

# **Lucrări de grafică recent restaurate în Laboratorul de restaurare al Muzeului municipal București**

RODICA ANTONESCU

Patrimoniul de grafică al Muzeului de Istorie și Artă al Municipiului București se găsește răspândit în numeroase mici colecții care își au fiecare câte o istorie. Acest trecut e rareori unul liniștit și consecințele au fost adesea grave pentru obiectele muzeale. Bunul-simț sau chiar dezinteresul unor „conservatori” au fost adesea mai benefice decât intervențiile operate din „bune intenții”, lipsite de minime cunoștințe de specialitate. Și în acest domeniu avem o moștenire grea pe care poate o vom putea aduce la normal, în conformitate cu normele internaționale de conservare. Această stare de lucruri se reflectă în varietatea lucrărilor ce ajung în laboratorul de restaurare. Lotul recent prezentat spre recepționare Comisiei de Restaurare este format din câteva stampe ale secției de istorie veche, din schițe de atelier ale pictorului Gheorghe Tattarescu, provenite de la muzeul ce-i este consacrat, și din desene și gravuri ale secției de istorie modernă, lucrări ce aparțin secolului XIX și începutului de secol XX, opere ale unor artiști români (preponderent) dar și străini.

Prin natura comportamentului ei în timpul procesului de restaurare, orice operă de artă, chiar dacă aparține unei serii, este un unicat. În consecință, prezentarea aceasta ar fi trebuit să fie o înșiruire detaliată a datelor cuprinse în fișele de restaurare. Dar fiindcă spațiul tipografic și răbdarea cititorilor sînt totuși limitate, reiese clar necesitatea unei sinteze care, fără a pierde din vedere amănunțele semnificative, să pună accentul pe cazurile speciale și pe problemele generale ale restaurării ridicate de aceste lucrări. „Extractul” de fișe de restaurare a ținut cont de: natura suportului (felul hîrtiei)<sup>1</sup>, natura tehnicii (mijloacele de expresie plastică folosite de artist) și natura degradărilor (fizico-chimice, mecanice, biologice), adică de coordonatele general-valabile în aprecierea tratamentelor necesare și posibile. Din aceste trei mari sisteme de referință care orientează orice intervenție, am optat pentru gruparea lucrărilor pe criteriul mijloacelor de expresie, pentru gruparea lucrărilor pe criteriul mijloacelor de expresie, întrucît acesta este adesea cheia întregului proces de restaurare.

Grupul de stampe este format din două litografii de Auguste Raffet și din gravurile în metal: Anonim – „Bukarest”, Anonim – „Balerină” (pointe-sèche), Theodor Aman – „Studiu” (aquaforte).

Cerneala tipografică, considerată relativ stabilă, permitea aplicarea unui tratament complex și amplu. Restricțiile au apărut însă dinspre natura sau starea suportului (hîrtiei). Cele două litografii de Raffet (Foto 154, 156) erau trase pe foiță, ceea ce impunea unele precauții (cașerarea nu e uneori uniformă sau a devenit

