

PEISAJUL DE LA STAFFAGE-UL IDILIC LA REALISMUL DOCUMENTAR

Elena MIKLÓSIK

Tema spațiului a constituit o problemă delicată - mai deschis mărturisită sau mai timid abordată - și în cazul portretelor din secolul al XIX-lea. După perioada strălucită a portretelor baroce, care înfățișau personajele, în general notabilități ale epocii, în mediul lor impunător - în castele sau așezate în fața unui peisaj poetic, dar bine definit, creat din ramuri verzi și flori de nuanțe deschise - (neo)clasicismul s-a întors spre personaje mai comune, prezentate în interioare puțin luxoase, dar adevărate sălașe ale cercetărilor valorilor antice. Rafturile de cărți, masa de lucru au înlocuit deschiderile "spre natură" din fundalul portretelor grave, serioase ale bărbaților de-acum îmbrăcați în costume de culoare închisă, cu revere late, purtând tot mai rar perucă. Chipurile feminine au devenit și ele distante, deși au rămas mai colorate, ușor pastelate, eșarfe și panglici cochete, mici buchete de trandafiri roz au îndulcit atmosfera lor alături de discretele luciri ale unor șiraguri de perle trecute frecvent prin părul ridicat în coc. Însă fundalul și în cazul acestora a fost vitregit de bogăția de vrejuri și de frunze așezate în semicerc în spatele personajului sugerând grădina, vastul domeniu. În locul acestora s-a utilizat mult mai des un fundal plat, de obicei din griuri saturate sau brunuri-verzui care "au adus" spre privitor fețele văzute în "treisferturi", lăsând lumini ușoare, niște zone limpeze deasupra umerilor și în spatele capetelor unde s-a decupat clar profilul.

Această austeritate în tratarea mediului ce a înconjurat personajul a fost repede preluată de către majoritatea pictorilor de portrete la sfârșitul secolului al XVIII-lea și apoi menținută mult timp în decursul secolului următor. Putea fi recunoscut un pictor academic (vienez)¹ după modul de lucrare a fundalului: de obicei un brun-verzui cald ce inspira profunzime, iar în stânga sau în dreapta personajului o zonă mai luminoasă pe care se proiecta o umbră relativ îndepărtată, în formă de moviliță, de aceeași culoare cu fundalul mai închis. Majoritatea pictorilor activi în zilele noastre, care au studiat la Academia de arte din Viena cu Karl Heinrich Rahl (1812 - 1865), Johann Mathias Ranftl (1805 - 1854) sau Leopold Kupelwieser (1796 - 1862) au preluat această schemă de abordare a portretelor dezvoltând din ea o adevărată "tradiție iconografică". La început destul de puțini autori au îndrăznit să calce această

1. Costescu, Eleonora, Începuturile artei moderne în sud-estul european. București; 1983, p. 34.

schemă de tratare a genului. Doar câțiva independenți și curajoși au introdus în câmpul din spatele figurii umane ca element secundar peisajul.

Aceste "deschideri" au conferit o profunzime mult mai mare tablourilor decât simpla umbră întrezărită în colțuri și totodată prin elementele lor componente sau prin culorile alese pentru redarea acestora au comunicat privitorului și starea psihică a personajului, dar au trădat uneori și starea de spirit a creatorului lor. În cele mai multe cazuri peisajele utilizate au fost produse ale imaginației pictorilor și rareori au avut legătură cu realitatea, chiar dacă au fost compuse din elemente reale ele au rămas *staffage*, create în ateliere. Au apărut în număr mai mare în perioada de înflorire a *biedermeierului* și a romantismului.

