

Marius Matei

Maria Hadiji

Icoane pe sticlă din Banat



Marius Matei

Maria Hadiji

Icoane pe sticlă din Banat





Consiliul Județean
Timiș



Texte/texts: Ana Dumitran (preață/preface)

Marius Matei

Maria Hadiji

Concept editorial/editorial concept: Marius Matei

Traducere texte/translation: Claudiu Glăvan

Fotografii/photos: Ioan Tasi

Prelucrare fotografii/photo processing: Mihaela Gruber

Layout & DTP: Mihaela Gruber

Copyright © by Maria Hadiji, Marius Matei

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate,
conform legilor în vigoare privind drepturile de autor.

Orice reproducere, integrală sau parțială, pe orice suport,
prin orice mijloace de transmitere, este interzisă fără
acordul autorului.

Copyright © by Maria Hadiji, Marius Matei

All rights to this edition are reserved,
according to applicable copyright laws.

Any reproduction, in whole or in part, on any medium,
by any means of transmission, is prohibited without
consent of the author.

Marius Matei

Maria Hadiji

Icoane pe sticlă din Banat

Prefață de:

dr. **Ana Dumitran**

Museikon | Muzeul Național al Unirii Alba Iulia

Editura Armanis

Timișoara-Sibiu

2022

Acest catalog a apărut cu sprijinul financiar al Consiliului Județean Timiș.
This catalogue was possible with the financial support of Timiș City Council.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MATEI, MARIUS

Icoane / Marius Matei, Maria Hadiji. - Sibiu : Editura Armanis, 2022

ISBN 978-606-069-088-7

I. Hadiji, Maria

75



CUPRINS / CONTENT

Pag. 11

Cuvânt înainte dr. Ana Dumitran / Foreword by dr. Ana Dumitran

Pag. 15

Icoane pe sticla din Banat / Glass Icons from Banat

Pag. 16

Preliminarii istorice / Historical preliminaries

Pag. 18

Ce este icoana? / What is the icon?

Pag. 23

Canoanele versus libertatea creatoare / Canons versus creative freedom

Pag. 28

Icoane pe sticlă / Icons on glass

Pag. 33

Icoane bănăţene / Banat icons

Pag. 45

Ilustrații / Illustrations





Ruga Iconarului

Tu, Doamne Dumnezeule, Stăpâne
a toate, luminează și îndreptează
sufletul, inima și mintea robului Tău,
călăuzește mânil mele ca să pot,
înfățișa cum se cuvine și în mod
desăvârșit Chipul Tău, al Sfintei Tale
Maici și pe cele ale tuturor sfinților,
Întru slava, bucuria și înfrumusețarea
Sfintei Tale Biserici.

CUVÂNT ÎNAINTE

FOREWORD

Ne aflăm, în 2022, la exact 100 de ani de când icoanele pe sticlă pictate în ambientul românesc au fost menționate pentru prima dată într-o lucrare științifică¹, dar și la 175 de ani de când a început efectiv istoriografia picturii pe sticlă la români². Tonul sec al celei dintâi și chiar depreciativ al celeilalte nu îngăduie câtuși de puțin întrederea succesului de care subiectul se bucură astăzi și cu atât mai puțin a metamorfozei sale dintr-o banală „artă țărănească” într-un simbol al spiritualității românești, cu care se identifică fără ezitare orice român, indiferent de gradul de educație și apartenența socio-profesională. Dintre cei care au semnat lucrări de referință, însă, de la cea publicată în 1928 de Ioan Mușlea³ până la cea mai recentă abordare, datorată lui Alexandru Chituță⁴, cu o singură și lăudabilă excepție – Nicolae Săcară⁵, niciunul dintre autori nu oferă decât cel mult o privire sumară asupra icoanei pe sticlă pictate în Banat, ci toți se concentrează pe atelierile care au activat în Transilvania. Într-o

We are, in 2022, exactly 100 years since the icons on glass painted in the Romanian environment were mentioned for the first time in a scientific work¹, but also 175 years since the historiography of glass painting among Romanians began². The dry tone of the first and even derogatory of the other does not in the least allow a glimpse of the success that the subject enjoys today and even less of its metamorphosis from a banal “peasant art” into a symbol of Romanian spirituality, with which identifies without hesitation any Romanian, regardless of the degree of education and socio-professional membership. Among those who signed reference works, however, from the one published in 1928 by Ioan Mușlea³ to the most recent approach, due to Alexandru Chituță⁴, with one and commendable exception - Nicolae Săcară⁵, none of the authors offers more than a brief look at the glass icon painted in Banat, but they all focus on the workshops that were active in Transilvania. In

¹ Gheorghe Oprescu, *Arta țărănească la români*, București, 1922, p. 69.

² George Bariț, *Reflecții*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 40 / 6 octombrie 1847, p. 326.

³ Ion Mușlea, „Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal”, în *Șezătoarea*, XXIV, 1928, p. 133-146, și „La peinture sur verre chez les Roumains de Transylvanie”, în *Art populaire. Travaux de I-er Congrès international des arts populaires, Prague, 1928*, Paris, 1931, tom I, p. 113-126.

⁴ Alexandru Constantin Chituță, *Noi considerații cu privire la icoanele pe sticlă din Transilvania*, Editura Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, 2021.

⁵ Nicolae Săcară, *Icoane pe sticlă din Banat*, Editura Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005.

¹ Gheorghe Oprescu, *Arta țărănească la români*, București, 1922, p. 69.

² George Bariț, *Reflecții*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 40 / 6 octombrie 1847, p. 326.

³ Ion Mușlea, „Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal”, în *Șezătoarea*, XXIV, 1928, p. 133-146, și „La peinture sur verre chez les Roumains de Transylvanie”, în *Art populaire. Travaux de I-er Congrès international des arts populaires, Prague, 1928*, Paris, 1931, tom I, p. 113-126.

⁴ Alexandru Constantin Chituță, *Noi considerații cu privire la icoanele pe sticlă din Transilvania*, Editura Muzeului Național Brukenthal, Sibiu, 2021.

⁵ Nicolae Săcară, *Icoane pe sticlă din Banat*, Editura Învierea, Arhiepiscopia Timișoarei, 2005.

situație similară, sau poate chiar și mai lipsită de repere, se află icoana pe sticlă din Bucovina, în ambele cazuri explicația cea mai la îndemână pentru această periferizare constituind-o dificultățile de acces atât la sursele documentare, cât și la un număr cât de cât reprezentativ de exemplare, arhivele și colecțiile care ar putea fi relevante situându-se, încă de la începutul interesului științific pentru icoana pe sticlă, în afara granițelor României.

Autorii acestui volum se dovedesc deosebit de conștienți de dificultatea demersului lor. Pașii mărunți pe care i-au făcut în prealabil, prin organizarea de expoziții și punerea subiectului în diverse dezbateri dovedesc o maturitate de abordare care le face cinste și oferă garanția pentru valabilitatea concluziilor. Dar mai ales impresionează responsabilitatea pentru un patrimoniu atât de dificil de abordat în specificitatea sa, pentru că el nu se înscrie într-o continuitate de creație (așa cum s-a întâmplat în Transilvania, unde zugravii de biserici și de icoane pe lemn și-au însușit la un moment dat și tehnica picturii pe sticlă) și nici nu a fost rezultatul unor condiții social-economice care să-i justifice în mod facil succesul (cum de asemenea s-a întâmplat cu cercetătorii icoanei pe sticlă transilvănene, care au căzut adeseori victime unei interpretări ideologice ce gravita în jurul imaginii pictorului țăran lipsit de educație, dar genial în creație și a destinației exclusive a artei sale către țărani la fel de neinstruiți și cumva incapabili să depășească limitele unei estetici primitive, incompatibile cu arta cultă și caracterul vremelnic al gustului). Descinderea icoanei pe sticlă din Banat direct din arta barocă a sârbilor, cu care românii conviețuiau în această provincie și cu care împărtășeau aceeași confesiune, multă vreme sub aceeași conducere bisericească, a putut fi de asemenea un impediment în ochii cercetătorilor

a similar situation, or perhaps even more devoid of landmarks, is the glass icon from Bucovina, in both cases the most convenient explanation for this peripheralization is the difficulties of access both to the documentary sources and to a number as representative as possible of specimens, archives and collections that could be relevant, being located, since the beginning of the scientific interest in the glass icon, outside Romania's borders.

The authors of this volume are particularly aware of the difficulty of their approach. The small steps they took beforehand, by organizing exhibitions and putting the subject in various debates, prove a maturity of approach that does them credit and provides the guarantee for the validity of the conclusions. But above all, it impresses the responsibility for a heritage so difficult to approach in its specificity, because it is not part of a continuity of creation (as happened in Transylvania, where the painters of churches and icons on wood appropriated at one point also the technique of painting on glass) nor was it the result of socio-economic conditions that could easily justify its success (as also happened with the researchers of the Transylvanian glass icon, who often fell victim to an interpretation ideologies that gravitated around the image of the uneducated peasant painter, but brilliant in creation and the exclusive destination of his art to equally uneducated peasants and somehow unable to overcome the limits of a primitive aesthetic, incompatible with cultured art and the temporality of taste). The separation of the glass icon from Banat directly from the baroque art of the Serbs, with whom the Romanians lived in this province and with whom they shared the same confession, for a long time under the same church leadership, could also be an impediment in the eyes of researchers too interested in the "authentic folk",

prea interesați de „autenticul popular”, rezervat de regulă iconarilor de la Nicula și atelierelor considerate a deriva din migrarea meșterilor niculeni. Abordarea frontală a acestui aspect stilistic este un mare merit al acestui volum, care pune la baza inspirației autorilor icoanelor bănățene arta vie a epocii și capacitatea lor și a celor care le cumpărau icoanele de a se integra unui fenomen artistic cu valențe universale și de a-l recepta ca atare. Ajungem astfel cu un pas mai aproape de integrarea fenomenului picturii pe sticlă din mediul românesc în arta Europei Centrale care l-a produs și din care, ca urmare a includerii între granițele Imperiului habsburgic, icoana pe sticlă a românilor bănățeni, transilvăneni și bucovineni trebuie să facă parte, fără ca prin aceasta să se descalifice ca artă sacră.

Un alt câștig major este cantitatea impresionantă de ilustrație pusă la dispoziție de acest volum, la dimensiuni și o calitate grafică care își va dovedi neîndoiește utilitatea în încercările de delimitare a atelierelor și a numărului celor implicați în actul de creație, ca pas important în efortul de identificare a locației și a meșterilor, care puteau fi – și în Banat, cum s-au dovedit și în Transilvania – cunoscători ai mai multor tehnici, o analiză comparativă minuțioasă fiind de natură să suplinească, măcar o vreme și până la un punct, lipsa dovezilor documentare referitoare la identitatea iconarilor. Prin cercetări similare am putut identifica prestația ca pictori pe sticlă a lui Vasile Munteanu din Săliște, Nicolae din Ludoș și Petru din Topârcea și relocarea lor din Lancrăm unde le fuseseră semnalate mai întâi lucrări semnate. Tot la fel i-am putut diferenția pe Ioan Costea din Lancrăm și Ioan Costea Verman, a cărui apropiere de atelierul lui Petru din Topârcea și Popa Matei din Vale îl localizează mai degrabă în Mărginimea Sibiului. Amploarea activității atelierului lui Nicolae

reserved as a rule for iconographers from Nicula and workshops considered to derive from the migration of Nicula craftsmen. The frontal approach to this stylistic aspect is a great merit of this volume, which bases the inspiration of the authors of the Banat icons on the living art of the era and their ability and those who bought their icons to integrate into an artistic phenomenon with universal valences and to receive it as such. We are thus one step closer to the integration of the phenomenon of painting on glass from the Romanian environment in the art of Central Europe that produced it and of which, because of the inclusion within the borders of the Habsburg Empire, the icon on glass of Romanians from Banat, Transylvania and Bukovina must be a part, without thereby disqualifying itself as sacred art.

Another major gain is the impressive amount of illustration made available by this volume, at a size and graphic quality that will undoubtedly prove useful in attempts to delineate workshops and the number of those involved in the act of creation, as an important step in the effort to identification of the location and the craftsmen, who could be - also in Banat, as they proved in Transylvania - connoisseurs of several techniques, a thorough comparative analysis being able to replace, at least for a while and up to a point, the lack documentary evidence regarding the identity of the icons. Through similar research we were able to identify the performance as glass painters of Vasile Munteanu from Săliște, Nicolae from Ludoș and Petru from Topârcea and their relocation from Lancrăm where their signed works had first been reported. In the same way, I was able to differentiate between Ioan Costea from Lancrăm and Ioan Costea Verman, whose proximity to the workshops of Petru from Topârcea and Popa Matei from Vale locates him rather in Mărginimea Sibiului. The extent of the activity of the workshop

Oancea din Vale, care a format mai mulți ucenici, tot așa a ieșit la iveală. Analizele de acest tip pot oferi în continuare importante contribuții chiar și acolo unde, deocamdată, cercetările nu au putut delimita cu suficientă probabilitate nici centre, nici biografii, așa cum e cazul Banatului, pentru care există însă o amplă bibliografie referitoare la pictura iconostaselor și bisericilor, bine cunoscută autorilor acestui volum. Avem astfel încă un motiv pentru a vedea în el o contribuție pe care se va putea construi și care-l va păstra mereu în atenția celor interesați de subiect, asigurându-i perenitatea și valoarea documentară la care râvnesc toate publicațiile științifice.

Ana Dumitran
Museikon

of Nicolae Oancea from Vale, which trained several apprentices, also came to light. Analyzes of this type can continue to provide important contributions even where, for the time being, the research could not delimit with sufficient probability either centers or biographies, as is the case of Banat, for which there is however an extensive bibliography related to the painting of iconostases and churches, well known to the authors of this volume. We thus have another reason to see in it a contribution that will be able to be built and that will always keep it in the attention of those interested in the subject, ensuring its permanence and the documentary value that all scientific publications strive for.

Ana Dumitran
Museikon



ICOANE PE STICLĂ DIN BANAT

De multe ori ne întrebăm nedumeriți dacă în această imprezibilă, miraculoasă și nu de puține ori chiar ciudată lume a artei există o cheie care să ne lumineze și să ne dezlege tainele, încât să putem descifra și citi cu ajutorul unui alfabet. Bineînțeles că nu există așa ceva, dacă există același repertoriu de semne, dacă totul ar fi descifrabil și simplu, dacă nimic nu ar rămâne misterios, obscur și de nepătruns, ar însemna că am ieșit din tărâmul fermecat al artei, pășind într-unul supus într-unul totului domniei conceptului și demersurilor rațiunii¹.

Opera de artă este o tentativă către unic, ea se afirmă ca un tot, ca un absolut și în același timp aparține unui sistem de relații complexe. Ea rezultă dintr-o activitate independentă, transpunând o reverie superioară și liberă, dar totodată spre ea converg energiile civilizațiilor. În sfârșit opera de artă este materie și spirit, formă și conținut².

Pornind de la rădăcinile umanității, majoritatea cercetătorilor au ajuns la concluzia că activitățile exercitate de oameni prin procesul îndelungat al muncii, în care s-a creat întâia dată o relație subiect-obiect, subiectivitatea estetică este o formă evoluată și specific modificată a relației primare subiect-obiect. Cu alte cuvinte, facultatea creației artistice nu este o însușire înăscută a spiritului uman, ci este o aptitudine apărută prin evoluție, prin perfecționări noi ale naturii umane prin care omul a ajuns să atingă

¹ Ion Pascadi, *Arta de la A la Z*, Editura Junimea, Iași, 1978, p. V

² Henri Focillion, *Viața formelor*, Ed. Meridiane, București, 1995, p. 6

GLASS ICONS FROM BANAT

We often wonder if in this unpredictable, miraculous and not infrequently even strange world of art there is a key that can enlighten us and unravel our mysteries, so that we can decipher and read with the help of an alphabet. Of course there is no such thing, if there is the same repertoire of signs, if everything were decipherable and simple, if nothing remained mysterious, obscure and impenetrable, it would mean that we have left the enchanted realm of art, stepping into a subject entirely to the rule of the concept and the approaches of reason¹.

The work of art is an attempt towards the unique, it asserts itself as a whole, as an absolute and at the same time belongs to a system of complex relationships. It results from an independent activity, transposing a superior and free reverie, but at the same time the energies of civilizations converge towards it. Finally, the work of art is matter and spirit, form and content².

Starting from the roots of humanity, most researchers have come to the conclusion that the activities performed by people through the long process of work, in which a subject-object relationship was first created, aesthetic subjectivity is an evolved and specifically modified form of the primary subject-object relationship. In other words, the faculty of artistic creation is not an innate attribute of the human spirit, but it is an aptitude that appeared through evolution, through new perfections of human nature through which man

¹ Ion Pascadi, *Art from A to Z*, Junimea Publishing House, Iasi, 1978, p. V

² Henri Focillion, *Viața formelor*, Ed. Meridiane, Bucharest, 1995, p. 6

acel înalt grad de desăvârșire, care i-a permis să creeze toate marile capodopere de artă³.

