

Icoanele pe panou de lemn în secolele XVIII-XIX

*Tuică Maria Cătălina**

Abstract: The eighteenth and nineteenth centuries can be defined, in general, as the period of the Phanariot regime and the era of national renaissance.

Although made individually by folk craftsmen endowed with talent, artistic sense and eager to take over from the sacred art of the time, the peasant icons express the mentality, simplicity, sensitivity and spirituality of the whole people. On the import chain, there was a change of total perception, so from a predominantly religious or thematic painting that came from the sacred environment, it was changed to secular painting in its own right.

The eclecticism present in the Romanian space creates an ensemble, by combining western elements with the eastern ones, which overlap, without having the complete assimilation of the local conditions.

Keywords: 18th, 19th centuries, materials, techniques and styles, icon, iconography

Secolele XVIII și XIX pot fi definite, în linii generale, ca perioada regimului fanariot și epoca de renaștere națională; două secole cu profunde schimbări socio-politice, războaie, pierderi teritoriale, pierderi de resurse naturale, urmate de două revolte majore prin care națiunea română își face cunoscute nemulțumirile și idealurile naționale după modelul revoluției franceze, *Liberté, égalité, fraternité!* apoi înfăptuirea Unirii Principatelor și obținerea independenței statale – ultima fiind urmată de o scurtă perioadă de relaxare, fără conflicte militare, și cu progres economic.

Au fost două veacuri de istorie, în care națiunea română, sufocată de cele trei imperii vecine: otoman, habsburgic și țarist, a supraviețuit și a reușit să-și desăvârșească unitatea și entitatea națională în granițele firești.

Rolul Bisericii a crescut, afirmându-se ca o instituție fundamentală în stat. Fapt explicabil ținând seama de nevoile societății românești din secolul al XVIII-lea, de evoluția ei internă, când înalți ierarhi au garantat cu prezența lor ființa țării și apărarea credinței. Era o vreme în care, în Principatele Române s-au făcut mai puternic simțite acțiunile întreprinse la nord de Carpați, în plan confesional, Biserica veghind la hotarele ortodoxiei¹.

Biserica a îndeplinit un rol însemnat și în raporturile dintre societate și stat, consolidând legăturile cu ctitorii și susținătorii multelor lăcașuri parohiale înălțate

* Restaurator Muzeul Viticulturii și Pomiculturii Golești, Argeși, e-mail: caty_painting@yahoo.com

¹ Gheorghe Platon, *Istoria modernă a României*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1985, pp. 16-22.

sau refăcute acum de categorii mai largi ale populației, de noua boierime aflată în ascensiune, de negustori, clerici și orașeni².

Bastioane ale credinței ortodoxe, în vremea fanariotă, Valahia și Moldova nu se mulțumesc să mituiască autoritățile otomane pentru a se asigura că nicio moschee nu are să-și înalțe minaretul spre cerul lor, ci își investesc o bună parte a surplusului economic (care nu era foarte mare) în construirea de biserici. Într-o vreme de cumplite tulburări politice și militare și de nesiguranță deplină a zile de mâine, nădejdea în ajutorul divin și în viața de apoi era cea mai bună pavăză a creștinilor, în fața neputințelor și vitregiilor sorții. O atestă, de altfel, elocvent, inscripțiile votive de la intrarea în fiecare locaș de cult, care justifică actul donatorilor prin dorința de a-și asigura veșnica pomenire și mântuirea sufletelor.

În afara finalității religioase, ctitorii urmăreau și scopuri lumești, pe care smerenia creștină îi împiedică să le mărturisească în scris. Prin opera lor căutau să dobândească prestigiu social, să își consacre numele și să transmită viitorimii propria imagine. Acesta era rostul tabloului votiv inclus de veacuri în programul iconografic al bisericilor ortodoxe.

Izvoarele iconografice devin mai numeroase în secolul XVIII și primesc un suport tehnic nou – gravura. Picturile murale redată în interiorul bisericilor înfățișează și portretele ctitorilor. Icoanele pe lemn, realizate în diferite centre din țară, au început să fie solicitate de mai multe medii sociale, care, voit sau nu, au modelat iconografia pentru a-și exprima propriile interese. Școlile de pictură populare lucrau la comandă și respectau cerințele comanditarului. Zugravii încep să efectueze și lucrări pentru construcții civile. În 1709, Toma Cantacuzino cerea un meșter pentru spoirea caselor din București. Tot la începutul secolului, zugravii au spoit localul spitalului mănăstirii Colțea. Ca urmare, au apărut *zugravii de binale* și *zugravii de subțire*. Unii dintre aceștia sunt menționați în documentele vremii, mai ales în București, Iași, Craiova, Târgoviște, Târgu Jiu etc.³

