

# IPOSTAZE ALE MODERNITĂȚII ÎN PICTURA RELIGIOASĂ DOBROGEANĂ DIN SECOLUL XX: NICOLAE TONITZA, NINA ARBORE, COSTIN IOANID

de EDUARD ANDREI

## Abstract

This article discusses the two tendencies that dominated art production in the context of Christian Orthodox church painting in the early 20<sup>th</sup> century in Romania: on the one hand, the academic oil painting tradition, relatively new to Romanian painting generally and controversial and innovative in Romanian religious painting particularly and, on the other hand, the neo-Byzantine direction, usually understood as a conservative continuation of the Byzantine tradition. This study focuses on the latter and argues that the neo-Byzantine category can be re-interpreted as a new and modern direction in Romanian religious painting, perhaps even more so than the academic category, because neo-Byzantine painting related to contemporaneous developments in European painting and decorative arts, such as Art Nouveau, while the oil mural painting within the academic direction tried to recuperate centuries of oil painting developments from abroad and to force an adaptation of that tradition to the requirements of Orthodox church painting in Romania. To explore these ideas, the article investigates three case studies, namely, the religious mural painting executed in Constanța by three artists – Nicolae Tonitza (“St. George” Church), Nina Arbore (“Saints Emperors Constantine and Helen” Church), and Costin Ioanid (“St. Angels” Church). The article restricts the scope of the research to these artistic projects, within the neo-Byzantine direction, located in Dobrogea, in order to adjust a lens through which to construct the previously stated argument centered on the modernist dimension of 20<sup>th</sup> century neo-Byzantine painting in Romania.

**Keywords:** Religious painting, Dobrudja, 20<sup>th</sup> century, Nicolae Tonitza, Nina Arbore, Costin Ioanid, fresco, mural oil painting, modernist tendencies, tradition, innovation.

Dacă despre pictura bisericilor ortodoxe de pe teritoriul României, începând din epoca medievală și până în primele trei sferturi ale secolului al XIX-lea, există o abundentă bibliografie de specialitate, aceasta este, în schimb, inconsistentă pentru perioada care a urmat. Istoricul de artă Adina Nanu oferă o explicație convingătoare: “Interzicând să se publice sau să se difuzeze tot ce era legat de religie, ideologii ateismului au îngropat în uitare nu numai manifestările contemporane ale credinței, dar și toate creațiile din deceniile dinaintea ocupației sovietice, bine cunoscute în perioada interbelică”<sup>1</sup>.

Chiar și după 1989, când barierele cenzurii ideologice au căzut, critica de artă nu a încercat decât sporadic sau în abordări tangențiale recuperarea acestui „capitol uitat” al picturii murale bisericesti.

În acest context, îmi propun să abordez câteva creații de patrimoniu cultural-religios de secol XX, revizitându-le cu sensibilitatea omului contemporan. În economia acestui articol, îmi focalizez deliberat atenția exclusiv asupra spațiului dobrogean, încercând să evit însă riscul închiderii într-un orizont local. Consider că studiile de caz alese ilustrează aspecte simptomatice ale raportului tradiție-modernitate, iar analiza lor conduce la anumite concluzii ce pot fi extrapolate pentru ansamblul picturii religioase românești din epoca modernă; cu atât mai mult cu cât mă voi referi la nume de rezonanță ale plasticii naționale. Mai precis, vizez ansamblurile murale executate în biserici constănțene, de către:

1. Nicolae N. Tonitza (cu C-tin Bacalu și Jean Buiuk) – bis. Sf. Gheorghe (1931–1932);
2. Nina Arbore – bis. Sf. Împărați Constantin și Elena (1936–1938);
3. Costin Ioanid (cu Lucia Ioanid) – bis. Sf. Îngeri (1959–1961 și 1976).

Având în vedere că acești artiști s-au manifestat atât în pictura religioasă cât și în cea laică, intenționez, de asemenea, să pun în valoare zonele de contact și împrumuturile reciproce ale celor două

---

<sup>1</sup> Adina Nanu, *Pentru un capitol necunoscut al istoriei artei românești – pictura monumentală de Costin Ioanid*, în *Revista Monumentelor Istorice*, București, 1993–1994, p. 78.

domenii. În acest sens, voi insista asupra cazului Tonitza, incluzând o analiză comparativă între pictura sa murală din bis. Sf. Gheorghe și unele opere ale picturii sale de șevalet, văzute ca „fețe ale aceleiași medalii”. Ca urmare, aria de investigație depășește cadrul strict al picturii religioase și propune o privire de ansamblu asupra creației pictorilor, în sfera circulației ideilor și a infuziilor stilistice, ce țin de etapele formației artistice, de experiențele din țară și din străinătate, în general de raportarea la tradiție și modernitate.

## CONTEXTUL PICTURII RELIGIOASE ROMÂNEȘTI

Înainte de a aborda cele trei ansambluri de pictură murală dobrogene de secol XX, se cuvine precizat succint contextul mai amplu al picturii religioase românești, cu necesare trimiteri la secolul anterior.

De la dorința de asimilare a valorilor lumii occidentale pe parcursul secolului al XIX-lea la obsesiva idee a „specificului național”, conturată la finele acestui „secol al naționalităților” și dominantă în perioada interbelică<sup>2</sup>, evoluția identității culturale românești a fost – și este încă – marcată de dualitatea Orient-Occident.

În domeniul picturii religioase, această dualitate capătă o coloratură specifică. Procesul de laicizare a picturii murale bisericești, prefigurat încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea prin frescele lui Pârvu Mutu de la Filipeștii de Pădure sau ale zugravilor conduși de Constantinos la mănăstirea Hurezi, se va accentua ulterior tot mai vizibil. Pătrunderea tehnicii uleiului în pictura de șevalet spre începutul secolului al XIX-lea, cu o întârziere de câteva secole față de Europa vestică, va avea consecințe și asupra picturii religioase murale, care la sfârșitul acestui secol va împrumuta noua tehnică și o va folosi în paralel cu fresca.

Astfel, în pictura murală bisericească de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX, am decelat două direcții majore, în relație de dihotomie: 1. tendința academistă și 2. tendința neobizantină. Dacă prima a marcat un anumit interval temporal, dominând sfârșitul de secol XIX și menținându-se până în primele decenii ale secolului XX, cea de a doua a reprezentat mai degrabă o constantă. Le detaliez în cele ce urmează.

1. Pe de o parte, pictori de șevalet, lucrând în ulei în manieră „modernă”, „europeană”, școliți de acum adesea în străinătate, fac – în mod aparent paradoxal – tranziția acestei tehnici în pictura murală. Tattarescu, fost bursier la Accademia di San Luca din Roma, este cel care instituie maniera academistă și un adevărat „șef de școală” în această direcție pentru generații de pictori. Transferate în pictura bisericească, stilul academist și tehnica uleiului aduc individualizarea, tratarea realistă a personajelor biblice, în contrast cu hieratismul figurilor (post)bizantine, în timp ce iluzia spațială, redată prin efectele de „trompe l’œil” ale perspectivei liniare și cromatice, contrazice bidimensionalitatea zidului și anulează simbolică lipsă a volumetriei din pictura (post)bizantină.

2. Pe de altă parte, se practică pictura în frescă, în descendența “zugravilor de subțire”, și continuând cumva tradiția (post)bizantină – devenită acum și apanaj al naționalismului –, în formula picturii neobizantine. Această tendință va fi însă irigată din două surse:

– „filtrarea” tradiției prin sita curenților modernității europene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX. Este firesc ca artiști de primă mărime ai epocii, cu o cultură vizuală de excepție, dobândită în țară, dar și în străinătate, și afirmați în paralel în domeniul picturii laice, să nu-și mai propună, atunci când primesc comenzi de pictură bisericească, să execute o simplă pastişă a modelelor bizantine și postbizantine, al căror format „standardizat”, șablonard era cunoscut din erminii. În acest sens, neobizantinismul picturii religioase de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX poate fi văzut, într-o primă etapă, ca un ecou al fenomenului complex al Artei 1900 sau ce aş numi „variantă hieratică a Art Nouveau-ului”;

– recursul la fondul artei populare, ca depozitară a celei mai autentice expresii a „sufletului românesc”, având drept consecință infuzia de elemente folclorice, menite a conferi dimensiunile „specificului național” pe filieră mitică, și de trimiteri locale, în spiritul regionalismului.

În această ordine de idei, anonimatul zugravilor este substituit în secolul XX prin afirmarea unor nume de artiști capabili a crea ansambluri originale, adevărate „opere de autor”, precum Costin Petrescu, Nicolae Tonitza, Olga Greceanu, Nina Arbore, Gheorghe Popescu, Costin Ioanid.

---

<sup>2</sup> Unii pictori au publicat chiar articole pe tema specificului național. Vezi Apcar Baltazar, *Spre un stil românesc*, în *Convorbiri artistice* (prefață și antologie de Radu Ionescu), București, 1974; Francisc Șirato, *Arta plastică românească*, în *Încercări critice*, București, 1967; Nicolae Tonitza, *Specificul național*, în *Scrieri despre artă* (cuvânt înainte de Tudor Arghezi; culegere de texte, adnotări și prefață de Raoul Șorban), ed. a II-a, București, 1964; Oscar Han, *Tradiția în arta plastică*, în *Dălți și pensule*, București, 1970. Olga Greceanu a scris cartea *Specificul național în pictură* (1939; republ. 2010, coord. Adina Nanu, ediție îngrijită de Iuliana Mateescu).

La o primă vedere, prima tendință, cea academistă, pare una înnoitoare, prin încercarea – tardivă – de racordare a artei românești, în general, și a celei religioase, în particular, la standardele Europei occidentale, și care, totodată, rupe cu tradiția, inaugurând modernitatea. În schimb, cea de a doua tendință apare ca fiind conservatoare, perpetuând maniera de a picta tradițională și asigurând astfel o continuitate stilistică.

În opinia mea, această optică este eronată deoarece exclude modernitatea tendinței neobizantine. Teza pe care o acreditez, ca noutate, este că ansamblurile de pictură murală (și icoanele, unde e cazul) executate în interiorul direcției neobizantine de artiști ca Tonitza, Arbore și Ioanid constituie, de fapt, creații de o mare modernitate, ce reflectă înțelegerea profundă și originală a artei bisericești, reinterpretând tradiția fără a-i aduce atingere.

## **PICTURA RELIGIOASĂ DOBROGEANĂ DIN SECOLUL XX: ÎNTR-UN CONDIȚIONAT MODERNITATE**

Dobrogea, revenită la „patria-mamă” în urma Războiului de Independență, se dovedește un spațiu geografic privilegiat pentru dezvoltarea aserțiunilor de mai sus. Aici, într-un adevărat „mozaic” etnic și confesional, construirea și apoi decorarea cu pictură a bisericilor ortodoxe românești, după 1878, a însemnat și o formă de apropiere a teritoriului proaspăt ieșit de sub autoritatea otomană. Mai târziu, în perioada interbelică, când mirajul luminii și „exotismul” Dobrogei au atras o întreagă pleiadă de pictori, în paralel cu pelerinajul la Mangalia și mai ales la Balicul devenit o „Mecca artistică”, nume de primă mărime ale picturii românești s-au așezat temporar la Constanța, dar nu în fața șevaletului, pentru a practica pictura solară de „plein air”, ci pentru a se urca pe schele în penumbra interioarelor de biserici și a le picta, fie în frescă – precum Nina Arbore, fie în ulei – ca în cazul lui Tonitza<sup>3</sup>. În fine, în timpul regimului comunist, aici, ca peste tot în țară, pictura de biserici a fost trecută total într-un con de umbră, nerăspunzând „cerințelor” artei oficiale de partid și de stat, dar nu a încetat de a exista; ba chiar a înregistrat creații de valoare ansamblului mural executat de Costin Ioanid.

Cele trei studii de caz analizate în corpul acestui articol – ansambluri murale bisericești realizate la Constanța de Tonitza, Arbore și Ioanid, în intervale temporale diferite – primele două în perioada interbelică, al treilea în primele decenii din a doua jumătate a secolului XX –, se înscriu, în diverse grade, în cadrul tendinței neobizantine.

Pentru a ilustra bipolaritatea picturii religioase românești menționate mai sus și pentru a „echilibra balanța”, reamintesc, pe scurt, că primele două biserici ortodoxe românești ridicate la Constanța după 1878 fuseseră pictate în manieră academistă: mai întâi Catedrala Sf. Apostoli Petru și Pavel, de către George Demetrescu Mirea<sup>4</sup>, la sfârșitul secolului al XIX-lea (cca 1884–1891); apoi bis. Adormirea Maicii Domnului (I), de către Dimitrie Marinescu<sup>5</sup>, în anii 1910–1911.