E minunat sentimentul de a putea spune că ai un trecut, că aparții unui spațiu geografic, unei regiuni, este o formă sublimă de identitate. În timpurile actuale, puțini oameni mai pot recunoaște că au o identitate, de aceea consider că este important de a aduce în memoria colectivă fragmente și elemente din istoria și cultura de care aparținem. De multe ori cultura poate elucidă aspecte care lipsesc din istoria regiunii, iar arta este o componentă a culturii care poate completa etapele de evoluție, dar și opere care să afecteze vizual și emoțional comunitățile, acestea sunt supuse altor principii de înțelegere și expunere, mult mai extinse și diverse, având alte valențe.

O ramură a artei vizuale este și arta bisericească, în care regăsim arhitectura bisericilor, icoane pe sticlă și lemn, xilogravurile, troițele etc. Oscar Han în *Tradiție în arta plastică* remarcă realizările pictorilor de opere religioase, care reprezintă un tezaur pentru cultura românească...⁴

Preliminarii istorice

În evoluția iconografiei putem identifica mai multe mari etape istorice: a). înainte de Împăratul Constantin, 33-315; b). de la Împăratul Constantin la iconoclasm, 315-726; c). perioada iconoclastă, 726-843; d). de la iconoclasm la căderea Constantinopolului, 843-1453; e). de la căderea Constantinopolului până în sec. al XX-lea, 1453-1900; f). perioada contemporană, din 1900 și până în zilele noastre⁵.

³ Nicolae Dunăre, *Ornamentică tradițională comparată*, Ed. Meridiane, București, 1979, p. 6-7

⁴ Maria Camelia Ene, *Stilul național în artele vizuale*, Ed. Noi Media Print, București, 2013, p.19

⁵ *Ibidem*, p. 78

reached that high degree of perfection, which allowed him to create all the great masterpieces of art³.

It is a wonderful feeling to be able to say that you have a past, that you belong to a geographical space, a region, it is a sublime form of identity. In today's times, few people can recognize that they have an identity, that's why I think it's important to bring to the collective memory fragments and elements of the history and culture to which we belong. Many times culture can elucidate aspects that are missing from the history of the region, and art is a component of culture that can complete the stages of evolution, but also works that visually and emotionally affect communities, these are subject to other principles of understanding and exposure, much more extensive and diverse, having other valences.

Church art is also a branch of visual art, in which we find the architecture of churches, icons on glass and wood, woodcuts, trinkets, etc. Oscar Han in *Tradition in plastic art* notes the achievements of painters of religious works, which represent a treasure for Romanian culture...⁴

Historical preliminaries

In the evolution of iconography we can identify several great historical stages: a). before Emperor Constantine, 33-315; b). from Emperor Constantine to iconoclasm, 315-726; c). iconoclastic period, 726-843; d). from iconoclasm to the fall of Constantinople, 843-1453; e). from the fall of Constantinople to the century 20th, 1453-1900; f). the contemporary period, from 1900 to the present day⁵.

³ Nicolae Dunăre, *Comparative Traditional Ornamentation*, Ed. Meridiane, Bucharest, 1979, p. 6-7

⁴ Maria Camelia Ene, *The national style in the visual arts*, Ed. Noi Media Print, Bucharest, 2013, p.19

⁵ *Ibidem*, p. 78

Cinstirea icoanelor este consfințită de tradiția Vechiului și Noului Testament. În Vechiul Testament există reprezentarea îngerilor, iar Hristos Însuși și-a imprimat Chipul pe un ștergar (*ubrus*), sfințind prin aceasta icoana⁶, putem astfel vorbi de un fundament biblic al icoanei. Pentru a înțelege Tradiția din punct de vedere teologic, trebuie să pătrundem foarte bine sensul a trei momente dogmatice care o marchează. Aceste momente sunt asociate cu trei locuri și date diferite: 1- Muntele Sinai, în jurul anului 1270 î. Hr. – interzicerea oricărei reprezentări a chipului lui Dumnezeu celui nevăzut; 2 - Nazaret, în jurul anului 4 î. Hr. – trecerea de la imposibilitatea de a-L vedea pe Dumnezeu la prezența Sa văzută în lume, și 3 - Niceea, anul 787- definirea naturii icoanei și venerarea ei. Revelațiile ce au rezultat din intervențiile divine alcătuiesc, printre altele, fundamentul dogmatic al icoanei⁷. Legea Vechiului Testament interzicea imaginile pentru că ele ar fi pus în pericol puritatea cultului *Dumnezeului Celui nevăzut*. Distanța s-a mărit primejdios de mult prin faptul că omul s-a întors de la asemănarea de la începuturi cu Dumnezeu și s-a înfundat în neasemănare. Lumea cerească a duhurilor, menită slujirii omului, își găsește, pentru a îndeplini această funcție, expresia artistică, forma sa umană, pe chivotul Legământului. Vechiul Testament ne-a lăsat icoana sculptată a heruvimilor. Aceștia sunt puși pe Tabernacol. Prezența lor în acest loc le vădește misiunea de liturgisitori; nu slujește nicidecum ca operă de artă, iată deja întreaga filosofie a artei sacre. Astfel, înaintea Întrupării, din teama de idolatrie, orice expresie a cerescului se mărginește la lumea îngerilor. Hristos eliberează oamenii de mitologie și de idoli nu în mod negativ, suprimând imaginea, ci, pozitiv revelând adevăratul

The veneration of icons is enshrined by the tradition of the Old and New Testaments. In the Old Testament there is the representation of angels, and Christ Himself imprinted His Face on a wiper (*ubrus*), sanctifying the icon through it⁶, we can thus speak of a biblical foundation of the icon. In order to understand the Tradition from a theological point of view, we must understand very well the meaning of three dogmatic moments that mark it. These moments are associated with three different places and dates: 1- Mount Sinai, around 1270 BC. BC - the prohibition of any representation of the face of God to the unseen; 2 - Nazareth, around 4 BC. BC - the transition from the impossibility of seeing God to His presence seen in the world, and 3 - Nicaea, year 787 - defining the nature of the icon and its veneration. The revelations resulting from divine interventions make up, among other things, the dogmatic foundation of the icon⁷. The Old Testament law forbade images because they would have endangered the purity of the worship of the *unseen God*. The distance has long been perilously widened by the fact that man has turned from his early likeness to God and sunk into dissimilarity. The heavenly world of spirits, meant for the service of man, finds, in order to fulfill this function, its artistic expression, its human form, on the ark of the Covenant. The Old Testament left us the carved icon of the cherubim. They are placed on the Tabernacle. Their presence in this place shows their mission as liturgists; it in no way serves as a work of art, here is already the whole philosophy of sacred art. Thus, before the Incarnation, for fear of idolatry, any expression of the heavenly is limited to the world of angels. Christ frees people from mythology and idols not negatively by suppressing the image, but

⁶ N. M. Trabukuin, *op. cit.*, p. 87-88 *passim*

⁷ St. Bigham, *op. cit.*, p. 22-23 *passim*

⁶ N.M. Trabukuin, *op. quote*, p. 87-88 *passim*

⁷ St. Bigham, *op. quote*, p. 22-23 *passim*

chip uman al lui Dumnezeu. Omenescul este arătat în funcția sa iconografică: chipul văzut al celor nevăzute. Fundamentul său biblic își are obârșia în „facerea omului după chipul lui Dumnezeu”⁸.

Sinodul de la Constantinopol din 843 a restabilit definitiv cinstirea icoanelor, cu această ocazie a inaugurat sărbătoarea *Biruinței Ortodoxiei*. Celebrată în prima duminică a *Păresimilor*, ea nu proclamă atât ortodoxia icoanei, cât icoana în sine, ca icoană a ortodoxiei. Sărbătoarea o face lăcaș luminos, împlinire a tuturor dogmelor⁹. Cu toate acestea, dacă icoana a ieșit biruitoare din luptele dogmatice, deplina sa autenticitate, iconosofia, nu se va impune decât în secolul al X-lea aparținând încă unui stadiu germinativ¹⁰.

Patria icoanei este Răsăritul. De timpuriu, iconografia devine o parte organică a Tradiției și constituie o veritabilă “teologie vizuală”. Evoluția se desfășoară în trei perioade: epoca iustiniană (secolul al VI-lea), cu miracolul Sfintei Sofia, tinde spre plenitudine monumentală, spre grandios, sugerează sublimul prin imens nemăsurat și se preface într-o maiestuoasă seninătate; urmează prima Renaștere bizantină, din timpul dinastiei macedonene și a Comnenilor (secolele al X-lea – al XII-lea); în cadrul renașterii macedonene intensitatea este mai adaptată scării umane; în sfârșit, a doua Renaștere, de sub Paleologi (secolul al XV-lea), vârsta de aur a icoanei.

Ce este icoana?

În preambulul demersului pe care ni l-am propus se cuvine să clarificăm ce este de fapt icoana și care

⁸ P. Evdochumov, *Arta ioanei o teologie a frumuseții*, ed. Meridiane, 1993, p.167-169 *passim*.

⁹ *Ibidem*, p.145

¹⁰ *Ibidem*, p.146

positively by revealing the true human face of God. The human is shown in its iconographic function: the seen face of the unseen. Its biblical foundation has its origin in „making man in the image of God”⁸.

The Council of Constantinople in 843 definitively restored the veneration of icons, on this occasion it inaugurated the celebration of the *Victory of Orthodoxy*. Celebrated on the first Sunday of *Lent*, it does not so much proclaim the icon’s orthodoxy as the icon itself, as an icon of orthodoxy. The celebration makes it a bright place, fulfillment of all dogmas⁹. However, if the icon emerged victorious from the dogmatic battles, its full authenticity, iconosophy, will not be imposed until the 10th century, still belonging to a germinal stage¹⁰.

The homeland of the icon is the East. From early on, iconography becomes an organic part of the Tradition and constitutes a veritable „visual theology”. The evolution unfolds in three periods: the Justinian era (6th century), with the miracle of Saint Sophia, tends towards monumental fullness, towards the grandiose, suggests the sublime through immeasurable immensity and turns into a majestic serenity; the first Byzantine Renaissance follows, during the Macedonian dynasty and the Komnens (10th - 12th centuries); in the Macedonian renaissance the intensity is more adapted to the human scale; finally, the second Renaissance, under the Paleologi (15th century), the golden age of the icon.

What is the icon?

In the preamble of the approach we have proposed, we should clarify what the icon actually is

⁸ P. Evdochumov, *The Art of Iona a Theology of Beauty*, ed. Meridiane, 1993, p.167-169 *passim*.

⁹ *Ibidem*, p.145

¹⁰ *Ibidem*, p.146

este sensul ei. De asemenea, este important să aducem în discuție dogmatismul icoanei, caracterul său canonic și eclesial, subliniind totodată caracteristicile de bază ale iconografiei, aspecte care au fost dezbătute mai mult din perspectiva bisericii și a specialiștilor în teologie și au fost avute mai puțin în vedere atunci când s-a vorbit despre icoană ca artă religioasă și mai ales despre percepția și rolul ei în viața credincioșilor. Pornim în acest extins excurs de la incontestabila definiție a icoanei stabilită de cel de-al – VII-lea Sinod ecumenic de la Niceea (787): o icoană reprezintă o persoană - omenească, îngerească sau dumnezeiască - sub aspectul său vizibil¹¹, completată în mod strălucit de descrierea amănunțită, dar mai ales pe înțelesul tuturor a Episcopului Melchisedec, al Romanului, în lucrarea sa intitulată *Istoria icoanelor*, cu privire la semnificația și rolul icoanei în viața creștinilor ortodocși: „Una dintre dogmele cele mai adânc înrădăcinate în credințele religioase ale popoarelor ortodoxe este cinstirea și închinarea sfinților, a icoanelor și a moaștelor lor. Aceasta se bazează pe convingerea puternică a credincioșilor că, după viața aceasta trecătoare și plină de suferință, este o alta, veșnică și fericită, împreună cu Dumnezeu și toți cei care au plăcut lui Dumnezeu din veac (...) Această credință izvorăște din fondul doctrinei creștine. Dumnezeu S-a făcut om ca să îndumnezeiască omenirea; sfinții, fiind oameni, s-au îndumnezeit prin puterea divină a Mântuitorului Hristos, încât ei și în viața pământească și după strămutarea lor la ceruri pot, prin puterea dată lor de Răscumpărătorul lumii, să facă fapte dumnezeiești, să producă minuni și să împlinească cererile credincioșilor pentru mântuirea lor trupească și sufletească(..) În înțelesul acesta icoanele sunt, după zicerea celor vechi, ca niște cărți

¹¹ St. Bigham, N. Ozoline, *Teologia icoanei*, ed Theosis, Oaradea, 2021, p.43

and what is its meaning. It is also important to bring into discussion the dogmatism of the icon, its canonical and ecclesiastical character, while emphasizing the basic characteristics of iconography, aspects that were debated more from the perspective of the church and theological specialists and were less considered then when it was talked about the icon as a religious art and especially about its perception and role in the life of believers. We start in this extensive excursion from the indisputable definition of the icon established by the 7th Ecumenical Council of Nicaea (787): an icon represents a person - human, angelic or divine - in its visible aspect¹¹, completed in a way enlightened by the detailed description, but especially understandable by all, of Bishop Melchizedek, of Roman, in his work entitled *The History of Icons*, regarding the meaning and role of the icon in the life of Orthodox Christians: „One of the dogmas most deeply rooted in the religious beliefs of the peoples Orthodoxy is honoring and worshiping saints, icons and their relics. This is based on the strong conviction of believers that, after this transitory and painful life, there is another, eternal and happy, together with God and all those who have pleased God from the ages (...) This belief springs from the background of Christian doctrine . God became man to deify humanity; the saints, being human, became deified through the divine power of the Savior Christ, so that even in their earthly life and after their transfer to heaven, they can, through the power given to them by the Redeemer of the world, do divine deeds, produce miracles and fulfill requests believers for their physical and spiritual salvation. (..) In this sense, icons are, according to the saying of the ancients, like books accessible and intelligible to

¹¹ St. Bigham, N. Ozoline, *Theology of the Icon*, ed Theosis, Oaradea, 2021, p.43

pentru toți accesibile și inteligibile și pentru cei culti și pentru cei fără de carte, scrise în loc de litere, cu persoane și cu lucruri. Și aceste cărți pot să lucreze asupra noastră chiar mai puternic decât cărțile obișnuite.”¹²

Scopul vieții creștine constă în înălțarea către Izvorul cel dintâi al frumuseții - Dumnezeu însuși. În condițiile pământești omului îi este foarte greu să gândească duhovnicește; de aceea, Biserica a instituit o oarecare mijlocire, ceva asemănător unui pod din lumea materială înspre cea duhovnicească - făurind un simbol. Acest simbol este o reprezentare vie a adevărilor credinței, biserica elaborând, pe lângă aceasta, și formele specifice doar acestui simbol. Aceasta este icoana veche¹³. Icoana nu este o operă de artă a evlaviei rusești, grecești, românești etc., ci reprezintă o reprezentare prin excelență teologică oferă o viziune asupra credinței creștine și chiar a Evangheliilor, la fel de fidel precum cărțile Scripturii.¹⁴ Icoana este o carte despre credință. Prin limbajul liniilor și al culorilor, ea descoperă învățătura dogmatică, morală și liturgică a Bisericii. Icoana întâi de toate este un obiect sfânt. Chipul reprezentat, primește, după rânduiala Bisericii, nume prin inscripția ei. Prin acesta icoana este însușită de cel ce este reprezentat prin ea, se înalță către prototipul ei și devine părtașă harului aceluia, așa încât, în cazul unui comportament neglijent, nedemn față de icoană, nu pictura este batjocorită și hulită, ci cel al cărui nume l-a primit - prototipul ei. Icoana este o rugăciune exprimată prin imagini și ea este înțeleasă, întâi de toate, prin rugăciune.¹⁵ Așadar, icoana este rugăciune a minții exprimată figurativ, lipsită de

¹² Melchisedec Episcopul Romanului, *Istoria icoanelor*, ed. Blassco, București 2017, p. 29-32 *passim*

¹³ *Ibidem*, p. 56

¹⁴ St. Bigham, N. Ozoline, *op. cit.*, p.7-9 *passim*

¹⁵ Monajia Iuliania (Maria Nicolaevna Socolova) *Truda iconarului*, ed. Sophia, București 2001, p. 55

all, both for the educated and for the uneducated, written instead of letters, with people and with things. And these cards can work on us even more powerfully than ordinary cards.”¹²

The goal of the Christian life is to ascend to the first Source of beauty - God himself. In earthly conditions it is very difficult for man to think spiritually; therefore, the Church instituted some kind of mediation, something similar to a bridge from the material world to the spiritual world - making a symbol. This symbol is a living representation of the truths of faith, the church also elaborates the forms specific to this symbol only. This is the old icon¹³. The icon is not a work of art of Russian, Greek, Romanian, etc. piety, but represents a theological representation par excellence, offering a vision of the Christian faith and even the Gospels, as faithful as the books of Scripture.¹⁴ The icon is a book about faith. Through the language of lines and colors, to discover the dogmatic, moral and liturgical teaching of the Church. The icon is first of all a holy object. The face represented receives, according to the order of the Church, a name through its inscription. By this the icon is appropriated by the one who is represented by it, rises to its prototype and becomes a partaker of its grace, so that, in the case of negligent, unworthy behavior towards the icon, it is not the painting that is mocked and blasphemed, but the one whose name received - her prototype. The icon is a prayer expressed through images and it is understood, first of all, through prayer.¹⁵ So, the icon is the prayer of the mind figuratively

¹² Melchizedek Bishop of Rome, *History of Icons*, ed. Blassco, Bucharest 2017, p. 29-32 *passim*

¹³ *Ibidem*, p. 56

¹⁴ St. Bigham, N. Ozoline, *op. quote*, p.7-9 *passim*

¹⁵ Mona takes it Iuliania (Maria Nicolaevna Socolova) *The work of the iconographer*, ed. Sophia, Bucharest 2001, p. 55

expresivitate și pasionalitate senzuală, reprezentând evenimentele independente de consecutivitatea lor cronologică și sub aspect istoric, ci în împlinirea și sensul lor supra temporal. Chipul – imagine (lik - obraz) este înălțare a minții și a inimii spre transcendent și spre proslăvire prin rugăciune a Arhetipului. Icoana este ritual și taină. Icoana este act religios, dar nu simbolic, ci real. Din cele expuse reiese întregul statut bisericesc-canonice, etic și juridic ce însoțește existența icoanei. Și ea trebuie să fie dogmatică din punct de vedere plastic. În icoană, ca și în privința ritualului bisericesc, domnește o tradiție cu putere de lege, unde arbitrarul individualist nu-și are locul¹⁶.