La o privire atentă observăm că inventarul iconografic sporește semnificativ în veacul al XVIII-lea, atunci când, din timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714), numărul de biserici ridicate în Țara Românească crește considerabil. Dacă într-o primă fază, opera constructivă era apanajul domnitorilor și apropiaților săi, odată cu numirea pe tronul de la București a principilor greci din Fanar, din 1716 și până în 1821, apar o mulțime de locașuri de cult ctitorite de oameni din categorii sociale diverse (boieri și boiernași, militari, negustori, meșteșugari, clerici de toate rangurile), uniți între ei doar de credința în Dumnezeu și de o reală bunăstare, care le permitea să aloce resurse bănești însemnate în scopuri pioase. Să nu uităm că acest lucru se întâmpla într-o vreme în care Europa Occidentală își trăia emanciparea luminstă de sub atotputernica tutelă a bisericii, fenomen ce nu atinge în spațiul românesc decât unele cercuri intelectuale, destul de târziu – către jumătatea secolului al XIX-lea.

² Paul Cernovodeanu, Nicolae Edroiu – coordonatori, *Istoria românilor*, vol. VI, Editura Enciclopedică, București, 2002, p. 338.

³ *Ibidem*, pp. 195-196.

În tot secolul al XVIII-lea s-au construit 238 de biserici de zid, în Țara Românească: 9 în Mehedinți, 31 în Gorj, 26 în Dolj, 80 în Vâlcea, 12 în Olt, 28 în Argeș, 19 în Dâmbovița, una în Giurgiu, 14 în Prahova, 6 în Ilfov, 10 în Buzău una în Ialomița și una în Călărași⁴. Ctitoriile monastice au fost ridicate, în afară de domnitori și marea boierime, și de reprezentanți ai orașenilor și târgoveților. Prezența negustorului Martin Buliga la ridicarea locașului ce îi purta numele, pe o colină a orașului Pitești, în 1745, la clădirea schitului Stânișoara-Argeș în 1747, sau a unor moșneni, la înălțarea în 1758-1761 a chinoviei de la Lacul Negru – Călinești Mușcel constituie dovezi evidente ale implicării altor categorii sociale în ridicarea de locașuri⁵.

În procesul organizării vieții administrative, domnia și înalții ierarhi au urmărit să reazeze traiul obștilor monahale pe un temelii apropiat vechilor canoane, prin care un mare număr din aceste locașuri (72 de mănăstiri și 24 de schituri) erau închinat, la sfârșitul veacului al XVIII-lea, la Ierusalim, Athos sau Muntele Sinai. Numai în București, cca 20 de ctitorii voievodale, boierești sau ale înalților prelați, precum: Radu Vodă, Mihai Vodă, Cotroceni – deveniseră metohuri ale patriarhilor din Orientul Apropiat.

Asistăm în Epoca Fanariotă la “o trecere treptată a picturii iconarilor munteni de la o artă, echilibrată încă, spre o accentuare a spiritului baroc, la exagerarea folosirii ornamentelor și aurului și o efeminare a formelor și mișcării”⁶. În cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea, paralel cu accentuarea manierismului, suntem martorii pătrunderii mai intense a spiritului artei populare, care conferă icoanelor o nouă vigoare și pitoresc, dar și o anumită rigiditate a formelor și liniilor, o mai mică atenție acordată prețiozității și valorației culorii, o naivitate în conceperea și realizarea formelor și compoziției⁷. Predilecția pentru cromatica pastelată în nuanțe de roz, bleu, galben, inspirată din estetica occidentală baroc-rococo, care înlocuiește culorile convenționale ale tradiției bizantine, “înlocuirea fondurilor de aur cu cele ocru sau albastre, simplificarea sau, din contră, complicarea excesivă a schemelor iconografice, schimbă însuși spiritul icoanelor. Și dacă aceste trăsături sunt valabile pentru opere produse în ateliere cu tradiție, în icoanele create în atelierele nou-apărute pe care le întâlnim în jurul multor biserici ctitorite la sate și în târgurile din Țara Românească, ele devin și mai pregnante mai cu seamă că înșiși zugravii sunt strâns legați de arta populară”⁸. În secolul al XIX-lea, în afara icoanelor de factură populară care amintesc vag de moștenirea artei postbizantine și brâncovenești, sub puternica înrăurire a artei apusene laicizate, încep să fie pictate icoane academiste influențate de arta post-renascentistă⁹ accesată fie pe filieră rusă și cretană fie prin contactul direct cu arta Apusului, mai ales după 1848. În acest climat există, însă, și zugravi

⁴ Tudor Dinu, *Oamenii epocii fanariote*, Editura Humanitas, București, 2018, pp. 10-15.