În cazul portretelor cu peisaj întâlnim frecvent un element de arhitectură folosit cu rol auxiliar: coloana, care face trecerea de la planul apropiat la cel secundar. Nu este singurul element de acest fel, deseori este înlocuit printr-o draperie ce coboară dintr-un colț al câmpului vizual din spatele personajului, lăsând astfel să se deschidă o priveliște plăcută în zona eliberată. Altădată cele două elemente sunt prezente împreună: draperia oferă o pată de culoare intensă dincolo de care în culori pastelate se desfășoară peisajul într-un *sfumatto* al depărtărilor, iar coloana prin linia hotărâtă a verticalei delimitează "realitatea" personajului de "posibilitatea" existenței lui în viața reală (chiar într-un peisaj).

Acest stil de a înfățișa modelul în fața unui crâmpiei din natura idealizată (chiar ireală), care să reflecte cunoștințele pictorului în domeniul perspectivei, a fost preferat încă din Renașterea italiană². Așezarea modelului în spațiu de multe ori a fost sugerată și de câteva linii de fugă ale elementelor de interioare alese cu iscusință de artist sau (în cazul portretelor reprezentative) ale acelor construcții pentru care a optat ilustrul model. Pictorii școliți ai secolului al XIX-lea nu au făcut altceva decât au preluat anumite elemente deja acceptate, dar apoi "uite", din stilurile artistice anterioare, unde acestea au servit la realizarea unor lucrări impunătoare. Acum însă comenziile au fost destinate unui public mai modest - în general burgheziei - s-au redus dimensiunile acestor "piese auxiliare" la mărimi cotidiene, ele însele s-au transformat în simple simboluri ce ne vizau asupra pregătirii academice ale creatorilor lor.

Reapariția peisajului idilic oferit de o deschizătură străjuită de o coloană se pare că a pătruns în portretistica noastră din secolul al XIX-lea prin filiera școlii de artă vieneză, prin influența exercitată asupra acesteia de pictorul de mare succes Sir Thomas Lawrence (1769 - 1830). Aceasta în timpul Congresului de la Viena a lucrat în capitala Imperiului austriac și a produs o serie de portrete pentru politicienii renumiți de atunci și pentru doamnele din înalta societate. Portretistul utiliza peisajele introduse într-o decupare verticală în spatele modelelor sale. Posibilitatea de a insufla astfel mai multă viață unor lucrări având ca subiect figura umană a câștigat repede admiratori și a fost exploatată până către deceniul al 8-lea al secolului trecut de către artiștii

2. Sunt binecunoscute autoportretele lui Albrecht Dürer (1471 - 1528) la care servesc ca arriere-plan peisaje văzute de sus, prin deschizătura (ancadramentul) ferestrelor cu linii de fugă riguros marcate. Un renumit portret în care apare o coloană ce delimitează lateral deslășurarea unui peisaj cu copaci, folosit ca plan îndepărtat, este cel al Împăratului Carol V., executat de Tiziano Vecellio (1488/1490 - 1576).

tributari cerințelor școlii vieneze. Astfel, fără să apeleze la compoziții propriu-zise, personajul "își găsește locul" mai firesc în ochii și în accepțiunea privitorului. S-a apelat la prezentări de acest gen în cazul portretelor de aparat de mari dimensiuni, cu precădere în cazul celor imperiale. La ele cele două spații (planul apropiat, interiorul cu toată recuzita amănunțit prezentată, ca să amintească puterea legală, și planul îndepărtat, în majoritatea cazurilor câte un peisaj idilic, liniștitor care inspira echilibrul, cumpătarea și seninătatea celui din imagine) au fost separate de coloane, muchii de zidărie sau draperii scumpe cu falduri grele, chiar și sursele de lumină ale celor două "lumi" sunt independente, nu se influențează, dar de fapt cele două spații sunt legate puternic. Lipsa unui ar dezechilibra pictura, ar lăsa posibilitatea receptării unei imagini defectuoase despre suverani, nu ar transmite către privitor mesajul oficial.