Realismul figurilor sfinte pictate de Mirea în catedrala constănțeană, după modelul occidental, provocase pe atunci un adevărat scandal, reprezentanții Bisericii văzând în acest mod de reprezentare o gravă ofensă adusă tradiției bizantine<sup>6</sup>. Cazul are valoare de paradigmă în contextul confruntării dintre tradiție și modernitate din epocă.

Biserica Ortodoxă Română, după o perioadă de „amnezie” relativ scurtă<sup>7</sup>, în care „închide ochii” la proliferarea picturii bisericești în manieră occidentală, de tip Tattarescu, pare că „se trezește” brusc și își

<sup>3</sup> Pentru date despre prezența unor artiști cunoscuți ai plasticii românești în Dobrogea, pentru a încheia contracte de pictură bisericească, vezi Florica Cruceru, *Artele în Dobrogea 1877–1940*, Constanța, 2002, pp. 90–100.

<sup>4</sup> Aceasta a fost singura lucrare de pictură religioasă a lui Mirea, datorată prieteniei cu arhitectul Ion Mincu, autorul mobilierului catedralei. În intervalul 1959–1964, pictorii Ghe. Popescu (1903–1975) și Nuni Dona (1916–2009) vor repicta catedrala în stil neobizantin, cu inflexiuni ale artei populare.

<sup>5</sup> Vezi Eduard Andrei, *Un pictor uitat: considerații despre opera laică și religioasă a lui Dimitrie Marinescu*, în *Îndrumător pastoral*, nr. 3, Tulcea, 2011, p. 446–460.

<sup>6</sup> Vezi George Dragomirescu, Ion Frunzetti, *G. Demetrescu Mirea*, Academia Română, Publicațiunile Fondului Elena Simu, VII, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, București, 1940, p.15 și urm.

<sup>7</sup> Procesul de emancipare națională început în secolul al XIX-lea a însemnat orientarea către cultura vest-europeană, exprimată inițial prin ruperea cu tradiția, și implicit reducerea autorității Bisericii. În faza următoare, odată cu construirea statului modern, societatea românească a înțeles necesitatea afirmării propriei voci în concertul european, redescoperindu-și rădăcinile în tradiție. Ideologia național-identitară a condus și la reconsiderarea Bisericii. Cf. Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture, 1881–1945*, Rennes/ București, 2004, p. 99–100.

radicalizează poziția. Reuniți în Sinod la 22 noiembrie 1889, înalții prelați impun măsuri drastice privind arhitectura și decorarea bisericilor cu pictură murală și icoane, adoptând în fapt o propunere a episcopului Partenie al Dunării de Jos, cel care criticase cel mai vehement pictura lui Mirea. Deciziile luate atunci devin literă de lege prin publicarea lor ulterioară în organul de presă al Bisericii, sub semnătura Mitropolitului Primat, I.P.S. Iosif, a cinci episcopi și șase arhierei.

Documentul<sup>8</sup>, care, dincolo de comandamentele religioase, apasă pedala sentimentelor patriotice, precizează răspicat convingerile Bisericii: „Considerând *pictura bizantină și împreună cu densa și pe celalte arte frumoase, ca fiind singurele întru a reprezenta cu splendore, magnificență și cuvioșie persoanele cele mari și Sântele ale religiunii creștine* (subl. m., E.A.), și a întreține în popor adevăratul sentiment religios”, dar și motivele sale de îngrijorare, constatând o stare de fapt: tendința „tacită” de a înlocui în biserici „artele bizantine” cu „alte nouă și necunoscute poporului nostru”; în unele biserici se fac „zugrăveli” ce sunt departe de a înfățișa „cum se cade imaginea Dumnedezei și chipurile Sântilor”; „ornamentațiunea bisericească” din ultima vreme este „lipsită aproape și de cerințele artistice și de cele liturgice”.

Ca urmare, Sfântul Sinod dispune ca: „1. Prea Sfințitul Episcop eparhiilor să supravegheze cu dinadinsul în jurisdicțiunea lor ca *pictura și ornamentațiunea care se va introduce de acum înainte, fie prin bisericile cele vechi fie prin cele nouă sau reîn[n]oite – să fie conform stilului bizantin deja în us în Biserica noastră* (subl. m., E.A.).” În al doilea rând, preoții și episcopii au de acum obligația ca, înainte de a contracta zugrăvirea unei biserici, să obțină aprobarea Chiriarchiei, căreia să îi prezinte „modelurile de zugrăvelă”. În al treilea rând, preoților li se cere imperativ să nu mai primească în biserică pentru a fi sfințite decât acele icoane „aprobată și recomandate de Chiriarchie” sau care provin din atelierele pictorilor români „cunoscuți și probați”.

Conform documentului, sancțiunile ce vor fi aplicate în cazul nerespectării celor de mai sus merg până la caterisirea preoților, destituirea episcopilor sau închiderea bisericii.

Este greu de spus în ce măsură aceste dispoziții au fost respectate cu strictețe, dar cert este că ele au avut consecințe care nu au întârziat să apară. În respectivele condiții, nu este de mirare că, de acum înainte, devine aproape o cutumă ca pictorii, atunci când angajează contracte de pictură bisericească să precizeze în mod expres că vor picta în manieră „bizantină”, ca garanție a aprobării autorităților bisericești.

### 1. Nicolae N. Tonitza – de la șevalet la schela bisericii

Raportată la aceste precedente, zugrăvirea bisericii Sf. Gheorghe pare să marcheze o nouă etapă în evoluția stilistică a picturii murale bisericești, **Nicolae N. Tonitza** (1886–1940) ajungând aici la o formulă proprie.

Personalitatea artistică a lui Tonitza ca pictor de șevalet este bine-cunoscută. Cealaltă fațetă a creației artistului, de autor al unor importante ansambluri de pictură religioasă, rămâne în continuare mult mai slab luminată. Menționez, de aceea, câteva date despre activitatea sa de pictor bisericesc. Această vocație se manifestă încă din vremea studenției sale ieșene: în 1904, împreună cu colegii săi – Șt. Dimitrescu, C-tin Bacalu și D. Pavlu – pictează bis. din satul Grozești, unde execută îndeosebi icoane în stil Tattarescu, iar în 1906 îl ajută pe profesorul său Ghe. Popovici la decorarea capelei palatului Mitropoliei din Iași.

Pictura bisericească va reveni apoi în diferite etape ale creației, alternativ sau în paralel cu pictura de șevalet. În 1911, Tonitza – proaspăt revenit în țară după periplul de studii la München și Paris – pictează, cu aceiași Șt. Dimitrescu și C-tin Bacalu, bis. din Poeni. În anul următor zugrăvește bis. din Scorțeni și obține, prin concurs, „certificatul de pictor bisericesc”. Mai târziu, în anii 1914–1916, cu alți artiști, pictează bis. din Netezești. Ulterior va mai zugrăvi bisericile din Valea Rea, Siliște, Galbeni, Bragadiru, Văleni, Grivița, iar în 1935 începe zugrăvirea schitului Durău, terminată în răstimpul a „trei vacanțe active”, împreună cu o numeroasă echipă formată din studenți și pictori, absolvenți ai Academiei de Arte Frumoase ieșene, unde acum este el însuși profesor<sup>9</sup>.

În anii 1931–1932, Tonitza părăsește temporar șevaletul pentru a picta bis. Sf. Gheorghe (Nou) din Constanța, coordonând echipa formată împreună cu **Constantin Bacalu** (1884–1975) și **Jean Buiuk** (1886–1953) – episod la care mă voi referi detaliat.

Pentru a înțelege pictura bisericească a lui Tonitza trebuie menționată, de asemenea, pasiunea lui timpurie pentru arta bizantină, pe care o împărtășește cu Hugo von Habermann, profesorul său de la

<sup>8</sup> Deciziunea Sântului Sinod al sântei noastre biserici autocefale drept măritore de răsărit, în „Biserica Ortodoxă Română”, anul al XIV-lea, 1890, Tipografia Cărților bisericești, București, 1891, p. II–IV, republ. în *Biserica Ortodoxă Română*, anul al XVI-lea, 1893, p. 577–580.

<sup>9</sup> Cf. Barbu Brezianu, *N.N. Tonitza*, București, 1986, p. 25–26.



Academia Regală de Artă din München, la clasa căruia intră în 1908: „Cu Habermann (...) am izbutit să mă împrietesc foarte repede și să-i mărturisesc patima mea pentru decorativul bizantin, pe care o inhalasem de copil încă din bisericuțele Moldovei noastre. Mi-a dat dreptate pentru preferințele ce arătam și mi-a mărturisit și el același păcat (...). Împreună am început atunci răscolirea tuturor colecțiilor de icoane și documente bizantine, grafice, câte se aflau în vechea Pinacotecă a orașului, bibliotecile oficiale și galeriile particulare, asupra cărora am stat aplecat zile și nopți nenumărate, scoțându-mi note, schițând și acuareland”<sup>10</sup>.

În 1909, după întreruperea studiilor müncheneze, tânărul artist călătorește în Italia, vizitând și Ravenna, unde vine în contact direct cu mozaicurile bizantine din epoca lui Iustinian. Aici, chiar în ziua sosirii, se instalează cu „șevalet, cartoane și vopsele” în biserica San Vitale – „acel minunat tezaur al măiestriei bizantine”, în timp ce la Sant’Apollinare Nuovo descoperă „profunzimea iconografiei vechi” și „ritmurile inedite ale unei decorații unice”<sup>11</sup>.

Câțiva ani mai târziu, în articolul „Despre pictura bisericească la noi”, apărut la Iași în „Evenimentul” din 11 martie 1914, Tonitza emite o judecată surprinzătoare: „Se găsesc indicii, în pictura vechiului Bizanț, care ne fac a crede că dacă imperiul de răsărit n-ar fi căzut așa de brusc, s-ar fi produs o reacție puternică contra unor formule de imobilizare a mișcărilor și de înțepenire a expresiilor. O reacție contra unor formule învechite, care ar fi avut ca rezultat o renaștere a artei bizantine și o ridicare a ei, pe culmi încă neatinse de Renașterea apuseană.”<sup>12</sup>

Din textul lui Tonitza se poate deduce că idealul său de pictură bisericească ar fi însemnat încorporarea mișcării și introducerea unei anumite mobilități a expresiilor, menite a da un suflu nou canoanelor de reprezentare ale picturii bizantine, caracterizate prin hieratismul și imobilismul formelor. Această poziție pare a fi o „cale de mijloc”, în contextul în care, în România primelor decenii ale secolului XX, în pictura bisericească se confruntă în continuare cele două mari tendințe sus-menționate, conturate în secolul anterior, cea realist-academistă și cea neobizantină. În pictura bisericii Sf. Gheorghe din Constanța, după cum se va vedea ceva mai jos, Tonitza pare să fi reușit cumva sinteza celor două direcții.

Documentele de arhivă revelează informații semnificative despre perioada celor doi ani petrecuți de Tonitza la Constanța pentru pictarea bisericii. Echipa sa a obținut comanda prin câștigarea concursului organizat de Primăria Constanța la 19 aprilie 1931<sup>13</sup>, pentru care s-au primit 10 oferte<sup>14</sup>.

În oferta adresată primarului<sup>15</sup> pentru „a împodobi acel lăcaș de închinăciune al cetății Tomis potrivit orânduelilor statornice de canoanele și tradiția noastră și următor condițiilor stabilite de ctitori”, cu năzuința „de a ridica nivelul zugrăviturii bisericești contemporane”, artiștii se prezintă astfel: Jean Buiuk – „Arhitect pictor decorator absolvent al Sc. de arte decorative din Paris.”, C. Bacalu – „Absolvent al Sc. de Belle Arte din Iași, fost elev al Înaltei Akademii Regale din München”, N.N. Tonitza – „Membru în Juriul Salonului Oficial de Pictură; Absolvent al Sc. de Belle arte din Jași, fost elev al Înaltei Akademii Regale de artă din München; <Grand Prix> al expoziției internaționale de Artă, din Barcelona”.

La 6 iunie 1931<sup>16</sup>, primarul înștiințează pictorii că proiectul depus de ei îndeplinește „condițiunile tehnice”, urmând să primească avizul Consiliului Comunal. La 11 iunie 1931 se încheie un proces-verbal<sup>17</sup> între „membrii comisiei pentru aprecierea și adjudecarea lucrării de pictură” și „Domnul pictor N.N. Toniță”, pentru a hotărî de comun acord condițiile în care se va executa pictura.