Pentru Răsărit, icoana este unul dintre sacramente, mai precis, cel al prezenței personale. Fie prin contemplarea scripturii, fie prin reprezentarea icoanei... ne aducem aminte de toate prototipurile și suntem duși în prejma lor. Sinodul din 860 afirmă, în același sens: „Ceea ce Evanghelia ne spune prin cuvânt, icoana ne vestește prin culori...”¹⁷ Artistul se pierde în spatele tradiției care vorbește; icoanele nu sunt aproape niciodată semnate¹⁸. Icoana este anonimă, chiar dacă ne sunt cunoscute numele unor maeștri ai icoanei precum Andrei Rubliov, Teofan Grecul, ș.a.¹⁹, opera de artă lasă locul unei teofanii; orice privitor ce caută un spectacol nu-și găsește locul aici²⁰. Icoana nu demonstrează nimic; ea arată; de o evidență incontestabilă, ea constituie un argument „kalokagathia” al existenței lui Dumnezeu²¹.

¹⁶ N. M. Trabukin, *op. cit.*, p. 83-88 *passim*; În pictură există conceptul de portret. În iconografie el lipsește. Fața (lițo) cu toate particularitățile sale individuale, este înlocuită în icoană cu conceptul de chip (lik). Fața-portret (lițo-portret), apare ca rezultat al supunerii artistului față de natură.

¹⁷ Mansi XVI, 400; P. Evdochumov, *op. cit.*, p.158

¹⁸ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.159

¹⁹ N. M. Trabukin, *op. cit.*, p. 83-88 *passim*

²⁰ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.159

²¹ *Ibidem*, p.161-164 *passim*; Teologia icoanei duce până la

expressed, devoid of expressiveness and sensual passion, representing the events independently of their chronological consecutiveness and from a historical aspect, but in their fulfillment and supra-temporal meaning. The face - image (lik - obraz) is the elevation of the mind and heart to the transcendent and to the prayerful glorification of the Archetype. The icon is ritual and mystery. The icon is a religious act, but not symbolic, but real. The entire ecclesiastical-canonice, ethical and legal status that accompanies the existence of the icon emerges from the above. And she must be dogmatic from a plastic point of view. In the icon, as in regard to the church ritual, a tradition reigns with the force of law, where individualistic arbitrariness has no place¹⁶.

For the East, the icon is one of the sacraments, more precisely, that of personal presence. Either by contemplating the scripture, or by representing the icon... we remember all the prototypes and are led to them. The Synod of 860 affirms, in the same sense: „What the Gospel tells us in words, the icon announces to us in colors...”¹⁷ The artist gets lost behind the tradition that speaks; icons are almost never signed¹⁸. The icon is anonymous, even if we know the names of masters of the icon such as Andrei Rubliov, Teofan Grecul, etc.¹⁹, the work of art gives way to a theophany; any viewer looking for a show will not find their place here²⁰. The icon proves nothing; she shows; of indisputable evidence, it constitutes a „kalokagathia” argument for the existence of God²¹.

¹⁶ N. M. Trabukin, *op. quote*, pp. 83-88 *passive*; In painting there is the concept of portraiture. In the iconography he is missing. The face (lițo) with all its individual peculiarities, is replaced in the icon by the concept of face (lik). The face-portrait (lițo-portret), appears as a result of the artist's submission to nature.

¹⁷ Mansi XVI, 400; P. Evdochumov, *op. quote*, p.158

¹⁸ P. Evdochumov, *op. quote*, p.159

¹⁹ N. M. Trabukin, *op. quote*, p. 83-88 *passim*

²⁰ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.159

²¹ *Ibidem*, p.161-164 *passim*; The theology of the icon leads to the

Astfel, icoana nu este o chemare, ci o cale. Sensul ei se descoperă însă doar credinciosului. Sensul icoanei e rugăciunea, iar rugăciunea este ritual și taină. Sensul icoanei este facerea de minuni. Nici o opera de artă, oricât de desăvârșită ar fi în conținut și formă, nu poate deveni făcătoare de minuni²². Ne putem apropia *prietenește* de un tablou, pe principiile coordonării duhului. Icoanei, ca ritual, ne supunem. Coordonarea cedează locul subordonării. Imaginea iconografică - în contrast cu cea picturală - nu este relativă, ci absolută, nu este efemeră, ci veșnică, este neschimbată și nu este supusă evoluției. Dogma cinstirii icoanelor, expusă în literatura patristică a primelor veacuri creștine și confirmată la cel de-al Șaptelea Sinod Ecumenic, spulberă perceperea icoanei ca operă de artă, dar și ca relicvă autosuficientă. Icoana, fiind cale de suș al duhului care se roagă Arhetipului și *ipso facto* lipsită de închistare, nu duce nicidecum la idolatrie, și nici nu poate. „Nu ne închinăm chipului zugrăvit, ci ne înălțăm la Chipul dintâi” - spunea Sfântul Vasile cel Mare. Această afirmație este dogma fundamentală a cinstirii icoanelor, adeseori exprimată în scrierilor părinților bisericii. Cea de-a doua dogmă se referă la canonicitatea și tradiționalismul reprezentărilor

distingerea în Dumnezeu a esenței și a energiilor; “Dumnezeu e numit Lumină nu prin esența, ci prin energia Sa”. În preajma icoanelor nu se află niciodată vreo sursă de lumină, pentru că lumina este chiar subiectul lor. Se poate spune chiar că vederea duhovnicească a transfigurării îl învață pe iconograf că el zugrăvește mai mult cu lumina decât cu culoarea. În termenul tehnicii chiar, fondul de aur al icoanei se numește *lumină* iar metoda picturală *limpezirea treptată*.

²² N. M. Trabukuin, *op. cit.*, p. 90 – 94 *passim*; Zugrăvită de un iconograf evlavios care respectă în formulele reprezentăionale tradiția bisericească, orice icoană recunoscută ca fiind canonică și sfințită după rânduială de către Biserică poate deveni miraculoasă prin rugăciunea credincioșilor care își pleacă genunchii în fața ei îndreptându-și gândurile și nădejdiile către Arhetip.

Thus, the icon is not a call, but a path. But its meaning is revealed only to the believer. The meaning of the icon is prayer, and prayer is ritual and mystery. The meaning of the icon is to work miracles. No work of art, no matter how perfect in content and form, can become a miracle worker²². We can approach a painting in a *friendly* way, on the principles of spirit coordination. We obey the icon, as a ritual. Coordination gives way to subordination. The iconographic image - in contrast to the pictorial - is not relative but absolute, not ephemeral but eternal, unchanging and not subject to evolution. The dogma of venerating icons, expounded in the patristic literature of the first Christian centuries and confirmed at the Seventh Ecumenical Council, shatters the perception of the icon as a work of art, but also as a self-sufficient relic. The icon, being a path of ascent of the spirit that prays to the Archetype and *ipso facto* free of confinement, does not in any way lead to idolatry, nor can it. „We do not worship the painted image, but we rise to the first Image” - said Saint Basil the Great. This statement is the fundamental dogma of icon veneration, often expressed in the writings of the church fathers. The second dogma refers to the canonicity and traditionalism of iconographic representations. The

distinction in God of essence and energies; „God is called Light not by his essence, but by his energy”. There is never any light source around the icons, because light is their very subject. It can even be said that the spiritual view of the transfiguration teaches the iconographer that he paints more with light than with color. In terms of the technique itself, the golden background of the icon is called *light* and the pictorial method *gradual clarification*.

²² N. M. Trabukuin, *op. cit.*, pp. 90-94 *passim*; Painted by a pious iconographer who respects the church tradition in the representational formulas, any icon recognized as canonical and sanctified according to ordinance by the Church can become miraculous through the prayer of the faithful who bow their knees in front of it directing their thoughts and hopes to the Archetype.

iconografice. Pe aceste două teze se întemeiază întreaga rânduială bisericească a cinstirii icoanelor²³.

Canoanele versus libertate creatoare

Prin gura sinoadelor și misiunea episcopilor, Biserica veghează asupra autenticității *artei divine*. Ea nu a fost izvodită de pictori, ci este, dimpotrivă, o regulă confirmată și o tradiție a Bisericii. Sinodul din Trullo sau Quinisext, din 692, formulează regulile, oferind astfel un criteriu sigur pentru judecarea valorii iconografice a unei imagini.

O icoană nu poate niciodată coborî sub un anumit nivel artistic, acesta este minimul ei instrumental. Loc teologic, ea este și laudă, cânt, poezie în culori. Iconograful trebuie să posede simțul culorilor, o stăpânire desăvârșită a mijloacelor care permit povestirea cerului. Cu toate acestea nu icoana este cea frumoasă, ci Adevărul care coboară în ea și se înveșmântează cu formele ei²⁴.

Canonul iconografic precizează marile principii privitoare la formă și conținut. Acestea învățau despre pregătirea tencuielilor, despre fixarea culorilor și mai ales a aurului, despre prezentarea anumitor detalii simbolice, despre atributele personajelor, despre ordinea picturilor într-o biserică. Tot ce provine dintr-o fabricație industrială este considerat ca insuficient pentru arta divină. Esențialul se găsea în învățarea nemijlocită și transmiterea orală de la meșter la ucenici. Iconografia nu este liber joc al imaginației, ci lectura arhetipurilor și contemplare a prototipurilor. Cu toate acestea, ar fi cu totul fals ca regulile să fie luate drept legi imuabile. Aparența de rigiditate este expresia inevitabil convențională a transcendentului, ea apără de subiectivismul

whole ecclesiastical order of honoring icons²³ is based on these two theses.

Canons versus creative freedom

Through the mouth of the synods and the mission of the bishops, the Church watches over the authenticity of *divine art*. It was not performed by the painters, but is, on the contrary, a confirmed rule and a tradition of the Church. The Council of Trullo or Quinisext, of 692, formulates the rules, thus providing a reliable criterion for judging the iconographic value of an image.

An icon can never descend below a certain artistic level, this is its instrumental minimum. A theological place, it is also praise, song, poetry in colors. The iconographer must have a sense of color, a perfect mastery of the means that allow the sky to be told. However, it is not the icon that is beautiful, but the Truth that descends into it and is clothed with its forms²⁴.

The iconographic canon specifies the great principles regarding form and content. They taught about the preparation of plasters, about fixing the colors and especially the gold, about the presentation of certain symbolic details, about the attributes of the characters, about the order of the paintings in a church. Everything that comes from an industrial manufacture is considered insufficient for divine art. The essence lay in direct learning and oral transmission from master to apprentices. Iconography is not the free play of the imagination, but the reading of archetypes and the contemplation of prototypes. However, it would be completely false to take the rules as immutable laws. The appearance of rigidity is the inevitably conventional expression of the transcendent, it defends against the

²³ *Ibidem*, p.83-85

²⁴ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.185-186, *passim*

²³ *Ibidem*, p.83-85

²⁴ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.185-186, *passim*

expressionist al romanticilor. Meșterii urmau tradiția în mod foarte firesc, fără chiar a fi conștienți de acest lucru și fără a-l simți vreodată ca pe o piedică în puterea lor creatoare. Ei tratează foarte liber toate tipurile iconografice primite ca moștenire²⁵.

Tehnica iconografiei este complicată și specifică. Treptele procesului pictării icoanei au fost elaborate prin experiența de veacuri a iconarilor din vechime. Aceste trepte se aplică de către meșterii contemporani și nu pot fi schimbate²⁶. Așadar, iconografia este arta tradiției. Iar aceste tradiții, elaborate din vechime, se transmit iconarilor din neam în neam, din generație în generație, până în zilele noastre²⁷.

Iconograful nu ignoră nimic din tehnici, nici pe cele mai moderne; nu face însă din ele condiția artei lui. Aceasta este cu totul inaccesibilă realității materiale, așa cum se prezintă ea opticii obișnuite; ea impune spectatorului propriile sale principii. Astfel, raporturile dintre dimensiunile reale ale ființelor și lucrurilor nu intră deloc într-o icoană, deoarece ea nu copiază natura. Ea ne face posibilă vederea orașelor dintr-o perspectivă aeriană (în zbor de păsări) și, în loc de peisaj, sugerează prezența schematică a cosmosului, cel mai adesea cu ajutorul formelor geometrice. Aceste forme ale unei arhitecturi fanteziste sau ale unui cosmos schematizat, plante și animale stilizate potrivit cu esența lor paradisiacă, nu au valoare în ele însele; ele adoptă atitudinile personajelor, le întăresc semnificația și vădesc supunere față de spiritul uman din planul material interiorizat. Materia este plină de viață; e însă parcă imobilizată, reculeasă, pentru a-și pleca urechea Revelației. Icoana de-

expressionist subjectivism of the Romantics. Craftsmen followed tradition very naturally, without even being aware of it and never feeling it as a hindrance to their creative power. They deal very loosely with all the iconographic types received as inheritance²⁵.

The technique of iconography is complicated and specific. The steps of the icon painting process were elaborated by the centuries-old experience of the ancient icon painters. These steps are applied by contemporary craftsmen and cannot be changed²⁶. So iconography is the art of tradition. And these traditions, elaborated since ancient times, are passed on to the iconographers from generation to generation, from generation to generation, until today²⁷.

The iconographer does not ignore any of the techniques, not even the most modern ones; but he does not make them the condition of his art. This is entirely inaccessible to material reality as it presents itself to ordinary optics; it imposes its own principles on the viewer. Thus, the relationships between the real dimensions of beings and things do not enter into an icon at all, because it does not copy nature. It makes it possible to see cities from an aerial perspective (*bird ,s eye view*) and, instead of a landscape, suggests the schematic presence of the cosmos, most often with the help of geometric shapes. These forms of a fanciful architecture or a schematized cosmos, plants and animals stylized according to their paradisiacal essence, have no value in themselves; they adopt the attitudes of the characters, reinforce their meaning, and see submission to the human spirit from the internalized material plane. Matter is full of life; however, it is as if immobilized, withdrawn, in order to listen to the

²⁵ *Ibidem*, p.186-188, *passim*

²⁶ Monahia Iuliana (Maria Nicolaevna Socolova), *op.cit.*, p. 59

²⁷ *Ibidem*, p. 66

²⁵ *Ibidem*, p.186-188, *passim*

²⁶ Monahia Iuliana (Maria Nicolaevna Socolova), *op. cit.*, p. 59

²⁷ *Ibidem*, p. 66

reifică, dematerializează, micșorează, dar nu de realizează. Ea poate să răstoarne perspectiva și să permită culminarea într-un singur punct a tuturor vremilor și locurilor. Astfel, iconograful lucrează cu spațiul ceresc fără să țină seama deloc de a treia dimensiune și fără a folosi vreodată clar obscurul. Artistul își organizează compoziția nu în profunzime, ci în înălțime. Și subordonează ansamblul suprafeței plane a panoului, fapt care înlătură golul-horror vacui²⁸. Juxtapunerea pe o suprafață a culorilor și a tușelor limpezi naște distanțele: roșul, de exemplu, apropie mai mult decât albastrul.

Acțiunea se petrece dincolo de limitele spațiale și temporale, ceea ce vrea să spună pretutindeni și în fața fiecăruia. Acest mod de reprezentare a oricărei scene sub o formă *deschisă* arată că toate se supun totului și că toate sunt imanente totului. Deplina înțelegere a icoanei presupune a ști să citești ansamblul, căci icoana unei sărbători conține toate sărbătorile. Nașterea, de exemplu, vorbește de toate evenimentele vieții Domnului și trebuie bine surprins mesajul său atotcuprinzător²⁹. Căci icoana reprezintă evenimentele **sub specie aeternitatis**. Nu există trecut, prezent și viitor în curgerea lor istorică cronologică. Această tratare a evenimentelor lărgeste de o manieră neobișnuită orizontul percepției lumii³⁰. Icoana este saturată de o

²⁸ P. Evdochumov, *op. cit.*, p. 190-192 *passim*; Greutatea și opacitatea materiei dispare, prin liniile aurite, fine și precise, pătrunzătoare ca niște raze ale energiei îndumnezeitoare. Corpul este acoperit, ascuns; taina transfigurării lui se ghicește prin plurile solare ale veșmintelor. Anatomia naturală în mod special deformată, ca și aparenta rigiditate, nu fac decât să sublinieze puterea lăuntrică ce le însuflețește. Fața exprimă spiritul; omul lăuntric răzbate deasupra și este reprezentat. Trupurile, de o zveltețe bine scoasă în evidență, plutind parcă în aer sau pierdute în aurul eterat al luminii divine, pierd orice caracter carnal. Icoana tratează spațiul și timpul cu o deplină libertate.