Un astfel de portret este cel al Arhiducelui Iosif³ datat în 1846, semnat de enigmaticul pictor Anton Fiala⁴. Palatinul cărunt în uniforma de gală etalând decorațiile ce îi trădează apartenența la familia Habsburgilor ține sub braț cascheta, se sprijină pe sabia sa lungă într-o poziție fermă, oferită de contrapost, lângă masa încărcată de cărțile legilor și decretelor țării, în fața faldurilor unei draperii teatral aranjate. El este reprezentantul și apărătorul legalității. Atitudinea ce s-ar dori marțială este îmblânzită de liniștea celui fragment din natură pe care artistul a redat cu pete grăbite de culoare în partea dreaptă a pânzei și spre care ne conduce privirea prin jocul romburilor de marmură colorată a pavimentului.

Trecerea spre zona copacilor profilați pe cerul înalt, albastru, acoperit de nori pufoși, rozalii se face prin deschizătura peretelui care îi servește modelului ca fundal luminos și pe care artistul l-a folosit și ca fond ocru prin care capătă valoare uniforma albastră. Tot acest perete împreună cu o balustradă abia schițată este cel care circumscrie "realitatea" în care trăiește personajul. Dincolo de această zonă există doar "posibilitatea" ca el să fie regăsit. Iluzia naturii introduse în tablou completează imaginea. Ea nu este deosebit de atent lucrată. Pete verzi de nuanțe diferite alcătuiesc un parc. Mai multă grijă s-a acordat norilor lăsați peste vegetația fără volum, care se diluează în depărtări. Lipsește voința de a insufla viață adevărată planului secund. Astfel de imagini furate din natură însuflețesc deseori portretele feminine. Frumosele împietrite în jilțurile lor devin mai pământeste, mai reale când în spatele lor dincolo de linia unei balustrade orizontale privirea ne-o putem îndrepta către dealuri înverzite și pomi încărcăți cu flori. La fel și cele duse pe gânduri în fața unei coloane ionice care par să uite de iminenta furtună purtată de norii groși, brun-violeti ce filtrează o lumină galbenă a soarelui care apune.

Pentru prima dintre aceste exemple am putea prezenta mica lucrare a pictorului Melegh Gábor⁵ intitulată: Portretul Susanei Koppauer-Dessewffy⁶, datată la sfârșitul

3. Anton Fiala - Portretul arhiducelui Josif, ulei/pânză, fără șasiu, 223 x 134 cm, semnat cu ocru în dreapta mijlociu: "Ant. Fiala pinx. 1846", P.M.T. 678, colecția Muzeul Banatului.

4. Anton Fiala/Fiala a studiat la Viena unde a și lucrat, dar a avut atelier și la Timișoara în perioada 1840 - 1860. A călătorit mult în Banat, în Transilvania, la Viena și în Dalmația. Este cunoscut ca bun portretist.

5. Melegh Gábor (1801 - 1835) originar din Banat, format la Viena a lăsat posterității câteva frumoase portrete *biedermeier*.

6. Portretul Susanei Koppauer - Dessewffy, ulei/lemn, 26,5 x 20,5 cm, nesemnat, nedatat (probabil din 1825), P.M.T. 143, colecția Muzeului Banatului.

deceniului al doilea al secolului trecut. Peisajul colorat, compus în treimea fundalului tabloului, lucrat cu minuția unui miniaturist completează perfect frumusețea visătoare a tinerei în rochie albă din fața balustradei. Mai grav și mai impunător trebuia să apară soțul ei, prezentat într-un pandant⁷. De această dată el s-a folosit de silueta unei coloane ridicată în spatele modelului prin care totodată umplea spațiul. Este doar un element schițat, lipsit de volum, fără o importanță majoră.

Trăsăturile unei alte doamne din secolul trecut sunt transmise zilelor noastre cu *Portretul doamnei Maria Nicolici de Radna*⁸ semnat de E. Swoboda⁹ în anul 1865. Modelul calm, liniștit este așezat în preajma unui zid întunecat, iar în fundalul tabloului, dominat de nuanțe violete, coboară neliniștitor spre dealuri o perdea de nori învolburăți, prevestind furtuna. Baza coloanei din stânga femeii este luminată în galben, ea desparte, îndepărtează violența elementelor naturii de model.

