

REZUMAT

Lucrarea intitulată *TEOLOGIA ICOANEI ÎN PICTURA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ* oferă un subiect de dezbatere extrem de generos și de complex, care necesită o abordare la fel de complexă și din perspective multiple. De aceea am structurat lucrarea în șase capitole care cuprind dezbateri pe teme de istorie, teologie, iconografie și de tehnică, fără a omite, la final, să exemplific cu lucrări din creația personală.

În pagina de început am citat din Sf. Ioan Damaschin, teolog de seamă al secolului al IV-lea, cel care s-a ocupat în mod deosebit de icoană în cele trei *Tratate în apărarea sfintelor icoane*,¹ scrise împotriva iconoclaștilor, care confundau imaginea creștină cu un idol și, deci, venerarea icoanelor cu idolatria. Acest pasaj mi s-a părut extraordinar de grăitor în ceea ce privește posibilitatea de a exprima realitatea spirituală prin mijloace artistice și am să-l citez din nou:

„...Cum să faci un chip Celui Nevăzut? Cum să reprezinți trăsăturile Aceluia care nu are cu nimeni asemănare? Cum să-L înfățișezi pe Cel care nu are nici cantitate, nici mărime, nici margini? Ce formă să se atribuie Celui fără de formă? Cum să zugrăvești taina?

Dacă ai înțeles că Cel Netrupesc S-a făcut om pentru tine, atunci este evident că poți zugrăvi chipul Său omenesc. Pentru că Nevăzutul a devenit vizibil luând trup, este firesc să redai chipul Celui care a fost văzut.

Întrucât Cel care nu are trup, nici formă, nici mărime, care depășește toată măreția prin desăvârșirea naturii Sale, întrucât El care, de natură dumnezeiască fiind, a luat asupra-Și condiția de rob și S-a micșorat pe Sine, luând chip omenesc, poți să-L zugrăvești și tu pe lemn și să-L înfățișezi spre contemplare ca pe Cel care a binevoit să Se facă văzut”

¹ SFÂNTUL IOAN DAMASCHIN, *Trei tratate contra celor care atacă sfintele icoane*. (vezi traducerea în românește făcută de Pr. D. Fecioru, București, 1935)

În partea *INTRODUCTIVĂ* a lucrării am afirmat că icoana face parte integrantă din Tradiția Bisericii, fiind prezentă atât în Biserică, unde este indispensabilă cultului, cât și în fiecare casă de creștin, unde, de asemenea este pusă în locul cel mai de cinste.

Icoana s-a dezvoltat și s-a impus împreună cu Liturgia și Dogma, adică învățătura Bisericii, Dogmă care a fost adoptată la Sinodul Șapte Ecumenic de la Niceea din anul 787. Acest Sinod, convocat de către Constantin al VI-lea, cere reintroducerea în cult a icoanelor, după ce împăratul Leon al III-lea convocase în anul 726 un Sinod care interzicea cinstirea icoanelor, acesta fiind și începutul luptei iconoclaste. Această luptă împotriva cinstirii icoanelor a durat, cu mici întreruperi până în anul 843, când, împărăteasa Teodora condamnă în mod categoric și definitiv iconoclasmul, această victorie fiind marcată până astăzi în Biserică printr-o sărbătoare a icoanei numită Triumful Ortodoxiei, după cum vedem, icoana fiind asociată în mod automat cu însăși esența ortodoxiei. Această perioadă a luptelor iconoclaste a însemnat distrugerea a mii de opere de artă, icoane sau picturi murale, dar odată terminată a dus la o adevărată renaștere a imaginii în arta religioasă, pictura de icoană căpătând și ea un avânt fără precedent.

Având în vedere că materialele constitutive ale icoanei sunt foarte perisabile, multe din operele vechi de artă au dispărut, la fel cum au dispărut și unele lăcașuri pe care acestea le împodobeau. Astfel, nu ne-au parvenit icoane din perioadele foarte vechi, dar, din fericire s-au păstrat suficiente dovezi în documentele vremii, pentru ca noi, cei de azi, să putem aprecia uriașa valoare artistică, istorică și culturală, pe care aceste opere, rămase anonime în marea lor majoritate, o poartă.

Pentru cercetarea icoanei românești, pregătirea actului de secularizare a averilor mănăstirești din timpul domnitorului Alexandru Ioan Cuza din anul 1863 a constituit un mare ajutor, datorită faptului că numeroși cercetători și

oameni de cultură ai timpului s-au ocupat de studierea pe teren a monumentelor și, pe lângă datarea acestora și citirea inscripțiilor, au semnalat și prezența icoanelor acolo unde le-au întâlnit.

Unul dintre cei mai fervenți cercetători ai monumentelor a fost Alexandru Odobescu, care a publicat în mod sistematic studii despre monumente și opere de artă, lui alăturându-i-se în anii următori valoroși oameni de cultură precum Cezar Bolliac, Ștefan Bilciurescu, Grigore Tocilescu, savantul Nicolae Iorga, care a încercat chiar să facă o sinteză a evoluției icoanei românești în volumul intitulat *Icoana românească*, Virgil Drăghiceanu, I. D. Ștefănescu, Victor Brătulescu, Gheorghe Balș și mulți alții².

După cel de-al Doilea Război Mondial s-a extins studiul asupra artei feudale românești și au apărut implicit tot mai multe informații despre icoana românească, mai ales că acum apar și publicații de specialitate, publicații ale mitropoliilor și reviste ale muzeelor, în care găsim studiile unor mari cercetători care și-au închinat activitatea studierii istoriei și artei românești.

Primul capitol este intitulat **DEFINIREA ICOANEI** și am considerat că trebuie structurat în două subcapitole: **A. Distincția față de pictura murală** și **B. Specificul icoanei românești**.

Am pornit de la explicarea termenului *icoană*, care provine din grecescul *eikon* și care se traduce în românește prin imagine, chip sau chiar *portret*. Așadar, icoana este un portet³, dar nu unul realist, ci unul spiritualizat, care are ca scop ceva mult mai greu de realizat și anume, surprinderea în imagini a imaterialului, a necuprinsului. Arta sacră exprimă, înainte de orice, învățătura Bisericii și corespunde întru totul textelor sfinte, scopul ei ne fiind acela de a reflecta viața cotidiană, reală, ci acela de a-i da un nou înțeles, izvorât din textul Evangheliei⁴. Aceasta este posibil datorită faptului că icoana este produsă într-o lume creștină pentru un *public* cu desăvârșire creștin, care o percepe ca fiind mai mult decât un simplu obiect decorativ, ea fiind folosită în cult, venerată și

² ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 17.

³ CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești*, Meridiane, București, 1976, p. 7.

⁴ LEONID USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Anastasia, București, 1994, p. 29.

cinstită în mod deosebit de către toți creștinii. Alături de pictura murală, de arhitectura religioasă, de muzica bizantină și de imnografie, icoana formează un ansamblu inseparabil fără de care nu s-ar putea oficia cultul și, cu siguranță, nu ar mai avea aceeași solemnitate specifică.

Spre deosebire de pictura murală, care este condiționată de formele arhitectonice ale monumentului, icoana este o operă de artă care trăiește independent de mediul în care a fost făcută, având lumina ei proprie, care izvorăște din interior și care este sporită de strălucirea și prețiozitatea foiței de aur. Când vorbim despre icoană o percepem ca fiind un gen al artei medievale, apanaj al lumii ortodoxe, care folosește strict tehnica picturii pe panouri mobile de lemn, chiar dacă au existat la început și icoane în encaustică, mozaic sau alte tehnici diferite, care însă nu au făcut tradiție. Făcând o comparație între pictura murală și cea de icoană trebuie să avem în vedere o serie de factori specifici fiecărei tehnici, materialele de lucru diferite, sau chiar suportul diferit ducând la posibile modificări stilistice sau de compoziție⁵. Tocmai datorită faptului că icoana este destinată, ca și pictura de șevalet, să fie privită de aproape, pictorul se simte obligat să trateze cu mare atenție detaliile, acordând o importanță deosebită fiecărei trăsături de penel, fiecărei tușe, pentru a crea acele efecte uimitoare de culoare și lumină care învăluie icoana în mister. Dacă în pictura de perete pictorul are la dispoziție o suprafață extrem de vastă de desfășurare a scenelor, icoana va fi privită ca o lucrare de sine stătătoare, care trebuie să găsească singură calea de exprimare a mesajului către cel ce o privește.

Chiar dacă inițial au existat numeroase întrepătrunderi cu pictura murală – putem vedea reproduceri ale unor icoane vechi care astăzi nu se mai păstrează, reprezentate în pictura murală a unor monumente (biserica Sf. Dumitru din Salonic, în Ravena sau Roma)⁶, sau numeroase compoziții din pictura de perete care au fost preluate de pictorii iconari, care de multe ori erau cei care realizau pictura icoanelor din lăcașurile pe care le împodobeau, noi

⁵ ALEXANDRU EFREMOV, „Probleme ale cristalizării stilului în pictura de icoane în sec. al XVI-lea și o «nouă» icoană din Epoca lui Neagoe Basarab”, p. 89.

⁶ I.D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, p. 37.

tratăm icoana în mod aparte, separând-o atât de pictura murală, cât și de celelalte forme de artă religioasă.

Icoana necesită un studiu aparte datorită multiplelor dimensiuni pe care le are, funcția liturgică a icoanei fiind foarte bine fixată în cult, dimensiunea estetică fiind și ea recunoscută chiar și de cei mai puțin credincioși, cât despre dimensiunea de cunoaștere se știe că a fost evidențiată din cele mai vechi timpuri, despre ea vorbind unii dintre cei mai mari teologi. Dacă am face abstracție de oricare dintre ele nu am putea înțelege pe deplin sensul icoanei⁷.