²⁹ *Ibidem*, p.193

³⁰ N. M. Trabukuin, *op. cit.*, 2008, p. 97

Revelation. The icon de-reifies, dematerializes, shrinks, but does not realize. It can overturn perspective and allow the culmination of all times and places into a single point. Thus, the iconographer works with the celestial space without any consideration of the third dimension and without ever using chiaroscuro. The artist organizes his composition not in depth, but in height. And it subordinates the entire flat surface of the panel, a fact that removes the void - *horror vacui*²⁸. The juxtaposition of colors and clear strokes on a surface creates distances: red, for example, brings closer than blue.

The action takes place beyond spatial and temporal boundaries, which means everywhere and in front of everyone. This way of representing any scene in an *open form* shows that all is subject to all and that all is immanent to all. The full understanding of the icon requires knowing how to read the whole, because the icon of a holiday contains all the holidays. The Nativity, for example, speaks of all the events of the Lord's life, and its all-embracing message must be well captured²⁹. Because the icon represents the events **under the specie aeternitatis**. There is no past, present and future in their chronological historical flow. This treatment of events broadens the horizon of world perception in an unusual way³⁰. The icon is saturated

²⁸ P. Evdochumov, *op. quote*, pp. 190-192 *passim*; The weight and opacity of matter disappears, through the gilded lines, fine and precise, penetrating like rays of divine energy. The body is covered, hidden; the secret of his transfiguration is guessed through the solar folds of his garments. The peculiarly deformed natural anatomy, as well as the apparent rigidity, only emphasize the inner strength that animates them. The face expresses the spirit; the inner man rises above and is represented. The bodies, of a slimness well highlighted, floating as if in the air or lost in the ethereal gold of the divine light, lose any carnal character. The icon treats space and time with complete freedom.

²⁹ *Ibidem*, p.193

³⁰ N. M. Trabukuin, *op. quote*, 2008, p. 97

liniște neobișnuită, nepământescă. Orice trăsătură deșartă și pătimașă, senzuală, îi e străină. Ea ne învață nepățimirea, „lucrarea minții”, rugăciunea³¹.

Icoana nu încearcă să reprezinte o persoană exact așa cum aceasta era în viața sa pământescă. Icoana încearcă mai degrabă să reprezinte o persoană care trăiește în Împărăția lui Dumnezeu³². În aceasta constă problema iconarului: aceea de a picta o persoană reală care a trecut în lumea de dincolo, dar care își păstrează totuși întreaga personalitate. În acest scop iconarul este nevoit să deformeze lumea noastră pentru a o sugera pe cealaltă. El trebuie să se folosească de un limbaj artistic și simbolic care să le permită celor care cunosc acest limbaj să îi recunoască sensul. Mijloacele sunt simbolice, tehnicile sunt simbolice, dar opera în sine, icoana, portretul persoanei pictate care poartă același nume cu prototipul, nu este un simbol³³.

În iconografie, perspectiva este adesea răsturnată. Lumile se îndreaptă în sens invers; punctul de perspectivă nu se află în spatele, ci în fața tabloului. Acesta este comentariul iconografic ce ține de *metanoia* evanghelică. Lumea icoanei este întoarsă spre om. În locul viziunii duale a ochilor trupești conform cu *punctul de fugă* al spațiului decăzut, unde totul se pierde în depărtare, se află viziunea prin ochiul inimii a spațiului răscumpărat, care se dilată la infinit, prin care totul de regăsește. După întruparea Cuvântului, totul este dominat de chip, chipul uman al lui Dumnezeu. Iconograful începe întotdeauna cu capul; acesta dă dimensiunea și poziția trupului și impune restul compoziției. Poziția frontală nu deranjează vederea prin dramatismul psihic al atitudinii și al gestului. Această

with an unusual, unearthly silence. Any vain and passionate, sensual trait is alien to him. It teaches us the passion, the „work of the mind”, the prayer³¹.

The icon does not attempt to represent a person exactly as he was in his earthly life. The icon rather tries to represent a person living in the Kingdom of God³². This is the problem of the iconographer: to paint a real person who has passed into the afterlife, but who still retains his whole personality. For this purpose, the iconographer is forced to deform our world in order to suggest the other. He must use an artistic and symbolic language that allows those who know this language to recognize its meaning. The means are symbolic, the techniques are symbolic, but the work itself, the icon, the portrait of the painted person who bears the same name as the prototype, is not a symbol³³.

In iconography, perspective is often reversed. The worlds are moving in the opposite direction; the perspective point is not behind but in front of the painting. This is the iconographic commentary related to the evangelical *metanoia*. The world of the icon is turned towards man. Instead of the dual vision of the bodily eyes according to the vanishing *point of fallen space*, where everything is lost in the distance, there is the vision through the eye of the heart of the redeemed space, which expands to infinity, through which everything is to be found. After the incarnation of the Word, everything is dominated by the face, the human face of God. The iconographer always starts with the head; it gives the size and position of the body and dictates the rest of the composition. The frontal position does not disturb the view through the psychic drama of attitude and

³¹ *Ibidem*, p. 100-101

³² St. Bigham, N. Ozoline, *op. cit.*, p.64

³³ *Ibidem*, p.65

³¹ *Ibidem*, p. 100-101

³² St. Bigham, N. Ozoline, *op. quote*, p.64

³³ *Ibidem*, p.65

imobilitate exterioară este foarte specifică, căci ea creează puternica impresie că totul se concentrează și trăiește înlăuntru. Orice neliniște, orice grijă, orice neastâmpăr ce ține de gest se pierd înaintea păcii lăuntrice³⁴. Culoarele, strălucind și radiind bucuria, nu sunt niciodată nici șterse și nici întunecate. Orice culoare este dusă până la extrema ei saturație și oferă o gamă cromatică întreagă³⁵.

Erminiile. Tot ce se referă la primele veacuri ale creștinismului nu este o evoluție a iconografiei în sens pragmatic, ci o căutare a formelor care să exprime în modul cel mai adecvat dogma religiei creștine³⁶. Scrierile sfinților părinți nu conțin deloc referiri la formele exprimării conștiinței religioase prin artă, deopotrivă trec sub tăcere această chestiune și hotărârile celui de-al Șaptelea Sinod Ecumenic de la Niceea. Pentru prima dată se întâlnesc referințe la domeniul formal-figurativ a iconografiei în așa zisele Erminii. Sensul eriminiilor este conservator. El tinde odată pentru totdeauna să canonizeze formele iconografice³⁷. Erminia e compusă, de regulă, din două părți: text și desene. Textul, sistematizat în detaliu după calendar, conține pentru fiecare zi a lunii numele sfântului sau al praznicului, cu indicarea amănunțită a compoziției și a structurii cromatice a icoanei. Când e vorba despre o reprezentare mai puțin cunoscută, se face trimitere la modelele consacrate. Erminia nu se reduce la

³⁴ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.187-194 *passim*; Ochii măriți, cu privirea fixă, văd cele de docolo. Fața e centrată asupra privirii; focul ceresc o luminează dinlăuntru; prin ea ne privește duhul. Buzele fine sunt lipsite de orice senzualitate, sunt făcute pentru a cânta lauda, pentru a se hrăni cu euharistie și pentru a da sărutul păcii. Urechile alungite ascultă liniștea. Nasul nu este decât o curbă foarte fină, fruntea foarte largă și înaltă; ușoara sa deformație accentuează preponderența unei gândiri contemplative.

³⁵ *Ibidem*, p.196

³⁶ N. M. Trabukuin, *op. cit.*, p. 118-119

³⁷ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.120

gesture. This outer immobility is very specific, for it creates the strong impression that everything is centered and lives within. Any restlessness, any care, any uneasiness related to the gesture are lost before the inner peace ³⁴. The colors, shining and radiating joy, are never faded or darkened. Any color is taken to its extreme saturation and offers a whole chromatic range ³⁵.

Ermines. Everything that refers to the first centuries of Christianity is not an evolution of iconography in a pragmatic sense, but a search for forms that express in the most appropriate way the dogma of the Christian religion ³⁶. The writings of the holy fathers do not contain any references to the forms of expressing religious consciousness through art, and the decisions of the Seventh Ecumenical Council in Nicaea are also silent on this issue. For the first time, references to the formal-figurative field of iconography are found in the so-called Ermines. The meaning of eriminiums is conservative. He tends once and for all to canonize iconographic forms ³⁷. Erminia is composed, as a rule, of two parts: text and drawings. The text, systematized in detail according to the calendar, contains for each day of the month the name of the saint or the holiday, with a detailed indication of the composition and chromatic structure of the icon. When it comes to a less well-known representation, reference is made to established

³⁴ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.187-194 *passim*; The enlarged eyes, with a fixed gaze, see those beyond. The face is centered on the gaze; the heavenly fire illuminates it from within; through it our spirit looks. The fine lips are devoid of all sensuality, they are made to sing praise, to feed on the Eucharist and to give the kiss of peace. Elongated ears listen to the silence. The nose is but a very fine curve, the forehead very broad and high; its slight deformation accentuates the preponderance of a contemplative thought.

³⁵ *Ibidem*, p.196

³⁶ N.M. Trabukuin, *op. quote*, pp. 118-119

³⁷ P. Evdochumov, *op. cit.*, p.120

aspectul iconografic al problemei, ci cuprinde și comportamentul meșterilor iconari, reglementând de o manieră foarte strictă toată viața lor³⁸. Chiar dacă niciuna din erminii nu a ajuns să fie canonizată de Biserică, multe din dispozițiile acestora și-au găsit locul în postulatele *Soborului celor o sută de capete*, care reglementează comportamentul iconografului, cere ca măiestria lui să fie la înălțimea cerințelor și ca în formele sale să pornească de la vechile tradiții. Având în primul rând *calapodul vestitului* între iconari Andrei Rubliov³⁹. Iconarului începător i se propune să lucreze doar după modele. Icoana veche se împărtășește de o altă lume, dumnezeiască, nevăzută de noi. De aceea, în opoziție cu arta lumească, în care poți să progresezi doar studiind natura și firea, iconografia trebuie învățată doar prin copierea icoanelor vechi, în care nevăzutul se face arătat în forme accesibile nouă. Copiind o icoană, omul se pătrunde de ea, o cunoaște, multilateral și, involuntar, ajunge în contact cu acea lume care este cuprinsă în ea. Treptat, el începe să simtă realitatea acestei lumi, să cunoască autenticitatea acestui chip, apoi atinge profunzimea conținutului ei⁴⁰.

Icoane pe sticlă

Arta noastră populară este desprinsă din albia adâncă a sufletului românesc, fiind manifestarea fondului său lăuntric, complex⁴¹. În casele

³⁸ *Ibidem*, p.123-124, *passim*

³⁹ *Ibidem*, p.128-129

⁴⁰ Monahia Iuliania (Maria Nicolaevna Socolova) *op. cit.*, p. 56-58 *passim*; În alegerea icoanei ce urmează a fi copiată trebuie luat în considerare că printre icoanele vechi, de mare măiestrie artistică, sunt și multe așa-numite icoane *primitive*, tot vechi, dar care au fost lucrate în fostele ateliere meșteșugărești de la sate. Unele ca aceste icoane nu pot servi drept modele pentru cei ce studiază iconografia. Biserica primește arta, dar numai atunci când în ea este păstrat adevărul bisericesc.

⁴¹ I. A. Popescu, *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*, ed. Tineretului, București, 1969, p. 9

models. Erminia is not limited to the iconographic aspect of the problem, but also includes the behavior of icon craftsmen, regulating in a very strict manner their whole life³⁸. Even if none of the ermines ended up being canonized by the Church, many of their dispositions found their place in the postulates of the *Council of the Hundred Heads*, which regulates the behavior of the iconographer, demands that his craftsmanship is up to the requirements and that in his forms he starts from the old traditions. Having in the first place the *calapod of the famous* among icons Andrei Rubliov³⁹. The novice iconographer is suggested to work only from models. The old icon is shared by another world, divine, unseen by us. Therefore, in opposition to worldly art, in which you can progress only by studying nature and nature, iconography must be learned only by copying old icons, in which the unseen is made visible in forms accessible to us. Copying an icon, man penetrates it, knows it, multilaterally and, involuntarily, comes into contact with that world that is contained in it. Gradually, he begins to feel the reality of this world, to know the authenticity of this face, then he reaches the depth of its content⁴⁰.

Icons on glass

Our popular art is detached from the deep bed of the Romanian soul, being the manifestation of its inner, complex background⁴¹. In the houses of

³⁸ *Ibidem*, p.123-124, *passim*

³⁹ *Ibidem*, p.128-129

⁴⁰ Monahia Iuliania (Maria Nicolaevna Socolova) *op. quote*, pp. 56-58 *passim*; In choosing the icon to be copied, it must be taken into account that among the old icons, of great artistic mastery, there are also many so-called *primitive icons*, also old, but which were worked in the former craft workshops in the villages. Some such icons cannot serve as models for those who study iconography. The church receives art, but only when church truth is preserved in it.

⁴¹ I. A. Popescu, *Iconic art on glass from Nicula*, ed. Tineretului, Bucharest, 1969, p. 9

credincioșilor, icoana este pusă sus și în locul dominant al camerei; ea călăuzește privirea spre cele înalte. Contemplarea rugătoare trece prin icoană și nu se oprește decât la conținutul viu pe care ea îl traduce. În funcția sa liturgică, simbioză a semnului și a prezenței, ea sfințește vremurile și locurile; dintr-o locuință ea face biserică, din viața lăuntrică a unui credincios, o viață în permanentă stare de rugă, liturghie interiorizată și neîntreruptă. Un călător, intrând se închină înaintea icoanei, primește privirea lui Dumnezeu și apoi îl salută pe stăpânul casei. Întâi se aduce slavă lui Dumnezeu, apoi urmează cinstirile cuvenite oamenilor. Țintă niciodată podoabă, icoana centrează întreaga locuință asupra razei de dincolo⁴².

Iconografia este o artă de suprafață, dar prin profunzimea conținutului ei întrece cu mult cea mai genială pictură, care ne introduce doar iluzoriu în depărtările infinite ale spațiului și care ne descoperă cele mai înălțătoare gânduri și simțiri ale pictorului⁴³. Materialele din care se făcea trebuiau să fie durabile. De aceea era chiar interzis să se picteze icoane pe sticlă. Legile civile, de pildă, reglementau producția și comercializarea icoanelor. Necredincioșilor li se interzicea să comercializeze icoane. Cei de altă credință nu puteau moșteni icoane de la ortodocși⁴⁴. Imaginea iconografică, după conținutul și după forma sa constructivă este una, însă metodele tehnice ale reprezentării ei diferă în funcție de suport. De pildă, pe lemnul grunduit se folosesc unele metode, iar pe peretele tencuit se folosesc alte metode, puțin diferite⁴⁵. Tehnicile de scoatere în evidență a imaginii din icoană, prin luminarea și umbrirea unor detalii aparte - a stâncilor, a corturilor, a veșmintelor, a

believers, the icon is placed high and in the dominant place of the room; she guides the gaze to the heights. Prayerful contemplation passes through the icon and stops only at the living content it translates. In its liturgical function, symbiosis of sign and presence, it sanctifies times and places; out of a home she makes a church, out of the inner life of a believer, a life in a permanent state of prayer, interiorized and uninterrupted liturgy. A traveler, entering, bows before the icon, receives the gaze of God, and then greets the owner of the house. First, glory is given to God, then honors due to men follow. Never target adornment, the icon centers the whole dwelling on the ray beyond⁴².

Iconography is a surface art, but by the depth of its content it far surpasses the most brilliant painting, which introduces us only illusory into the infinite distances of space and which reveals to us the most uplifting thoughts and feelings of the painter⁴³. The materials it was made of had to be durable. That is why it was even forbidden to paint icons on glass. Civil laws, for example, regulated the production and trade of icons. Non-believers were forbidden to sell icons. Those of other faiths could not inherit icons from the Orthodox⁴⁴. The iconographic image, according to its content and constructive form, is one, but the technical methods of its representation differ depending on the support. For example, some methods are used on primed wood, and other, slightly different methods are used on the plastered wall⁴⁵. The techniques for highlighting the image in the icon, by lighting and shading particular details - the rocks, the tents, the clothes, the faces, etc. - they

⁴² P. Evdochumov, *op. cit.*, p.155-156 *passim*

⁴³ *Ibidem*, p.65- 67 *passim*

⁴⁴ N. M. Trabukuin, *op. cit.*, p. 87-88

⁴⁵ *Ibidem*, p.65- 67 *passim*

⁴² P. Evdochumov, *op. quote*, p.155-156 *passim*

⁴³ *Ibidem*, p.65-67 *passim*

⁴⁴ N. M. Trabukuin, *op. quote*, pp. 87-88

⁴⁵ *Ibidem*, p.65-67 *passim*

chipurilor etc. – sunt la fel de tradiționale, pe cât sunt de tradiționale tehnicile de pregătire a panourilor din lemn, de poleire cu aur, de întărire a picturii cu *olifă*⁴⁶.