Deși cele două portrete au fost create la interval mare de timp, au fost realizate în tehnici și la dimensiuni diferite, au totuși la originea lor aceleași cerințe ale academismului de sorginte vienez care în a doua parte a secolului a utilizat deja clișee verificate. În picturile de acest gen cerul din peisaj, în general, este foarte înalt, profund, cu nori roz-gri sau cenușii marcați de reflexe brune, chiar mai credibil redat decât vegetația care rămâne în eboșă, schițată prin pete superficiale de culori, îndeobște reci, având o desfășurare în suprapunere verticală lăsând astfel impresia depărtării. Printre elementele "de legătură" cu zonele apropiate au apărut balustrade, pereți simpli, însă preferata artiștilor a rămas coloana zveltă sau masivă, canelată sau plină, cu volum bine sugerat sau doar desenat/bidimensional, purtând o linie verticală aurie sugerând zona iluminată a suprafeței cilindrice. A apărut și în combinație cu draperia care prin jocul de culori ce oferea, cu timpul i-a preluat funcția. Alegerea lor a rămas o opțiune a pictorului.

În fața unei astfel de variante ne găsim în cazul *Portretului cneazului Mihajlo Obrenović*¹⁰, opera unui artist rămas necunoscut, de la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea. *Portretul conducătorului idealizat*¹¹ - tânăr bărbat

7. *Portretul lui Antal Dessewffy*, ulei/lemn, 26 x 20,7 cm, semnat în dreapta mijloc (nu de autor) cu negru "Meleg/1825", P.M.T. 144, colecția Muzeului Banatului.

8. *Portretul Mariei Nicolici de Rudna*, ulei/pânză, 110 x 90 cm, semnat în dreapta jos cu roșu "E. Swoboda/865" (mult timp lucrarea a figurat în registre ca lucrare a unui artist necunoscut), P.M.T. 5525, col. Muzeul Banatului.

9. Swoboda Eduard (1814 - 1902), pictor de altare, portretist și autor al unor scene de gen a fost semnalat în diferite zone ale Imperiului austriac, chiar și în Banat și la Arad. Thieme Ulrich-Becker Friedrich, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig, 1938, p. 354-355; Ferenczy, Irma, *Date cu privire la dezvoltarea picturii în orașul Arad și împrejurimile sale în secolele XVIII-XIX* în: *Revista muzeelor*, 1972, nr. 2, p. 181.

10. *Portretul necunoscut - Portretul cneazului Mihajlo Obrenović*, ulei/pânză, 116, 5 x 90 cm, nesemnat, nedat, P.M.T. 1287, colecția Muzeului Banatului. *Portretul* intitulat mult timp "omul cu pelerină roșie" poate fi atribuit pe baza inscripției de pe scrisoare; un portret (analog) al acestui domnitor este publicat de Kusovac, Nikola, *Srpsko slikarstvo XVIII i XIX veka*. Katalog zbirke Narodnog muzeka - Beograd, 1987, p. 134 - 135. Această lucrare este semnată de Jovan Popovici (1810 - 1864) în anul 1841.

11. Cneazul Mihajlo Obrenović (1825 - 1868), fiul lui Milos a domnit în două perioade scurte în Serbia, întâi a fost exilat de către rivalii săi, mai târziu a fost asasinat. A introdus reforme în administrație și în organizarea armatei, pe timpul domniei sale turcii au predat câteva cetăți sârbești.

văzut până la jumătate, în semiprofil spre stânga - este așezat în fața unei draperii albastre, grele cu ciucuri aurii, într-o postură teatrală, cu faldurile pelerinei dramatic aranjate, cu un document în mâna dreaptă. Îscălitura acestuia îi dezvăluie identitatea: "M.M. Obrenovici" cu caractere chirilice. Această scrisoare care face referire la îndelungatul său exil și la cunoscuta viață zbuciumată a omului de stat este în contradicție cu atitudinea calmă schițată de portretizat. Starea sufletească este reflectată însă de atmosfera încărcată din fundalul tabloului. Nelinıştea este transferată printre stâncile mării iluminate de reflexele roșietice ale cerului foarte înalt acoperit de lumini roșii și de nori amenințători. Între ele și bărbatul din prim plan se zărește coloana canelată atinsă de lumina reflectată de ape. Această piesă de fundal care în pofida desenului riguros nu prinde volum, este deja inutilă. Pictorul a utilizat-o pentru că "trebuia", portretele "bune" în mod obligatoriu au folosit acest element.