Datorită faptului că icoana și-a găsit locul în sânul artei bizantine, o vom întâlni în toate ținuturile Imperiului Bizantin, precum și în zonele ce gravitau în jurul acestuia: Grecia, Bulgaria, Serbia, Italia, Creta, Asia Mică, în Țările Române, Rusia, sudul Poloniei și estul Slovaciei⁸.

Icoana românească își are obârșia în arta bizantină, comună cu cea a altor popoare a căror teritorii au suferit influența marelui Imperiu, dezvoltându-se în cadrul acestor determinante artistice bizantine și manifestându-și creativitatea prin adăugarea unor elemente specifice. Icoana românească, spre deosebire de cele ale altor popoare, de exemplu cele grecești sau rusești, este mai accesibilă datorită expresiei umanizate pe care o degajă, reușind totodată să păstreze echilibrul dintre conținutul de idei și forma în care particularitățile naționale sunt evidente și dominante. Generalizând, putem spune că principalele trăsături ale icoanei românești sunt legate de culoare și de expresia chipurilor; coloritul viu, dens, dând senzația de mișcare continuă. Expresia chipurilor pierde din ascețismul sever al prototipurilor, devenind astfel mai apropiată de sufletul credinciosului.

Păstrând caracterul general, fiecare provincie românească a dat naștere unor opere cu trăsături proprii, destul de ușor de recunoscut. În Țara Românească icoanele se caracterizează prin monumentalitate, expresia austeră și coloritul sobru. În Moldova icoanele sunt pline de grație, cu figuri elansate și elegante, cu expresia mai puțin severă și coloritul mai discret, emanând

⁷ EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevazutului*, Sofia, București, 2005, p. 6.

⁸ *Ibidem*.

rafinament. În Maramureș întâlnim icoane cu un desen grafic, liniar, cu o cromatică cu acorduri surde. În Transilvania icoanele au un grafism viguros și o cromatică violentă, spre deosebire de Banat, unde desenul este manierist, fin, cu un duct curgător și un colorit temperat⁹.

Evoluția picturii de icoană în țările române a fost mereu legată de mersul istoriei și al artei, am putea spune chiar impusă de evoluția acestora, cu influențe puternice legate de fluctuațiile politice, de poziția domnitorilor și a Bisericii, dar nu numai atât. Pictura românească de icoană a fost mereu receptivă la sugestiile venite din afară. Fie că ne referim la influența lumii grecești și a școlii italo-cretane ce a pătruns la noi prin intermediul Athosului, fie că ne referim la înrâurirea Occidentului ce s-a exercitat prin legăturile domnitorilor în special cu Italia și Austria¹⁰, sau la pătrunderea artei ruse datorată împrumutului de meșteri iconari, icoana românească a reușit, datorită iconarilor dăruți, care nu s-au rezumat la a fi niște simpli copii ai unor modele vechi, să acumuleze și să-și însușească toate aceste elemente cu care a îmbogățit fondul artistic existent pentru a ajunge la niște sinteze originale și valoroase, care au dus la concretizarea unui stil autentic.

Despre viața, activitatea sau pregătirea pictorilor iconari s-au păstrat până astăzi puține date datorită faptului că aceștia erau mânați de concepția de umilință creștină, ceea ce-i reținea să-și semneze operele. De aceea avem doar puține nume de iconari, fie apărute în vreun document al vremii, fie o iscălitură discretă în colțul icoanei, mai ales în secolele XVII, XVIII, mărturie despre activitatea și iscusința lor fiind operele care le-au supraviețuit¹¹.

La început, majoritatea pictorilor iconari erau monahi; tradiția Bisericii și cea a zugravilor pretindea ca aceștia să fie profund credincioși și trăitori ai creștinismului, de aceea majoritatea icoanelor aparțineau unor biserici sau mănăstiri. Aceeași pictori iconari erau și cei care realizau pictura cu subiect laic care împodoba casele voievozilor, casele mai înstărite, instituțiile publice, sau

⁹ ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 19.

¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

¹¹ CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești*, Meridiane, București, 1976, p. 22.

chiar casele țăranilor simpli¹². „Taina” zugrăvirii icoanei se transmitea de la maestru la ucenic, intrarea în cercul iconarilor făcându-se foarte anevoie, după o îndelungată ucenicie. Cunoștințele acumulate erau conservate într-o tradiție tehnico-artistică de mai multe generații, care se îmbogățește cu experiența proprie a fiecărei generații¹³, cunoștințe care au ajuns a fi păstrate în culegeri de pictură numite Erminii, cărți după care se ghidează pictorii de icoane și în zilele noastre.

Capitolul de **TEOLOGIE A ICOANEI** este structurat în cinci subcapitole și anume *Fundamentul biblic al icoanei*, *Teologia prezenței*, *Icoana și Liturgia*, *Icoana – expresie a Frumuseții și Canoanele și libertatea creatoare*. În partea intitulată *Fundamentul biblic al icoanei* am pornit de la explicarea interzicerii oricăror reprezentări, dată prin Decalog poporului lui Israel, interdicție care avea ca scop protejarea monoteismului israelitean în fața pericolului idolatriei. Dar această interdicție vechitestamentară a realizării unei înfățișări materiale a lui Dumnezeu „nu trebuie disociată de prezența iconică a lui Dumnezeu în Noul Testament”¹⁴. Fiul întrupat rămâne nedespărțit de Dumnezeu –Tatăl, dar revelează lumii un chip, Se face văzut, este „icoana Dumnezeului Celui nevăzut” (Coloseni 1, 15) prin care se îndreptățește nașterea icoanei¹⁵. De aceea interdicțiile Vechiului Testament nu sunt aplicabile după Întrupare, pentru că Fiul, ca icoană a Tatălui, face reprezentarea Sa imagistică posibilă. În subcapitolul *Teologia prezenței* am arătat că icoana este o „imagine a nevăzutului și totodată prezența Nevăzutului”¹⁶. Temeiul reprezentărilor iconografice îl constituie actul Întrupării Fiului lui Dumnezeu, astfel încât „icoana nu este o proiecție omenească, ci are legătură cu Chipul pe care Dumnezeu L-a făcut văzut prin Întruparea Sa”¹⁷. Icoana înfățișează ipostasul Fiului lui Dumnezeu întrupat, al lui Iisus Hristos și nu natura Sa dumnezeiască. Din această perspectivă, icoana constituie un argument împotriva

¹² MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 129.

¹³ *Ibidem*, p. 11.

¹⁴ DUMITRU STĂNILOAE, *O teologie a icoanei*, Anastasia, București, 2005, p. 223.

¹⁵ DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sofia, București, 2004, p. 22.

¹⁶ EGON SENDLER, *Icoana, chipul nevăzutului*, Sofia, București, 2005, p. 43.

¹⁷ DANIEL ROUSSEAU, *Icoana, lumina feței Tale*, Sofia, București, 2004, p. 49.

monofizitismului, pentru că ea „nu înfățișează nici firea omenească, nici firea dumnezeiască, ci persoana Cuvântului cunoscută în amândouă firile, pe care le asumă în chip neamestecat și neîmpărțit”¹⁸. Am văzut pe parcursul lucrării că dimensiunea estetică a icoanei este dublată de o dimensiune liturgică, prin care icoana contribuie la misiunea Bisericii de a sfinți întreaga creație, despre relația dintre icoană și Liturghie vorbind pe larg în subcapitolul intitulat chiar *Icoana și Liturghia*.

Prezența lui Hristos în icoană înseamnă prezența Frumuseții, conform Sfântului Dionisie Areopagitul care îl numește pe Dumnezeu Frumusețe „datorită slavei pe care o revarsă în fiecare ființă” și pentru că vede în El „cauza armoniei și veșmântul strălucitor al fiecărei creaturi, pentru că El pe toate le luminează ca lumina, revărsând frumusețe din acel izvor luminos care tâșnește din Sine Însuși”¹⁹. Preocuparea pentru armonia dintre conținutul mesajului spiritual și forma sa de expresie nu elimină importanța măiestriei iconarului, care, prin slujirea sa trebuie să fie capabil să sporească frumusețea Bisericii. Pentru a împlini această funcție, „icoanele trebuie să exprime frumusețea duhovnicească mai degrabă decât pe cea fizică”²⁰. În încheierea capitolului de teologie am considerat necesar să amintesc și despre problema *Canoanelor și a libertății creatoare*, toate formele plastice stabilite pentru a da expresie dimensiunii spirituale a persoanelor reprezentate în icoane făcând parte din ceea ce se numește canon iconografic. Existența unui canon iconografic nu limitează libertatea artistului. Meșterii iconari nu se simțeau niciodată îngrădiți de elementele fixate prin tradiție²¹, ci erau ancorați, prin ele, în viața Bisericii, care le oferea un alt tip de libertate – libertatea duhovnicească, la care se ajunge pe calea ascultării ascetice și a rugăciunii contemplative²².

Capitolul intitulat **PRELIMINARII ISTORICE** prezintă sintetic situația icoanei pe teritoriul țării noastre în perioada Evului Mediu și

¹⁸ *Ibidem*, p. 69.

¹⁹ SFANTUL DIONISIE AREOPAGITUL, *Despre numele divine*, cap. 4, sec. 7, PG 3, col. 701c apud LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sofia, București, 2003, p. 49.

²⁰ CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 228.

²¹ PAUL EVDOKHIMOV, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții*, Meridiane, București, 1993, p. 188.

²² LEONID USPENSKY, „Icoana, vedere a lumii duhovnicești”, în vol. *Ce este icoana?*, p. 22.

demonstrează prin text și imagine că icoana românească ocupă un loc de seamă în arta noastră veche, constituind totodată un prețios mijloc de reconstituire a mediului artistic din epocă²³.

Cronologia Evului Mediu are o valoare orientativă, în consecință, reperele în funcție de care este fixată aceasta sunt variate, lucru valabil și pentru teritoriul românesc. Fiind o sinteză între antichitate și creștinism, Evul Mediu reprezintă o perioadă de mari transformări pe plan politic, economic, cultural și social, cu puternice ecouri asupra artelor. O particularitate a Evului Mediu românesc o constituie faptul că, pe lângă influența bizantină și slavă a existat, pe la mijlocul secolului al XVI – lea o perioadă a suzeranității otomane, de toate aceste realități sociale, politice și economice fiind datori să ținem cont în analizarea evoluției artei acestei perioade.