⁵ Paul Cernovodeanu, Nicolae Edroiu, *op. cit.*, p. 198.

⁶ Efremov, Alexandru, *Icoane românești*, Editura Meridiane, București, 2002, p. 69.

⁷ *Ibidem*, p. 70.

⁸ *Ibidem*, p. 71.

⁹ *Ibidem*, p. 74.

autohtoni care își amintesc de tradițiile aproape uitate și țin încă vii centre de pictură care conservă vechile tehnici și modele.

Referindu-ne la icoanele de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, distingem două mari școli sau curente care coexistă în această perioadă având ca punct comun de pornire arta locală de tradiție postbizantină. Nașterea lor are la bază fenomenul de democratizare a actului de ctitorire, specific secolului al XVIII-lea, care a transferat privilegiul și responsabilitatea de a comanda arta religioasă, rezervat până atunci boierilor și domnilor, către păturile inferioare: negustori și meșteșugari proaspăt înavuțiți, funcționari cu ranguri mici în administrație și armată și chiar comunitățile mahalalelor și satelor. Prima dintre aceste școli, numită în mod convențional *urbană*, produce opere cu aspect mai elaborat și mai fastuos, presupunând o îndelungată școlire într-un atelier deschis unor influențe din afară la comanda unui public mai avut, mai instruit și mai atent la calitatea și valențele artistice ale icoanelor. Chiar și în interiorul acestei școli remarcăm două direcții distincte: o parte ceva mai conservatoare aflată sub directa și pregnantă influență a artei brâncovenești și post-brâncovenești, și o alta modernă, aflată sub înrăurirea picturii apusene¹⁰.

Cel de-al doilea curent este numit *rural*, fără a se confunda cu arta populară, deoarece ținuta artistică și tehnică a operelor realizate presupune formația în cadrul unui atelier bun și o practică susținută. Diferența constă în faptul că zugravii erau recrutați din mediul sătesc și răspundeau comenzilor mai puțin exigente ale oamenilor din aceeași categorie socială neinstruiți dar plini de evlavie și foarte legați de tradiția moștenită din strămoși. Din acest motiv producția *rurală* se dovedește a fi mult mai conservatoare, mai apropiată de vechile canoane, mai ales la nivelul cromaticii, expresiei și reprezentării spațiale a personajelor, ce-i drept mult simplificată¹¹.

Materiale, tehnici și stiluri

Termenul de „icoană” nu a fost legat de anumite materiale folosite în confecționarea blatului. Putem citi deja din scrierile celui de – al șaptelea Conciliu Ecumenic de la Niceea din 787, care a avut o importanță centrală pentru venerarea imaginilor: „Iar noi de aceea hotărâm, în toată grija și credința, ca venerabilele și sacrele imagini, care au fost făcute în același fel cu venerabila și dătătoare de viață cruce, cu picturi sau mozaicuri, sau din alt vrednic material, într-un mod corespunzător, să fie ridicate șienerate în lăcașurile sfinte ale lui Dumnezeu”. Prin *vrednic material* se înțelegeau, printre altele: fildeș, aur, argint, metale inferioare, textile și marmură¹².

¹⁰ P. A. Michelis, *Analiza estetică a artei bizantine*, Londra, 1955, pp. 119 și urm.

¹¹ *Ibidem*, p. 124.

¹² Prevăzut să înceapă în anul 786, la Constantinopol, sinodul a fost amânat din cauza turbulențelor cauzate de iconoclaști, în Sorin Șelaru, *Hotărârile dogmatice ale celor șapte sinoade ecumenice*, Editura Basilica, București, 2018, p. 147.