Cât de "obligatorie" a devenit prezența acestor decoruri poate fi observată și în cazul unor picturi cu temă religioasă. *Sfântul Nicolae*¹² al pictorului bănățean de biserici, *Dimitrie Turcu* (1810 - 1883) este înfățișat în vecinătatea unei coloane destul de primitive pe care se înfășoară o ciudată draperie verde. Proporțiile greșite, iluminarea necontrolată, lipsa adevăratei profunzimi, echilibrul periclitat al arhiereului aflat pe marginea unui pedestral elipsoidal simbolizând țărmlul apei, trădează naivitatea artistului care în acest mod a dorit să împace canoanele reprezentării sfinților ortodocși cu recuzita portretelor la modă folosind succintele sale cunoștințe de "dessinator academic"¹³.

În decursul secolului trecut au fost create nenumărate astfel de portrete. A diferit modelul, tehnica aleasă, dimensiunea lucrărilor, talentul celui care le-a semnat, dar modul de tratare, de punere în pagină a rămas tributar legilor academismului în decădere. S-a încercat schimbarea direcționării luminii în tablouri: din față, mai rar de jos ori dirijată din lateral de sus, s-a utilizat și o slabă sursă de lumină ascunsă în spatele figurii umane. O altă sursă de lumină care a atras spre ea privirea a fost plasată în peisaj și înmuia contururile tăioase creind înșelătoare depărtări. Peisajul însă nu a devenit o temă în sine, nu a fost lucrat în natură, a rămas o complementară a portretelor, un simplu staffage.

Câteva încercări de a ridica importanța naturii prin astfel de "decupaje" introduse în tablou au existat în cazul picturii de gen și au fost mai puțin caracteristice pentru pictorii care frecventau școlile de artă vieneze.

Artistul bănățean Adolf Humborg (1847 - 1921)¹⁴ într-una din scenele sale de gen (*Călugări discutând*)¹⁵ a introdus altfel peisajul într-o compoziție care ar

12. *Sfântul Nicolae*, ulei/pânză marufată pe placaj, 78 x 60 cm, semnat cu alb-gălbui jos în mijloc "D. Turcu (chirilice). 1854", P.M.T. 1049, col. Muzeul Banatului.

13. În urma unui an de studii la Viena, fiind un bun pictor de biserici, încearcă și pictura în ulei pe pânză conform cerințelor academice, nu fără succes în zona lui de activitate. Astfel începe să folosească definiția de "dessinator" cu care se semnează. Vezi Frunzetti, Ion, *Arta românească în secolul al XIX-lea*, București, 1991, p. 93.

14. Adolf Humborg (1847 - 1921) pictor format la Viena și la München, a călătorit mult în Europa, Egipt, Asia Mică. A pictat în special scene de gen cu copii, femei, călugări cu accente vesele sau satirice. A fost bun portretist.

15. *Călugări discutând*, ulei/pânză, 80 x 129 cm, semnat pe spatele pânzei cu majuscule; P.M.T. 125, colecția Muzeului Banatului.

putea servi pentru un tablou de portrete colective. Peisajul este real, exilat în spatele unor ferestre care deformează culorile și oferă nesiguranța distanței. Rivalitatea celor două planuri este rezolvată în favoarea celui mai apropiat de privitor, al interiorului cu volumele sale sigure, cu culorile sale saturate. Strălucirea luminii din exterior, acoperișurile caselor, vegetația din ochiul de fereastră dat la o parte ca astfel să realizeze legătura firească dintre cele două "lumi" sunt gândite și așternute pe pânză într-o manieră ce se apropie mai mult de impresioniștii vrăjiți de lumină decât de discipolii Academiei din Viena. Este suflul școlii de pictură din München unde Humborg și-a terminat studiile¹⁶.