Perioada Evului Mediu românesc este foarte vastă; cuprinde intervalul dintre secolele XIV și XVIII, aproape cinci secole de istorie zbuciumată a românilor, evenimentele sociale și politice ale perioadei reflectându-se în mod semnificativ în artă, în special în pictură, cultura și arta necunoscând aceleași limite cronologice ca și evenimentele de factură politică, economică sau administrativă²⁴.

Analizarea icoanelor și încadrarea lor într-o perioadă stilistică sau alta poate fi deseori foarte dificilă, pe de o parte datorită faptului că, fiind opere de artă călătore, au circulat împreună cu meșterii lor de la o provincie la alta și de la o țară la alta, pe de altă parte datorită faptului că au existat mereu influențe de la o perioadă la alta sau de la o zonă geografică la alta. În Țările române se găsesc, pe lângă icoanele meșterilor locali, icoane timpurii aduse de la Constantinopol sau din alte centre; de asemenea icoane grecești de școală atonită sau cretană au circulat fără întrerupere în număr foarte mare, iar în secolele XVI – XVIII numeroase icoane de proveniență străină apar în monumentele din Moldova și Transilvania²⁵, datorită relațiilor pe care țările române le-au avut în special cu vecinii. De aceea evoluția fenomenului icoană

²³ CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești*, Meridiane, București, 1976, p. 14.

²⁴ CORINA NICOLESCU, *Moștenirea artei bizantine în România*, București, 1971, p. 14.

²⁵ CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești*, Meridiane, București, 1976, p. 14.

pe teritoriul țării noastre este destul de greu de urmărit, cauzele fiind multiple și foarte variate. De la conjunctura istorică, care de cele mai multe ori a fost nefavorabilă, până la cauze de ordin tehnic, toate au avut urmări devastatoare și de durată asupra artei.

Chiar dacă în aceste perioade tulburi arta nu a încetat a exista, ba din contră, chiar am putea spune că a însemnat o formă de rezistență, nu s-au păstrat icoane din perioadele foarte vechi, de-abia au reușit să supraviețuiască câteva monumente de piatră sau de zid din zona Hunedoarei, precum biserica din Densuș, Gurasada, Sântămărie Orlea, Strei, toate de o importanță majoră pentru istoria artei românești²⁶.

Despre icoane românești, deci făcute de zugravi români, căci icoane făcute sau aduse din afară au existat pe teritoriul țării noastre din cele mai vechi vremuri ale creștinismului, putem vorbi cu certitudine, așadar, de la jumătatea secolului al XIV-lea, odată cu constituirea statelor feudale românești²⁷. Atât în cnezatele transilvănene, cât mai ales în Țara Românească, care-și câștigase independența în anul 1330, erau condiții prielnice pentru dezvoltarea și înflorirea artei. Cele două edificii marcante care deschid istoria picturii medievale românești – biserica Sântămărie Orlea din Hunedoara, pictată în frescă în anul 1311²⁸ și impunătorul monument de la Curtea de Argeș, biserica Sfântul Nicolae, a cărui pictură interioară este datată între anii 1352-1377²⁹ și care reprezintă cel mai amplu și cel mai prețios ansamblu iconografic din perioada timpurie a artei medievale românești, vor avea ecouri peste secole până târziu, marcând arta religioasă de pe întreg ținutul țării.

Numărul de icoane din secolele XIV – XV este destul de redus, fapt datorat mai multor cauze; pe de o parte fragilitatea și perisabilitatea materialelor constitutive, pe de altă parte repictările grosolane sau restaurările

²⁶ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 10.

²⁷ ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 15.

²⁸ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 10.

²⁹ *Istoria artelor plastice în România*, coord. Acad. prof. GEORGE OPRESCU, Meridiane, București, 1968, p. 162.

defectuoase care au dus la distrugerea lucrării originale, repictări din cauza cărora, de multe ori, vor apărea între specialiști probleme legate de datarea lucrărilor, cum este exemplul icoanelor Maicii Domnului Hodighitria și a Sf. Nicolae, ambele de la biserica Sf. Nicolae din Hunedoara, sau a icoanelor Sf. Ioan Botezătorul din Budești-Josani, județul Maramureș, Tripticul de la Brukental, Iisus Pantocrator de la Lupșa și multe altele³⁰. Apoi nu trebuie să scăpăm din vedere un aspect important al vremii și anume că tâmpla bisericilor, cea care era principala purtătoare de icoane, era mult mai restrânsă ca număr de registre, abia din secolul al XVII-lea crescând în dimensiuni³¹ și ajungând să aibă toate cele patru registre de icoane, așa cum o cunoaștem și noi astăzi, înmulțind astfel numărul de icoane din biserici.

O altă posibilă cauză a dispariției icoanelor vechi ar fi aceea că multe dintre ele, fiind îmbrăcate în aur și argint, sau împodobite cu pietre prețioase, au constituit o tentație pentru hoți, sau din potrivă, din dorința de a fi salvate au fost depozitate în locuri improprii ceea ce a dus într-un final la pierderea lor³². Să nu uităm să amintim aici numeroasele biserici și monumente distruse în vâltoarea istoriei, care au fost și ele cu siguranță împodobite cu toate odoarele trebuitoare cultului.

În secolului următor, secolul al XVI-lea, avem informații despre dorința domnilor moldoveni și munteni de a ține pasul cu arta rafinată a Occidentului, care la jumătatea secolului al XVI-lea se afla în plină Renaștere artistică, pentru aceasta aducând artiști din Italia³³, sau întreținând pictori de curte, înafara *zugravilor de subțire* sau a iconarilor și miniaturistilor. Avem totuși documente care atestă existența, în anul 1570, a unei bresle a pictorilor și iconarilor locali la Suceava³⁴, ceea ce dovedește că la acea vreme iconarii erau destul de numeroși și de puternici pentru a se asocia într-o breaslă, aceasta presupunând existența unei tradiții îndelungate până la acea dată, ceea ce explică și apariția

³⁰ ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 121.

³¹ *Ibidem*, p. 19.

³² I.D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, p. 35.

³³ ALEXANDRU ALEXIANU, *Acest ev mediu românesc*, Meridiane, București, 1973, p. 38.

³⁴ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 79.

în secolul al XVI-lea a numeroase icoane de o calitate artistică și tehnică deosebită.

Printre primele icoane care vestesc gândirea umanistă a Renașterii, cu mesajul ei umanizat, nemaiîntâlnit până acum, sunt icoanele de la Curtea de Argeș – *Plângerea lui Iisus*, importantă nu doar prin inovația iconografică, ci și prin umanizarea reprezentării, icoana *Sfinților Simeon și Sava*, la picioarele căroră se află îngenuncheată Doamna Despina și cele două fiice ale ei, unde întâlnim o redare remarcabilă a materialității veșmintelor și anatomiei principeselor, precum și icoana *Coborârii de pe cruce*, nu mai puțin celebră prin îndrăzneala concepției și anume comparația dintre durerea Mariei și a Doamnei Despina ce-și ține fiul mort în brațe³⁵. Chiar dacă stilistic nu se renunță la tradiția secolelor trecute, principalele mijloace de expresie rămânând cele tradiționale, conținutul în schimb se umanizează, sentimentele omenești de durere, dragoste și milă atingând și persoanele sfinte.

În secolul al XVII-lea pictura din țările române va avea un traseu sinuos, influențat de evenimentele istoriei. Zugravii sunt tot mai mult interesați de observarea și redarea realității cotidiene, pictura căpătând astfel un tot mai puternic caracter decorativ, cu combinații cromatice vii, cu preocupări evidente pentru tratarea plastică a volumelor și sublinierea formelor prin efecte de lumină și umbră. Tendința de părăsire a bidimensionalității și imaginea ce urmărește sugerarea formei fac parte din procesul de desacralizare a imaginii, tot mai evidentă în pictura secolului al XVII-lea și pe deplin afirmată în secolul următor, anticipând pictura modernă³⁶. Din fericire pictura de icoane a secolului al XVII-lea va fi ceva mai conservatoare decât pictura de zid, și chiar dacă încercă să se păstreze în limitele tradiționale, îi va fi tot mai greu în condițiile în care decorativismul și narativismul, atât de prezente în arta perioadei, vor cuprinde încet-încet și arta icoanei. Decorativismul pătrunde, la icoanele moldovenești de exemplu, prin fundalurile bogat decorate cu motive ornamentale vegetale, săpate în grosimea grundului și apoi aurite, sau prin

³⁵ *Ibidem*, p. 47.

³⁶ ANA DOBJANSCHI, VICTOR SIMION, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Meridiane, București, 1979, p. 16.

chenarul icoanei decorat și el cu motivul frânghiei răsucite, iar mai apoi este accentuat de lărgirea gamei cromatice³⁷. În Țara Românească evoluția artei va fi mai unitară și mai conservatoare, pregătind marea înflorire ce va urma.

Mijlocul secolului coincide cu epoca lui Matei Basarab, un alt mare sprijinitor al artelor, perioadă în care se statornicește noul stil muntenesc, în care formele noi occidentale și orientale sunt absorbite în fondul tradițional, perioadă care prefățează epoca de strălucire din vremea lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu. De acum vom întâlni tot mai multe icoane semnate, sau chiar autoportretele pictorilor, ca și în cazul lui Pârvu Mutu, unul dintre primii artiști moderni români. Iconar și zugrav de biserici, Pârvu Mutu, conștient fiind de valoarea sa, și-a pictat autoportretul în mai multe biserici, cel mai valoros fiind acela executat în anul 1700 la biserica din Bordești, jud. Buzău. De acum artistul este tot mai conștient de rolul său de făuritor de cultură, alături de ceilalți cărturari ai vremii³⁸. Perioada ce urmează este caracterizată de o deosebită putere de sinteză. Elementele străine orientale și occidentale se contopesc în fondul autohton, formând primul stil artistic românesc – este epoca lui Constantin Brâncoveanu. Stilul artei brâncovenești iradiază întreg teritoriul locuit de români, arta religioasă luând și ea parte la acest proces cu tâmplele sale sculptate și poleite, cu icoanele și pictura murală, întrezărind prin ele începuturile României moderne³⁹.