Debutul lucrărilor este tergiversat însă din cauza vanității unuia dintre participanții la concurs, C. Vasilescu, care a contestat rezultatul. Ca urmare, la 23 iulie 1931, Tonitza adresează o scrisoare<sup>18</sup> lui Nicolae Iorga, președinte al Consiliului de Miniștri: „Primăria Constanța nu se biziue încă a încheia cu mine și colaboratorii mei (...) cuvenitul contract, de oare ce, în ultimile momente, a fost introdus (...) un fel de <contestație> (...), ce urmează a fi cercetată de către cei în drept *tocmai la 11 septembrie a.c.*, când deabea vom putea fi legalmente slobozi – și noi și Municipiul Constanța – a ne angaja reciproc și a începe lucrul.”

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 6–7.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>12</sup> Pasaj reprodus sub titlul *Arta bizantină* în N. Tonitza, *Scrieri despre artă, op. cit.*, p. 44. Adnotarea lui Raoul Șorban trebuie privită cu rezerve, fiind o interpretare eronată a textului lui Tonitza.

<sup>13</sup> Cf. *Publicațiunii Nr. 4610*, Direcția Județeană a Arhivelor Naționale (D.J.A.N.) Constanța, fond Primăria Constanța, *dosar 12 / 1929*, f.105.

<sup>14</sup> Cf. *procesului-verbal din 21 aprilie 1931*, *ibid.*, filele 106-106v.

<sup>15</sup> *Ofertă înreg. nr.5352 / 2 aprilie 1931*, *ibid.*, filele 91-91v.

<sup>16</sup> *Adresa 5352 / 6 iun.1931*, *ibid.*, f.104.

<sup>17</sup> *Ibid.*, filele 163-163v.

<sup>18</sup> *Scrisoare înreg. nr. 15043 / 13 aug. 1931*, *ibid.*, filele 80-81v.

Pe scrisoare se poate citi rezoluția lui Iorga: „Se va încredința zugrăvia D-lui Tonitza. E neadmisibil să se trateze chestiile de artă prin vulgare străgiiuri”.

În fine, la 8 august 1931 se semnează așteptatul contract<sup>19</sup> între primarul Constanței, Aurel Vulpe, și cei trei pictori. Documentul face precizări despre tehnica picturii și programul iconografic: „Pictura se va executa în ulei pe fond de ceară, întrebuintându-se ulei de in, crud olandez, iar culorile vor fi Schönfeld Lefranc. – Aureolele și decorurile ce vor necesita aur, vor fi aurite cu Katärinen-gold 14 carate. (...) *Sfinții și panourile se vor picta conform regulilor iconografice ale bisericii ortodoxe din răsărit, iar pictura se va executa în stil bizantin. Asemeni decorurile vor fi în stil bizantin (subl. m., E.A.).* În afară de icoanele catapetezmei D-nii pictori sunt obligați a picta crucea Sfintei răstigniri cu cele două moline, predicatorul, o icoană mare a cuvioasei Paraschiva și 14 icoane prăsnicare, pentru iconostas, precum și podul cafasului. La intrarea în biserică în exterior, se vor picta sfinții Apostoli Petru și Pavel, iar deasupra ușilor Sf. Gheorghe, în interior în dreapta Majestatea Sa Regele și în stânga P.S. Episcop (...)”.

Pe parcursul lucrărilor intervin și probleme legate de plăți restante sau conflicte între Tonitza și pictorul Buiuc sau preotul Atanasie Popescu, pe care nu le detaliez.

Conform documentelor de arhivă, se pare că Tonitza întrerupsese lucrul și părăsise Constanța la sfârșitul anului 1932, în condiții rămase insuficient clarificate. Pictura bisericii era în acel moment realizată în cea mai mare parte.

Greutățile semnalate l-au dezamăgit pe pictor, care – într-o scrisoare adresată unei autorități bisericești, datată 25 iunie 1934<sup>20</sup>, București – afirma retrospectiv: „N-ași dori să mă mai aflu încăodată în iadul de neplăceri, în care am suferit doi ani de-a rândul la bis. Sf. Gheorghe din Constanța”. Din această scrisoare rezultă și ce rămăsese nepictat la acea dată: „cele două portrete ctitoricești și mici completări”.

Artistul precizează că e dispus să-și reia lucrul doar în anumite condiții, printre care să i se permită „executarea portretelor ctitoricești pe pânză și în atelierul meu din București, cari portrete vor fi ulterior fixate pe respectivele spații din biserică. (Aceasta nu din comoditate pentru mine, ci fiindcă, în special portretul M.S. Regelui nu poate fi executat în condiții de artă cuviincioase, decât după natură, și – vă închipuiți că nu pot invita pe M.S. să-mi pozeze pe șchela bisericii din Constanța)”.

Dincolo de intenția de a-i solicita regelui Carol al II-lea să îi pozeze pentru unul dintre portretele ctitoricești, este interesant de observat aici că pentru Tonitza nu numai că înlocuirea tehnicii frescei cu cea a picturii murale în ulei nu reprezintă o problemă, dar consideră chiar posibil ca pictura de șevalet în ulei pe pânză, fie și de mari dimensiuni, să fie transpusă în pronaosul bisericii, substituind la propriu pictura murală.

Un document inedit din Arhiva Arhiepiscopiei Tomisului<sup>21</sup> demonstrează însă că lucrurile nu s-au continuat astfel, ajungându-se chiar la un proces între Primărie și echipa de pictori. Curtea de Apel, în ședința din 26 iulie 1935, „a dat Primăriei câștig de cauză, anulând contractul, pentru neexecutarea clauzelor, din partea dlor pictori”. Ca urmare, „delegațiunea permanentă a Consiliului Municipal, în ședința dela 3 August [1935] a decis ca lucrările pentru terminarea picturei să se încredințeze dlui pictor Marincea Stănescu”. Așa s-a și întâmplat, lucrările fiind „săvârșite” de noul pictor în martie 1936<sup>22</sup>, de unde și discrepanțele stilistice.

Din păcate, picturile murale executate de Tonitza la bis. Sf. Gheorghe din Constanța nu se ridică, în ansamblu, la înălțimea picturii sale de șevalet. Faptul este explicabil, parțial, tocmai prin obstacolele menționate. În plus, spațiul puternic fenetrat al bisericii nu i-a permis echipei de pictori să abordeze compoziții complexe, astfel încât pe pereții pronaosului și naosului domină înșiruirile sfinților, grupați câte doi sau singularizați, reprezentați figură-întreagă. Singurele scene din ansamblul mural cu mai multe personaje și o compoziție mai elaborată sunt *Nașterea Domnului* în conca absidei sudice, *Învierea* în conca absidei nordice (Fig. 1) sau *Maica Domnului orantă cu pruncul, flancată de Arhangheli* de pe bolta absidei principale.

De asemenea, intervențiile repetate de „conservare-restaurare”, mai mult sau mai puțin profesioniste, au făcut ca pictura murală, așa cum se vede azi, să-și piardă din calitățile inițiale.

Există însă, din fericire, picturi asupra cărora nu s-a intervenit ulterior decât foarte puțin sau deloc: icoanele catapetezmei (cărora li se pot adăuga icoanele evangheliștilor ce decorează amvonul), executate în ulei pe lemn. Aceste icoane trebuie luate drept „martor” pentru analiza corectă a picturii lui Tonitza de la bis.

<sup>19</sup> Contract înreg. 11252 / 8 aug. 1931, *ibid.*, filele 68–70.

<sup>20</sup> D.J.A.N. Constanța, fond Primăria Constanța, *dosar 18 / 1934*, filele 14–17.

<sup>21</sup> Arhiva Arhiepiscopiei Tomisului (A.A.T.), *adresa nr. 34 / 12 aug. 1935* a Parohului Roșculeț către Episcopul Gherontie al Eparhiei Constanța.

<sup>22</sup> A.A.T., *adresa nr. 32 / 22 martie 1936* a Parohului Roșculeț către Episcopul Gherontie al Eparhiei Constanța.

Sf. Gheorghe, ele păstrând „strălucirea” originală a ansamblului și trădând excepționalele calități de pictor și grafician ale artistului.

Este semnificativ și că toate aceste „repere” sunt executate pe dimensiuni mici, care le apropie de formatul obișnuit al picturii de șevalet – cea în care Tonitza dă măsura adevăratei sale valori. Continuând această idee, consider bine-venită o paralelă între pictura bisericească a lui Tonitza, ilustrată, din motivele enunțate, prin icoanele catapetesmei de la bis. Sf. Gheorghe, și pictura laică a artistului, bogat reprezentată în colecțiile Muzeului de Artă Constanța și Muzeului Dinu și Sevasta Vintilă din Topalu, pentru a rămâne în perimetrul dobrogean.

Catapeteasma bisericii Sf. Gheorghe (Fig. 2) este concepută pe patru registre orizontale, care, de sus în jos, respectă desfășurarea iconografică de tradiție: I. șirul celor 12 prooroci; II. șirul celor 12 apostoli; III. cele 12 icoane prăznicare; IV. marile icoane: *Sf. Nicolae*, *Sf. Arhanghel Gavriil* (pe ușa îngerească), *Maica Domnului cu pruncul* – în stânga; *Iisus Hristos Învățător*, *Sf. Arhanghel Mihail* (pe ușa îngerească), *Sf. Gheorghe* (icoana de hram) – în dreapta. În axul median, de sus în jos, icoanele reprezintă: *Iisus răstignit* (crucifixul din vârful catapetesmei), flancat de *Maica Domnului* și *Sf. Ioan*; *Sf. Treime* (corespunzând primului registru orizontal); *Cina cea de taină* (al doilea registru orizontal); *Sf. Mahramă* (al treilea registru orizontal); *Bunavestire* (pe ușile împărătești, al patrulea registru orizontal).

Se regăsesc în aceste icoane ecouri ale picturii și graficii artistului, care la acea vreme acumulasă deja cuceririle impresioniste, postimpresioniste și fusese puternic marcat de Arta 1900 – venind în contact direct cu varianta sa germană, Jugendstil, în perioada studiilor sale la Academia Regală de Artă din München (1908–1909). De asemenea, opera lui Tonitza asimilase până la un punct tendințele expresioniste ale primelor decenii ale secolului XX și înglobase influențe din arta orientală. Se știe că în timpul șederii sale la Paris (1909–1911) vizitase o expoziție de stampe japoneze și chiar va executa mai târziu o serie de tablouri cu teme explicit japoneze, din care rezultă însușirea lecției extrem-orientale, mai ales în privința raportului semnificativ plin-gol și a desenului grațios, dar sintetic. Filtrându-le prin propria sensibilitate, artistul a combinat toate aceste influențe într-o sinteză proprie.

Unele dintre icoanele prăznicare ale catapetesmei – sau replicile lor mobile<sup>23</sup> – executate de Tonitza la bis. Sf. Gheorghe pot fi analizate comparativ cu picturile sale laice inspirate de peisajul dobrogean, sesizând interesante corespondențe. Astfel, în *Nașterea Maicii Domnului*, *Bunavestire*, *Prezentarea Mariei la templu* (Fig. 3), *Intrarea în Ierusalim* (Fig. 4), *Duminica Tomei* și *Adormirea Maicii Domnului* – scene în care personajele evoluează total sau parțial pe un decor arhitectonic – Tonitza imaginează temple, biserici, palate, cetăți sau arhitecturi fantastice în care se pot identifica arcade sprijinite pe coloane, cupole, ferestre (ca goluri ce ritmează plinul zidului), nișe etc. Artistul folosește vederea frontală a construcțiilor, menită a accentua efectul bidimensionalității, epura perspectivă, sau perspectiva inversă corespunzând spațiului simbolic și canoanelor de reprezentare bizantine.

Aceste edificii de un alb strălucitor, cald, cu acoperișuri de un roșu-cărămiziu sau roșu-brun, se decupează pe albastrul ultramarin al cerului, evocând acea arhitectură solară pe care Tonitza o va picta în repetate rînduri pe dealurile Balcicului<sup>24</sup> sau pe străzile Mangaliei – case pitorești sau construcții cu „iz exotic” ale comunității musulmane: uleiurile *Geamie-Balcic* (Fig. 5), *Baia turcească*, *Minaret*, *Toamna (II)* și lucrările grafice colorate *Case*, *Stradă în Mangalia* și *Vănzătorul de flori din Mangalia*. Chiar dacă stilul artistului este eliberat în aceste lucrări de constrângerile canoanelor impuse de pictura bisericească, ele prezintă aceeași aplatizare a volumelor, preferința pentru vederea frontală (chiar și atunci când unghiul de observație favorizează deformarea perspectivală) și același alb „de cretă” al zidului.