Începând din perioada bizantină târzie, a existat o anumită tehnică ce a dobândit o mare răspândire în arta icoanelor, aceasta era a picturii în tempera în care mediul liant era o emulsie de gălbenuș de ou cu apă. Aceasta era una din cele mai vechi tehnici de pictură, folosită în Antichitate (pentru un mare număr al portretelor de mumii egiptene) și a fost descrisă și de Pliniu cel Bătrân (23- 79 d.H.) în Cartea 35 din a sa *Naturalis Historia*. Fiecare icoană creată în aceasta tehnică are patru straturi: primul, suportul picturii - panoul de lemn, apoi grundul (în rusă levkas), preparat din praf de cretă, sau alabastru și un liant din clei animal 3-5 mm - trebuia să rămână alb omogen, în întregime neted și ferm, al treilea stratul de pictură propriu-zis, constând din pigmenți amestecați cu emulsie de ou, în cele din urmă stratul protectiv compus din uleiuri vegetale sau vernis.

Suportul pentru icoanele portabile a fost, încă din cele mai îndepărtate timpuri, în exclusivitate făcut din lemn bine preparat. Pictura se realiza pe partea ce da înspre interiorul trunchiului, care în timp tindea să se curbeze în afară. Liniile verticale din pictură corespundeau cu liniile lemnului. Pentru icoanele mai mici, un panou era de obicei suficient, însă pentru cele de mari dimensiuni se recurgea la unirea mai multor panouri între ele prin bare horizontale, plasate pe revers. Aceste bare ar trebui să fie, de preferință, un singur lemn de esență tare, având totodată și rolul de a preveni curbarea. Partea care urma a fi pictată era ușor adâncită - rezervată pentru motivul principal, iar marginea ridicată din jurul ei era adesea pictată cu figuri de sfinți sau cu texte explicative. Ulterior icoanele au fost pictate pe planșete drepte, fără adâncitură, pe pânză sau panouri de dimensiuni în grosime relativ reduse. Pentru evitarea crăpăturilor la nivelul peliculei de culoare transmise de către lemn, înainte de aplicarea grundului pe îmbinări se aplicau benzi de pânză.

În perioada 1700-1900, icoanele pictate pe suport de lemn trec printr-o serie de schimbări majore, în special din punct de vedere al tehnicilor folosite - de la alegerea lemnului pentru panou, până la aplicarea straturilor picturale. Tot în această perioadă s-au dezvoltat centrele de iconari și a crescut numărul acestora, ceea ce a dus la o mărire considerabilă a numărului de icoane create, dar nu și la menținerea unei bune calități a execuției lor (artistice și tehnice).

Geografic, aceste schimbări le regăsim în Țara Românească și în Moldova, cu mici diferențe date de influențe stilistice (rusești în Moldova și grecești în Țara Românească).

Cel mai des folosit material pentru blatul icoanelor românești este, în general, lemnul, cu diferențe de esență de la o regiune la alta. Pentru icoanele din Țara Românească și Moldova, teiul este preponderent, utilizându-se și plopul sau aninul. În schimb, în Transilvania, se utiliza lemnul de brad și mai puțin cel de tei. Blatul era consolidat cu traverse puțin îngropate, iar Moldova și Țara Românească se utiliza consolidarea cu traverse semi-îngropate. Relieful ramelor în Transilvania era realizat prin fixarea unor baghete care adesea erau decorate cu ornamente pictate, iar în Țara Românească și Moldova, iconarii preferau să lase reliefurile din grosimea blatului.

Modul de preparare este asemenea, aceluși folosit de zugravi în pictura murală. S-a observat chiar și în cel de-al doilea strat, aplicat, prezența unor fibre vegetale, probabil de in, ce contribuie la mărirea aderenței față de lemn.

Prepararea suportului din punct de vedere geografic:

În Țara Românească: stratul de preparare este aplicat direct pe lemn.

În Moldova: existența fâșiilor de pânză pentru unificarea muchiilor, și a zonelor de îmbinare, sau pe întreaga suprafață.

În Transilvania: mijloacele materiale sunt modeste, stratul de preparare este aplicat direct pe lemn, este foarte subțire și friabil, prezentând o rezistență slabă. Locul foițelor de aur a fost luat foarte des de foițele de staniu și rar de cele din argint. Când mijloacele materiale erau scăzute, se folosea pentru fond culorile galben-ocru sau albastru, iar în Moldova - roșul¹³.