Dacă în Țara Românească și Moldova mișcarea artistică era finanțată și susținută de curte, marii dregători și biserică, alăturându-li-se mai târziu marea negustorie și micii boiernași, în Transilvania situația era diferită, dictată de circumstanțele istoriei, situația populației românești fiind cu totul alta decât în celelalte două provincii istorice. Cuceririle coroanei maghiare asupra voievodatelor locale au avut consecințe economice, culturale și artistice timp de aproape o mie de ani⁴⁰. Cei care se luptau aici pentru menținerea propriei culturi și arte erau fruntașii satelor, țăranii mai înstăriți, preoții și uneori cei care se

³⁷ *Ibidem*, p. 58.

³⁸ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 92.

³⁹ *Ibidem*, p. 94.

⁴⁰ ALEXANDRU EFREMOV, *Icoane românești*, Meridiane, București, 2002, p. 120.

întorceau de la școlile moldovenești⁴¹, pentru că trebuie să amintim că legăturile Transilvaniei cu Țara Românească, și în special cu Moldova, au fost neîntrerupte și pe multiple planuri.

Pictura secolului al XVIII-lea poate fi considerată o adevărată introducere a picturii moderne, care se va desăvârși în secolul următor și nu face altceva decât să pregătească desprinderea artei de canoanele religioase. Odată cu schimbarea autorității ctitoricești, obștile sătești și breslele meșteșugărești au devenit responsabile de demersul artistic, fapt pentru care pictura murală și cea de icoană decade treptat din categoria artelor culte, intrând în sfera creației populare⁴².

Cel de-al patrulea capitol al lucrării este intitulat **ICONOGRAFIE ȘI ERMINIE** și prezintă o istorie succintă a apariției acestor *Cărți de pictură*, numite *Erminii* după grecescul „erminea”, care se traduce prin tâlcuire, tâlmăcire, explicație; așadar aceste Erminii sunt niște cărți sau culegeri de mai multe texte care-l învață pe pictor ce trebuie și mai ales cum trebuie să picteze chipurile sfinte. Ele au existat din cele mai vechi timpuri, atât în Răsărit, cât și în Apus, chiar dacă nu au avut de la început aspectul de carte de pictură, ci au circulat sub formă de manuscrise mai mult sau mai puțin complexe, dar care încercau să fixeze cunoștințele despre *taina* picturii, cunoștințe îmbogățite cu experiența fiecărei generații. Tratatele de pictură apusene sunt total diferite de Erminiile de pictură bizantine. Dacă cele dintâi se ocupă exclusiv de partea tehnică a picturii, adică vorbesc despre amestecul și întrebuintarea culorilor, Erminiile de pictură bizantine cuprind și ele o parte tehnică, dar aceasta formează doar o mică parte din conținut. Cea mai amplă parte o formează învățăturile și îndrumările asupra compozițiilor scenelor, asupra înfățișării sfinților și a chipurilor acestora, altfel spus iconografia⁴³, fapt de o importanță deosebită, deoarece această standardizare iconografică ne ajută la formarea unei păreri despre tradiția bizantină. Parte iconografică-teologică a Erminiilor este

⁴¹ CORINA NICOLESCU, *Icoane vechi românești*, Meridiane, București, 1976, p. 22.

⁴² VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *Pictura românească în imagini*, Meridiane, București, 1970, p. 102.

⁴³ VASILE DRĂGUȚ, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească*, ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1976, p. 4.

foarte bogată, cuprinzând aproximativ 800 de reprezentări mai mult sau mai puțin complicate și aproximativ 600 de chipuri de sfinți⁴⁴.

Erminiile românești care ne-au parvenit nu sunt multe la număr și au dimensiuni și conținut diferit. Acestea sunt în număr redus datorită, pe de o parte, vechimii lor și a faptului că nu au supraviețuit timpului, dar în special datorită faptului că circulau doar în cadrul restrâns al pictorilor iconari, informațiile, considerate taine, neputând fi dezvăluite înafara acestui cerc privilegiat. Cu toate acestea, cele mai organizate și mai complete informații apar în erminiile românești și cele grecești, care conțin cam același gen de material, organizat în două mari părți – partea de tehnică și cea de iconografie⁴⁵.

Este adevărat că, Erminia de proveniență athonită, care este și cea mai complexă și sistematică, are o oarecare înfățișare de carte sfântă, deoarece începe cu o rugăciune de închinare către Maica Sfântă, dar aceasta nu face altceva decât să ne indice exact mentalitatea vremii. Erminiile de pictură bizantină, deși păstrătoare a tradiției vechi canonice în pictura bisericească, nu sunt scrieri canonice oficiale, așa cum s-a crezut la un moment dat. Cu toate că pictorul bizantin nu trebuia să se abată de la tradiție, avea toată libertatea de a-și arăta iscusința, talentul și virtuozitatea în execuție și, în oarecare măsură în compoziție. De aceea pictori mari ca Manuil Panselin, Teofan Grecul sau Frangos Catelanos au compus Erminii în care și-au expus experiența și metodele proprii, păstrând neschimbată partea tipică, de tradiție, fixată de biserică.

Partea de iconografie a capitolului prezintă izvoarele iconografiei bizantine, a cărei baze ca știință au fost puse de învățați francezi în secolul al XVII-lea și care s-a dezvoltat mult începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea până în zilele noastre, având un cadru de studiu foarte vast, studiind tot

⁴⁴ VASILE GRECU, *Erminii de pictură bizantină*, Cernăuți, 1942, p. 5.

⁴⁵ MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Din tainele iconarilor români de altădată*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 16.

ceea ce înseamnă decoruri într-un spațiu destinat cultului religios: picturi murale, icoane portative, miniaturi, gravuri, broderii, ceramică etc⁴⁶.

Capitolul al cincilea este dedicat **CICLURILOR ICONOGRAFICE** și are un subcapitol care prezintă tâmpla sau catapeteasma, cea care este principala purtătoare de icoane din biserică și care este unul dintre cele mai importante elemente ce caracterizează biserica ortodoxă. Este peretele ce desparte altarul, locul unde se săvârșește Sfânta Taină a Euharistiei, de partea centrală a edificiului, naosul, locul în care stau credincioșii. Știut fiind faptul că întreaga compartimentare a bisericii este privită simbolic, adică pronaosul reprezintă cele ce sunt pe pământ, naosul cerul, iar altarul cele mai presus de ceruri⁴⁷, tâmpla reprezintă, prin icoanele sale, poarta de trecere dintre cele două lumi, cea materială și cea spirituală, cea divină și cea umană, cea veșnică și cea trecătoare, astfel încât credinciosul, care în timpul serviciului divin stă cu fața la catapeteasmă, să realizeze că nu poate ajunge în lumea de dincolo decât prin intermediul sfinților. La fel ca întregul ansamblu pictural al unui edificiu, tâmpla nu este un conglomerat de imagini puse arbitrar pe un suport, ci face parte dintr-un sistem clar⁴⁸, bine definit de iconografia ortodoxă, pe care îl regăsim în fiecare biserică.

Icoanele se clasifică, în funcție de subiectul reprezentat, în icoane dogmatice, care prezintă învățătura sau dogma Bisericii și care vor forma Ciclul dogmatic, icoane praznicale, care prezintă marile sărbători ale Bisericii și care vor alcătui Ciclul praznical și icoane liturgice, care, evident, vor face parte din Ciclul liturgic și care se leagă de simbolismul Sfântului Altar și a Sfintei Liturghii, de ale cărei rugăciuni este inspirat. Pe catapeteasmă apar icoane din Ciclul dogmatic și cel praznical, repartizate în funcție de importanța lor.

O parte foarte amplă a acestui capitol am acordat-o prezentării, prin text și imagine, a icoanelor prezente pe tâmplă, precum și a variantelor iconografice a icoanei Maicii Domnului. Dat fiind faptul că este prima ființă omenească care

⁴⁶ I.D. ȘTEFĂNESCU, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Meridiane, București, 1973, p. 48.

⁴⁷ CONSTANTINE CAVARNOS, *Ghid de iconografie bizantină*, Sophia, București, 2005, p. 30.

⁴⁸ LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sofia, București, 2003, p. 92.

s-a îndumnezeit, reprezentările Maicii Domnului se deosebesc de cele ale altor sfinți atât prin varietatea tipurilor iconografice, cât și prin cantitate, dar mai mult, prin intensitatea cu care sunt cinstate⁴⁹.

Vorbind despre icoană, am considerat că este necesar să o abordez și din punct de vedere tehnic, de aceea am alcătuit un capitol cu **DATE DESPRE MEȘTEȘUGUL ICOANEI**, prezentând și particularitățile tehnice specifice fiecărei zone de care m-am ocupat. Tehnica picturii de icoană este specifică și complexă, fiind elaborată în vechime și transmisă iconarilor din generație în generație, de la maestru la ucenic fie prin viu grai, fie prin însemnări care au ajuns să se constituie în așa-zisele Erminii, cei care o preiau având obligația de a respecta întocmai imaginea tradițională, precum și etapele alcătuirii icoanei și de a o da mai departe neschimbată⁵⁰.