<sup>23</sup> Este de menționat că scenele celor 12 icoane prăznicare, reprezentând (de la stânga la dreapta): 1. *Nașterea Maicii Domnului*, 2. *Buna vestire*, 3. *Nașterea lui Iisus*, 4. *Prezentarea Mariei la Templu*, 5. *Botezul Domnului*, 6. *Intrarea în Ierusalim*, 7. *Răstignirea*, 8. *Învierea*, 9. *Duminica Tomei*, 10. *Înălțarea*, 11. *Schimbarea la față*, 12. *Adormirea Maicii Domnului*, fuseseră executate inițial și pe 6 panouri cu două fețe, ca icoane mobile cu utilitate ocazională. Cele 6 icoane mobile se păstrează și astăzi în biserică și permit, la rândul lor, o paralelă cu „duplicatele” lor – icoanele fixe din catapeteasmă –, pentru care au funcționat drept „cartoane pregătitoare”. Este de presupus că, realizate înainte de instalarea catapetesmei, ele au asigurat decorul provizoriu al bisericii. La o privire atentă, se observă că aceleași compoziții sunt realizate mai „expeditiv” în icoanele mobile și prezintă chiar unele „stângăcii”, care au fost „remediate” în icoanele fixe. De exemplu, la *Duminica Tomei*, în versiunea inițială dalajul scenei e reprezentat în perspectiva clasică renascentistă, înlocuită cu perspectiva inversă bizantină în versiunea finală. Probabil că Tonitza a lăsat pe seama colaboratorilor săi execuția unor asemenea detalii, el rezervându-și dreptul de a realiza compoziția definitivă.

<sup>24</sup> Pentru Tonitza, debutul anilor 1930 a însemnat nu numai pictarea bisericii din Constanța, ci și primul contact cu Balcicul, unde va reveni constant.

La nivelul limbajului plastic, viziunea decorativă este susținută de liniile sinuoase de contur, uneori de tip arabesc – de influență Jugendstil / Art Nouveau –, trasate cu siena arsă, de tentele plate ale unei palete ce potențează contrastele calorice prin juxtapunerea culorilor calde (ocru, siena, roșu) și reci (albastru ultramarin). Se adaugă dozajul atent al luminii și umbrei, regia luministică estompând, în general, contrastele valorice în favoarea celor cromatice.

Noi analogii formale și cromatice pot fi decelate între icoanele *Botezul Domnului*, *Răstignirea*, *Înălțarea*, *Schimbarea la față*, unde decorul-fundal este exclusiv natural, și *Nașterea lui Iisus*, *Intrarea în Ierusalim* (Fig. 4), în care fundalul este asigurat parțial de peisaj, și tablouri ca *Margine de crâng-Balcic*, *Balcicul în zori* (Fig. 6), *Poarta lui Osman*, *Toamna (III)*, *Cafeneaua mică-Balcic*, *Peisaj Mangalia (Impresie de amurg)*, *Iarna la Balcic*, *Mahala țigănească* (compoziție dominată piramidal de prezența muntelui).

Peisajul epurat din pictura religioasă, cu un relief stâncos, “ascetic”, sărac în vegetație, amintește dealurile de argilă (cu ocuri aurii, brunuri, siena arsă sau naturală, roșu englez) și calcar (alburi și griuri colorate) ale peisajelor pictate la Balcic. De asemenea, stilizarea arborilor și plantelor din icoane își găsește echivalentul în tratarea din pictura de șevalet. Astfel, copacul compus pe diagonală, cu coroană sferică din *Intrarea în Ierusalim* are corespondent în arborele mai mic din stânga în *Margine de crâng-Balcic*, care păstrează aceeași înclinație și are o coroană similară, părând a aparține aceleiași specii. Această impresie este facilitată de faptul că Tonitza – fără a fi preocupat de detalii – subsumează frunzișul unei mari pete de verde cald, construind un volum sintetic și doar sugerat, prin câteva tente mai reci în zona umbrei. Același tip de arbore revine în *Balcicul în zori*, de data aceasta în plan secund, cu o siluetă eterată, ireală, ca în teatrul de umbre japonez.

Peisajul religios introduce elemente ale registrului celest: steaua galbenă ce se decupează pe albastrul cerului nocturn în *Nașterea lui Iisus*, Soarele și Luna ce flanchează crucea *Răstignirii* sau norii roz-pufoși din *Înălțarea*. Aceste elemente nu se regăsesc în peisajele picturii de șevalet, exclusiv diurne și dominate de albastrul cerului senin, reluat uneori în cel de o nuanță mai intensă al mării.

În privința figurii umane – portrete de personaje sfinte și, respectiv, lumești – Tonitza impune din nou o viziune inedită. Poate că aspectul cel mai frapant la analiza comparativă este că portretele de sfinți sunt tratate realist, au date fizionomice destul de bine definite, așa cum este cazul icoanelor împărătești – *Maica Domnului cu pruncul* (Fig. 7) sau *Iisus Hristos Învățător* –, ceea ce marchează o relativă îndepărtare de portretul bizantin stereotip – cu trăsături schematizate și accentul pus pe ochii mari, deschiși, ca poartă de comunicare a spiritului cu Divinitatea.

În schimb, în pictura laică apare un tip de „manierism”, ca la portretele de copii – *Cap de copil (Ciobănaș)*, *Cap de fetiță* (Fig. 8). Ochii rotunzi, negri ca niște tăciuni, ce par lipsiți de pleoape și gene, sunt un motiv recurent, devenind un adevărat „brand” Tonitza. Sunt acei ochi profunzi, catifelati, sugerând candoarea și inocența copilăriei, dar și o notă de nedefinită tristețe. Critica a remarcat că „prototipul” lor se află în portretele copiilor lui Constantin Brâncoveanu din tabloul votiv de la mănăstirea Hurezi, stabilind astfel o nouă corespondență între pictura laică a lui Tonitza și cea religioasă veche. Totuși, pictorul se dovedește alteori un fin observator al fizionomiei umane, „intrând în caracterul” modelului, precum în cazul unei figuri familiare: *Soția sculptorului Han*.

În fine, putem privi detalii ale mesei din *Cina cea de taină* (Fig. 9) în paralel cu *Natură statică cu pâine* (Fig. 10). Elementul comun, pâinea, are desigur în icoană cunoscuta semnificație euharistică, „trupul Domnului”. Se poate observa însă că și natura statică are o încărcătură religioasă: obiectele simple și umile alese evocă agapa creștină, iar fundalul reprezintă partea inferioară a unei icoane populare pe sticlă cu Maica Domnului cu pruncul, ca referință explicită la tradiția picturii religioase, așa cum se întâmplă și în iconografia altor picturi interbelice, ca *Natură moartă cu icoană* (1927) a lui Sabin Popp. Decupajul operat prin compoziția deschisă lasă să se vadă doar un fragment din mâna și veșmântul Fecioarei și picioarele pruncului Iisus. Conturul ferm, dar spontan, închizând zone de culori proaspete, alternând cu alb și negru, în aplăt, caracterizează viziunea unui meșter iconar popular. Aceleași trăsături stilistice se regăsesc în *Cina...*

Consider, așadar, că paralela între pictura bisericească și cea laică a lui Tonitza, ca și transferurile dintr-o zonă în cealaltă, luminează două fațete complementare ale personalității complexe a artistului, în egală măsură importante pentru înțelegerea creației. Păstrată preponderent la nivel iconografic în zona tradiției (post)bizantine, pictura lui Tonitza de la bis. Sf. Gheorghe din Constanța înglobează la nivel tehnic și al mijloacelor plastice elementele modernității ce definesc pictura sa de șevalet.



Fig. 1. Nicolae Tonitza, *Învierea*, 1931-1932, pictură murală în ulei, bis. Sf. Gheorghe din Constanța (conca absidei nordice).

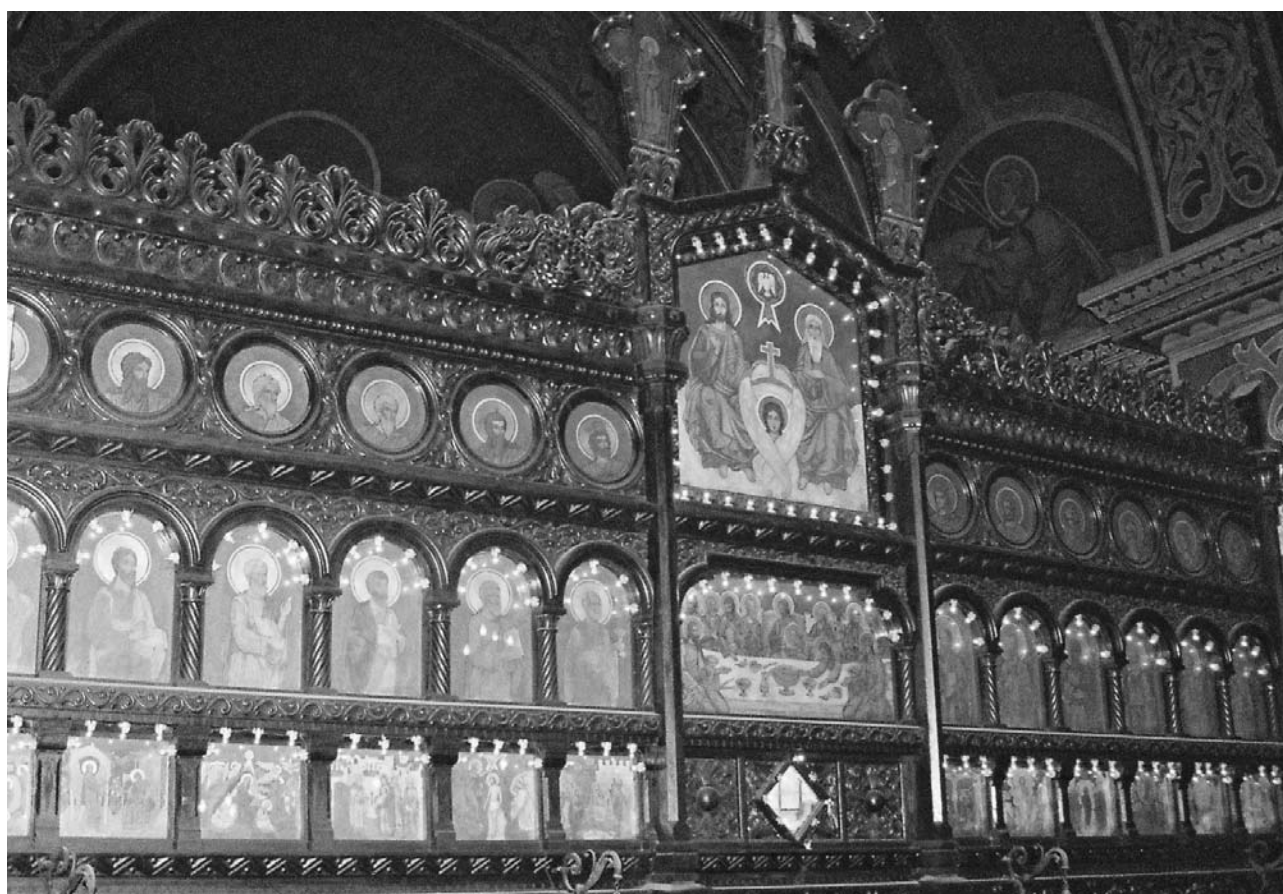


Fig. 2. Iconostasul bisericii Sf. Gheorghe – imagine de ansamblu.

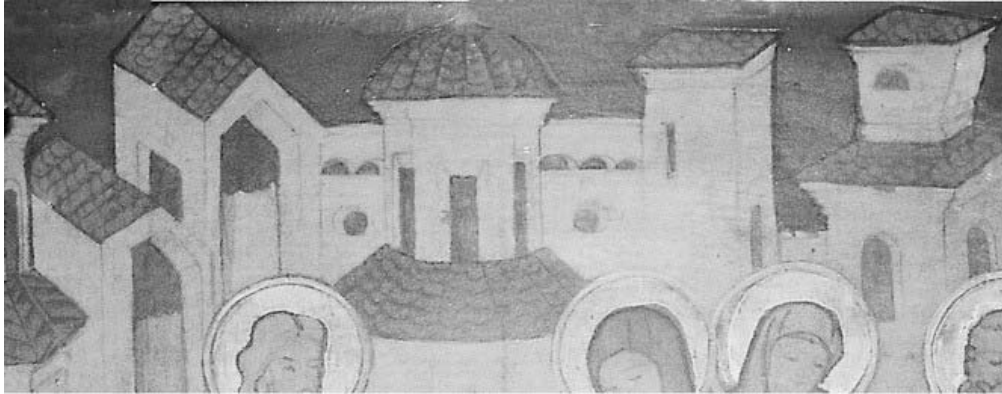


Fig. 3. Nicolae Tonitza, *Prezentarea Mariei la templu*, detaliu, icoană prăznicară, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.