Materialele – suport pe care se pictau icoane erau în special lemnul (paltin, cireș, păr, tei, brad), și sticla (*glajă* obținută prin prelucrarea manuală sau sticlă industrială)⁴⁷ - deși interzisă, așa cum am văzut - conform canoanelor vechi ale bisericii - era totuși folosită pe scară largă ca urmare a dezvoltării în sec. al XVIII-lea și al XIX-lea, în partea de est a Europei Centrale (Boemia, Pădurea Bavareză, Austria Superioară, Silezia, Moravia, Slovacia și Galiția) a unui nou meșteșug – pictura populară pe sticlă. În Transilvania, respectiv Banat, începuturile picturii pe sticlă datează din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și se înscriu în fenomenul amplu central-european⁴⁸. Un grup aparte îl formează, în acest context, icoanele cu ornamente șlefuite și gravate cu acizi, cu pictură pe fond de oglindă.

Atât icoanele pictate pe suport de lemn, cât și cele pictate pe suport de sticlă au avut izvoare comune, care se regăsesc în iconografia bizantină, folosită și în prezent în mediul creștin ortodox. Temele iconografice bizantine sunt în mare măsură respectate și de pictorul țăran, care s-a conformat canoanelor impuse de biserică, deseori însă interpretarea lui este mai creativă....⁴⁹.

În cazul picturii pe sticlă, meșteșug artistic cu origini în Europa Centrală, așa cum s-a amintit deja, pătrunsă în Transilvania odată cu dezvoltarea legăturilor comerciale cu Boemia și Austria [...] și influența central-europeană se oprește însă la adoptarea meșteșugului ca atare și la câteva detalii

are as traditional as the techniques for preparing the wooden panels, polishing with gold, strengthening the painting with *olive oil are traditional*⁴⁶.

The materials - support on which icons were painted were mainly wood (paltin, cherry, hair, linden, fir), and glass (*glaze* obtained by manual processing or industrial glass)⁴⁷- although prohibited, as we have seen - according to the old canons of the church - it was still widely used as a result of the development in the century. 18th and 19th centuries, in the eastern part of Central Europe (Bohemia, Bavarian Forest, Upper Austria, Silesia, Moravia, Slovakia and Galicia) of a new craft – folk painting on glass. In Transylvania, respectively Banat, the beginnings of glass painting date back to the second half of the 18th century and are part of the broad Central European phenomenon⁴⁸. A special group is formed, in this context, by the icons with polished and acid-etched ornaments, with painting on a mirror background.

Both the icons painted on a wooden support and those painted on a glass support had common sources, which can be found in Byzantine iconography, which is still used today in the Orthodox Christian environment. Byzantine iconographic themes are also largely respected by the peasant painter, who conformed to the canons imposed by the church, but often his interpretation is more creative⁴⁹.

In the case of glass painting, an artistic craft with origins in Central Europe, as already mentioned, penetrated into Transylvania with the development of trade links with Bohemia and Austria [...] and the Central-European influence, however, stops at the adoption of the craft as such and some technical details,

⁴⁶ *Ibidem*, p.65- 67 *passim*

⁴⁷ Georgeta Roșu, *Icoane pe sticlă din colecția Muzeului Țăranului Român*, ed. Alcor Edimpex, București, 2009, p.8

⁴⁸ *Ibidem*, p. 5

⁴⁹ *Ibidem*, p. 8-9

⁴⁶ *Ibidem*, p.65-67 *passim*

⁴⁷ Georgeta Roșu, *Icons on glass from the collection of the Museum of the Romanian Peasant*, ed. Alcor Edimpex, Bucharest, 2009, p.8

⁴⁸ *Ibidem*, p. 5

⁴⁹ *Ibidem*, p. 8-9

tehnice, pentru că practicarea lui în mediul ortodox a făcut să se dezvolte în forme proprii, în conformitate cu tradiția iconografică a bisericii bizantine, fiind marcată de severitatea, hieratismul și caracterul transcendent al expresiei sfinților zugrăviți, intenția de a obține fastuosul și irealul picturii bizantine se concretizează și în folosirea foiței de aur ca fundal sau pentru sublinierea obiectelor simbol, cum ar fi Crucea sau Sfântul Potir⁵⁰.

Oricine ia contact cu icoanele lucrate pe sticlă de către români este impresionat de originalitatea și de unitatea stilului lor. Din punct de vedere al formei, pictura pe sticlă se caracterizează prin decorativismul compoziției, în care un anumit schematism este subordonat nevoii de potențare a valorilor expresive ale imaginii. Figurile sunt proiectate într-un spațiu convențional și tratate bidimensional, meșterul nestăpânind legile perspective. Punerea în pagină folosește adesea o schemă geometrică, ritmul este un principiu important, larg și lipsit de rigiditate, el susține compoziția unitară a imaginii și accentuează ideea centrală prin repetarea unor motive, a unor gesturi, a unor pete de culoare. Timpul este redat spațial, figurile și îmbrăcămintea sunt redată cu o stângăcie plină de farmec uneori. Dar, marea frumusețe a icoanelor pe sticlă românești stă mai cu seamă în culoare. Un simț foarte sigur al culorii se desprinde din felul cum sunt alese și armonizate tonurile, dispoziția cromatică nu este niciodată stridentă, există aproape întotdeauna o alternanță între tonurile calde și reci, iar aurul coloidal este folosit ca ton de fond sau pentru accente. Gama picturii pe sticlă este foarte largă. De obicei însă, un meșter sau un centru lucrează cu câteva culori, care constituie în acest caz o cromatică caracteristică. O particularitate importantă a stilului icoanelor pe sticlă o constituie

because its practice in the Orthodox environment made it develop in its own forms, in accordance with the iconographic tradition of the Byzantine church, being marked by the severity, hieratism and transcendental character of the expression of the painted saints, the intention to obtain the sumptuous and the unreality of Byzantine painting is also embodied in the use of gold leaf as a background or to emphasize symbolic objects, such as the Cross or the Holy Chalice⁵⁰.

Anyone who comes into contact with the icons worked on glass by Romanians is impressed by the originality and unity of their style. From the point of view of form, painting on glass is characterized by the decorativeness of the composition, in which a certain schematism is subordinated to the need to enhance the expressive values of the image. The figures are projected in a conventional space and treated two-dimensionally, the craftsman not mastering the laws of perspective. Layout often uses a geometric scheme, rhythm is an important principle, broad and without rigidity, it supports the unitary composition of the image and emphasizes the central idea by repeating some motifs, some gestures, some spots of color. Time is rendered spatially, figures and clothing are rendered with sometimes glamorous awkwardness. But, the great beauty of the Romanian glass icons lies mainly in the color. A very sure sense of color comes from the way the tones are chosen and harmonized, the color scheme is never stark, there is almost always an alternation between warm and cool tones, and colloidal gold is used as a background tone or for accents. The range of painting on glass is very wide. Usually, however, a craftsman or a center works with a few colors, which in this case constitute a characteristic chromaticity. An important particularity of the style of icons on

⁵⁰ *Ibidem*, p.9

⁵⁰ *Ibidem*, p.9

prezența elementelor decorative, cu motive florale și geometrice, natura regăsindu-se în toate stilizările artistului, obișnuit să-și împodobască gospodăria, îmbrăcămintea și uneltele⁵¹.

Modelele (*izvoadele*) erau decalcuri pe hârtie, făcute cu creionul sau cu o culoare, după icoane mai vechi și deseori după litografiile și xilografuri. Copierea repetată a tiparelor a dus la modificarea lor, determinând astfel o anumită varietate de forme. În ceea ce privește tehnica de lucru la pictura pe sticlă, ea este – în general – unitară. Iconarii au folosit trei feluri de materiale: sticla, culorile și lemnul pentru rame și pentru spatele icoanelor (dublajul de protecție). Sticla îndeplinește în cadrul icoanelor un dublu rol. Acela de suport și de înlocuitor al vernis-ului. Un avantaj important al sticlei îl constituie calitățile de transparență și de luminozitate pe care le capătă culorile, așternute direct. Zugravul trebuie să aibă în vedere că întreaga compoziție îi va apărea invers și că accentele și retușurile ulterioare nu sunt posibile⁵².

Pentru a putea picta pe dosul sticlei, scena trebuia bine rânduită, izvodul era uns cu petrol și desenul putea astfel străbate pe dosul hârtiei pentru a fi copiat. Icoanele pe sticlă se lucrau în etape: întâi se făcea *urzeala* (*scrisul*) care însemna desenul cu negru al contururilor, urma apoi *umbrăritul* sau trasarea liniilor albe și a acelor contrastante, *umplerea* era etapa următoare și însemna acoperirea suprafețelor cu culorile de bază. Iconarul lucra cu *condeie* subțiri pentru urzeală și cu *condeie* groase când avea de umplut suprafețe mari. Condeiele se făceau din păr moale sau din pene de gâscă (la începutul secolului al XX-lea s-au confecționat penițe din oțel). Culorile, denumite *văcsele* sau *fărburi*, erau obținute, până la

glass is the presence of decorative elements, with floral and geometric motifs, nature being found in all the stylizations of the artist, used to adorning his household, clothing and tools⁵¹.

The models (*izvoade*) were decals on paper, made with pencil or color, after older icons and often after lithographs and woodcuts. Repeated copying of the patterns led to their modification, thus determining a certain variety of forms. As for the technique of working on glass painting, it is – in general – unitary. The iconographers used three kinds of materials: glass, colors and wood for the frames and for the back of the icons (the protective dubbing). The glass fulfills a double role in the icons. That of support and replacement of the varnish. An important advantage of glass is the qualities of transparency and brightness that the colors acquire, laid directly. The painter must bear in mind that the entire composition will appear upside down and that subsequent accents and retouches are not possible⁵².

In order to be able to paint on the back of the glass, the stage had to be *well arranged*, the fountain was greased with oil and the drawing could thus pass through the back of the paper to be copied. The icons on the glass were worked in stages: first the *warp* (*writing*) was done, which meant drawing the contours in black, then the *shading* or drawing of white and contrasting lines followed, *filling* was the next stage and meant covering the surfaces with the basic colors. The iconographer worked with thin *pens for the warp and with thick pens* when he had large areas to fill. Candles were made of soft hair or goose feathers (at the beginning of the 20th century steel quills were made). The color, called *vacsele* or *farburi*, were obtained, until

⁵¹ C. Irimie, M. Focșa, *Icoane pe sticlă*, ed. Meridiane, București, 1969, p. 20-22 *passim*

⁵² *Ibidem*, p. 14

⁵¹ C. Irimie, M. Focșa, *Glass icons*, ed. Meridiane, Bucharest, 1969, p. 20-22 *passim*

⁵² *Ibidem*, p. 14

sfârșitul secolului al XIX-lea, din pigmenți naturali⁵³.

Tematica iconografică abordează mai cu seamă soborul sfinților ortodocși protectori. Cea mai frecventă temă, chiar și în iconografia sfinților protectori, este cea a Maicii Domnului reprezentată ca protectoare și intercesoare. Icoana Maicii Domnului cu Pruncul se dăruiește fetelor la nuntă, de zestre, ca simbol de belșug și fertilitate⁵⁴.

Icoane bănățene

În cultura Banatului, cei 150 de ani de stăpânire turcească au lăsat urme greu de înlăturat, tendința stăpânirii otomane de a transforma bisericile în moschei, distrugând zugrăveala existentă în ele și icoanele portabile, lipsește istoria artei vechi din Banat de un capitol important. Cele mai vechi mostre de pictură din epoca medievală din Banat

⁵³ G. Roșu, *op. cit.*, p.9; albul - din piatră de var, galbenul și ocrul - din pământ galben, roșul - din minium și săruri de cupru și aur, verdele - din oxid de cupru și săruri de crom, brunul și violetul - din mangan, albastrul - din săruri de cobalt sau din azurit. Bulgării de pulbere se frecau pe o lespede netedă de granit ori marmură, cu o altă patră dură (*lufă, chisălog*) până se obține o pudră foarte fină care se amesteca apoi cu o soluție subțire de clei de animal sau gălbenuș de ou, ulei de in fiert și fiere de bou sau oțet.

⁵⁴ *Ibidem*, p.13-14; Cel mai frecvent sunt reprezentați de Sf. Nicolae – aducătorul de noroc și protectorul fetelor sărace, Sf. Paraschiva – protectoarea împotriva bolilor, Sf. Haralambie - protectorul împotriva ciumei și al epidemiilor, Sf. Dimitrie și Sf. Gheorghe. Trebuie să-i amintim aici și pe Sfinții Constantin și Elena, care deși nu fac parte dintre sfinții protector, sunt frecvent întâlniți în casele țărănești datorită importanței lor în evoluția creștinismului. Breslele aveau un sfânt patron. Astfel, Sfântul Haralambie îi ocrotea pe tăbăcari, Sf. Ilie, pe jocari și căruțași, Sf. Petru, pe brutari. Chiar și unele ocupații sunt puse sub semnul sfinților. Vânătorii sunt protejați de Sf. Eustațiu, pescarii de Sf. Nicolae, apicultorii de Sf. Iov. Sf. Varvara îi apăra pe mineri, Sf. Maria pe marinăra. Obiceiul sfinților - protectori a fost extins și asupra anotimpurilor. Sf. Gheorghe este patronul primăverii, Maica Domnului este protectoarea verii roditoare. Sf. Dumitru ocrotește toamna și bogăția ei, iar Sf. Nicolae, iarna.

the end of the 19th century, from natural pigments⁵³.

The iconographic theme mainly addresses the cathedral of the patron Orthodox saints. The most frequent theme, even in the iconography of patron saints, is that of the Mother of God represented as protector and intercessor. The icon of the Mother of God with the Child is given to girls at the wedding, as a dowry, as a symbol of abundance and fertility⁵⁴.

Banat icons

In the culture of Banat, the 150 years of Turkish rule have left traces that are difficult to remove, the tendency of the Ottoman rule to transform churches into mosques, destroying existing paintings and portable icons, the history of ancient art in Banat lacks an important chapter. The oldest samples of painting from the medieval era in Banat do not go

⁵³ G. Red, *op. quote*, p. 9; white - from limestone, yellow and ocher - from yellow earth, red - from minium and copper and gold salts, green - from copper oxide and chromium salts, brown and purple - from manganese, blue - from cobalt salts or from azurite. The lumps of powder were rubbed on a smooth slab of granite or marble, with another hard tool (*loofah, squeegee*) until a very fine powder was obtained, which was then mixed with a thin solution of animal glue or egg yolk, oil boiled flax and ox liver or vinegar.

⁵⁴ *Ibidem*, p.13-14; They are most frequently represented by St. Nicholas - the bringer of luck and protector of poor girls, St. Paraschiva - the protector against diseases, St. Haralambie - the protector against plague and epidemics, St. Demetrius and St. George. We must also mention here Saints Constantine and Elena, who, although they are not part of the patron saints, are frequently found in peasant homes due to their importance in the evolution of Christianity. The guilds had a patron saint. Thus, Saint Haralambie protected the tanners, Saint Elias, the furriers and cartwrights, Saint Peter, the bakers. Even some occupations are put under the sign of the saints. Hunters are protected by St. Eustatius, fishermen by St. Nicholas, beekeepers by St. Job. St. Varvara defended the miners, St. Mary the sailor. The custom of patron saints was also extended to the seasons. St. George is the patron saint of spring, the Mother of God is the protector of fruitful summer. St. Dumitru protects autumn and its wealth, and St. Nicholas, winter.

nu urcă mai sus de secolul al XVII-lea și cele câteva mănăstiri păstrate, Mănăstirea Săraca din Timiș sau Mănăstirea Zlatița de lângă Dunăre, care păstrează fragmente din acel secol, sunt, împreună, cu piesele de iconostas de la Mănăstirea Partoș, singurele urme de artă dinaintea eliberării provinciei de sub turci, așa că este greu să ne facem o imagine precisă despre ce a însemnat tradiția artei feudale cu conținut bisericesc în Banat⁵⁵.

Inspirate din arta central-europeană ca meșteșug și din arta bizantină ca tematică, dar și manieră, icoanele bănățene pe sticlă constituie un grup aparte în arta iconografică românească prin trăsăturile stilistice ce definesc, în general, arta populară a acestui ținut - marea bogăție cromatică îmbinată armonios cu gustul deosebit al detaliului decorativ și abundența decorului floral, care i-au atribuit artei din acest ținut cultural cunoscutul epitet de *banățean*.