În încheierea lucrării, în **CONCLUZIE**, am subliniat faptul că icoana românească își are obârșia în arta bizantină, la fel ca celelalte popoare a căror teritorii au suferit influența marelui imperiu. Ea se dezvoltă în cadrul acestor determinante artistice bizantine, manifestându-și creativitatea prin adăugarea unor elemente specifice, naționale, devenind astfel, spre deosebire de icoana altor popoare, mai accesibilă, degajând o expresie mai umanizată, reușind totodată să păstreze echilibrul dintre conținutul de idei și forma în care particularitățile naționale sunt evidente și dominante. Împreună cu pictura murală și cu broderia, icoana întregeste prețiosul tezaur de artă veche românească, împodobind atât bisericile și mănăstirile, cât și palatele domnești, curțile voievodale și boierești. Ele sunt nelipsite și din casele modeste ale țăranilor, aflându-se alături de poporul român în toate momentele lui de bucurie sau de restriște și stând mărturie păstrării tradiției artistice de factură bizantină până târziu, în pragul secolului al XIX-lea.

La final am adăugat o prezentare a creației personale în domeniul picturii de icoane. În cadrul acesteia am prezentat atât lucrări în tehnica tradițională, cât și o transpunere a icoanei în tehnica vitraliului pictat.

⁴⁹ LEONID USPENSKY, *Teologia icoanei în Biserica Ortodoxă*, Anastasia, București, 1994, p. 21.

⁵⁰ MONAHIA IULIANA, *Truda iconarului*, Sofia, București, 2001, p. 63.

ABSTRACT

This PhD thesis entitled *ICON'S THEOLOGY IN THE ROMANIAN MEDIEVAL PAINTING* offers a debate subject extremely generous and complex, which requires an approach equally complex and from multiple perspectives. Therefore, I have organized this thesis in six chapters, containing debates on issues of history, theology, iconography and technique; at the end, I gave some examples with works of my own creation.

The first page contains a quotation from St. John Damascene, a remarkable theologian at the end of the seventh century and the first half of the eighth century, who wrote *Apologetic Treatises against those Decrying the Holy Images*, namely against the iconoclasts, who confounded the Christian image with an idol, therefore the veneration of the icons with idolatry. This quotation is extremely illustrative for the way in which the spiritual reality may be expressed through artistic means, therefore it deserves to be rendered here:

“How depict the invisible? How picture the inconceivable? How give expression to the limitless, the immeasurable, the invisible? How give a form to immensity? How paint immortality? How localise mystery?”

It is clear that when you contemplate God, who is a pure spirit, becoming man for your sake, you will be able to clothe Him with the human form. When the Invisible One becomes visible to flesh, you may then draw a likeness of His form.

When He who is a pure spirit, without form or limit, immeasurable in the boundlessness of His own nature, existing as God, takes upon Himself the form of a servant in substance and in stature, and a body of flesh, then you may draw His likeness, and show it to anyone willing to contemplate it” (St. John Damascene, PG 94, col. 1239).

In the *INTRODUCTIVE* part of the thesis I have asserted that the icon is an integrant part of the Church's Tradition, being present both inside the

Church, where it is indispensable to the cult, and inside the house of the Christian, where it occupies the most honorable place.

The icon developed together with the Liturgy and the Dogma, that is the teaching of the Church adopted at the Seventh Ecumenical Council in Nicaea in 787. This council, summoned by Constantine the Sixth, asks for the reintroducing of the icons into the cult, after Leo the Third has forbidden the honoring of the icons. This struggle against icons lasted, with few interruptions, until 843, when Theodora the empress categorically and definitely condemned iconoclasm. This victory is celebrated until now in our Church in the so-called "Orthodoxy Sunday", the feast's icon being automatically associated with the very essence of Orthodoxy. This period of iconoclasm meant the destruction of thousands of works of art, icons and mural paintings, but once it was closed, it was followed by a true revival of the image in the religious art. The icon painting knew an unprecedented development.

Considering the fact that the constitutive materials of the icon are very perishable, many of the old works of art have disappeared, along with the churches in which they were placed or painted. Thus, we don't have icons from the very old periods, but there are sufficient testimonies in the documents of that time, so we can appreciate the huge artistic, historical and cultural value these works, most of them anonymous, have.

For the investigation of the Romanian icon, the preparing of the act of secularizing the monasteries' properties in 1863, under the reign of Alexandru Ioan Cuza, was of great help, due to the fact that numerous contemporary researchers and men of culture studied the monuments and, except their dating and the reading of the inscriptions, recorded the presence of the icons in the places they found them.

One of the most fervent researchers of the monuments was Alexandru Odobescu, who systematically published studies about monuments and works of art. In the next years, he was joined by valuable men of culture such as Cezar Bolliac, Ștefan Bilciurescu, Grigore Tocilescu, Nicolae Iorga, who tried to write a synthesis of the Romanian icon's evolution in the volume entitled *The*

Romanian Icon, Virgil Drăghiceanu, I. D. Ștefănescu, Victor Brătulescu, Gheorghe Balș and many others⁵¹.

After the Second World War, the study of the Romanian feudal art extended and implicitly more information about the Romanian icon appeared, especially because now appear publications of specialty, publications of the Metropolitan bishoprics, museums' reviews, in which we find the studies of some great researchers who dedicated their activity to the study of Romanian history and art.

The first chapter is entitled ***THE DEFINING OF THE ICON*** and it is organized in two subchapters: **A. *The distinction to the mural painting*** and **B. *The specific of the Romanian icon.***

I have started from the explaining of the term *icon*, which comes from the Greek *eikon* and means *image* or even *portrait*. Thus, the icon is a portrait⁵², not a realistic, but a spiritualized one, with the purpose of pointing out the immaterial, the infinite. The sacred art expresses, in the first place, the teaching of the Church and entirely corresponds to the holy texts, its purpose being not that of mirroring the real, daily life, but that of giving it a new meaning, came from the text of the Gospel⁵³. This is possible because the icon is made in a Christian world for a *public* which is entirely Christian and receives it as being more than a simple decorative object: the icon is used in cult, is honored in a special way by all the Christians. Together with the mural painting, the religious architecture, the Byzantine music and the Byzantine hymnography, the icon forms an inseparable ensemble required for the celebrating of the cult and for its specific solemnity.

Unlike the mural painting, which is conditioned by the architectonic forms of the monument, the icon is a work of art which lives independently of the environment in which it was made, having its own light, which springs from the inside and is intensified by the glitter of the gold leaf. When we speak about

⁵¹ ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 17.

⁵² CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976, p. 7.

⁵³ LEONID USPENSKY, *The icon's theology in the Orthodox Church*, Anastasia, București, 1994, p. 29.

the icon, we perceive it as a kind of medieval art, an attribute of the Orthodox world, which uses the technique of painting on wooden mobile panels, even if there were at the beginning icons in encaustic, mosaic or other different techniques, which nevertheless didn't become tradition. Comparing the mural painting and the icon painting, we must consider a series of elements specific to each of the techniques, the different materials or even the different support, which determine possible stylistic or composition changes⁵⁴. Because the icon is meant to be contemplated from near, as the easel painting, the painter is obliged to pay attention to all the details, in order to create those amazing effects of colour and light which make the icon mysterious. If in the case of the wall painting, the painter has an extremely vast surface for developing the scenes, the icon will be regarded as an independent work, which must find the way of expressing the message to those who contemplate it.

Even if at the beginning there were numerous attempts of mural painting – we may see copies of some old icons which do not exist any more, represented on the mural painting of some monuments (St. Demetrius Church in Thessaloniki, in Ravenna or in Rome)⁵⁵ or numerous compositions of the wall painting which were taken over by the icon painters, we consider the icon in a special way, separating it both from the mural painting and other forms of religious art.

The icon requires a special study because of the multiple dimensions it has: its liturgical function is well observed in the cult, its esthetic dimension is acknowledged even by those who are not believers, its teaching dimension was pointed out from the very beginning. We could not fully understand the meaning of the icon if we leave aside any of these aspects⁵⁶.

Due to the fact that the icon has found its place in the Byzantine art, we will find it in every region of the Byzantine Empire, as well as in the areas

⁵⁴ ALEXANDRU EFREMOV, *“Problems regarding the style’s crystallization in the painting of icons in the XVIth century and a “new” icon in the age of Neagoe Basarab”*, BCMI, 1971, p. 89.

⁵⁵ I.D. ȘTEFĂNESCU, *The iconography of the Byzantine Art and of the Romanian feudal painting*, Meridiane, București, 1973, p. 37.

⁵⁶ EGON SENDLER, *The icon, image of the unseen*, Sofia, București, 2005, p. 6.

around it: Greece, Bulgaria, Serbia, Italy, Crete, Asia Minor, Romanian Countries, Russia, the south of Poland and the east of Slovakia⁵⁷.

The Romanian icon has its origin in the Byzantine art, common to that of other peoples whose territories suffered the influence of the great empire. It developed in the framework of these Byzantine artistic coordinates and it manifested its creativity by adding some specific elements. Unlike the icons of other people – for example the Greek or the Russian icons – the Romanian icon is more accessible because of the humanized expression it gives, because it maintains the balance between the content of ideas and the form in which the national peculiarities are obvious and dominant. In a general way of speaking, we may say that the main characteristics of the Romanian icon are determined by the colour and the expression of the faces: its intense and dense colouring, giving the impression of continuous move. The expression of the faces is not so severely ascetic as the prototypes, so it is closer to the heart of the believer.

By keeping its general character, each Romanian province produced specific works of art, easy to recognize. In the Romanian Country, the icons are characterized by monumentality, austere expression and sober colouring. In Moldavia, the icons are full of grace, with elegant figures, with a less austere expression and a more discrete colouring, which gives the impression of refinement. In Maramureş the icons have a graphic, linear outline and a chromatic with soft accords. In Transylvania the icons have a vigorous graphism and a violent chromatic, unlike in the Banat, where the drawing is graceful, with a flowing line and a temperate colouring⁵⁸.

The evolution of the icon painting in the Romanian Countries was always connected to their history and the development of art, even imposed by these, with strong influences from the political fluctuations, the status of the political rulers and of the Church; and this is not all. The Romanian art of painting icons was always receptive to the suggestions from the abroad. Either we refer to the influence of the Greek world and of the Italian-Cretan school,

⁵⁷ MARIUS PORUMB, *Icons from Maramures*, Dacia, Cluj - Napoca, 1975, p. 5.