Fig. 4. Nicolae Tonitza, *Intrarea în Ierusalim*, detaliu, icoană prăznicară, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.

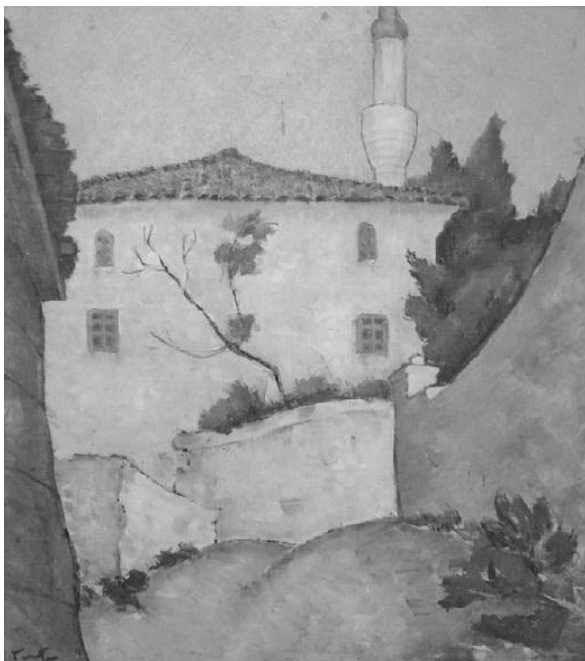


Fig. 5. Nicolae Tonitza, *Geamie - Balcic*, nedatat (c.1935–1936), ulei pe carton, 79x70 cm, Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă – Topalu.



Fig. 6. Nicolae Tonitza, *Balcicul în zori*, nedatat (c.1933–1934), ulei pe carton, 49,5x59 cm, Muzeul de Artă Constanța.





Fig. 7. Nicolae Tonitza, Fecioara cu pruncul, detaliu portret, icoană împărătească, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.

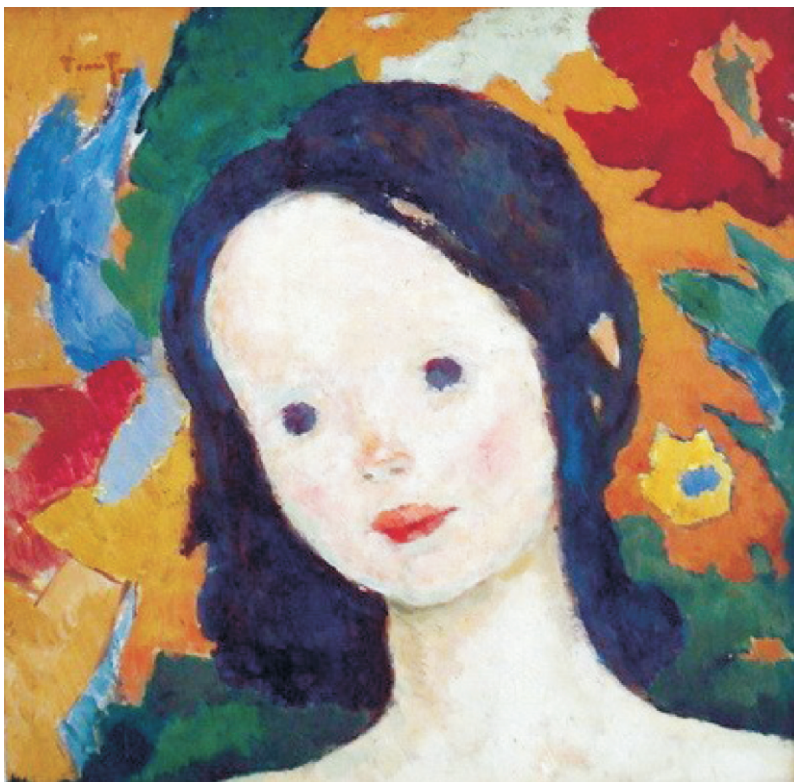


Fig. 8. Nicolae Tonitza, Cap de fetiță, nedatat (c.1926–1928), ulei pe carton, 32 x 32,5 cm, Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă –Topalu.



Fig. 9. Nicolae Tonitza, *Cina cea de taină*, detaliu, iconostas (axul central), 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.



Fig. 10. Nicolae Tonitza, *Natură statică cu pâine*, nedatat (c.1926-1928), ulei pe carton, 39,5x49 cm, Muzeul de Artă Constanța.

## 2. Nina Arbore – din atelierul lui Matisse la aripi de îngeri

**Nina Arbore** (1889–1942), născută la București, dar provenind dintr-o veche familie boierească basarabeană, al cărei arbore genealogic coboară până la Cristea Arbore, pârcaș de Neamț la 1471, a fost o reprezentantă de marcă a avangardei românești interbelice, din păcate intrată azi pe nedrept în uitare. În acest context, menționez meritul criticului Gheorghe Vida, care i-a dedicat artistei o monografie, relativ recentă<sup>25</sup>.

După ce a studiat la București cu Nicolae Vermont (1907–1909) și la München (1907–1910), și-a desăvârșit formația în atelierul lui Matisse, la Paris (1910–1911). Perioada studiilor în străinătate a fost esențială pentru constituirea limbajului plastic al Ninei Arbore. Angelo Jank, profesorul său de desen de la München, care își îndruma studenții în cultul pentru arta lui Hans Holbein, pe care îl „explica în cele mai mici amănunte”, după cum își amintește artista într-un interviu<sup>26</sup>, trebuie să-i fi imprimat rigurozitatea desenului linear. Pe de altă parte, Jank – pictor, afișist și ilustrator – a fost un important colaborator al revistei „Jugend” și promotor al Jugendstil-ului<sup>27</sup>, încă efervescent în vremea studiilor müncheneze ale Ninei Arbore. Se explică astfel contactul direct al artistei cu decorativismul Jugendstil, ca și influența pe care aceasta o va avea asupra viitoarei sale opere. Mai mult, ceilalți doi profesori ai săi de la München, Albert Weisgerber<sup>28</sup> și Wilhelm von Debschitz, au fost, de asemenea, reprezentanți marcanți ai Jugendstil. Weisgerber, și el ilustrator la „Jugend”, a devenit apoi membru fondator, alături de Jawlensky și Klee între alții, și chiar primul președinte, în 1913, al grupării „Neue Münchener Secession”<sup>29</sup>. Pictor și gravor, el ar fi putut să o inițieze pe Nina Arbore în tehnicile gravurii.<sup>30</sup> Este posibil ca prietenia acestuia cu Matisse<sup>31</sup> să fi fost liantul prin care pictorița va ajunge curând studenta maestrului francez. Deși nu am găsit dovezi ale unei conexiuni directe, nu este exclus nici ca prietenia lui Pallady cu Matisse, cimentată pe vremea studiilor comune pariziene în atelierul lui Gustave Moreau, să fi jucat un rol în acest sens. După afirmațiile artistei însă, cel care a sfătuit-o să studieze doar desenul la München, iar pentru studiul culorii să se îndrepte spre Paris, a fost Jank<sup>32</sup>. În fine, cel de-al treilea profesor al său din München, pictorul Wilhelm von Debschitz, autor de picturi decorative și tapiserii ar fi putut-o învăța tehnicile decorației murale<sup>33</sup>. La rândul său acesta,

<sup>25</sup> Gheorghe Vida, *Nina Arbore*, Chișinău, 2004.

<sup>26</sup> Ionel Jianu, *De vorbă cu Nina Arbore despre femeile pictore*, în *Rampa*, 23 decembrie 1927.

<sup>27</sup> Cf. Gh. Vida, *op. cit.*, p.35.

<sup>28</sup> H. Blazian, *Expoziția Nina Arbore*, în *Adevărul literar și artistic*, 22 ian.1928. Apud. Elena Mateescu, *Pictura și grafica Ninei Arbore în contextul artei românești din perioada interbelică*, în *SCIA*, tom 23, 1976, p.104.

<sup>29</sup> Saskia Ishikawa-Franke, *Albert Weisgerber, Leben und Werk: Gemälde*, Saarbrücker, 1978, p. 99.

<sup>30</sup> Cf. Gh. Vida, *op. cit.*, p. 36.

<sup>31</sup> Cei doi artiști apar în fotografia de epocă din 1910, împreună cu Hans Purrmann, la München și Monaco. *Hans Purrmann Archiv*, München.

<sup>32</sup> Apud. Elena Mateescu, *op. cit.*, p.105.

<sup>33</sup> Cf. Ștefania Schwartz, *Nina Arbore*, în *Arta plastică*, nr. 6, 1957, p. 65, artista ar fi studiat cu „Debschitz [sic] și Grabari”. Din motivele arătate de Gh. Vida, *op. cit.*, p. 36, Igor Grabar nu i-ar fi putut fi însă profesor. Pe de altă parte, Vida minimalizează, cumva, rolul pe care profesorii de la München l-ar fi avut în formația artistei.



împreună cu sculptorul Hermann Obrist, a deschis la München în 1902 o școală particulară de artă și design, „Debschitz-Schule”, care va funcționa până în 1914, cultivând interacțiunea dintre artele plastice și cele aplicate – pricipiu comun Jugendstil-ului și prin care anunță metodele învățământului Bauhaus<sup>34</sup>.

Aceste informații se vor dovedi relevante pentru rolul pe care Arta 1900 (în versiunea Jugendstil) l-a jucat în viziunea pictoriței atunci când, peste ani, va picta bis. Sf. Împărați Constantin și Elena din Constanța.

Capitala bavareză a însemnat, totodată, contactul cu tendințele contemporane ale avangardei europene – expresionism, fovism, cubism, constructivism<sup>35</sup>. Totuși, pentru a-și însuși tainele culorii, după cum am menționat, Nina Arbore a ales să plece la Paris și să studieze cu Matisse, pe care l-a avut profesor în ultimul an al efemerei sale Academii. Liderul fovismului – curent care tocmai își consumase pe atunci perioada de glorie – i-a transmis Ninei Arbore, căreia i-a făcut se pare și un portret<sup>36</sup> ajuns ulterior în posesia colecționarului rus Sciukin, o viziune decorativă, bazată pe sintetismul liniei și puritatea culorii în tentă plată.

Întorsă în țară în 1914, Nina Arbore devine treptat un nume sonor al plasticii românești interbelice. Își deschide prima expoziție personală în 1921, în sala Mozart din București, împreună cu pictorul scenograf rus George Pojedaeff, și o a doua în anul următor. A participat la prestigioase expoziții de grup – Expoziția artiștilor în viață (1914–1916), Contimporanul (1924), Expoziția internațională de la Barcelona (1929), Grupul Arta Nouă (1932), Expoziția de artă futuristă, la Roma, și Grupul nostru (1933), majoritatea Saloanelor Oficiale (1924–1940). A fost membră a mișcării feministe, la ale cărei expoziții a luat parte alături de buna sa prietenă Olga Greceanu și Cecilia Cuțescu-Storck, iar în 1926–1927 a fost profesoară la Academia Artelor Decorative a lui M.H. Maxy și Vespremie<sup>37</sup>. Toate aceste date menționate succint conturează profilul unei artiste profund implicate în mișcarea de avangardă românească interbelică.

În acest context, poate părea surprinzător că spre sfârșitul carierei artista a executat două ansambluri de pictură religioasă: cel pictat în bis. Sfinții Împărați Constantin și Elena din Constanța (1936–1938), analizat mai jos, și cel de la bis. Sf. Ilie Tesviteanul din Sinaia (1938–1939), ce pot fi privite ca testament artistic. În același timp, se închide astfel un cerc simbolic: asimilările artistice din tinerețe – precizia desenului lui Holbein, viziunea decorativă a Artei 1900, ca și puritatea culorii în aplăt insuflată de Matisse, fără însă a prelua de la acesta și exuberanța cromatică fovă – sunt perfect aplicabile picturii monumentale religioase de inspirație bizantină, care refuză iluzia volumului și mizează pe forme esențializate, spiritualizate.