Secolul al XVIII-lea aduce o revigorare a vieții spirituale ortodoxe în Banat, după instaurarea autorității politice habsburgice, comunitățile românești, sârbești, grecești și mai ales cele macedo-române au favorizat manifestările ortodoxiei, a unei confesiuni aflate sub oblăduirea unor privilegii pe care Împăratul Austriei, Carol al VI-lea, fusese constrâns să le ofere pentru a asigura paza noilor granițe din Sud-Estul Europei comunitățile din Banat și Arad devin dependente de conducerea ierarhică de la Sremski Karlovci, care le-a reprezentat interesele la curtea imperială⁵⁶.

Această perioadă corespunde și cu reconstituirea monumentelor de cult, distruse de pe urma numeroaselor războaie, fie în formă veche, ca

higher than the 17th century and the few preserved monasteries, the Săraca Monastery in Timiș or the Zlatița Monastery near the Danube, which preserve fragments from that century, are, together with the iconostasis pieces from the Partoș Monastery, the only traces of art before the liberation of the province from the Turks, so it is difficult to get a precise picture of what the tradition of feudal art with ecclesiastical content meant in Banat⁵⁵.

Inspired by Central European art as a craft and Byzantine art as a theme, but also as a manner, the Banat icons on glass constitute a special group in Romanian iconographic art by the stylistic features that generally define the popular art of this land - the great chromatic richness combined harmoniously with the special taste of the decorative detail and the abundance of floral decoration, which gave the art of this cultural land the well-known epithet of *Banat Baroque*.

The 18th century brings a revival of the Orthodox spiritual life in the Banat, after the establishment of the Habsburg political authority, the Romanian, Serbian, Greek and especially the Macedonian-Romanian communities favored the manifestations of Orthodoxy, of a confession under the protection of privileges that the Emperor To Austria, Charles VI had been forced to offer them to ensure the protection of the new borders of South-Eastern Europe, the communities of Banat and Arad become dependent on the hierarchical leadership from Sremski Karlovci, who represented their interests at the imperial court⁵⁶.

This period also corresponds to the reconstruction of religious monuments, destroyed as a result of numerous wars, either in old form, like

⁵⁵ Ion Frunzzeti, *Pictori bănățeni din secolul al XIX-lea*, Ed. de Stat pentru Literatură și artă, București, 1957, p. 7

⁵⁶ Dorina Sabina Pârvulescu, *Iconostasul tradițional în Banat*, Ed. Prepress Penta Advisual, Timișoara, 2001, p.3

⁵⁵ Ion Frunzzeti, *Banat painters from the 19th century*, State Ed. for Literature and Art, Bucharest, 1957, p. 7

⁵⁶ Dorina Sabina Pârvulescu, *The traditional iconostasis in Banat*, Ed. Prepress Penta Advisual, Timisoara, 2001, p.3

bisericile de lemn, fie în formă nouă din materiale durabile, piatră sau cărămidă, primele de acest tip ridicându-se în orașele mari ale Banatului ca: Lugoj, Caransebeș, Lipova, Oravița etc. Clădirile mari, impunătoare, ale căror dimensiuni demonstrează noul stadiu de evoluție al societății, se vor întâlni tot mai des nu numai în peisajul orașului, dar și în majoritatea satelor bănățene...⁵⁷.

În creația picturală, înnoirile se afirmă cu mult mai încet, formele tradiționale de artă bizantină fiind cele care au corespuns gustului credincioșilor și în continuare. Remarca făcută de istoriograful Francesco Griselini la trecerea sa prin Banat relevă că printre români „sunt mulți cei care se îndeletnicesc nu numai cu artele mecanice, ci și cu artele plastice, ei pictându-le în maniera lor bizantină”⁵⁸.

Începuturile propriu-zisei laicizări a decorației bisericesti se plasează către mijlocul secolului al XVIII-lea. Ierodiaconul Vasile este unul dintre primii zugravi pomeniți în legătură cu această îndrumare laicizată (nepotul său fiind Constantin Diaconovici Loga, profesor și filolog bine-cunoscut), fondator al școlii de pictură bisericască semnalată la 1736⁵⁹.

Fiul lui Vasile Diaconovici, născut în 1736 în Srediște, duce mai departe procesul de laicizare progresând și în deprinderea unei tehnici inovatoare, cum se vede în operele sale, mediocre de altfel, dar pline de sevă vitală, de dragoste a concretului, lucrări achiziționate de muzeul din Timișoara. Este interesant de notat că Diaconovici este primul portretist al țăranilor români din Banat, pe care îi zugrăvești pe peretele tindei bisericilor⁶⁰.

Printre zugravii secolului al XVIII-lea, regăsim

⁵⁷ Rodica Vârtaciu, *Centre de pictură românească din Banat secolul al XIX-lea*, Ed. Eurobit, Timișoara, 1997, p. 9

⁵⁸ Rodica Vârtaciu, *op. cit.*, p. 10

⁵⁹ Ion Frunzetti, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, Ed. Meridiane, București, 1991, p. 90

⁶⁰ Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 91

wooden churches, or in a new form made of durable materials, stone or brick, the first of this type being erected in the big cities of Banat as: Lugoj, Caransebeș, Lipova, Oravița, etc. Large, imposing buildings, whose dimensions demonstrate the new stage of society's evolution, will be found more and more often not only in the city landscape, but also in most Banat villages...⁵⁷.

In the pictorial creation, the renewals assert themselves much more slowly, the traditional forms of Byzantine art being the ones that corresponded to the taste of the believers and still. The remark made by the historiographer Francesco Griselini during his passage through Banat reveals that among the Romanians „there are many who deal not only with the mechanical arts, but also with the plastic arts, painting them in their Byzantine manner”⁵⁸.

The beginnings of the actual secularization of church decoration are placed towards the middle of the 18th century. Hierodeacon Vasile is one of the first painters mentioned in connection with this secularized guidance (his grandson being Constantin Diaconovici Loga, a well-known professor and philologist), founder of the church painting school reported in 1736⁵⁹.

Vasile Diaconovici's son, born in 1736 in Srediste, continues the process of secularization by progressing in the mastering of an innovative technique, as can be seen in his works, otherwise mediocre, but full of vital sap, of love of the concrete, works purchased by the museum in Timisoara. It is interesting to note that Diaconovici is the first portraitist of the Romanian peasants from Banat, whom you paint on the walls of the church awnings⁶⁰.

Among the painters of the 18th century, we also

⁵⁷ Rodica Vârtaciu, *op. cit.*, p. 9

⁵⁸ Rodica Vârtaciu, *Centers of Romanian painting in Banat in the 19th century*, Ed. Eurobit, Timișoara, 1997, p. 9

⁵⁹ Ion Frunzetti, *Romanian Art in the 19th century*, Ed. Meridiane, Bucharest, 1991, p. 90

⁶⁰ Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 91

și meșteri aduși din alte părți, cum este Nedelcu Popovici al cărui nume îndreptățește credința că era sârb. Acest zugrav a lucrat în Banat între 1735-1750, opera sa cea mai importantă este fresca Bisericii Ortodoxe Române din Lipova, scoasă de sub mortar în 1928 de Ioachim Miloia. Sunt aproximativ 200m² de pictură „al secco” de un nivel artistic mult mai înalt decât ceea ce se găsește obișnuit în bisericile vechi ale Banatului⁶¹.

Secolul al XIX-lea va cunoaște numai exemple de zugravi bisericești ce lucrează în stil apusean, cum este Dimitrie Turcu din Oravița (1810-1883), pictor de icoane considerate adevărate tablouri laice cu teme religioase⁶².

Elevii și urmașii lui Dimitrie Turcu, Dumitru Popovici, Ioan Ștefanovici, Zaharia Achimescu, Lazăr Zbăgan sau Ion Badiu sunt pregătitorii terenului pentru apariția picturii moderne în Banat, dimpreună câ ucenicii celui de-al de al doilea *maestru academic* de la originile picturii bănățene moderne, Mihail Velceleanu.

Icoanele bănățene reprezintă un segment important al creației românești, de aceea considerăm că pentru completarea imaginii de ansamblu, cercetarea trebuie să cuprindă întreg teritoriul bănățean, deoarece din punct de vedere geografic regiunea avea alte limite teritoriale în perioada secolelor al XVIII-XIX-lea.

Până în pragul secolului trecut, în Banat sunt atestate mai multe școli de zugrăvi, în care s-au format marea majoritate a zugravilor ce au pictat o sumedenie de biserici din satele bănățene. Asemenea școli au funcționat în secolele XVIII-XIX la: Timișoara, Lugoj, Caransebeș, Bocșa, Oravița, Vârșeț, Mănăstirea Partoș și mai sus amintita Mănăstire Srediște. Mulți dintre aceștia (numiți în actele vremii *moalări*) s-au ocupat cu pictura icoanelor pe lemn

find craftsmen brought from other parts, such as Nedelcu Popovici whose name justifies the belief that he was a Serb. This painter worked in Banat between 1735-1750, his most important work is the fresco of the Romanian Orthodox Church in Lipova, removed from under the mortar in 1928 by Ioachim Miloia. There are approximately 200m² of „al secco” painting of a much higher artistic level than what is usually found in the old churches of Banat⁶¹.

The 19th century will only know examples of church painters working in the Western style, such as Dimitrie Turcu from Oravița (1810-1883), icon painter considered true secular paintings with religious themes⁶².

Students and descendants of Dimitrie Turcu, Dumitru Popovici, Ioan Ștefanovici, Zaharia Achimescu, Lazăr Zbăgan or Ion Badiu are preparing the ground for the emergence of modern painting in Banat, together with the disciples of the second *academic master* from the origins of modern Banat painting, Mihail Velceleanu.

The icons of Banat represent an important segment of Romanian creation, therefore I believe that to complete the overall picture, the research must include the entire territory of Banat, because from a geographical point of view the region had other territorial limits during the 18th-19th centuries.

Until the turn of the last century, several schools of painters were attested in Banat, where the vast majority of painters who painted a lot of churches in Banat villages trained. Such schools functioned in the 18th-19th centuries in: Timișoara, Lugoj, Caransebeș, Bocșa, Oravița, Vârșeț, Partoș Monastery and the above-mentioned Srediște Monastery. Many of them (called in the documents of the time „*moalari*”) were busy with the painting of icons on wood and canvas, and

⁶¹ Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 8

⁶² Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 91

⁶¹ Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 8

⁶² Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 91

și pânză, iar unii dintre ei e posibil să fi lucrat și pe sticlă⁶³. Fenomenul acesta nu-i este propriu doar Banatului, îl regăsim în zonele Srem și Baranya din Serbia, apoi în Austria și Boemia și îndeosebi în Transilvania⁶⁴. Istoricul Ștefan Meteș, care s-a ocupat îndeaproape cu studiul zugravilor de biserici, inclusiv al celor din Banat, a identificat doar un singur meșter care a lucrat și icoane pe sticlă, în prima jumătate a secolului trecut, stabilit la Zorlențul Mare (situat între Lugoj și Reșița), un anume Gheorghe Popescu, mort la 1849, tatăl pictorului bănățean Nicolae Popescu, cu studii superioare la Viena și Roma⁶⁵.

Sub raportul materialului, icoanele bănățene, aidoma celor ardelenesti, folosesc placă dreptunghiulară de sticlă trasă, pictată pe spate. Cele mai vechi foloseau sticla de „glăjărie”, trasă manual, fiind vălurită și destul de poroasă, cu grosimea de circa doi milimetri. Faptul acesta a fost favorizat de întemeierea încă de la începutul secolului al XVIII-lea, imediat după eliberarea Banatului de sub turci (1718), a două manufacturi de sticlă: una la Oravița, alta la Calina (aproape de Oravița, pe Valea Carașului), la aceasta din urmă fiind încă la 1726 atestată prezența unui maistru sticlar. Funcționarea acestor „glăjării”, ca și deschiderea unei de a treia pe la 1750, la Slatina, în districtul Caransebeșului, apoi la începutul secolului al XIX-lea a celei de-a patra la Tomești, în N-E-ul Banatului, a favorizat din plin dezvoltarea picturii pe sticlă, oferind din belșug materia primă pentru suport, atât de necesară iconarilor⁶⁶. Cele mai noi icoane folosesc sticla mai groasă, de factură

some of them may have also worked on glass⁶³. This phenomenon is not unique to the Banat, we find it in the areas of Srem and Baranya in Serbia, then in Austria and Bohemia and especially in Transylvania⁶⁴. Historian Ștefan Meteș, who closely studied church painters, including those from Banat, identified only one craftsman who also worked on icons on glass, in the first half of the last century, established in Zorlențul Mare (located between Lugoj and Reșița), a certain Gheorghe Popescu, died in 1849, the father of the painter Nicolae Popescu from Banat, with higher education in Vienna and Rome⁶⁵.

Regarding the material, the Banat icons, like the Transylvanian ones, use a rectangular plate of drawn glass, painted on the back. The oldest ones used „glajarie”, glass, hand-drawn, being smoothed and quite porous, with a thickness of about two millimeters. This fact was favored by the foundation since the beginning of the 18th century, immediately after the liberation of Banat from the Turks (1718), of two glass factories: one in Oravița, the other in Calina (near Oravița, on the Carașului Valley), at the latter, the presence of a master glassmaker was attested as early as 1726. The operation of these „glajării”, as well as the opening of a third one around 1750, in Slatina, in the Caransebeș district, then at the beginning of the 19th century the fourth one in Tomești, in the NE of Banat, favored from full development of painting on glass, providing abundant raw material for support, so necessary for iconographers⁶⁶. The newest icons use thicker, industrial-grade glass, with thicknesses

⁶³ I. Miloia, Începuturile artei românești în Banat, în *Analele Banatului*, an III, ianuarie-martie, Timișoara, 1930, p. 6; N. Săcară, *op. cit.*, p. 9-10

⁶⁴ N. Săcară, *op. cit.*, p. 9-10

⁶⁵ Șt. Meteș, *Zugravii și icoane pe hârtie (xilografuri-stampe) și sticlă din Transilvania*, în *Biserica Ortodoxă română*, anul LXXXII, nr. 7-8, iulie-august 1964; I. Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 123

⁶⁶ Nicolae Secară, *Icoane pe sticlă din Banat*, Ed. Arhiepiscopia Timișoarei, Timișoara, 2005, p. 11-12

⁶³ I. Miloia, *The beginnings of Romanian art in Banat*, in *Annales Banatului*, year III, January-March, Timișoara, 1930, p. 6; N. Săcară, *op. cit.*, pp. 9-10

⁶⁴ N. Săcară, *op. quote*, pp. 9-10

⁶⁵ St. Meteș, *Painters and icons on paper (woodcuts-stamps) and glass from Transylvania*, in the *Romanian Orthodox Church*, year LXXXII, no. 7-8, July-August 1964; I. Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 123

⁶⁶ Nicolae Secară, *Icons on sticks from Banat*, Ed. Archdiocese of Timișoara, Timișoara, 2005, p. 11-12

industrială, având grosimi în jurul a cinci milimetri.

În ceea ce privește tehnica de lucru, la execuția icoanelor pe sticlă se foloseau materiale: sticla, culorile și lemnul pentru rame. În Banat ramele sunt în exclusivitate din esență de brad, simple, fără profilări, încheiate la colțuri prin „nut” și „fedăr”, îmbinările fiind întărite prin unul-trei cui de lemn, iarăși din esență de brad. Spre deosebire de icoanele ardelenesti, ce au în spate, pentru protecție, deseori cu un capac de scândură, cele bănățene au în exclusivitate fâșii verticale din coajă de tei (cele mai vechi) sau placaj subțire de fag (cele mai noi). Stabilitatea acestor fâșii era asigurată de două șipci așezate transversal și fixate în ramă. Aproape întotdeauna ramele sunt vopsite în negru, foarte rar în maro sau cafeniu⁶⁷.

Sticla îndeplinește, în cadrul icoanei, un dublu rol: acela de suport și înlocuitor al vernilului. Un avantaj important al sticlei îl constituie calitățile de transparență și luminozitate pe care le capătă culorile așternute direct, fără strat de preparație. Execuția acestor icoane comportă unele dificultăți. Iconarul trebuia să aibă în vedere că întreaga compoziție îi va apărea invers și că accentele și retușurile ulterioare nu sunt posibile. (În așternerea petelor de culoare se puneau întâi luminile și apoi tonul local). Mai era apoi fragilitatea sticlei, aderența slabă a culorilor aplicate, cât și imposibilitatea restaurării în caz de accident⁶⁸.

Aproape întreaga suprafață a sticlei este pictată într-o mare diversitate cromatică, dispusă însă cu rigurozitate pe suprafața icoanelor. Marginile sunt prevăzute cu chenare ondulate sugerând draperii sau ghirlande de flori stilizate, având în cele patru colțuri câte o rozetă. Fondul icoanelor la partea superioară este albastru ceruleu uneori cu stele sau reprezentări

around five millimeters.

Regarding the working technique, materials were used for the execution of icons on glass: glass, colors and wood for frames. In Banat, the frames are exclusively of fir essence, simple, without profiles, finished at the corners with „nut” and „fedăr”, the joints being strengthened by one to three wooden nails, again of fir essence. Unlike the Transylvanian icons, which often have a wooden cover behind them for protection, the Banat icons exclusively have vertical strips of linden bark (the oldest) or thin beech plywood (the newest). The stability of these strips was ensured by two slats placed transversely and fixed in the frame. Almost always the frames are painted in black, very rarely in brown or tan⁶⁷.