⁵⁸ ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, Bucureşti, 2002, p. 19.

came to us through the agency of Mount Athos, to the influence of the Occident, made possible through the connections of our rulers especially with Italy and Austria⁵⁹, or to the penetration of the Russian art due to the coming of the Russian icon painters, the Romanian icon succeeded in assimilating all these elements which enriched the existent artistic fund and realized some original and valuable syntheses, which in the end produced an authentic style.

We have few information regarding the life, activity or training of the icon painters, because they were animated by an idea of Christian humility and didn't want to sign their works. This is why we have only few names of icon painters, recorded in some document or a discrete signature in a corner of the icon, especially in the XVIIth and XVIIIth centuries. An evidence of their activity and skillfulness are their works which came down to us⁶⁰.

At the beginning, the majority of the icon painters were monks; the tradition of the Church and that of the painters required that the icon painters should be profoundly religious and this is the motive why most of the icons belonged to churches or monasteries. The same icon painters painted also the houses of the voivodes, the wealthy houses, the public institutions or even the houses of the simple peasants⁶¹. The secret of making an icon was handed over from master to disciple and it was required a long period of apprenticeship until a new icon painter was acknowledged as such. The knowledge was preserved in an artistic-technical tradition of more generations, enriched by the personal experience of each generation⁶² and was kept in painting collections called *Erminia*, which remained until today the painting guide for the icon painters.

The chapter entitled ***THE THEOLOGY OF THE ICON*** is structured in five sub-chapters: *The biblical basis of the icon*, *The theology of presence*, *Icon and Liturgy*, *Icon – expression of Beauty* and *The canons and the creative freedom*. In the first sub-chapter, *The biblical basis of the icon*, I have started

⁵⁹ *Ibidem*, p. 59.

⁶⁰ CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976p. 22.

⁶¹ MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *Some of the secrets of old Romanian icon painters*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 129.

⁶² *Ibidem*, p. 11.

from the explanation of the interdiction of any representation, as we find it in the ten commandments given to Israel, an interdiction whose purpose was that of protecting the Israelite monotheism against the danger of idolatry. But this Old Testament interdiction of making a material image of God “must not be dissociated from the iconic presence of God in the New Testament”⁶³. The incarnated Son remains inseparable from God the Father, but reveals a face to the world, He makes Himself visible, He is “the icon of the unseen God” (Colossians 1, 15), thus the icon may exist⁶⁴. After the incarnation, the interdictions of the Old Testament are not applicable any more, because the Son, as an icon of the Father, makes His imagistic representation possible. In the sub-chapter entitled *The theology of presence* I have argued that the icon is “a image of the unseen and at the same time the presence of the Unseen”⁶⁵. The basis of the iconographic representations is the act of the Incarnation of God’s Son, thus “the icon is not a human projection, but is connected to the Image God made visible through His incarnation”⁶⁶. The icon represents the hypostasis of the incarnated Son of God, of Jesus Christ, and not His divine nature. From this perspective, the icon is an argument against monophysitism, because it “does not represent either the human nature, nor the divine nature, but the person of the Word known in both natures, which He assumes inconfusedly and indivisibly”⁶⁷. We have seen in our thesis that the esthetic dimension of the icon is doubled by a liturgical dimension, through which the icon brings its contribution to the mission of the Church of sanctifying the whole creation; on this topic we have largely written in the sub-chapter entitled *Icon and Liturgy*.

The presence of Christ in icon means the presence of Beauty, according to Saint Dionysius the Areopagite, who names God Beauty “due to the glory He gives to each being” and because he sees in Him “the cause of the harmony and the brilliant vestment of each creature, because He lights everything as the light does, pouring forth beauty from that bright spring which gushes from

⁶³ PR. DUMITRU STĂNILOAE., *A theology of icon*, Anastasia, București, 2005, p. 223.

⁶⁴ DANIEL ROUSSEAU, *Icon, the light of Your Face*, Sofia, București, 2004, p. 22.

⁶⁵ EGON SENDLER, *The icon, image of the unseen*, Sofia, București, 2005, p. 43.

⁶⁶ DANIEL ROUSSEAU, *Icon, the light of Your Face*, Sofia, București, 2004, p. 49.

⁶⁷ DANIEL ROUSSEAU, *Icon, the light of Your Face*, Sofia, București, 2004, p. 69.

Himself”⁶⁸. The concern for the harmony between the content of the spiritual message and its form of expression does not remove the importance of the icon painter’s skills, who must be able to increase the beauty of the Church. In order to fulfill this function, “the icons must express the spiritual beauty rather than the physical one”⁶⁹. At the end of this theological chapter I have considered necessary to remind about the problem regarding *The canons and the creating freedom*, because of the plastic forms established in order to give expression to the spiritual dimension of the persons represented in icons are part of what it is called the iconographic canon. The existence of an iconographic canon does not limit the freedom of the artist. The icon painters didn’t feel any kind of limits from the part of tradition⁷⁰, but were anchored, through them, in the life of the Church, which offered them another kind of freedom – the spiritual freedom, to which one can reach through ascetic obedience and contemplative prayer⁷¹.

The chapter entitled ***HISTORICAL PRELIMINARIES*** presents in a synthetic way the situation of the icon in our country in the Middle Ages and proves, through text and image, that the Romanian icon has an important place in our ancient art, at the same time being a valuable means of reconstructing the artistic environment of that epoch⁷².

The chronology of the Middle Ages has a guiding value, therefore its landmarks are varied, and this is also true for the Romanian territory. As a synthesis between antiquity and Christianity, the Middle Ages represents a period of great transformations on an economical, political, cultural and social level, with great impact on arts. There is a particularity of the Romanian Middle Ages, namely the fact that, beside the Byzantine and Slav influence, there was in the middle of the XVIth century a period of Turkish domination. We must take into consideration all these social, political, economic realities when we analyze the evolution of art during this period.

⁶⁸ SAINT DIONYSIUS THE AREOPAGITE, *On the divine names*. cap. 4, sec. 7, PG 3, col. 701c, apud LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Călăuziri în lumea icoanei*, Sofia, București, 2003, p. 49.

⁶⁹ CONSTANTINE CAVARNOS, *A Guide of Byzantine iconography*, Sophia, București, 2005, p. 228.

⁷⁰ PAUL EVDOKIMOV, *The art of the icon. A theology of beauty*, Meridiane, București, 1993, p. 188.

⁷¹ LEONID USPENSKY, "Icon, a view of spiritual world", in vol. "What is Icon?", p. 22.

⁷² CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976 p. 14.

The Romanian Middle Ages is a very vast period, between the XIVth and the XVIIIth centuries, almost five centuries of tumultuous history. The social and political events of this period were significantly reflected in art, especially in painting. We must say that culture and art didn't have the same chronological boundaries as the political, economical or administrative events⁷³.

Analyzing the icons and framing them in a stylistic period may be a very difficult task, and this because of two reasons: on one side, they were carried by their painters from one province to another or from one country to another, on the other side there were always influences from one period to another and from one geographical area to another. We may find in the Romanian Countries, except the icons of the local icon painters, some old icons brought from Constantinople or other centers; likewise, a lot of Greek icons from Athos or Crete circulated in great number, and between the XVIth and XVIIIth centuries numerous icons from abroad are to be found in the monuments in Moldavia and Transylvania⁷⁴, because of the connections of the Romanian Countries to their neighbors. This is why the evolution of the *icon phenomenon* in our country is very difficult to follow, because the causes are manifold and varied. From the historical circumstances, most of the times unfavourable, until to technical causes, all had devastating and durable effects on art.

Even in this period art didn't stop to exist – on the contrary, it was a form of resistance – we have no icons from the older times, still some monuments of stone or wall survived around Hunedoara, such as: the churches from Densuș, Gurasada, Sântămărie Orlea, Strei, all having a major importance for the history of the Romanian art⁷⁵.

We may speak of Romanian icons made by Romanian painters only from the second half of the XIVth century, when the Romanian feudal states were constituted⁷⁶. There were favorable circumstances for the development of art

⁷³ CORINA NICOLESCU, *The inheritance of the Byzantine art in Romania*, București, 1971, p. 14.

⁷⁴ CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976, p. 14.

⁷⁵ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images*, Meridiane, București, 1970, p. 10.

⁷⁶ ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 15.

both in Transylvanian principalities and in the Romanian Country, which became independent in 1330. The two outstanding edifices which open the history of the Romanian medieval painting – the church from Sântămărie Orlea, painted in fresco in 1311⁷⁷ and the impressive monument from Curtea de Argeș, Saint Nicholas church, whose interior painting is dated between 1352 and 1377⁷⁸ - and represent the most valuable iconographic ensemble from the early period of the Romanian medieval art, will echo over centuries and will mark the religious art of our country.

The number of the icons pertaining to XIVth and XVth centuries is very low, and this is due to many causes: on the one side, the fragility and the perishable character of the constitutive materials, on the other side the rude re-paintings or the deficient restorations which caused the destruction of the original work. These re-paintings will cause further debates regarding the dating of the works, such as the example of the icons of God's Mother Hodighitria and St. Nicholas, both from St. Nicholas Church in Hunedoara, or the example of the icons of St. John the Baptist from Budești-Josani, Maramureș district, the triptych from Burkental, the icon of Jesus Pantokrator from Lupșa and many others⁷⁹. Then, we must not forget an important aspect of that period, namely the fact that the iconostasis, the main bearer of icons, was much smaller and only in the XVIIth century it became bigger⁸⁰, having the dimensions it has today.

Another possible cause of the disappearance of the old icons would be the following one: many of them, being plated with gold and silver or adorned with precious stones, were a temptation for thieves, or on the contrary, the icons were lost because people wanted to secure them and were deposited in improper

⁷⁷ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images*, Meridiane, București, 1970, p. 10.