Definitiv pentru viziunea artei este ansamblul de frescă pictat în biserica dobrogeană, ridicată în anii 1935–1937, după planurile arhitectului Dumitru Ionescu-Berechet. Pictorița a fost ajutată aici de o echipă din care au făcut parte Virgil Manoliu<sup>38</sup> din București și pictorii basarabeni I. Filatev și V. Ivanov<sup>39</sup>. Aceștia apar alături de artistă într-o fotografie de grup din 1936, pe schele, la baza turlei pe care tocmai o finalizaseră de pictat.

La Arhivele din Constanța se păstrează procesul-verbal încheiat la ședința Consiliului Municipal din 22 mai 1936<sup>40</sup>, prin care se aprobă oferta Ninei Arbore cu privire la pictura bisericii Sf. Împărați Constantin și Elena. Documentul stipulează condițiile generale: „Pictura se va executa al fresco (pe proaspăt) pe fond de aur 14 carate. Brâiele de demarcație, precum și hramul de la intrare se vor face din mozaic. Nimburile se vor face în relief, mărginite de un brâu de mozaic și vor fi aurite cu aur lucios 32 carate. Toată lucrarea se va executa sub supravegherea artistică a arhitectului diriginte, pentru a nu fi discordanță între arhitectură și pictură.”

Contractul dintre Primărie și artistă, semnat la 28 mai 1936<sup>41</sup>, conține detalierea planului iconografic – cel mai complet dintre toate cele ale bisericilor dobrogene pe care le-am putut cerceta la Arhive, dovedind

<sup>34</sup> Cf. Beate Ziegert, *The Debschitz School, Munich: 1902–1914*, în „Design Issues 0148, vol.3, nr.1, The MIT Press, 1986, p. 28.

<sup>35</sup> Pentru expozițiile organizate la München în perioada studiilor Ninei Arbore, între care cele ale „Die Neue Künstlervereinigung” inițiate de Kandinsky, vezi Elena Mateescu, *op. cit.*, p. 104-105.

<sup>36</sup> Cf. declarației artei. Vezi Petru Comarnescu, *Voroava liniilor adânci – De vorbă cu d-ra Nina Arbore (Artiștii noștri)*, în *Rampa*, 20 martie 1927.

<sup>37</sup> Cf. Ioana Cristea, Aura Popescu, *Doamnele artelor frumoase românești*, București, 2004, p. 38.

<sup>38</sup> Numele acestuia apare în *Tabloul pictorilor și zugravilor bisericești autorizați de Ministerul Cultelor și Artelor* publicat în *Vestitorul*, Anul XIV, nr.12, Oradea, 1938, p.114. În prima categorie, aceea a „pictorilor bisericești autorizați”, unde figurează 11 nume, Manoliu apare la poziția 3, iar Nina Arbore la poziția 2.

<sup>39</sup> Cf. Gh. Vida, *op. cit.*, p. 30.

<sup>40</sup> D.J.A.N. Constanța, fond Primăria Constanța, *dosar 16 / 1936*, filele 9-21.

<sup>41</sup> *Ibid.*, filele 27-30.

seriozitatea și solidele cunoștințe iconografice ale artistei. Mă opresc, pentru exemplificare, doar la decorația turlei<sup>42</sup>: „a) Pantocratorul va deține următoarele scene: Atot ȋitorul de curcubeu, ȋmprejurul cȃrui se va scri: “Doamne cautȃ din cer” etc. b) Cele nouȃ cete ȋngerești c) Cei doisprezece apostoli, ȋntre ferestrele cupolei d) Liturgia ȋngereascȃ: teorie de ȋngeri, alternȃnd cu urmȃtoarele scene: 1) Sf. Prestol cu Cuvuclion (Isus ȋn douȃ hipostaze și Sf. Antimis) e) Sf. ȋmpȃrtȃșanie cu Isus ȋn trei hipostaze (spre altar) cu Tetramorphul (spre pronaos) și doi serafimi (nord și sud).” Documentul stabilește, de asemenea, etapele de lucru, calendarul plȃților și al comisiilor de recepție. Cu mici modificȃri, artista a respectat desfȃșurarea iconograficȃ prevȃzută ȋn contract. Portretele regale au fost ȋnsȃ „ȋnlocuite” ulterior cu cele ale unor ȋnalȃi ierarhi.

ȋn esenȃ, programul iconografic cuprinde marile cicluri – *Viaȃa lui Hristos*, *Viaȃa Fecioarei Maria* – sau scene precum *descoperirea Sfintei Cruci*, episod legat de patronii spirituali ai bisericii, Sf. Constantin și Elena. Dacȃ ȋn pronaos dominȃ marea compoziție de pe boltȃ cu *Sf. Treime susȃinutȃ de ȋngeri* (Fig. 11), ȋn schimb, naosul bisericii are ca nucleu vizual figura *Pantocratorului* de pe bolta turlei. ȋnȃlȃimea neobișnuitȃ a naosului i-a permis pictoriȃi sȃ elaboreze ȋn cele douȃ timpane ale absidelor laterale (nerotunjite, marcate la exterior prin decroșuri) ample compoziȃii, grupȃnd ȋntr-o singurȃ imagine cȃte trei episoade structurate piramidal, ȋn cadrul semicircular oferit de arhitecturȃ. Astfel, ȋn timpanul sudic, *tripticul Nașterii* prezintȃ cronologic *Bunavestire* (stȃnga jos), *Nașterea lui Iisus* (sus centru) și *ȋnchinarea Magilor* (dreapta jos) (Fig. 12), iar ȋn timpanul nordic, respectȃnd același sens al lecturii, apare *tripticul ȋnvierii: ȋngerul vestește ȋnvierea, ȋnvierea, Petru și Ioan vin la mormȃnt*. Ambele triptice se continuȃ ȋn jos, pe zonele de zid care flancheazȃ ferestrele, cu cȃte douȃ scene compuse tot ȋntr-un cadru semicircular, reluȃnd astfel ȋn ecou forma timpanelor: pe peretele sudic scena *Deisis – Marele Judecȃtor cu Sf. Fecioarȃ și Ioan Botezatorul* și grupul *Sf. Mucenici Gheorghe, Dumitru și Teodor*, respectiv pe peretele nordic *Glorificarea Sf. Fecioare, cu Arhanghelii și Sf. Mucenici Mina, Teodor și Nestor*.

Ansamblul se impune printr-o mare coerenȃ conceptualȃ și originalitate plasticȃ. Remarcȃnd raportul tradiție-modernitate, Ghe. Vida face juste referiri la surse mai ȋndepȃrtate ale picturii de la Constanȃa a Ninei Arbore, ce ajunge aici la “o sintezȃ stilisticȃ armonioasȃ, care, deși respectȃ canoanele erminiilor, topește ȋn miezul desfȃșurȃrilor istoriate (...), elemente de Renaștere timpurie (Giotto, pictura sienezȃ) ȋn cadrele unui hieratism bizantin, inspirat deopotrivȃ de mozaicurile de la Ravenna dar și de frescele de la Biserica Domneascȃ din Curtea de Argeș. Peste aceste straturi, de neocolit ȋn practica picturii parietale, se suprapun o serie de ȋndrȃzneli formale, proprii poeziei sale picturale”<sup>43</sup>.

ȋntr-adevȃr, ansamblul de fresce este realizat ȋntr-o manierȃ extrem de personalȃ, ȋn care alungirile personajelor – mergȃnd pȃnȃ la cca 12 capete – continuȃ tipul de stilizare a figurilor din pictura bizantinȃ, accentuȃnd ideea de spiritualitate, transcendenȃ sau inefabil, dar ȋn același timp trimit la tipologia personajelor din afișele Art Nouveau, ca acelea ale lui Mucha, de pildȃ. Semnul cel mai caracteristic al modernitȃții picturii religioase a Ninei Arbore din bis. Sfinȃii ȋmpȃraȃi este așadar arabescul liniilor, de o extraordinȃrȃ expresivitate plasticȃ ȋn realizarea, mai ales, a aripilor de ȋngeri și arhangheli (Fig. 13), deliberat alungite, grupate pe lȃngȃ corp sau ridicate spre cer, ce plaseazȃ pictura Ninei Arbore de aici ȋn sfera esteticii Artei 1900/Art Nouveau-ului – sau a prelungirii sale geometrizate ȋn formule Art Dȃco, mai apropiate ȋn timp. Cu un desen riguros geometric, perechile de aripi conȃin sute de pene, ce par sȃ creascȃ organic unele din altele, ca șiruri de dantele suprapuse, creȃnd ritmuri dinamice. ȋntr-un articol din revista „Arhitectura” se menȃiona: „ȋngerii ȋnariȃți, rȃspȃndiȃi pretutindeni susȃin cupolele, dau avȃnt bolȃilor și pȃzesc ierarhic jeȃurile regale”<sup>44</sup>.

ȋn spiritul afirmaȃiilor de mai sus, ȋngerii cu aripi ridicate ai Ninei Arbore pot fi vȃzuȃi prin comparație cu cei din bronz aurit sculptȃți de Othmar Schimkowitz pe faȃada bisericii Sf. Leopold din Viena, o capodoperȃ religioasȃ a Secession-ului.

Recepȃia picturii corului, subcorului și a icoanelor tȃmplei are loc la 9 octombrie 1937<sup>45</sup>, iar cea definitivȃ la 19 noiembrie 1938<sup>46</sup>, din comisie fȃcȃnd parte, ȋntre alȃii, istoricul de artȃ George Oprescu ca

<sup>42</sup> Ca particularitate arhitectonicȃ, biserica, al cȃrei plan este o variantȃ de cruce greacȃ ȋnscrisȃ, prezintȃ o turlȃ centralȃ unicȃ și un turn-clopotniȃ foarte ȋnȃlt, adosat pe colȃul nord-vestic al edificiului, evocȃnd simultan “campanila” bisericilor italiene și un minaret de moschee.

<sup>43</sup> Cf. Gh. Vida, *op.cit.*, pp. 30–31.

<sup>44</sup> [Red.], *Biserica Sf. ȋmpȃraȃi Constantin și Elena din Constanȃa*, ȋn *Arhitectura*, nr. 11, martie 1938, p.19.

<sup>45</sup> D.J.A.N. Constanȃa, fond Primȃria Constanȃa, *dosar 16 / 1936*, fila 81.

<sup>46</sup> *Ibid.*, filele 99-102.

director al Muzeului „Toma Stelian”, pictorul C. Ressu, pe atunci rectorul Academiei de Belle-Ârte din București, Horia P. Grigorescu – primarul Constanței, arh. D. Ionescu-Berechet – dirigintele lucrării. Constatările comisiei sunt laudative: „din punct de vedere artistic, pictura este bine executată, simplă, nobilă, armonioasă și unitară prin coloritul ei, așa cum se cuvine în pictura bizantină; ornamentele sunt în același stil și fericit imaginate. (...)”<sup>47</sup>. Cu acest prilej Oprescu afirmă: „Biserica, așa cum a ieșit din planul arhitectului și din mâna pictoriței, va fi o podoabă a orașului și una din frumoasele noastre clădiri religioase din ultimul timp.”<sup>48</sup>

Fresca de peste 2000 de m.p. a Ninei Arbore de la biserica din Constanța este apreciată și în presa vremii. Într-un ziar local apare în 1937 un articol<sup>49</sup> semnat de un anume I. Tudor, probabil critic amator, care, dincolo de un anumit patetism, face și o serie de observații valide, precum aceea că artista tinde „spre un neobizantinism (...) care reamintește pe primitivii italieni”.

La rândul său, criticul și pictorul Tache Soroceanu, într-un articol din „Adevărul literar și artistic”, consideră creația pictoriței ca „o operă de înnoitor, o operă personală (...) spontană și lucidă până în detalii”<sup>50</sup>. Acesta face și o justă apreciere asupra nivelului picturii bisericești de la noi la acel moment, care ar merita citată în extenso: „Pictorii noștri de seamă n’au fost chemați decât întâmplător să zugrăvească o biserică. Și atunci după multe greutăți, la lungi intervale – astfel că în opera lor n’a putut exista continuitate. Aceasta-i pricina nivelului scăzut sub cari se prezintă iconografia contemporană.” Cronicarul își exprimă însă speranța că această stare de lucruri tinde să se schimbe pozitiv: „Ministerul Artelor a legiferat unele măsuri: nu-i mai este îngăduit întâiului venit cu o traistă de scule în spate, să se urce pe schele și să închipue cu șablonul fața Maicii Domnului și a lui Isus. Artiștii de seamă pe care-i avem încep să fie întrebuințați. După Tonitza, Damian, Papatriandafil, Ștefan Constantinescu, Alexandru Moscu, Adina Paula Moscu, întâlnim acum pe Nina Arbore, proaspăt iconograf. (...) Aș putea spune că blânda fiică a lui Zamfir Arbore, așa de modestă totdeauna, așteptând o zi a ei, a ajuns la cea mai mare izbândă: s’a găsit pe ea însăși.”