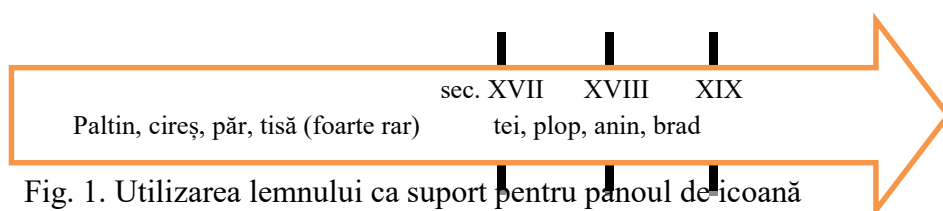


Fig. 1. Utilizarea lemnului ca suport pentru panoul de icoană

Lucrate de țărani și destinate lor, icoanele populare românești au trecut proba timpului și au devenit astăzi mărturiile vii ale unui popor pentru care creștinismul nu a reprezentat doar iubirea de Dumnezeu, ci și un factor de uniune locală și de coagulare a națiunii. Iconografia țărănească este parte a artei populare românești, dar este singura care nu are scop ornamental.

Deși realizate individual de meșteri populari, înzestrați cu talent și simț artistic și dornici de a prelua din arta sacră a vremii, icoanele țărănești exprimă mentalitatea, simplitatea, sensibilitatea și spiritualitatea întregului popor. În ele țăranul român și-a pus imaginea personală despre lumea nevăzută a raiului și a iadului, portul popular, natura înconjurătoare, aducând astfel învățămintele biblice în ființa națională. Prin icoane, țăranul român își apără credința; spre icoană își îndreaptă nădejdea și tot în ea își găsește mângâierea. Și pentru că întreaga sa viață se derula în jurul spiritualității, țăranul a conferit sfinților puteri tămăduitoare și ocrotitoare.

Maniera stilistică a pictorului popular este diferită de cea a iconarilor prin realizarea unor trupuri robuste și nu imateriale așa cum sunt redată în icoanele care respectă Tradiția și canoanele Bisericii. Desenul este exagerat, naiv, cu tonuri de roșu, albastru, ocru și cafeniu care integrează pictura ansamblului¹⁴.

Modelele iconografice ale artei occidentale sunt integrate rapid, cu o anumită dezinvoltură, elementele barocului devin complementare cu tradiția bizantină, spiritul narativ justițiar este profund remarcat prin scene datorită situațiilor de viață

¹³ I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Editura Meridiane, București, 1973, p. 96.

¹⁴ K. Rodin, *Arta medievală din Moldova*, Editura Știința, Chișinău, 1990, p. 74.

introduse, personaje istorice, toate aceste sunt îmbinate frumos în pictura bisericilor de lemn.



Fig. 2. Diferențe stilistice între icoanele din spațiul românesc.

Dacă la icoanele din secolele XVI și XVII figurile au caracter statuar, vesmintele îmbracă trupul, fiind modelate în tușe largi care alunecă în sensul formei; umbrele sunt realizate în cele mai multe cazuri ton pe ton, iar luminile sunt așternute, cu alb sau ocră deschis și siluetele păstrau proporția celor din pictura murală, icoanele din secolul al XVIII-lea, atât cele din Moldova cât și cele din Țara Românească, erau lucrate mai puțin îngrijit, sub raport tehnic. Meșterii acordau o mică importanță suportului de lemn (în cele mai multe cazuri de tei) și stratului de preparare. Culorile erau mai bogate și mai vii decât în trecut, fiind așternute uneori în pete mari, peste care se realiza convențional, cu hașuri regulate de aur, modelajul draperiilor. În această etapă distribuția umbrelor și a luminilor apare cu totul în mod artificial. Desenul își pierde treptat caracterul sintetic, zugrăvii nu mai redau proporția statuară, iar figurile nu mai au expresia sentimentelor. Suntem de fapt în etapa manierismului picturii feudale românești, unde pitorescul detaliilor, liniatura filigranată, strălucirea coloritului, suplinesc pierderea concepției monumentale. Regăsim însă peisaje și arhitecturi în care se întrezăresc tendința de a reda adâncimea spațiului și evocarea siluetei monumentale locale¹⁵.

Pe filiera importului s-a produs o schimbare de percepție totală, astfel de la o pictură preponderent religioasă sau cu tematică care provenea din mediul sacru, s-a trecut la pictura laică de sine stătătoare.

Înainte de a transmite ștafeta către epoca modernă, secolul XVIII mai elaborează un gen de pictură cu compoziție istorică, dar care păstrează caracteristici ale icoanelor. În afară de evenimentul istoric relatat, pictura are și elemente

¹⁵ I. Dancu, D. Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 37.

convenționale ale supranaturalului. Acest stil a fost folosit în tot secolul XIX, când, de exemplu, Tattarescu, în tabloul *Deșteptarea României*, a acordat un spațiu amplu divinității, metaforic invocată să susțină emanciparea țării.