⁷⁸ *The History of the plastic arts in Romania*, coord. Acad.prof. GEORGE OPRESCU, Meridiane, București, 1968, p. 162.

⁷⁹ ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 17. p. 121.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 19.

places⁸¹. Let not forget the numerous churches and monuments which were destroyed during time and which certainly were adorned with valuable icons.

As for the next century, that is the XVIth century, we have information about the Moldavian and Muntenian hospodars' wish to keep up with the refined art of the Occident, which at the middle of the XVIth century was in full artistic Renaissance. For accomplishing that, they brought artists from Italy⁸² or instructed court painters. We have documents which testify the existence, in 1570, of a corporation of local painters and icon painters in Suceava⁸³, which prove that at that time the icon painters were numerous and powerful enough to associate in a corporation. This situation proves, in its turn, that there was a long tradition until then, which also explains the existence, in the XVIth century, of numerous icons of an exquisite artistic and technical quality.

Among the first icons which announce the humanist thinking of the Renaissance, with its humanized message, are the icons from Curtea de Argeş – *The weeping of Christ*, a work important not only for its iconographical innovation, but also for the humanization of the representation, the icon of *St. Simeon and Sava*, at whose feet is kneeled Princess Despina and her two daughters – this icon is also important for how good the materiality of the vestments and the anatomy of princesses are rendered – the icon of *The descent from the cross*, famous for the boldness of the conception, namely the comparison between the grief of Mary and that of Princess Despina, who hold in her arms her dead son⁸⁴. Even if from the stylistic point of view the tradition of the past centuries is preserved, the main means of expression remaining the traditional ones, the content is humanized and the humane feelings of grief, love and pity touch the holy persons as well.

In the XVIIth century the painting from the Romanian Countries will have a sinuous course, influenced by the historical events. The painters are

⁸¹ I.D. ȘTEFĂNESCU, *The iconography of the Byzantine Art and of the Romanian feudal painting*, Meridiane, București, 1973, p. 35.

⁸² ALEXANDRU ALEXIANU, *This Romanian Middle Ages*, Bucuresti, 1973, p. 38.

⁸³ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images*, Meridiane, București, 1970, p. 79.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 47.

more and more interested in observing and rendering the daily reality, and thus the painting receives a stronger decorative character, with vivid chromatic combinations, with obvious preoccupations for the plastic treatment of volumes and the pointing out of forms through light and shadow effects. The tendency of giving up to two-dimensionality and the image which aims at suggesting the form are part of the process of secularizing the image, more and more evident in the painting of the XVIIth century and fully asserted in the next century, anticipating the modern painting⁸⁵. Fortunately, the icon painting of the XVIIth century will be more conservative than the wall painting and even if it tries to remain within the traditional boundaries, it will become more and more difficult to do so, because the decorative and the narrative current influence more and more the art of icon, too. The decorative current is observable in the Moldavian icons, for example, in the backgrounds abundantly decorated with vegetal ornamental motifs or in the frame of the icon decorated with the motif of twisted rope, then underlined by a wider chromatic range⁸⁶. In the Romanian Country the evolution of art will be more unitary and more conservative, preparing the great flourishing which will follow.

The middle of the century concurs with the epoch of Matei Basarab, another great supporter of arts. During this period a new Muntenian style is fixed, in which the new occidental and oriental forms are absorbed in the traditional substance. This period prefaces the successful epoch of Șerban Cantacuzino and Constantin Brâncoveanu. Starting from this period we will find more and more signed icons or even the self- portraits of the painters, as in the case of Pârvu Mutu, one of the first Romanian modern artists. Icon and Church painter, Pârvu Mutu, being aware of his value, painted his self- portrait in many churches, the most valuable of them being that painted in 1700 in the Church from Bordești, Buzău district. From now on, the artist becomes more and more aware of his role of creating culture, along with other learned men of

⁸⁵ ANA DOBJANSCHI, SIMION VICTOR, *The art in the epoch of Vasile Lupu*, Meridiane, București, 1979, p. 16.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 58.

that time⁸⁷. The following period is characterized by a particular power of synthesis. Oriental and occidental foreign elements mix themselves in the autochthonous substance, creating the first Romanian artistic style – it is the epoch of Constantin Brâncoveanu. The style of Brâncoveanu art irradiates the entire territory dwelled by Romanians and the religious art is also part in this process, creating its sculpted and placated iconostases, its icons and mural painting. These represent the beginnings of the modern Romania⁸⁸.

In Romanian Country and Moldavia the artistic movement was financed and supported by the court, the high officials and the Church, joined later by the merchants and the small boyars, but in Transylvania the situation was different: due to the historical circumstances, the situation of the Romanian population was different than in the other two Romanian provinces. The conquests of Hungarians had for almost a thousand years economic, cultural and artistic consequences⁸⁹. Those who fought for the preservation of their own culture and art were the wealthy peasants, the priests and sometimes those who had returned from the schools in Moldavia⁹⁰ (the connections between Transylvania and the other two Romanian provinces had been uninterrupted and manifold).

The painting of the XVIIIth century may be considered a true introduction into the modern painting, improved in the next century, and facilitates the detachment of art from the religious canons. Together with the changing of the building authority, the rural communities and the artisan's corporations became responsible for the artistic activity, thus the mural painting and the icon painting turned also into a popular creation⁹¹.

The fourth chapter of this thesis is entitled **ICONOGRAPHY AND HERMINY** and presents a succinct history of how these painter's guides appeared (the name of these painter's guides comes from the Greek word

⁸⁷ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images*, Meridiane, București, 1970, p. 92.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 94.

⁸⁹ ALEXANDRU EFREMOV, *Romanian Icons*, Meridiane, București, 2002, p. 120.

⁹⁰ CORINA NICOLESCU, *Old Romanian Icons*, Meridiane, București, 1976, p.22.

⁹¹ VASILE DRAGUT, VASILE FLOREA, DAN GRIGORESCU, MARIN MIHALACHE, *The Romanian painting in images*, Meridiane, București, 1970, p. 102.

hermeneia and means “interpretation”, “explanation”; thus, these books are manuals which instruct the painter how he should paint the holy images and faces). They existed since immemorial times both in the East and West; they circulated at first as manuscripts more or less complex, trying to give instruction regarding the *secrets* of painting. The Western painting treatises are totally different from the Byzantine painting Herminies. The first ones deal exclusively with the technical part of painting, that is the mixing up and the use of colours, while the Byzantine painter’s guides is focused on the teachings regarding the composition of the scenes, the aspects of the saints and their faces, in a word, on iconography⁹², although they have also a technical part. This is of main importance, because it helps us in forming an opinion about the Byzantine tradition. The iconographic-theological part of Herminies is very rich, containing approximately 800 representations more or less complicated and approximately 600 faces of saints⁹³.

The Romanian Herminies we have now are not many in number and have different dimensions and content. The small number is due, on the one side, to their old character and to the fact that they didn’t survive in time, on the other side to their limited circulation, only among icon painters, because the information was considered to be secret and could not be divulged. Nevertheless, the most organized and complete information appears in the Romanian and Greek Herminies, which contain almost the same kind of material, organized in two large parts – the technical part and the iconographic part⁹⁴.

It is true that the Herminy of Athonit provenance, which is the most complex and systematic, has a certain appearance of holy book, because it starts with a prayer to the Mother of God; nonetheless, this only indicates the mentality of that time. The Herminies for Byzantine painting, even they preserve the old canonic tradition of the Church painting, are not official

⁹² VASILE DRĂGUȚ *Encyclopedic dictionary of Romanian medieval art*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1976p. 4.

⁹³ VASILE GRECU, *Herminies of Byzantine painting*, Cernăuți, 1936, p. 5.

⁹⁴ MIHAIL MIHALCU, MIHAELA D. LEONIDA, *From the secrets of former Romanian icon painters*, Eikon, Cluj-Napoca, 2009, p. 16.

canonic writings, as it has been considered at a certain point in time. Although the Byzantine painter should not deviate from tradition, he had all the freedom to show his skills, his talent and his virtuosity in execution and, to a certain degree, in composition. This is why great painters as Manuil Panselin, Teofan the Greek and Frangos Catelanos composed Herminies in which they exposed their experience and their own methods, at the same time preserving unchanged the ritual norms, fixed by the Church.

The iconographical part of this chapter presents the sources of the Byzantine iconography, whose foundations as science have been laid by French scholars in the XVIIth century and which developed consistently starting with the second half of the XIXth century until nowadays. It has a very vast study framework, studying all aspects regarding ornamental work in a space destined to the religious cult: mural paintings, portative icons, miniatures, engravings, embroideries, ceramics etc⁹⁵.

The fifth chapter is dedicated to the **ICONOGRAPHICAL CYCLES** and has a sub-chapter which presents the iconostasis, the main bearer of icons in the church, one of the most important elements which defines the Orthodox Church. The iconostasis is the wall which separates the altar, the place where the Holy Eucharist is celebrated, from the central part of the edifice, the nave, the place where the believers stay. Knowing that the whole division of the Church is regarded symbolically – the narthex represents those on earth, the nave those in heaven and the altar those above the heaven⁹⁶ - the iconostasis represents, through its icons, the passing gate between the two worlds, the material and the spiritual one, the divine and the humane one, the eternal and the temporary one, in order that the believer, who is turned towards the iconostasis during the religious service, may realize that he cannot reach the other world except with the help of the saints. As well as the whole painting ensemble of an edifice, the iconostasis is not a mixture of images arbitrary

⁹⁵ I.D. ȘTEFĂNESCU, *The iconography of the Byzantine Art and of the Romanian feudal painting*, Meridiane, București, 1973, p. 48.

⁹⁶ CONSTANTINE CAVARNOS, *A Guide of Byzantine iconography*, Sophia, București, 2005, p. 30.

placed on a support, but is part of a clear system⁹⁷, well defined by the Orthodox iconography, which is to be found in every church.