The glass fulfills, within the icon, a double role: that of support and substitute for varnish. An important advantage of glass is the qualities of transparency and luminosity that colors acquired directly, without a preparation layer. The execution of these icons entails some difficulties. The iconographer had to bear in mind that the entire composition would appear to him in reverse and that subsequent accents and retouches were not possible. (lights and then the local tone were placed in the bedding of the color spots). Then there was the fragility of the glass, the weak adhesion of the applied colors, as well as the impossibility of restoration in the event of an accident⁶⁸.

Almost the entire surface of the glass is painted in a great variety of colors, but arranged rigorously on the surface of the icons. The edges are provided with wavy borders suggesting draperies or garlands of stylized flowers, with a rosette in each of the four corners. The background of the icons in the upper part is cerulean blue sometimes with stars or

⁶⁷ Nicolae Secară, *op. cit.*, p. 12

⁶⁸ Cornel Irimie, Marcela Focșa, *Icoane pe sticlă*, Ed. Meridiane, București, 1969, p. 14

⁶⁷ Nicolae Secară, *Icons on sticks from Banat*, Ed. Archdiocese of Timișoara, Timișoara, 2005, p. 12

⁶⁸ Cornel Irimie, Marcela Focșa *op. cit.*, p. 14

ale soarelui și lunii antropomorfizate, iar la jumătatea inferioară, unde este sugerată lumea terestră, este constituit din benzi transversale de ocru, brun sau verde. Culorile care erau aplicate pe dosul sticlei erau obținute prin aceleași procedee în toate centrele. „Negrul se prepara din negrul de fum frecat cu clei și cu alcool, amestecându-se cu puțin gălbenuș de ou (pentru fixare). Celelalte culori se frecau îndeosebi cu ulei, iar pentru a se usca mai repede, în momentul în care urma să se aștearnă pe sticlă, se adăuga puțină terebentină și acetat de plumb”⁶⁹.

Cele mai vechi icoane bănățene s-au lucrat în exclusivitate în tempera, uleiul făcându-și apariția abia la sfârșitul secolului al XIX-lea. Consistența și modul de preparare a culorilor varia de la un meșter la altul, unii mai puțin pricepuți foloseau albușului de ou, care ducea la o degradare mai rapidă a lucrării. Alți meșteri stăpâneau tainele obținerii unor coloranți vegetali, din anumite plante sau florile și fructele acestora, icoanele lucrate având o strălucire și o transparență deosebită. După jumătatea secolului al XIX-lea, tot mai des coloranții s-au cumpărat din prăvălie sub forma unor prafuri⁷⁰.

Contururile obținute din negru de fum se trasau cu pana de gâscă, ele constituind osatura desenului, spațiile dintre ele fiind apoi umplute cu culoare, întinsă în suprafețe plane cu ajutorul unor pensule moi, confecționate din păr de vacă. Cele mai vechi icoane au contururile pronunțate, trase în tușe groase; treptat, la exemplarele mai noi, linia conturului se subțiază. Culorile cel mai des folosite erau: albastru-ultramarin (câteodată cu degradeuri spre închis până la albastru de Prusia), roșucărâmișiu (vermilion), un verde-pământ și mai multe nuanțe de ocru. Aproape că nu există piesă în care să nu apară culorile de mai sus. Pe lângă acestea, se

⁶⁹ Cornel Irimie, Marcela Focșa, *op. cit.*, p. 15

⁷⁰ Nicolae Săcară, *Icoane pe sticlă din Banat*, Ed. Arhiepiscopia Timișoarei, Timișoara, 2005, p. 12

representations of the anthropomorphized sun and moon, and in the lower half, where the terrestrial world is suggested, it is made up of transverse bands of ochre, brown or green. The colors that were applied to the back of the glass were obtained by the same processes in all centers. „The black was made from carbon black rubbed with glue and alcohol, mixed with a little egg yolk (for fixing). The other colors were rubbed mainly with oil, and in order to dry faster, when they were going to be laid on the glass, a little turpentine and lead acetate were added”⁶⁹.

The oldest icons from Banat were exclusively made in tempera, oil making its appearance only at the end of the 19th century. The consistency and the method of preparing the colors varied from one craftsman to another, some less skilled ones used egg white, which led to a faster degradation of the work. Other craftsmen mastered the secrets of obtaining vegetable dyes, from certain plants or their flowers and fruits, the worked icons having a special shine and transparency. After the middle of the 19th century, dyes were increasingly bought from the shop in the form of powders⁷⁰.

The contours obtained from carbon black were drawn with a goose feather, they constituting the skeleton of the drawing, the spaces between them being then filled with color, spread on flat surfaces with the help of soft brushes made of cow hair. The oldest icons have pronounced outlines, drawn in thick strokes; gradually, in newer specimens, the contour line thins. The colors most often used were: ultramarine blue (sometimes with gradients towards dark to Prussian blue), brick-red (vermilion), an earth-green and several shades of ochre. There is almost no piece in which the above colors do not appear. In addition to these, they were also used,

⁶⁹ Cornel Irimie, Marcela Focșa, *op. cit.*, p. 15

⁷⁰ Nicolae Săcară, *Icons on glass from Banat*, Ed. Archdiocese of Timișoara, Timișoara, 2005, p. 12

mai foloseau, pe suprafețe reduse: verde-veronese carmin, maron, sienna⁷¹.

Putem distinge două categorii în ceea ce privește mărimea lor: o primă categorie având dimensiuni ceva mai mici, în jurul a 0,45x0,35 m, ce păstrează sticla veche, vălurită, de *glăjărie* (pot fi datate de la sf. celui de-al XVIII-lea sau chiar de la începutul sec. al XIX-lea), cealaltă categorie cuprinde piese cu un format mai mare, ce pot ajunge până la 0,90 x 0,70 m pictate pe sticlă mai groasă, de factură industrială (încadrându-se celei de-a doua jumătăți a sec. al XIX-lea), acestea din urmă sunt și cele mai numeroase.

Compozițional, personajul (sau personajele) ocupă poziția centrală, prezentat frontal, în atitudine solemnă, cu un desen precis și echilibrat, având fața ovală, nasul vag lățit spre bază, având în jurul figurilor nimburi circulare, riguros conturate. În general piesele mai vechi preferă personaje unice, doar rar ca în cazul Sf. *Paraschiva* apar sus spre cele două colțuri, redați bust plutind deasupra unor nori alburii *Iisus Pantocrator* și *Maria Orantă*. Treptat, pare-se de pe la mijlocul veacului XIX-lea, numărul personajelor se înmulțește, unele icoane prezintă chiar două registre suprapuse (*Botezul Domnului*, *Învierea lui Lazăr*, *Învierea Domnului*)⁷².

Atitudinea solemnă a personajelor, prezentarea lor izocefală, statică, cu privirile severe și fixe, cu pleoapele și irisul pronunțate, sugerează fără îndoială păstrarea trăsăturilor definitorii ale artei bizantino-balcanice. Personajele poartă în marea majoritate veșminte cu o ornamentație bogată, realizate din puncte, cruci și steluțe⁷³. Ancadramentul, la mai toate icoanele de acest tip, se compune dintr-un chenar pe trei laturi, ondulat în partea exterioară, cu colțuri superioare marcate de câte o rozetă, - latura dintre rozete fiind uneori ușor aciuțită în formă de

on small surfaces: verde-veronese carmine, brown, sienna⁷¹.

We can distinguish two categories in terms of their size: a first category having slightly smaller dimensions, around 0.45x0.35 m, which preserves the old, cloudy glass of *glassware* (they can be dated from the 18th century or even from the beginning of the 19th century), the other category includes pieces with a larger format, which can reach up to 0.90 x 0.70 m painted on thicker, industrial glass (belonging to the second half of the 19th century), the latter are also the most numerous.

Compositionally, the character (or characters) occupies the central position, presented frontally, in a solemn attitude, with a precise and balanced drawing, having an oval face, the nose vaguely widened towards the base, with circular nimbus around the figures, rigorously outlined. In general, the older pieces prefer unique characters, only rarely, as in the case of St. *Paraschiva*, they appear high up towards the two corners, rendered bust floating above some white clouds, *Jesus Pantocrator* and *Mary Orantă*. Gradually, it seems from the middle of the 19th century, the number of characters increases, some icons even show two overlapping registers (*Baptism of the Lord*, *Resurrection of Lazarus*, *Resurrection of the Lord*)⁷².

The solemn attitude of the characters, their isocephalic, static presentation, with stern and fixed gazes, with pronounced eyelids and irises, undoubtedly suggests the preservation of the defining features of Byzantine-Balkan art. The characters mostly wear clothes with rich ornamentation, made of dots, crosses and stars⁷³. The frame, on most icons of this type, consists of a border on three sides, wavy on the outside, with upper corners marked by a rosette, - the side between the rosettes being sometimes slightly pointed in the shape of a vault or

⁷¹ Nicolae Săcară, *op. cit.*, p. 12

⁷² N. Săcară, *op. cit.*, p. 14

⁷³ *Ibidem*, p. 15

⁷¹ Nicolae Săcară, *op. cit.*, p. 12

⁷² N. Săcară, *op. cit.*, p. 14

⁷³ *Ibidem*, p. 15

boltă sau baldachin⁷⁴.

Inscripțiile sunt plasate deasupra personajelor, frecvent în zona fundalului albastru, scrise cu negru sau mai adesea în alb, folosind slove chirilice, cu prescurtările tipice alfabetului chirilic, limbajul lor trădând câteodată influențe sârbești, făcându-i pe unii cercetători să se îndoiască de unele din icoane ar fi creații românești⁷⁵, totuși se știe că, până la 1864, românii bănățeni s-au găsit sub ierarhia ecleziastică sârbească, limba de cult și în mare parte limbajul inscripțiilor iconografice au fost impuse sau măcar influențate de limba autorităților bisericești.

În zona Banatului, artistul a adoptat mijloace de expresie proprii artei apusene, rămâne însă dependent de pictura Bisericească, unde a căutat să adapteze treptat vechile forme de expresie tradiționale cu altele mai apropiate de cerințele epocii. Foarte puțin cercetată, această perioadă este concludentă pentru arta românească. Fără acești înaintași uitați de vremi ale căror opere nu întrunesc întotdeauna calități plastice deosebite, nu ar fi posibil aportul Banatului la zestrea artei naționale, nu ar fi posibilă nici conturarea atâtor personalități plastice moderne din secolul al XIX-lea, ca de exemplu Constantin Daniel, Nicolae Popescu, și Ion Zaicu⁷⁶.

Iconarii bănățeni au abordat mai puține teme iconografice decât cei din centrele din Ardeal. În general sunt preferate teme tipice picturii de tradiție bizantină, de o mare popularitate bucurându-se „Maica Domnului cu pruncul”, ce apare în colecția Muzeului Satului Bănățean din Timișoara cu zece icoane. Locul doi îl ocupă „Sfântul Nicolae”, cu șapte exemplare, apoi „Sfânta Paraschiva” în cinci din cazuri, „Sfântul Gheorghe” și „Arhanghelul Mihail” în câte patru variante. O combinație de personaje,

⁷⁴ I. Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 123

⁷⁵ *Idem*

⁷⁶ Rodica Vârtaciu, *Centre de pictură românească din Banat secolul al XIX-lea*, Ed. Eurobit, Timișoara, 1997, p. 12

canopy⁷⁴.

The inscriptions are placed above the characters, frequently in the area of the blue background, written in black or more often in white, using Cyrillic slavs, with the typical abbreviations of the Cyrillic alphabet, their language sometimes betraying Serbian influences, making some researchers doubt some of icons would be Romanian creations⁷⁵, however it is known that, until 1864, the Romanians of Banat were under the Serbian ecclesiastical hierarchy, the language of worship and mostly the language of the iconographic inscriptions were imposed or at least influenced by the language of the church authorities.

In the Banat area, the artist adopted means of expression specific to Western art, but remains dependent on Church painting, where he sought to gradually adapt the old traditional forms of expression with others closer to the requirements of the age. Very little researched, this period is conclusive for Romanian art. Without these long-forgotten forerunners whose works do not always meet special artistic qualities, the contribution of the Banat to the endowment of national art would not be possible, nor would it be possible to outline so many modern artistic personalities from the 19th century, such as Constantin Daniel, Nicolae Popescu, and Ion Zaicu⁷⁶.

The Banat iconographers addressed fewer iconographic themes than those from the Transylvanian centers. In general, themes typical of the painting of the Byzantine tradition are preferred, enjoying great popularity „The Mother of God with the Child”, which appears in the collection of the Bănățean Village Museum in Timisoara with ten icons. The second place is occupied by „Saint Nicholas”, with seven copies, then „Saint Paraschiva” in five cases, „Saint George” and „Archangel Michael” in

⁷⁴ I. Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 123

⁷⁵ *Idem*

⁷⁶ Rodica Vârtaciu, *Romanian painting center from Banat 19th century*, Ed. Eurobit, Timișoara, 1997, p. 12

tipică Banatului, neîntâlnită în centrele ardelenesti și nici în cele sârbești, este cea în care Sfânta Paraschiva apare alături de Sfântul Ioan Botezătorul, prezentă în colecție, în patru variante. „Sfântul Vasile cel Mare”, „Sfântul Ilie” și „Sfântul Alimpie” apar în câte două icoane, apoi o icoana cu „Sfântul Petru și Pavel”, „Sfânta Treime”, „Botezul Domnului”, „Sfântul Dimitrie”, „Învierea Domnului”, „Învierea lui Lazăr”, „Sfântul Andrei” și „Sfânta Paraschiva și Mihail”⁷⁷.

În colecția Muzeului Satului Bănățean Timișoara există un număr de 51 de icoane bănățene, care, cu toate că provin de pe un întins teritoriu cuprins între Dunăre la sud și Mureș la nord (conform listei anexe cu satele de unde au fost colectate), nu li se cunoaște până acum cu certitudine nici măcar un centru de creație. Informații disparate de teren, înregistrate la arhiva științifică a Secției de etnografie a Muzeului Banatului, indică o localitate din sudul provinciei, aflat cu probabilitatea la Srediște-Mica (provincia Voivodina din Serbia) situat în imediata apropiere a frontierei de stat a României, acolo unde în preajma mănăstirii românești ce ființa până la sfârșitul veacului al XIX-lea ar fi funcționat o școală de pictură tradițională⁷⁸.

Etnograful Nicolae Țăranu, care s-a aplecat asupra studiului icoanelor bănățene, considera că aceste creații sunt opera unor meșteri români, care au lucrat în împrejurimile localității Biserica Alba, de lângă Vârșeț în Serbia. După părerea sa, icoanele răspândite în partea de nord-vest a Banatului⁷⁹, depistate mai ales în jurul Sânnicolaului Mare, aparțin probabil primei jumătăți a sec. al XIX-lea,

⁷⁷ Nicolae Săcară, *Icoane pe sticlă din Banat*, Ed. Arhiepiscopia Timișoarei, Timișoara, 2005, p. 15

⁷⁸ I. Frunzetti, *Pictori bănățeni*, ed. Meridiane, București, 1956, p. 5; R. Vărtăciu, *Centre de pictură românească din Banat*, Timișoara, 1997, Dorina Pirvulescu, *Pictura bisericilor ortodoxe din Banat, sec. XVIII- XIX*, Timișoara, 2003; N. Săcară, *Icoane pe sticlă din Banat*, Arhiepiscopia Timișoarei, Timișoara, 2005, p. 10

⁷⁹ *Ibidem*, p. 122

four variants each. A combination of characters, typical of Banat, not found in the Transylvanian or Serbian centers, is the one in which Saint Paraschiva appears alongside Saint John the Baptist, present in the collection, in four variants. „Saint Basil the Great”, „Saint Elijah” and „Saint Olympia”, appear in two icons each, then an icon with „Saints Peter and Paul”, „Holy Trinity”, „Baptism of the Lord”, „Saint Demetrius”, „Resurrection of the Lord”, „The Resurrection of Lazarus”, „Saint Andrew” and „Saint Paraschiva and Michael”⁷⁷.

In the collection of the Timișoara Bănățean Village Museum there are a number of 51 icons from Bănăță, which, although they come from a vast territory between the Danube in the south and Mureș in the north (according to the attached list with the villages from where they were collected), are not so far not even a creative center is known with certainty. Disparate field information, registered at the scientific archive of the Ethnography Section of the Banat Museum, indicates a locality in the south of the province, located probably in Srediște-Mica (Voivodina province of Serbia) located in close proximity to the state border of Romania, there where a traditional painting school would have functioned near the Romanian monastery until the end of the 19th century⁷⁸.