Inițiatorul acestui tip de compoziție a fost pictorul Grigore Frujinescu (1750-1803)¹⁶, care a introdus, la sfârșitul secolului XVIII, în pictura religioasă românească, procedeele artei renaștentiste. Astfel putem remarca clarobscurul, perspectiva, umbra purtată, supranaturalul, sacralitatea și umanul contopite, Frujinescu fiind astfel cel care a început pictura nouă în România. Zugravul l-a reprezentat pe domnitorul *Nicolae Mavrogheni împărțind daruri*. Fanariotul este înfățișat tronând, încadrat de dregătorii săi pe care îi mituiește, fiind asistat, în registrul superior, de personaje sacre care înfățișează divinitatea.



Fig. 3. Grigore Frujinescu, *Nicolae Mavrogheni împărțind daruri*¹⁷, 1789.

Din secolul al XIX-lea, meșterii iconari au început să-și pună propria personalitate în icoane, semnându-le și datându-le. Tot în această perioadă, apare și diversitatea culorilor și astfel icoanele populare se apropie tot mai mult de atmosfera de basm. Găsim scene de spațialitate redată în plan, motive florale, vegetale, decorative, motivele biblice fiind redată într-o interpretare naivă și cu semne simboluri. Remarcăm și minuțiozitate a detaliilor cu care pictorul popular

¹⁶ Zugrav de subțire, din a doua parte a veacului XVIII, Grigore Frujinescu a fost fiul unui alt zugrav, Popa Tudor din Frujinești (azi Frunzărești-Călărași, aproape de București). A mai avut un frate, Nicolae – și el tot zugrav. În virtutea uzanței, prenumele Grigore devine nume – Grigorescu, iar fiul său Ion (1795-1843), vekil de conac boieresc, a purtat numele de Grigorescu. Fiul lui Ion, Nicolae Grigorescu, a îmbrățișat meșteșugul bunicului și străbunicului. Ani mai târziu, pictorul Nicolae Grigorescu spunea despre meșteșugul zugrăvitului: „se vede că era în neamul nostru”, iar criticul Leo Bachelin afirma „gustul picturii era ereditar la Grigorescu” confirmă Vasile Florea, *Arta românească de la origini până în prezent*, Editura Litera, București, 2020, p. 397.

¹⁷ Sursa imaginii: Vasile Florea, *Arta românească de la origini până în prezent*, Editura Litera, București, 2020, p. 287.

redă piese de mobilier sau fixează pliurile odăjdiilor pictate, fapt care demonstrează influența picturii laice în icoana populară. Chiar dacă a cunoscut un parcurs și o evoluție relativ identică cu cea a icoanei profesioniste, icoanei populare îi lipsesc strictețea și ascetismul.

Credința țaranului român este istorică, iar icoanele țărănești reprezintă momentele istoriei românilor, momente ce se desfășoară în cadrul natural știut de el și cu personaje ce se aproprie de expresia chipului lui. Apropierea de realism, conformitatea cu natura duc icoanele țărănești mai aproape de arta profană, întrucât reprezentarea lor naturală, insistența pe detalii de ordin material, transportă imaginea într-o lume neatinsă de sfințenie. Căci meșterului popular îi lipsește elementul principal din iconografie și anume faptul că icoana ilustrează Dumnezeuirea și efectul Duhului Sfânt, fiind astfel mai apropiată de suflet decât de trup.

În iconografia țărănească apar diferențe și în alegerea și prelucrarea blatului icoanelor. Se folosește lemn specific zonei, dar din esența cea mai ieftină și prelucrat sumar și primitiv, ciopliturile sunt uneori destul vizibile pe blatul icoanei, structura de rezistență a blatului nu este riguros analizată și nici elementele care ajută la conservarea în timp a operei. Nu se dă importanță prea mare straturilor de preparație, iar aspectul este deseori neîngrijit. Iconarii țărani nu știu să dea nici proporție statuară trupurilor și nici sfințenie și dumnezeire chipurilor. Sunt mai interesați de detalii pitorești, decât de spiritualitatea icoanei. Se folosesc mijloace tehnice simple, materiale ieftine și sunt reprezentate deseori noțiuni de folclor românesc. Interpretarea este arhaică, caracterul narativ este legat de detalii pitorești și astfel, icoana țărănească devine întâi un document de interpretare folclorică și abia apoi o manifestare creștină.