The icons is classified according to the represented subject in dogmatic icons, which present the teaching or the dogma of the Church and which form the dogmatic cycle, feast icons, which present the important feasts of the Church and form the feast cycle and liturgical icons, which form the liturgical cycle and is connected to the symbolism of the Holy Altar and the Holy Liturgy, by whose prayers is inspired. On the iconostasis there are icons from the dogmatic and feast cycle, distributed according to their importance.

A very extensive part of this chapter is dedicated to the presentation, through text and image, of the iconostasis' icons as well as to the iconographic variants of the icon of the Mother of God. Due to the fact that she is the first human being who became deified, the representations of the Mother of God are distinct from those of other saints, both by the variety of the iconographic types and by quantity, and even more by the intensity they are honoured⁹⁸.

Speaking about icon, I have considered that an approach from the technical point of view was also needed; this is why I have made a chapter entitled ***DATA ABOUT THE ICON'S PROFESSION***, in which I have presented the specific technical peculiarities of each area I analyzed. The technique of icon painting is specific and complex, being elaborated in the old times and handed over to the icon painters from generation to generation, from master to disciple either orally or through writing, the last way turning later into the so-called Herminies, implying the obligation of observing exactly the traditional image as well as the steps of making an icon and transmitting it unchanged⁹⁹.

In ***CONCLUSION*** I have underlined the fact that the Romanian icon has its origin in the Byzantine art, as well as the other people whose territories have felt the influence of the great empire. It develops within the framework of these

⁹⁷ LEONID USPENSKY, VLADIMIR LOSSKY, *Guidance in the world of icon*, Sofia, București, 2003, p. 92.

⁹⁸ LEONID USPENSKY, *The icon's theology in the Orthodox Church*, Anastasia, București, 1994, p. 21.

⁹⁹ MONAHIA IULIANA, *The effort of the icon painter*, Sofia, București, 2001, p. 63.

Byzantine artistic determinants, manifesting its creativity by adding some specific, national elements, thus becoming, unless the icon of other people, more accessible, with an expression more humane, at the same time succeeding in keeping the balance between the content of ideas and the form in which the national characteristics are obvious and dominant. Together with the mural painting and embroidery, the icon completes the precious treasure of Romanian old art, embellishing both the churches and the monasteries, on one side, and the courts of princes, voivodes and boyars. The icons are present even in the humble houses of peasants, at every important moment of joy or sadness of our people and testifying for the preservation of the Byzantine artistic tradition until the beginning of the XIXth century.

In the end I added a presentation of my personal creation regarding icons painting. I have presented works in the traditional technique, as well as a transposition of the icon in the technique of the painted stained-glass.

CURRICULUM VITAE

Nume: COSMUȚA (căs. TRIF)

Prenume: CLAUDIA - COSMINA

Data și locul nașterii: la 23 octombrie 1975, orașul Târgu Lăpuș, județul Maramureș.

Studii:

Instituția	Perioada: de la (luna, anul) până la (luna, anul)	Grade sau diplome obținute
Liceul " Romulus Ladea", Cluj-Napoca	septembrie 1990 – iunie 1994	Bacalaureat
Universitatea de artă și design, Cluj-Napoca	Octombrie 1994 – iulie 1999	Licență în arte plastice (1999)
Universitatea Babeș-Bolyai Facultatea de Teologie Ortodoxă Cluj-Napoca	Octombrie 1997- iulie 2001;	Licență în teologie-arte plastice
Universitatea Babeș-Bolyai Facultatea de Teologie Ortodoxă Cluj-Napoca	Octombrie 2003-iulie 2004	Master în teologie
Universitatea de artă și design, Cluj-Napoca	Octombrie 2005	doctorand

Titlul științific: doctorand

Experiența profesională:

Perioada:	Septembrie 2000 - iulie 2001	Octombrie 2002 – februarie 2005	Februarie 2005 - prezent
Locul:	Cluj - Napoca	Cluj - Napoca	Cluj-Napoca
Instituția:	Liceul de arte plastice	Facultatea de Teologie Ortodoxă	Univ. Babeș-Bolyai Facultatea de Teologie Ortodoxă
Funcția:	Profesor suplinitor	Preparator	Asistent titular
Descriere:	specializarea desen, culoare		

Locul de muncă actual și funcția: Universitatea Babeș-Bolyai, Facultatea de Teologie Ortodoxă –asistent titular

Vechime la locul de muncă actual: 2002 - 2011

Lucrări științifice

- *Nasterea in iconografia crestin ortodoxa*, Medicii si Biserica, vol IV, Renasterea, Editor: Dr. Mircea Gelu Buta, 2006, P. 197-204
- *Erminia - indrumator in pictura de icoana bizantina*, Anuarul Facultatii de Teologie Ortodoxa, Tom VIII, RENASTEREA , CLUJ-NAPOCA, Editor: Pr.prof.univ.dr. Ioan Chirila, 2007, P. 79-92
- *Cateva referiri asupra ansamblului pictural al Bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Arges*, Anuarul Facultatii de Teologie Ortodoxa, Tom IX, RENASTEREA , CLUJ-NAPOCA, Editor: Pr.prof.univ.dr. Ioan Chirila, 2008, P. 137-143
- *Cum se pictează o icoană? Icoana - tehnică străveche, artă actuală.*, Anuarul Facultății de Teologie Ortodoxă, Tom XI, RENASTEREA , CLUJ-NAPOCA, 2009, P. 399-405

Limbi străine cunoscute:, Franceză și Engleză.

Alte competențe:

- responsabil de practică pentru specializarea Artă Sacră, în cadrul proiectului „Convergența pregătirii universitare cu viața activă” , contract POSDRU/7/2.1/S/1;
- coordonator al cursurilor de pictură pe sticlă pentru studenții străini din UBB.

Experiența acumulată în programe naționale/internaționale:

Programul/Proiectul	Funcția	Perioada:de la... până la...
Poiecte de cercetare în țară :		
Știință și Ortodoxie	membru	2007- prezent
Metode moderne de investigare, autentificare, conservare și punere în valoare a icoanelor din patrimoniul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, contract nr. 92095	Membru	2008 -2011

Activități expoziționale:

Participari la manifestari artistice internationale

Gemalde moderner Kunst und Ikonen Rumaenischer Kunstler , Icoane pe sticlă și lemn , Spitalul Clinic de Oncologie, Wiener - Neustadt, Austria, 2005

Rumaenischer moderner Kunst , Pământ și roșu , Erste Bank Austria , Modling, 2005

Expoziție de icoană și fotografii religioasă, Învierea Domnului, Facultatea de Teologie Ortodoxă , Alba Iulia, 200

Participari la manifestari artistice nationale

Expoziția "Fragmente", Înserare, Casa de cultură , Piatra Neamț, 1999

Expoziția profesorilor Liceului de Arte Plastice "Romulus Ladea", Perspectivă asupra

infinitalui, Palatul Parlamentului, București, 2000

Expoziția "Artă și sacralitate" , Uimire , UBB, București, 2000

Expoziția "Re-activ", Metamorfoze, Galeria "Galla", București, 2002

Expoziția proiect "Atelier" , Crucifix, UBB, Cluj-Napoca, 2002

Expoziția "Comunicare", Dialog, Casa de cultură "Friedrich Schiller", București, 2003

Expoziția proiect "Atelier II", Sfânta Treime, Casa Universitarilor, Cluj-Napoca, 2003

Expoziția proiect "Sfânta Treime", Replici, Muzeul Național de Artă, Cluj-Napoca, 2004

Expoziția "Studii și finalitate în spațiul sacru" , Variante paralele , UBB, Cluj-Napoca, 2004

Expoziția proiect "Atelier - îngerii", Sfânta Treime într-o ipostază inedită, Muzeul Național de Artă, Cluj-Napoca, 2005

Expoziția "Dăruind vei dobândi" în cadrul Salonului icoanei ardelene , Icoana , UBB, Cluj-Napoca , 2005

Expoziția "Iconostasul", Îndemn la credință, Muzeul Etnografic, Cluj-Napoca, 2006

Expoziția "Altarul luminii", Contribuție, Muzeul Etnografic, Cluj-Napoca, 2006

Expoziția "Tradiționalism și modernitate în registrul bizantin" , Pledoarie pentru trecut , UBB, Cluj-Napoca, 2006

Expoziția "Frumusețea interioară a femeii", Mama, Galeria "Sala Ambient", Cluj-Napoca, 2007

ReMemoria , Incursiuni în spațiu, UBB, Cluj-Napoca, 2009

Iconografia Învierii, Icoana Învierii, UBB, Cluj-Napoca, 2010

Icoanele Învierii, Crucifix, FSEGA, Cluj-Napoca, 2010

Iconografia Maicii Domnului, Maica Domnului Îndurerată, FSEGA, 2010

Angels and Demons, Îngerii mei, Galeria Mică, Piața Uniiri, Cluj-Napoca, 2011

Ipostaze Iconografice, Icoana Maicii Domnului, Galeria de arta Byzantion, București, 2011

Icoane și praznice românești, Sfântul Nicolae, Muzeul Național al Unirii, Alba-Iulia, 2011

Membru în comitete de organizare a activităților expoziționale

Expoziție de icoane pe sticlă "În așteptarea Crăciunului", Orasul: Cluj-Napoca, Institutia organizatoare: Colegiul Academic UBB, Anul: 2007, Functia: Organizator

Expoziție de icoane în cadrul zilelor facultății, Orasul: Cluj-Napoca, Institutia organizatoare: Facultatea de Teologie Ortodoxă, Anul: 2008, Functia: organizator

Expoziție de icoane "Nașterea lui Iisus", Orasul: Cluj-Napoca, Institutia organizatoare: Facultatea de Studii Economice UBB, Anul: 2008, Functia: Organizator

Icoana pentru Îngerul meu - expoziție de icoane pe sticla, Orasul: Cluj Napoca, Institutia organizatoare: Casa Universitarilor, Anul: 2009, Functia: organizator