În societatea conservatoare a Banatului, cu greu și-au croit drum artiști cu concepții noi. Chiar și talentele recunoscute au fost limitate la comenzi tradiționale: pictură pentru biserici și portrete.

Recunoscut ca portretist, tânărul și înzestratul profesor de desen, Johann Wälder (1854 - 1902), după terminarea Academiei de la Viena și în urma a câte un an de studiu la München și la Paris, a fost numit profesor de desen la Pesta. A renunțat la postul oferit de facultate pentru o catedră de școală superioară la Timișoara unde cu o repeziciune nemaiîntâlnită a executat zeci de portrete ale oamenilor mai însemnați din zonă. Acuratețea, punctualitatea, rapiditatea și nu în ultimul rând talentul său i-au adus o comandă oficială: primăria orașului i-a cerut pictarea „Sosirii la Timișoara în 16 septembrie 1891 a împăratului Franz Iosef”, cu ocazia deschiderii expoziției de produse industriale și agrare¹⁷. Pe o suprafață enormă de pânză pictorul a reușit să transmită posterității fizionomia întregului corp de funcționari principali din oraș strecurând în colțul din dreapta jos și autoportretul său. Folosindu-se de poziția spectatorului simplu a urmărit desfășurarea evenimentelor din acest punct. Ulterior când pânza s-a fixat pe pereții sălii de gală a primăriei s-a dovedit că perspectiva a fost corectă, planurile s-au succedat pe verticală, cel mai îndepărtat a fost cel din registrul de sus unde și acțiunea și grupurile de oameni au devenit mai neînsemnate. Ei s-au transformat în elemente de staffage ale unui peisaj citadin real: grupuri de curioși în stânga pe zidurile încă existente ale cetății, siluete de cai, doamne cu umbreluțe de soare plimbându-se pe străzile ce duc la piața centrală. Pe verticala fundalului din tablou s-a proiectat fațada impunătoare a teatrului "Franz Josef"¹⁸ din Timișoara, scăldată în soare, alături de un parc și de fragmentul rămas din Poarta Petrovaradinului.

Lucrarea constituie o pictură-document, atât pentru portretele colective dificil de redat în cazul unui grup deosebit de numeros, cât și pentru utilizarea fundalului:

16. Nu este singurul care folosește acest mod de a reda lumina ce inundă încăperile unde sunt localizate scenele de gen. Este utilizat frecvent și de Franz von Defregger (1835 - 1921), cu studii făcute în aceleași academii, în scenele de gen cu copii sau țărani. Vezi Springer, Anton, *Handbuch der Kunstgeschichte*, V. Leipzig, 1925, p. 219.

17. Sosirea la Timișoara la 16 septembrie 1891 a împăratului Franz Josef, ulei/pânză, fără șasiu, 347 x 451 cm, semnătură ilizibilă, P.M.T. 2294, depus la Muzeul Banatului de Primăria orașului Timișoara 1920.

18. Opreș, Mihai, Timișoara. Mică monografie urbanistică, București, 1987, p. 122 - vezi mai multe fotografii ale vechii fațade.

19. Ibidem, p. 157.

imaginea veche a teatrului care în 1920 a căzut pradă flăcărilor¹⁹. Frumoasa fațadă "renascentistă" nu a mai fost refăcută în stilul original al clădirii. În pictura lui Wälder edificiul apare așa cum a fost pus în valoare în anul vizitei imperiale în urma dărâmării zidurilor cetății din fața ei. Impresia de spațiu larg în pictură s-a creat și prin schițarea ofițerului călare din planul situat desupra scenei ceremoniei de primire a împăratului precum și de liniile de fugă ale străzilor din piațeta din spate.