Iconarul țaran păstrează totuși ritualul purificării spirituale și trupești necesar realizării unei icoane, se roagă, postește și apelează la asceză pentru momentul întâlnirii cu icoana care îi va păzi casa, familia și gospodăria, îi va îndruma și îl va alina în momentele grele, chiar dacă din punct de vedere al canoanelor și Tradiției, icoana sa nu va fi un catalizator al transfigurării prin har a naturii umane¹⁸.

Secolul al XIX-lea vine cu o pregnantă influență a artei apusene laicizate, icoanele încep să fie pictate chiar în școlile mănăstirești de la Hurezu, Pitești, Cernica, Căldărușani sau Buzău, cele academiste sunt influențate de arta post-renascentistă, fapt ce duce la pierderea caracterului de icoană ca obiect sacru de cult; devin forme laice de reprezentare – tablouri, exemplificarea putând fi făcută prin Nicolae Grigorescu¹⁹.

Icoanele din secolele XIX și XX, erau adesea acoperite de cositor, care era vopsit în galben pentru a reda aspectul aurului. Pliurile hainelor, razele mandorlei, aripile, tronurile, erau adesea decorate cu foiță metalică - tehnică cunoscută sub numele de crisografie, și se aplica doar după ce stratul pictural era finalizat și uscat.

¹⁸ I. Dancu, D. Dancu, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹ Alexandru Efremov, *op. cit.*, p. 90.

Creșterea vertiginoasă a cererii pentru icoanele prețioase, ce trebuiau să fie accesibile însă și celor cu un statut social mediu, a condus către mecanizarea producției de icoane și la substituirea metalelor prețioase - care înainte constituiau norma. Ultima parte a secolului al XIX-lea a deschis drumul către icoanele produse în masă²⁰.

Modelele iconografice ale artei occidentale sunt integrate rapid în iconografia românească, cu o anumită dezinvoltură, elementele barocului devin complementare cu tradiția bizantină, spiritul narativ justițiar este profund remarcat prin scene datorită situațiilor de viață introduse, personaje istorice, toate aceste sunt îmbinate frumos în pictura bisericilor de lemn dar și la nivelul icoanelor.

Icoanele din secolul al XIX-lea erau adesea acoperite de cositor, ce era vopsit în galben pentru a reda aspectul aurului. Pliurile hainelor, razele mandorlei, aripile, tronurile, erau adesea decorate cu foiță metalică - tehnică cunoscută sub numele de crisografie, se aplica doar după ce stratul pictural era finalizat și uscat.

Creșterea vertiginoasă a cererii pentru icoanele prețioase, care trebuiau să fie accesibile însă și celor cu un statut social mediu, a condus către mecanizarea producției de icoane și spre substituirea metalelor prețioase - care înainte constituiau norma.

În încheierea acestui articol oferim două exemple concludente de icoane din secolele XVIII și XIX.

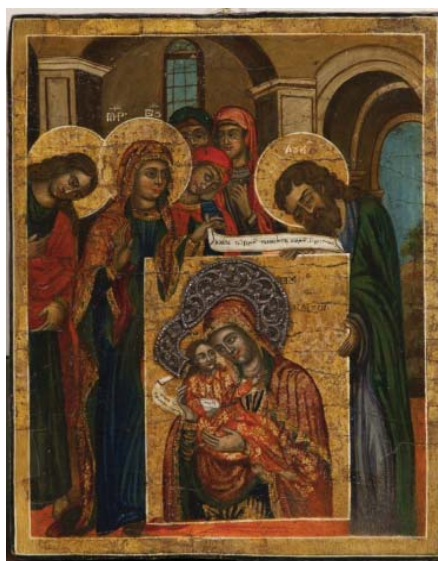


Fig. 4. *Prezentarea Sfintei Icoane*, tempera pe lemn, 4/4 sec. XVIII, deținător Muzeul Național de Artă al României²¹

Din punct de vedere iconografic avem o redare împrumutată din pictura de șevalet, de reprezentare a unei scene secundare inclusă în scena principală. Astfel

²⁰ Eva Hausteijn- Bartsch, Norbert Wolf, *Icoane*, Editura Taschen, Köln, pp. 14- 25.

²¹ Sursa imaginii: http://clasate.cimec.ro/Detaliu_en.asp?tit=Icoana-pe-lemn--Prezentarea-Sfintei-Icoane& , (accesat la data de 06.01.2022).

sunt redat două ipostaze: în scena principală Sfântul Luca prezentă Fecioarei Maria icoana. Flancată de Sfântul Ioan și Sfântul Luca – imaginea creează ipostaza ce va urma, respectiv cea a devenirii acesteia ca Maica a Domnului, cu Pruncul în brațe (Eleusa). În planul secundat, alți credincioși asistă la sacralizare.