La bis. Sfinții Împărați din Constanța, Nina Arbore a executat nu numai pictura în frescă din interior, ci și icoanele catapetesmei, în tempera pe lemn (Fig. 14). De asemenea, a realizat în mozaic atât brăurile din interior, cu motive geometrice și vegetale, care înconjoară ferestrele și tivesc la bază anumite scene, cât și icoana cu sfinții patroni ai bisericii de pe timpanul portalului de intrare, ce amintește lecția mozaicurilor ravenate.

La rândul lor, icoanele catapetesmei trimit la hieratismul bizantin, filtrat prin expresivitatea Prerenășterii italiene, ca la Duccio sau Cimabue, sau la maniera medievalizantă, influențată de miniaturile celtice<sup>51</sup>. Aspectul solemn al icoanelor, cu o cromatică reținută și fond de aur, este potențat de albul înconjurător al monumentalei tâmplă de marmură, cu coloane și capitelluri, executată după desenul arhitectului D. Ionescu-Berechet de către Aug. Schmiedigen din București<sup>52</sup>.

În acest fel, Nina Arbore se manifestă ca un artist total, capabil a se exprima într-o varietate de tehnici: frescă, pictură în tempera pe lemn, mozaic. În interviul acordat lui P. Comarnescu în 1927, artista declara: “Acum după ce am găsit și culoarea, caut să mă îndrept către pictura teatrală. M-ar interesa să pictez decoruri. (...) Vreau cu orice preț să încerc acest gen de pictură”<sup>53</sup>. Nu există informații că artista ar fi reușit să-și concretizeze această dorință, dar creația sa din bis. Sfinții Împărați – de la monumentalele compoziții murale, la icoanele catapetesmei și mozaicurile decorative – poate fi considerată o adevărată “punere în scenă”, o viziune scenografică a ansamblului religios, ce se definește, prin sinteza artelor, ca “operă de artă totală” – concept dominant în estetica Artei 1900.

Pictura religioasă a Ninei Arbore de la Constanța este, așadar, un produs artistic de excepție, situat la granița dintre tradiție și modernitate, reconfigurând în chip definitoriu stilul neobizantin marcat de infuzia Art-Nouveau-ului.

<sup>47</sup> *Ibid.*, fila 99.

<sup>48</sup> *Ibid.*, fila 82.

<sup>49</sup> I. Tudor, *Un tezaur de artă la Constanța. Pictura bisericii Sf. Constantin și Elena, opera pictoriței Nina Arbore*, în „România dela Mare”, anul IV, nr. 200, 4 oct.1937.

<sup>50</sup> Tache Soroceanu, *Nina Arbore, iconograf*, în *Adevărul literar și artistic*, anul XVIII, seria a III-a, nr. 881, 24 oct.1937.

<sup>51</sup> Cf. Ghe. Vida, *op.cit.*, pp. 31–32.

<sup>52</sup> Tâmpla a fost realizată din beton armat și placată cu decorație sculptată în marmură, în baza contractului 14851 / 3 iunie 1936. Cf. D.J.A.N. Constanța, fond Primăria Constanța, *dosar 83/1936*.

<sup>53</sup> Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, *op. cit.*



Fig. 11. Nina Arbore, *Sf. Treime susținută de îngeri*, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împărați din Constanța (boltă pronaos).



Fig. 13. Nina Arbore, *Arhanghel*, detaliu, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împărați din Constanța.

### 3. Costin Ioanid – neobizantinism și elemente populare

În fine, **Costin Ioanid** (1914–1993) va picta, în etape, bis. Sfinții Îngeri din Constanța, ilustrând emblematic direcția picturii neobizantine infuzate de elemente folclorice. El aparține astfel aceleiași familii stilistice ca și fostul său profesor Ghe. Popescu. Pe de altă parte, din păcate, și el se încadrează azi în acea categorie a „pictorilor uitați”, motiv pentru care punctez câteva date biografice și privitoare la ansamblul operei sale.

Născut la București în „anul de foc” 1914, Costin Ioanid descinde dintr-o familie care în trei generații consecutive a dat cinci pictori<sup>54</sup>. A studiat în perioada 1934–1939 la Facultatea de Drept și la Academia de Arte Frumoase din București, în atelierul lui Francisc Șirato. În anii 1949–1979 a desfășurat, în paralel cu creația artistică, o strălucită activitate didactică<sup>55</sup>.

Ca artist plastic, este autorul unei prolifice creații în diverse genuri și tehnici: desene, ilustrație de carte, pictură de șevalet și monumentală, sculptură în lemn, metal, icoane pe sticlă, ceramică și mozaic, mergând până la decorul de film. Participă la anualele de stat, la expoziții de grup în străinătate, deschide personale<sup>56</sup>.

În domeniul picturii monumentale bisericești, Costin Ioanid și-a desăvârșit formația în mai multe etape. După cursuri de pictură religioasă cu profesorul-pictor Ghe. Popescu, a absolvit și cursul teoretic de pictori-restauratori de monumente istorice bisericești de la Institutul Teologic din București, dobândindu-și apoi dreptul de a practica pictura bisericească în cuprinsul Patriarhiei și de a restaura vechile picturi din monumente istorice. A fost și consultant în Comisia de Pictură Bisericească.

În calitate de pictor bisericesc și restaurator, pe lângă ansamblul de fresce de la bis. Sfinții Îngeri din Constanța, care face obiectul acestui articol, Costin Ioanid a mai pictat la bisericile: Costești din Deal (1956) și Mărcești (1970–1972) în jud. Dâmbovița, Mavrogheni (1972–1973) și Ceauș Radu (1892) din București, Sf. Nicolae (turla) din Galați (1980), Bogata-Olteană în jud. Brașov (1978–1979). De asemenea, a executat mozaicuri la diferite biserici.

Apreciat de cei mai de seamă critici de artă – G. Oprescu, P. Comarnescu, E. Schileru sau I. Frunzetti – doar pentru lucrările sale din expoziții, Costin Ioanid „rămâne un artist cunoscut <numai pe jumătate>, căci despre marile ansambluri murale, întinse pe sute de metri pătrați, acoperind biserici de mari dimensiuni în totalitatea interiorului și uneori pe întinse porțiuni și în exterior, nimeni n-a șoptit o vorbă”<sup>57</sup>.

Prelucrând în mod creativ tezaurul artistic al artei populare românești, Costin Ioanid îmbogățește tradiția bizantină și postbizantină, ajungând de fapt la o formulă stilistică proprie. Este conștient de potențialul modern înglobat de arta populară – sursă esențială de înnoire a picturii sale bisericești – atunci când el însuși își declară pasiunea nedisimulată: „Inima și rațiunea îmi spun că artele populare, acolo unde au supraviețuit, sînt astăzi artele cele mai moderne. Tot ce se cheamă expresie majoră, forță, monumental, se află în ele. Iar noi ne bucurăm poate de cel mai frumos folclor din lume. Pe acesta îl iubesc fără măsură.”<sup>58</sup> În acest sens, Costin Ioanid este un admirator necondiționat al vechilor fresce pictate de zugravi populari anonimi: „Am privit îngenunchiat de admirație istorisirile înșiruite înghesuit pe pogoane de ziduri înegrite de vreme, de către necunoscuți, nenumărați și neîntreцуți meșteri, țărani mînuitori de boiuri și de condee de subțire”<sup>59</sup>.

Zidită în anii 1938–1940, sub înaltul patronaj al Regelui Carol al II-lea, bis. Sfinții Îngeri din Constanța a avut inițial destinația de capelă militară<sup>60</sup>, răspunzând expres nevoilor religioase ale ostașilor și ofițerilor din garnizoana orașului. După terminarea lucrărilor de construcție, biserica a rămas nepictată din cauza greutăților generate de al II-lea Război Mondial, fiind totuși sfințită la 20 octombrie 1940. Situația a durat aproape două decenii.

<sup>54</sup> Vezi Raoul Șorban, *Prefața catalogului expoziției Gheorghe Ioanid, Pan Ioanid, Ionel Ioanid*, București (f.d.).

<sup>55</sup> A deținut, pe rând, la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, funcțiile de decan, prorector, șef de catedră al secției de artă monumentală și chiar rector (1965–1968), militând pentru modernizarea învățământului artistic românesc.

<sup>56</sup> Cf. Adina Nanu, *Costin Ioanid (1914–1993), catalogul expoziției-evocare*, feb.–martie 1996, Galeria Etaj ¾, Teatrul Național București.

<sup>57</sup> Adina Nanu, *Pentru un capitol...*, op. cit., p.78.

<sup>58</sup> Costin Ioanid, *text inedit*, (s.d.), arhiva Adina Nanu.

<sup>59</sup> Costin Ioanid, *text inedit*, 16 iulie 1987, arhiva Adina Nanu.

<sup>60</sup> În septembrie 1948, odată cu desființarea clerului militar, biserica a trecut sub jurisdicția Episcopiei Constanța, devenind pentru un timp catedrală episcopală. Din 1950, când Episcopia Constanței a fost strămutată la Galați, a devenit biserică parohială cu hramul „Sfinții Îngeri”, calitate în care funcționează până azi.





Fig. 12. Nina Arbore, Închinarea Magilor, detaliu din tripticul Nașterii, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împărați din Constanța (naos, absida sudică).



Fig. 14. Nina Arbore, *Maica Domnului cu pruncul*, icoană împărătească, 1936–1938, tempera pe lemn, bis. Sf. Împărați din Constanța.





Fig. 15. Costin Ioanid, frescă interioară, 1959–1961, bis. Sf. Îngeri din Constanța (fotografie arhiva Adina Nanu).



Fig. 16. Costin Ioanid, *Șir de sfinți mucenici și apostoli*, frescă exterioară, 1976, bis. Sf. Îngeri din Constanța (pridvor, fațada vestică).





Fig. 17. Costin Ioanid, *Medalion cu sfinți rapsozi*, frescă exterioară, 1976, bis. Sf. Îngeri din Constanța (bolta vestică a pridvorului).



Fig. 18. Bis. Sf. Îngeri din Constanța – frescă de Costin Ioanid pe plafonul endonartexului în timpul distrugerii (2005–2006).



Părintele Mihai Verban, paroh al bisericii din anul 1949 și până în 1995, evocă această perioadă într-un interviu inedit<sup>61</sup>, pe care a avut amabilitatea să mi-l acorde, precizând că până la venirea lui Ioanid singura decorație pictată a bisericii o constituiau câteva fresce – “un arhanghel”, la exterior, pe fațada principală<sup>62</sup>, iar la interior – *Maica Domnului*, pe semicalota altarului, și două portrete ctitoricești – *Regele Carol al II-lea* și *Generalul Macici*, comandantul garnizoanei Constanța<sup>63</sup>.

Abia la sfârșitul anilor 1950 s-a început pictarea propriu-zisă a bisericii de către Costin Ioanid. Artistul a lucrat aici împreună cu sora sa, Lucia Ioanid (1910–1968)<sup>64</sup>, într-un interval de 20 de ani: interiorul (peste 1000 m.p. de frescă) în 1959–1961 (Fig. 15); mozaicul exterior (67 m.p.) în 1975; fresca exterioară în pridvor (120 m.p.) în 1976 (Fig. 16–17); restaurarea frescei din interior în 1979, după cutremurul din 1977.

Ioanid însuși considera că ansamblul de fresce creat la Constanța este prima sa pictură religioasă „personală”. Într-adevăr, acest ansamblu a reprezentat o operă de autor, coerentă și originală prin concepție și realizare. Se regăsesc aici calitățile pe care E. Schileru i le atribuia artistului: „repulsia față de tot ce nu este autentic, față de tot ceea ce, fiind mimare, sofisticare, împinge viața și arta în artificial și ca atare, în caduc. (...) acea discreție, acea pudoare care conferă întotdeauna unei sensibilități aliate cu inteligența o vibrație de înaltă ținută spirituală (...). Costin Ioanid găsește modelul autenticității (...) în folclorul plastic”<sup>65</sup>.

Referindu-se la ansamblul de fresce pictat de Ioanid la Constanța, Adina Nanu nota: „Interiorul e în același timp grandios și somptuos. (...) Pe fondul albastru închis al cerului de noapte înstelat (...) se profilează construcții fantastice și siluete sfinte, în culori calde, fără stridente. Marea înălțime a bisericii permite suprapunerea mai multor registre ca de obicei, ca benzi orizontale, continuate și pe bolți”<sup>66</sup>.