La sfârșitul secolului al XIX-lea academismul a fost depășit, înlocuit de viziunea realistă a pictorilor. Peisajele virtuale, romantice sunt tot mai rar întâlnite la portretele ale căror modele le regăsim așezate în mediul lor firesc. Apariția luminii reale, problema plein air-ului înlătură iluminările sofisticat dirijate spre modele și fundalurile portretelor. Încercările de la început când copierea naturii ne-a lăsat reale documente ale timpului în care au trăit s-au transformat, datorită și influenței impresioniștilor, în serioase studii asupra peisajului inundat de lumină și culoare exprimat de artiștii sfârșitului de veac într-un mod foarte diferit, renunțând total la recuzita academică a portretelor.

LE PAYSAGE À PARTIR DE STAFFAGE IDYLLIQUE JUSQ'AU RÉALISME DOCUMENTAIRE

Résumé

Après la période néo-classique les portraits recommencent de présenter dans l'arrière-plan des paysages idylliques, éloignés. Ils sont créés, composés des éléments véritables par leurs auteurs mais ils ne se trouvent pas dans la nature réelle, ils ne sont pas exécutés directement d'après nature. Souvent ils sont séparés des modèles par des colonnes, fragments de mur ou des larges draperies - son des éléments qui aident les peintres de présenter leur enseignement académique (vienneoise).

Il'un des derniers maitres (du Banat) qui a fait ses études à Vienne est Johann Wälder. Lui s'essayait à présenter un paysage citadin réel: la Place de l'Opéra de Timișoara en septembre 1891. Aujourd'hui cette peinture à l'huile de grandes dimensions est un double document qui nous présente l'édifice du théâtre et aussi les portraits des officiers de la ville à la fin du XIX^e siècle.

LA LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Le Portrait de l'archiduc Iosif
2. Gabor Meleg-Susana Koppauer-Dessewffy
3. Le peintre inoconu-Prince Mihailo Obrenovici
4. Eduard Swoboda - Maria Nicolici de Radna
5. Dimitrie Turcu - Le saint Nicolas
6. Adolf Humborg - Les moins qui parlent
7. Johann Walder - L'arivée a Timișoara au 16 septembre 1891 de l'empereur Franz Josef.