The ethnographer Nicolae Țăranu, who focused on the study of Banat icons, believed that these creations were the work of Romanian craftsmen, who worked in the surroundings of the town of Biserica Alba, near Vârșeț in Serbia. In his opinion, the icons spread in the northwestern part of Banat⁷⁹, detected especially around Sânnicolau Mare, they probably belong to the first half of the century. 19th century,

⁷⁷ Nicolae Săcară, *Icons on glass from Banat*, Ed. Archdiocese of Timișoara, Timișoara, 2005, p. 15

⁷⁸ I. Frunzetti, *Painters of Banat*, ed. Meridiane, Bucharest, 1956, p. 5; R. Vărtăciu, *Center of Romanian Painting in Banat*, Timișoara, 1997, Dorina Pirvulescu, *Painting of Orthodox Churches in Banat, c. XVIII-XIX*, Timișoara, 2003; N. Săcară, *Glass icons from Banat*, Archdiocese of Timișoara, Timișoara, 2005, p. 10

⁷⁹ *Ibidem*, p. 122

având dimensiuni mai reduse, sticlă foarte subțire, vălurită, prezentând o execuție îngrijită, detaliile fiind aproape naturalist redade. În schimb, icoanele care au circulat la sfârșitul secolului al XIX-lea în sudul Banatului, cu deosebire în localitățile Clisura (Dunării), datând de prin 1880-1890, au dimensiuni mari. Sticla lor are 2 mm grosime, pictura nu excelează prin calități deosebite, piesele lucrate în serie încadrându-se perioadei de declin a picturii pe sticlă. Ele se mai găsesc în zona Almăjului și, răzleț, în câmpia Banatului.

Un aspect relevant de luat în calcul atunci când abordăm studiul icoanelor este reprezentat de diferențele dintre icoanele bănățene și cele sârbești. Compararea materialului iconografic publicat în fosta Iugoslavie⁸⁰, cu cele câteva icoane pe sticlă sârbești pe care le deține Muzeul Banatului, se poate demonstra o dată în plus existența unui centru de pictură în zona Banatului, neidentificat însă cu certitudine pe teren, pe baza următoarelor detalii: -fundalul icoanelor bănățene este extrem de sărac, în timp ce la icoanele sârbești fundalul arhitectonic se prezintă destul de bogat, cu biserici și palate colorate în alb sau ocru;- toate icoanele bănățene au scenele încadrate de un chenar decorativ, care constă din două mari rozete plasate spre colțurile superioare, unite sus print-o bandă decorativă geometrică, dreaptă la piesele mai vechi, unduită într-un fel de acoladă deschisă, la exemplarele mai noi, la piesele sârbești aceste decoruri sunt absente; - pe cele două părți laterale, plecând din rozete, chenarul se continuă până la latura inferioară prin dungă șerpuită, de cele mai multe ori rozetele și banda decorativă sunt lucrate cu *Schlagmetal*, iar părțile laterale cu galben sau ocru.

În înnoirea repertoriului iconografic sursele de influență s-au diversificat. Tradiția reprezentării bust a personajelor din icoanele împărățești a fost de

having smaller dimensions, very thin, veiled glass, presenting a neat execution, the details being almost naturalistically rendered. On the other hand, the icons that circulated at the end of the 19th century in the south of Banat, especially in the localities of Clisura (Danube), dating from around 1880-1890, have large dimensions. Their glass is 2 mm thick, the painting does not excel in particular qualities, the pieces made in series falling into the period of decline of painting on glass. They are also found in the Almaj area and, later, in the Banat plain.

A relevant aspect to take into account when approaching the study of icons is represented by the differences between Banat and Serbian icons. Compare of the iconographic material published in the former Yugoslavia⁸⁰, with the few Serbian glass icons held by the Banat Museum, the existence of a painting center in the Banat area, but not identified with certainty on the ground, can be demonstrated once more, based on the following details: - the background of the Banat icons is extremely poor, while the architectural background of the Serbian icons is quite rich, with churches and palaces colored in white or ochre; - all the Banat icons have the scenes framed by a decorative border, which consists of two large rosettes placed towards the upper corners, united at the top by a geometric decorative band, straight in the older pieces, wavy in a kind of open brace, in the newer copies, in the Serbian pieces these decorations are absent; - on the two sides, starting from the rosettes, the border continues to the lower side with winding stripes, most often the rosettes and the decorative strip are made with *Schlagmetal*, and the sides with yellow or ochre.

In renewing the iconographic repertoire, the sources of influence have diversified. The tradition of depicting busts of characters in royal icons was

⁸⁰ D. Davidov, *op cit.* p. 133-139; N. Săcară, *op.cit.*, p. 16

⁸⁰ D. Davidov, *op cit.* pp. 133-139; N. Săcară, *op.cit.*, p. 16

cele mai multe ori abandonată. Pe fondul de lumină valorată cromatic sau sugerată de foița de aur cu decor vegetal incizat, personajele principale Iisus și Fecioara Maria au fost reprezentate de cele mai multe ori figură întreagă așezate pe vălătuci ne nori. În această ipostază Iisus ține în mâna dreaptă globul terestru, simbol creștin, iar Fecioara Maria crinul. Serafimi, heruvimi și nori învolburați au constituit – după estetica din epoca barocă – aluzii la apartenența personajelor de sfera extrasenzorială⁸¹.

Acest gen de artă sacră, icoanele pe sticlă, constituie, prin caracterul lor și prin locul pe care-l ocupă în interioarele țărănești, un element de decor alături de ștergare, păretare și farfurii, armonizându-se cu acestea în cadrul unei compoziții unitare⁸².

Se poate concluziona că pictura murală și cea de iconostas a bisericilor din prima jumătate a secolului al XVIII-lea facilitează reconstruirea atmosferei spirituale din Banatul re-confruntat cu civilizația Europei Centrale aflate în plină Epocă a Luminilor⁸³.

mostly abandoned. Against the background of chromatically valued light or suggested by the gold leaf with incised vegetal decoration, the main characters Jesus and the Virgin Mary were represented most of the time full-figure sitting on clouds. In this pose, Jesus holds in his right hand the globe, a Christian symbol, and the Virgin Mary the lily. Seraphim, cherubs and swirling clouds constituted – according to the aesthetics of the baroque era – allusions to the belonging of the characters to the extrasensory sphere⁸¹.

This kind of sacred art, the icons on the glass, constitute, by their character and by the place they occupy in the peasant interiors, an element of decoration along with wipes, walls and plates, harmonizing with them within a unitary composition⁸².

It can be concluded that the mural and iconostasis paintings of churches from the first half of the 18th century facilitate the reconstruction of the spiritual atmosphere in Banat re-confronted with the civilization of Central Europe in the midst of the Age of Enlightenment⁸³.



⁸¹ Doina Sabina Pârvulescu, *Iconostasul în Banat*, Ed. Mirton, Timișoara, 2002, p. 4

⁸² Cornel Irimie, Marcela Focșa, *Icoane pe sticlă*, Ed. Meridiane, 1971, București, p. 8-9

⁸³ Dorina Sabina Pîrvulescu, *Iconostasul din Banat*, Ed. Mirton, Timișoara, 2002, p. 3

⁸¹ Doina Sabina Pârvulescu, *The Iconostasis in Banat*, Ed. Mirton, Timișoara, 2002, p. 4

⁸² Cornel Irimie, Marcela Focșa, *Icons on glass*, Ed. Meridiane, 1971, Bucharest, p. 8-9

⁸³ Dorina Sabina Pîrvulescu, *The Iconostas of Banat*, Ed. Mirton, Timișoara, 2002, p. 3



Ilustrații / Illustrations



Nume: Maica Domnului cu Iisus
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 60,5 x 43 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 6909

Name: Mother of God with Jesus
 Date: middle of the 19th century
 Size: 60,5 x 43 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 6909



Nume: Maica Domnului cu Iisus
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 60,5 x 46 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7285

Name: Mother of God with Jesus
Date: middle of the 19th century
Size: 60,5 x 46 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7285



Nume: Maica Domnului cu Iisus
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 48,5 x 38 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7232

Name: Mother of God with Jesus
 Date: middle of the 19th century
 Size: 48,5 x 38 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7232



Nume: Maica Domnului cu Iisus
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 72 x 55,5 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7055

Name: Mother of God with Jesus
Date: middle of the 19th century
Size: 72 x 55,5 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7055



Nume: Maica Domnului cu Iisus
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 44 x 34,5 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7060

Name: Mother of God with Jesus
 Date: middle of the 19th century
 Size: 44 x 34,5 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7060



Nume: Maica Domnului cu Iisus
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 46,5 x 36,5 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7475

Name: Mother of God with Jesus
Date: middle of the 19th century
Size: 46,5 x 36,5 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7475



Nume: Sfântul Nicolae
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 61 x 44 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7336

Name: Saint Nicholas
 Date: middle of the 19th century
 Size: 61 x 44 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7336



Nume: Sfântul Nicolae
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 73 x 55 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7284

Name: Saint Nicholas
Date: middle of the 19th century
Size: 73 x 55 cm
Collection of Banat's Village Museum
Timișoara
Inventory number: 7284



Nume: Sfântul Nicolae
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 48 x 39,5 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7138

Name: Saint Nicholas
 Date: middle of the 19th century
 Size: 48 x 39,5 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7138



Nume: Sfântul Nicolae
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 61 x 45 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 8513

Name: Saint Nicholas
Date: middle of the 19th century
Size: 61 x 45 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 8513



Nume: Sfântul Nicolae
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 60 x 44 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7371

Name: Saint Nicholas
 Date: middle of the 19th century
 Size: 60 x 44 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7371



Nume: Cuvioasa Paraschiva
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 60,5 x 44 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7267

Name: Pious Paraschiva
Date: middle of the 19th century
Size: 60,5 x 44 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7267



Nume: Cuvioasa Paraschiva
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 60 x 44 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 4720

Name: Pious Paraschiva
 Date: middle of the 19th century
 Size: 60 x 44 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 4720



Nume: Cuvioasa Paraschiva
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 73 x 56,5 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7062

Name: Pious Paraschiva
Date: middle of the 19th century
Size: 73 x 56,5 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7062



Nume: Sfânta Paraschiva și Sfântul
 Ioan Botezătorul
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 60,5 x 44,5 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7075

Name: Saint Paraschiva and Saint
 John the Baptist
 Date: middle of the 19th century
 Size: 60,5 x 44,5 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7075



Nume: Sfânta Paraschiva și Sfântul
Ioan Botezătorul
Data: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 59,5 x 44 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7987

Name: Saint Paraschiva and Saint
John the Baptist
Date: middle of the 19th century
Size: 59,5 x 44 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7987



Nume: Sfânta Paraschiva și Sfântul
 Mihail
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 61 x 45 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 8514

Name: Saint Paraschiva and Saint
 Mihail
 Date: middle of the 19th century
 Size: 61 x 45 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 8514



Nume: Vasile cel Mare
Dată: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 60,5 x 46,5 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7269

Name: Vasile the Great
Date: middle of the 19th century
Size: 60,5 x 46,5 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7269



Nume: Sfântul Vasile cel Mare
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 70 x 54,5 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 8576

Name: Saint Vasile the Great
 Date: middle of the 19th century
 Size: 70 x 54,5 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 8576



Nume: Arhanghelul Mihail
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 55,5 x 43,5 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 8630

Name: Archangel Michael
Date: middle of the 19th century
Size: 55,5 x 43,5 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 8630



Nume: Arhanghelul Mihail
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 59 x 45 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7988

Name: Archangel Michael
 Date: middle of the 19th century
 Size: 59 x 45 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7988



Nume: Sfântul Alimpie
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 46 x 36,5 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7476

Name: Saint Alimpie
Date: middle of the 19th century
Size: 46 x 36,5 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7476



Nume: Sfântul Alimpie
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 46,5 x 36,5 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7266

Name: Saint Alimpie
 Date: middle of the 19th century
 Size: 46,5 x 36,5 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7266



Nume: Încoronarea Fecioarei
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 33 x 25,5 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 1160

Name: Coronation of the Virgin
Date: middle of the 19th century
Size: 33 x 25,5 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 1160



Nume: Încoronarea Fecioarei
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 68,5 x 60 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 4023

Name: Coronation of the Virgin
 Date: middle of the 19th century
 Size: 68,5 x 60 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 4023



Nume: Botezul Domnului
Datare: prima jumătate secolului al
XIX-lea
Dimensiuni: 69,5 x 54 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 4901

Name: God's christening
Date: first half of the 19th century
Size: 69,5 x 54 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 4901

Nume: Iisus așezat în mormânt
 Datare: prima jumătate secolului al
 XIX-lea
 Dimensiuni: 24 x 33 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 8526

Name: Jesus sitting in the tomb
 Date: first half of the 19th century
 Size: 24 x 33 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 8526





Nume: Învierea Domnului și Sfinții
Cosma și Damian

Datare: mijlocul secolului al XIX-lea

Dimensiuni: 70,5 x 55 cm

Colecția Muzeului Satului Bănățean

Timișoara

Număr. inventar: 7286

Name: Resurrection of the Lord and

Saints Cosmas and Damian

Date: middle of the 19th century

Size: 70,5 x 55 cm

Collection of Banat's Village

Museum Timișoara

Inventory number: 7286

Nume: Iisus
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 60,5 x 46,5 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7335

Name:
 Date: middle of the 19th century
 Size: 60,5 x 46,5 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7335





Nume: Sfântul Dimitrie
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 59,5 x 43,5 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar:

Name: Saint Dimitri
Date: middle of the 19th century
Size: 59,5 x 43,5 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number:



Nume: Sfântul Gheorghe
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 75 x 59 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 7056

Name: Saint George
 Date: middle of the 19th century
 Size: 75 x 59 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 7056



Nume: Sfântul Petru și Pavel
Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
Dimensiuni: 61,5 x 47 cm
Colecția Muzeului Satului Bănățean
Timișoara
Număr. inventar: 7058

Name: Saint Peter and Paul
Date: middle of the 19th century
Size: 61,5 x 47 cm
Collection of Banat's Village
Museum Timișoara
Inventory number: 7058



Nume: Învierea lui Lazăr
 Datare: mijlocul secolului al XIX-lea
 Dimensiuni: 71 x 65 cm
 Colecția Muzeului Satului Bănățean
 Timișoara
 Număr. inventar: 8065

Name: Resurrection of Lazarus
 Date: middle of the 19th century
 Size: 71 x 65 cm
 Collection of Banat's Village
 Museum Timișoara
 Inventory number: 8065

Bibliografie/Bibliography

- BIGHAM, St, *Icoana în tradiția românească*, Ed. Theosis, Oradea, 2016;
- BIGHAM, St, OZOLINE N., *Teologia Icoanei*, Ed. Theosis, Oradea, 2021;
- BARIȚI, George, *Reflexii*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 40/6 octombrie, 1847;
- CHITUȚĂ, Alexandru Constantin, *Noi considerații cu privire la icoanele pe sticla din Transilvania*, Ed. Muzeului National Brukenthal, Sibiu, 2021;
- DAVIDOV, D., *Icons sur verre*, în *La Creation plastique populaire en Serbie*, Beograd, 1970;
- DANCU I., DANCU, D., *Pictura țărănească pe sticlă*, Ed. Meridiane, București, 1975;
- DUNĂRE, Nicolae, *Ornamentică tradițională comparată*, Ed. Meridiane, București, 1979;
- EVDOCHUMOV, P. *Arta Icoanei o teologie a frumuseții*, Ed. Meridiane, București, 1993;
- ENE, Maria Camelia, *Stilul național în artele vizuale*, Ed. Noi Media Print, București, 2013;
- FRUNZZETI, I., *Pictori bănățeni din secolul al XIX-lea*, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957;
- FRUNZZETI, I., *Arta românească din secolul al XIX-lea*, Ed. Meridiane, București, 1991;
- FOCȘA, Marcela, IRIMIE, Cornel, *Icoane pe sticlă*, Ed. Meridiane, București, 1969;
- FOCILLION, Henri, *Viața formelor*, Ed. Meridiane, București, 1995;
- MELCHISEDEC, *Episcopul Romanului, Istoria Icoanelor*, Ed. Blassco, București, 2017;
- METEȘ, Ștefan, *Zugravii și icoane pe hârtie (xilografuri-stampe) și sticlă din Transilvania în Biserica Ortodoxă Română*, anul LXXXII, nr. 7-8, iulie-august, 1964;
- MILOIA, Ioachim, *Începuturile artei românești în Banat în Analele Banatului*, an III, ianuarie-martie, Timișoara, 1930;
- MONAHIA, Iuliana, *Truda iconarului*, Ed. Sophia, București, 2001;
- MUȘLEA, I., *Icoanele pe sticlă la românii din Ardeal în Șezătoarea XXIV*, 1928;
- OPRESCU, George, *Arta țărănească la români*, București, 1922;
- PASSCADI, Ion, *Arta de la A la Z*; Ed. Junimea, Iași, 1978;
- POPESCU, I. A., *Arta icoanelor pe sticlă de la Nicula*, Ed. Tineretului, București, 1969;
- PÂRVULESCU, Dorina Sabina, *Iconostasul tradițional din Banat*, Ed. Prepress Penta Advisual, Timișoara, 2001;
- ROȘU, Georgeta, *Icoane pe sticlă din colecția Muzeului Țăranului Român*, Ed. Alcor Edimpex, București, 2009;
- SECARĂ, Nicolae, *Icoane pe sticlă din Banat*, Ed. Învierea, Timișoara, 2005;
- TRABUKUIN, N. M., *Sensul icoanei*, Ed. Sophia, București, 2008;
- VÂRTACIU, Rodica, *Centre de pictură românească din Banat secolul al XIX-lea*, Ed. Eurobit, Timișoara, 1997.