Distrugerea frescelor din interiorul bisericii, din motive pe care le voi preciza mai jos, nu permite o analiză iconografică mai detaliată. Din fericire, fresca exterioară, din pridvorul deschis pe trei laturi, ce constituie o particularitate a bisericii<sup>67</sup>, a scăpat distrugerii și poate fi admirată și azi. Ioanid concepușe decorarea pridvorului ca fiind complementară celei din interior. Astfel, șirurile de sfinți de pe pereții exteriori<sup>68</sup> apar ca o prelungire a celor care se aflau altădată în pronaos. Caracterul identitar-local, prin reprezentarea unor sfinți creștini martirizați în vechile centre religioase ale Dobrogei, mai ales în sec. III–IV – *Sf. Mc. Zotic de la Niculițel*, *Sf. Ier. Efrem de Tomis* –, este dublat de cel național-globalizator, prin includerea unor sfinți ortodocși din alte regiuni istorice, precum *Sf. Mc. Sava Gotul* și *Sf. Mc. Ioan Valahul* din Țara Românească sau *Sf. Oprea Miclăuș* din Transilvania – ultimii doi, aici în veșminte populare amintind portul autohton al geto-dacilor, fuseseră relativ recent canonizați la data pictării, ceea ce reflectă „aducerea la zi” a repertoriului iconografic. Scenele de deasupra șirurilor de sfinți sunt rezervate *Sinoadelor ecumenice*. Bolta vestică a pridvorului poartă medalioane stelate cu *Sf. Ioan Botezătorul*, *Iisus Emmanoil* și *Maica Domnului*, flancate de compoziții cu *sfinți rapsozi*, evocând stele de colind, ca referință la arta populară românească, iar bolțile laterale prezintă tema *zodiacului* (semnele a câte șase luni pe lungimea fiecăreia). În porțiunile de zid dintre coloane și de deasupra acestora, programul iconografic include o serie de scene vetero-testamentare din Geneza – *Facerea astrelor*, *Crearea lui Adam*, *Păcatul originar*, *Cain și Abel*, *Arca lui Noe*, *Potopul* ș.a.

Trimiterile la arta populară sunt evidente nu doar la nivel iconografic, ci și la nivel stilistic, prin vioiciunea liniei de contur și o cromatică bogată, valorificând contrastele de complementare, în culori saturate, strălucitoare, amintind paleta icoanelor pe sticlă sau a scoarțelor și ceramicii populare. Pictura lui Ioanid de la Constanța înglobează așadar creator elemente ale artei populare în stilistica neobizantină.

<sup>61</sup> Înregistrarea audio a interviului părintelui Verban, din 14 febr. 2000, când avea 86 de ani, se află în fonoteca mea personală. Între timp, părintele Verban a decedat.

<sup>62</sup> În arcada oarbă mediană, acolo unde ulterior Costin Ioanid va executa în mozaic figurile celor doi arhangheli-patroni ai bisericii.

<sup>63</sup> Cf. *interviul cu părintele Verban*, cele două portrete ctitoricești, dispuse simetric față de intrare, pe peretele vestic al pronaosului, lucrate în frescă și „cu ramă de ipsos”, au fost distruse în timpul regimului comunist. Pe locul lor au fost așezate apoi două icoane mobile de mari dimensiuni ale Sf. Arhangheli Mihail și Gavriil, executate de Traian Cornescu. Ulterior, acestea au fost înlocuite de frescele lui Ioanid.

<sup>64</sup> Vezi Florica Postolache, Doina Păuleanu, *Lucia Ioanid*, catalog de expoziție, Muzeul de Artă Constanța, 1973.

<sup>65</sup> Eugen Schileru, *Costin Ioanid*, în „Contemporanul”, 14 ian.1966; reproduș în *Scrisoarea de dragoste*, București, 1971, p.148.

<sup>66</sup> Adina Nanu, *Pentru un capitol...*, p. 81–82.

<sup>67</sup> Așa cum este cazul și la bis. Cașin din București, aparținând aceluiași arhitect D. Ionescu-Berechet.

<sup>68</sup> Pe peretele vestic, în dreapta intrării, se succed (de la stânga la dreapta): *Sf. Ap. Pavel*, *Sf. Mc. Ioan Valahul*, *Sf. Mc. Zotic de la Niculițel*, *Sf. Ap. Matei*, urmați pe latura sudică de *Sf. Ap. Simon Cananeul*, *Sf. Mc. Sava Gotul*, *Sf. Ap. Marcu*, *Sf. Mc. Sofronie de la Cioara*, *Sf. Ap. Filip*. Simetric (de la dreapta la stânga), sunt reprezentați pe peretele vestic din stânga intrării *Sf. Ap. Petru*, *Sf. Mc. Oprea Miclăuș*, *Sf. Ier. Efrem de Tomis*, *Sf. Ap. Andrei*, apoi pe latura nordică *Sf. Ap. Iacov*, *Sf. Ap. Luca*, *Sf. Ap. Bartolomeu*, *Sf. Ap. Toma*, *Sf. Ioan Bogoslavul*.

Pictura sa religioasă, executată într-o epocă în care genul picturii bisericești era marginalizat de autoritățile comuniste și mulți artiști făceau compromisuri estetice, a reprezentat un act curajos de asumare a unei profesii de credință. În acest sens, Adina Nanu notează despre Costin Ioanid: „Pictând în vacanțe, pe ascuns, biserici (Mavrogheni, în Capitală, Sf. Arhangheli, la Constanța, sau pe cea din satul Bogata, județul Brașov), acesta s-a străduit să asigure continuitatea <picturii religioase din anii ateismului>, cum spunea [chiar el]”<sup>69</sup>.

Din păcate, azi frescele lui Ioanid din interiorul bisericii Sfinții Îngeri nu mai există, fiind distruse în 2005–2006. Am reușit să surprind în fotografie ultimele fragmente care „supraviețuiseră” înaintea distrugerii complete (Fig. 18).

Motivul acestui act l-a constituit judecata estetică a noului preot paroh, care a afirmat – în câteva rânduri – că pictura lui Ioanid nu era „frumoasă”, înțelegând prin aceasta că nu ar fi fost „canonică”, nu ar fi respectat întocmai erminiile bizantine, așa cum le văzuse el întruchipate pe pereții bisericilor de la Muntele Athos cu prilejul unei excursii. Așadar, că frescele nu ar fi suficient de „bizantine”. Acțiunea de distrugere a frescelor lui Ioanid și de repictare a bisericii a fost prezentată pompieristic drept amplu „proiect religios-cultural”, după cum scria cu litere mari pe banner-ul ce a „împodobit” îndelung fațada bisericii. Proiectul a fost, într-adevăr, religios – ca demonstrație de forță –, dar în mod cert anti-cultural.

Cuvintele nu mai pot înlocui acum bucuria privirii, a contactului direct cu capodopera. Pentru imaginile frescei interioare, se mai poate apela în prezent doar la memoria peliculei<sup>70</sup> sau la rarele fotografii existente.

Iată cum, la distanță de peste un secol, este reluată vechea dispută dintre tradiție și modernitate: dacă acuzele Bisericii împotriva picturii lui Mirea la sfârșitul secolului al XIX-lea, când pictura românească își căuta încă drumul, pot fi privite cu o anumită condescendență, cont ținând de contextul epocii, azi, în schimb, la începutul mileniului III, incapacitatea funciară a anumitor reprezentanți ai Bisericii de a înțelege o operă de autor, deci modernitatea unui artist ca Ioanid, este greu de conceput.

Menționez și că protestele repetate<sup>71</sup> ale unui mic grup de critici și artiști plastici, care au semnalat distrugerea frescelor lui Ioanid în mass-media, au rămas fără ecou.

## CONCLUZII

În contextul raportului tradiție-modernitate, cele două tendințe majore ale picturii religioase românești conturate la sfârșitul secolului al XIX-lea și transmise secolului XX – cea realist-academistă și cea neobizantină – se dovedesc, în ciuda aparențelor, la fel de moderne.

Pe de o parte, tendința academică – reprezentată emblematic la nivel național de Tattarescu și în particular, în Dobrogea, de G. D. Mirea la prima pictare a catedralei conștanțene, ca și de D. Marinescu la catedrala Sf. Nicolae din Tulcea și la bis. Adormirea Maicii Domnului (I) din Constanța – cred că poate fi văzută astăzi mai ales ca o încercare sinceră de modernizare a picturii religioase românești, prin racordarea, din punct de vedere stilistic și al tehnicii uleiului, la cea occidentală, și nu atât ca o negare deliberată a tradiției frescei și a stilisticii bizantine, cum se afirma pătimaș în confruntările de idei din epocă.

Pe de altă parte, tendința neobizantină, asupra căreia am insistat, aparent continuatoare fidelă a tradiției (post)bizantine, aduce un „aport de modernitate” chiar mai mare decât tendința academică. Este cazul neobizantinismului ca „variantă hieratică a Art Nouveau-ului”, înglobând așadar la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX elementele celei mai contemporane modernități europene, așa cum s-a întâmplat, mai întâi, în noua pictură a bisericii episcopale de la Curtea de Argeș<sup>72</sup> sau în cea a bisericii Amzei din București<sup>73</sup>,

<sup>69</sup> Adina Nanu, Ștefania Iancu-Ciovârncă, *Olga Greceanu*, București, 2004, p. 33.

<sup>70</sup> Menționez două documentare, azi cu valoare „de arhivă”: filmul din 1995, comandat de Ministerul Învățământului, realizat de Adina Nanu și o echipă a Academiei de Teatru și Film București; filmul *Biserica Sfinții Îngeri*, realizat de Maria Cica (colaborator Eduard Andrei) pentru TV Neptun Constanța, difuzat în serialul *Minunile Dobrogei* în 2001–2002.

<sup>71</sup> Personal, am înaintat memoriu către: Primăria Constanța – comisia de cultură/culte; UAPR – filiala artă plastică religioasă și restaurare; Direcția Județeană pentru Cultură, Culte și Patrimoniu Cultural Național – Constanța. Împreună cu criticii Adina Nanu, Florica Cruceru, artiștii Gh. Fărcășiu, Gh. Fircă, am trimis un memoriu presei, din care s-au publicat fragmente în ziarul „Cuget Liber” (15 martie 2006). D-na Nanu a semnalat cazul diverselor autorități la București, presei centrale și l-a dezbătut la TVR1.

<sup>72</sup> După ce a restaurat bis. episcopală de la Curtea de Argeș, arhitectul André-Émile Lecomte du Nouÿ s-a ocupat și de decorația sa interioară. Sub coordonarea sa, frescele originale de secol XVI au fost date jos și înlocuite, începând din 1881, cu pictură în ulei pe fond de aur, de o echipă de pictori preponderent străini.

<sup>73</sup> Pictată de italianul Umberto Marchetti, cca 1898–1901.

ambele executate de artiști străini și în tehnica uleiului, și, mai târziu, într-o a doua fază, în frescele pictate de Costin Petrescu în mai multe biserici<sup>74</sup>, în care fondul de aur potențează valențele decorative. În această tendință se înscriu la Constanța ansamblul de pictură în ulei executat de Tonitza și echipa lui la bis. Sf. Gheorghe și, mai ales, frescele Ninei Arbore de la bis. Sf. Împărați. Cealaltă direcție a picturii religioase neobizantine, cea marcată de spiritul artei populare și având astfel un accentuat caracter identitar național, dar și regional, este reprezentată de opera unor mari maeștri ai frescei românești, care pictează și la Constanța: Ghe. Popescu și Nuni Dona – noua pictură a Catedralei, Costin Ioanid – bis. Sf. Îngeri.

Înțelese la justa lor valoare, drept „opere de autor”, ca parte în ansamblul creației originale a unui pictor și purtând implicit amprenta personalității sale artistice, asemenea ansambluri murale dovedesc absurditatea pretenției de a face „pictură bizantină” standardizată, ce a condus la „crima”<sup>75</sup> culturală de la bis. Sfinții Îngeri.

Cele trei ansambluri murale pictate de Tonitza, Arbore și Ioanid în bisericile constănțene se dovedesc a fi, în cadrul picturii religioase românești din secolul XX, tot atâtea ipostaze ale modernității.

---

<sup>74</sup> Catedrala Încoronării din Alba-Iulia (1922–1925), Mănăstirea Mihai-Vodă din București (1928–1935) ș.a.

<sup>75</sup> Adina Nanu, *Monumente care figurează pe lista patrimoniului național cad victime unor adevărate «crime în lanț»*, în *Adevărul Literar și Artistic*, 6 mai 2006, p. 7.