Pentru încercarea de redare a spațialității sunt utilizate elemente arhitecturale precum: arcade, coloane, ferestre, perspectiva păstrând încă influența redării bizantine-bidimensională.

În icoana secundară Maica Domnului este cu fața îndreptată către Fiul, acesta având brațul îndreptat în jurul gâtului, întreaga gestică fiind una maternă.

Ca simbolică avem Biserica redată prin Maica Domnului, ce are la bază iubirea dintre om și divinitate, liantul fiind redat prin Maica Domnului.

Importanța religioasă ce primează ca mesaj al *icoanei din icoană*, este redată prin tratarea diferită a aurelelor, acestea fiind în relief din argint aplicate.



Fig. 5. Icoana Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria, tempera pe lemn, sec. XIX, deținător Muzeul Golești

Icoana Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria - realizată în secolul al XIX-lea de zugravul Filotei, este un caz reprezentativ pentru tranziția între medieval și modern.

Icoana, aflată în patrimoniul Muzeului Golești, are forma dreptunghiulară dispusă pe înălțime și o reprezintă pe Maica Domnului conform tipului iconografic *Hodighitria*: bust trei sferturi, purtându-L pe Pruncul Iisus pe brațul stâng și cu cel drept arătând către El. Figurile celor doi, bine proporționate, cu trăsături delicate și

elegante, sunt dispuse semi-frontal, pe un fond uniform albastru cobalt, și orientate ușor una spre alta către centrul compoziției. Chipurile lor reprezentate în semi-profil, cu privirea îndreptată către credincioși, sunt tratate sensibil diferit.

Portretul Mariei este modelat prin pasaje ușoare de umbră și lumină în spiritul picturii de șevalet care scot în evidență trăsăturile ingenuie. Ies în evidență gura mică cu buze roșii ce conturează un zâmbet candid și ochii mari, vii, ațintiți spre privitor. Spre deosebire de ea, Fiul are trăsături ceva mai apropiate de canoane deși este lucrat în același modelul fin, străin tradiției bizantine. Fecioara poartă o rochie (palla) albastră cu manșete și gulere aurite, ornamentate în rețea încrucișată (guilloché), suprapusă de un maforion roșu-roz cu dublură verde-china și bordură decorată cu striaii ondulate lucrate în pastă și aurite, tehnică ce amintește de procedeele brâncovenești.

Pruncul Iisus este înveșmântat în hiton alb-verzui și himation roșu, tăiate simplu și nedecorate. El binecuvântează cu mâna dreaptă iar în stânga ține globul ce simbolizează Universul. Redarea veșmintelor și a chipurilor respectă regulile de reprezentare postbizantine fără a excela la nivel calitativ. Se remarcă o diferență de tratare a veșmintelor Născătoarei de Dumnezeu care sunt mai deschise influențelor occidentale, în falduri largi, fluide, luminate cu laviuri aurii și trăsături albe de penel cu aspect spontan, față de îmbrăcămintea fiului ce trimite prin cromatică, geometria faldurilor și mai ales tăietura în acoladă de la pieptul cămășii la reprezentările post-brâncovenești mai conservatoare.

Alături de tratarea chipurilor, cromatică îndulcită și faldurile fluide, aureolele reprezintă un alt element care trădează influențe apusene. Ele își pierd consistența și caracterul decorativ date în mod tradițional de conturul riguros și efectul auririi, și se transformă într-o efuziune de raze alb-gălbui cu aspect de halou menite să sugereze iradierea luminii sfinte, așa cum se întâmplă în arta barocă.

Pictura acoperă integral câmpul icoanei nefiind delimitată de chenarul tradițional. Inscripțiile sunt minimale rezumându-se la abrevierile tradiționale redactate cu litere grecești: ΜΡ Ξ{ în câmpul fondului, de o parte și de alta a chipului Maicii și, respectiv, Ξ ΟΗ pe aureola Pruncului.

Limbajul stilistic este reprezentativ pentru interpretarea în maniera barocă a temelor tradiționale, în spiritul ideii de umanizare a divinului, oscilând între expresii ale artei culte și ale celei populare, specific sfârșitului de secol al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea.

Eclectismul prezent în spațiul românesc creează un ansamblu, prin îmbinarea de elemente occidentale cu cele de factură orientală, care se suprapun, fără a avea însă, asimilarea completă a condițiilor locale.