Fig. 1. Anton Fiala – Portretul arhiducelui Iosif



Fig. 2. Melegh Gábor – Portretul Susanei Kopppauer-Dessewffy

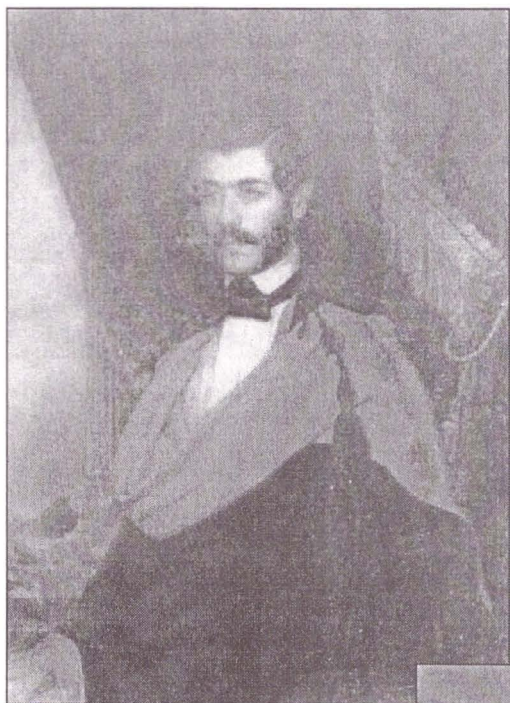


Fig. 3. Anonime – portretul cneazului
Mihailo Obrenovici



Fig. 4. Eduard Swoboda
Maria Nicolici de Radna



Fig. 5. Dimitrie Turcu – Sfântul Nicolae



Fig. 6. Humborg Adof – Călugăr descult

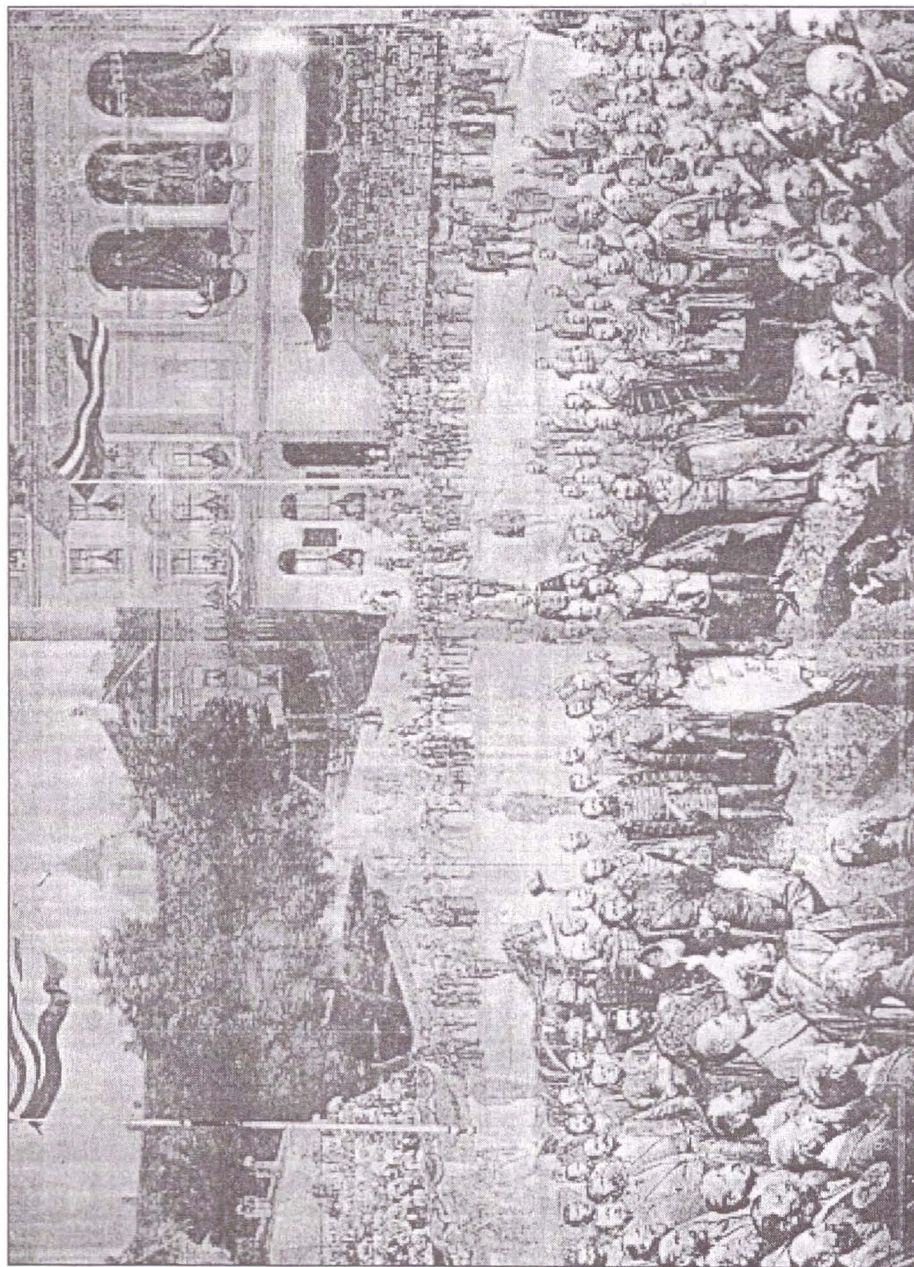


Fig. 7. Johann Vălder – Sosirea la Timișoara la 16 septembrie 1891 a împăratului Franz Josef.