astfel prin degradările cleiului, iar foia, extrem de sensibilă în zonele nelipite, își mărește volumul la umezeală și nu revine la aceleași dimensiuni prin uscare, provocând plieri). Testele efectuate au relevat uniformitatea și rezistența cleiului și au orientat rezolvarea petelor foxing<sup>3</sup> prin mijloacele „clasice” de albire, recomandate de Gettens (folosind ca agent de albire bioxidul de clor), dar după metodele de lucru puse la punct de Yvonne Efremov în laboratorul Muzeului Național de Artă al României (Foto 155, 157). Gravura în oțel „Bukarest” a „beneficiat” de o intervenție anterioară menită să o veșnicească: a fost cașerată pe o pânză destul de groasă cu un clei deosebit de insensibil la solvenții compatibili cu hîrtia și cerneala tipografică (aracetul). Acest clei de neînlăturat, așezat între două materiale cu o structură permeabilă, impregnîndu-le astfel suprafețele de contact, nu este suficient cunoscut în laboratoarele de restaurare, lipsindu-ne studiile aprofundate ale industriei care-l fabrică (și care îl recomandă ca solubil, bazîndu-se pe miscibilitatea sa inițială cu apa), dar pe care restauratorii îl identifică cu insuccesul însuși, căci aracetul îngălbenește, devine rigid și insolubil prin îmbătrînire și, așezat între fibrele de celuloză ale hîrtiei, este de neeliminat, accelerînd procesele de degradare ale acesteia. Curățirile efectuate prin umeziri și apoi prin imersiuni succesive au estompat profuziunea de mici pete foxing, au corectat parțial aciditatea din hîrtie, dar au lăsat impermeabil aracetul (Foto 158). Celelalte două gravuri (Anonim – „Balerină”, Th. Aman – „Studiu”) sînt ilustrative pentru corelația între unii factori de degradare a hîrtiei, foarte vătămători chiar luăți separat: lumina, încadrări și dezîncadrări incorecte, contactul cu materiale acide. Ambele hîrtii prezintă două feluri de îmbrunări (Foto 159, 162), una centrală, pe imagine (datorată expunerii la lumină) și o alta pe margini, ca un chenar mai mult sau mai puțin omogen, datorat contactului cu cartonul și cleiul (acide) ale passe-partout-ului unor foste încadrări, înlăturate mai tîrziu, cîndva, în mod mecanic și brutal, ceea ce a antrenat fișii din hîrtia lucrărilor (Foto 160, 163). Dacă prima lucrare era lipsită de un carton de dublare și sfîșierile erau relativ modeste (Foto 160), „Studiul” de Aman se afla într-o situație mai delicată: pe de o parte, chenarul brun cu friabilitatea extremă a stratului superficial de hîrtie, înlesnitoare a amplelor sfîșieri (Foto 162, 163)... , iar pe de altă parte, prezența pe spatele lucrării a unui carton și el acid (pH = 5,3), cașerat uniform, care pe moment oferea o suprafață rigidă lucrării, dar care prin înlăturarea absolut necesară, punea foarte acut problema profunzimii sfîșierilor și a gradului de rezistență a zonelor subțiri la tratamentele ulterioare. Ambele lucrări necesitau albiri chimice (în afară de spălările și neutralizările absolut necesare). Întregul tratament a putut fi aplicat primei lucrări („Balerină”) în condiții relativ normale (întrucît sfîșierile nu erau ample și puteau fi ușor controlate pe parcursul operațiilor) (Foto 161). Cea de-a doua lucrare a urmat un drum mai sinuos: înlăturarea cartonului s-a făcut prin umeziri ușoare și subțiri cu bisturiul pînă la ultimul strat care s-a eliminat apoi prin umezirea controlată dată de compresele de carboximetilceluloză 1-2%. Spălarea finală s-a efectuat prin imersie, susținînd lucrarea pe o folie de melinex, fără a produce curenți de apă asupra lucrării, întrucît ștergerile și tamponările uzuale ale curățirii umede ar fi periclitat suprafețele sfîșiate. Albirea a urmat aceeași rețetă folosită la litografiile lui Raffet. Consemnarea fotografică a aspectului lucrării, după albire, prin transparența (Foto 163) a pus în evidență amploarea și complexitatea sfîșierilor dar și faptul că erau consecința smulgerii stratului superficial brun, căci ele corespund aproape punct cu punct suprafețelor mai deschise de pe margini, consemnate în foto 162. Completările și consolidările sfîșierilor au fost efectuate iarăși în mod diferit. Ambele lucrări aveau un suport de

bună calitate cu fibre de în lungi (25 și 50%) și medii (75 și 50%), o hîrtie bine încleiată cu linii de apă (v. nota 1), hîrtie cu apreciabile capacități de modelare. Prima lucrare a necesitat doar consolidări pe spatele sfîșierilor, care prin uscarea controlată, sub presă, au egalizat grosimea hîrtiei.

A doua lucrare a cerut o prelucrare mai specială, sfîșierile de pe față erau suficient de profunde pentru ca ideea de remodelare prin întărirea unui spate neted să fie oarecum incomodă. Ideală ar fi fost completarea în grosime a hîrtiei prin adăugarea de material chiar acolo unde lipsea. După cîteva observații și teste preliminare s-a găsit o hîrtie cu o textură foarte asemănătoare care a fost tratată identic (curățire, albire, neutralizare) și a fost apoi, pentru ușurința lucrului, despicată. În continuare, prin transparență, cu ajutorul bisturiului, au fost croite întocmai peticele de hîrtie, conform cu profunzimea și contururile sfîșierilor. Lipirea acestora și uscarea controlată a lucrării au fost operațiile care au urmat. Astfel, deși rezultatul este încă nespectaculos (Foto 164), a fost înlăturat pericolul avansării degradărilor mecanice existente, protejînd suprafețele sfîșiate.

Un alt lot de lucrări, clasate tot în funcție de tehnică, a impus o abordare diferită. De această dată nu mai este vorba despre grafică imprimată, ci de așa-numita grafică de șevalet, de schițe de atelier ale unor artiști. Un prim grup îl formează cel al crochiurilor în cerneală ferogalică<sup>4</sup> executate de Gheorghe Tattarescu pe o hîrtie relativ subțire, dar de bună calitate și bine încleiată. Aciditatea caracteristică acestei cerneli a penetrat în suportul subțire făcîndu-l casant. Într-o primă etapă a degradării, desenul a apărut difuz pe spatele foi, apoi tot mai pregnant (Foto 165—168), pentru ca în etapa finală să decupeze hîrtia pe urmele trasate de peniță (Foto 169, 170). Neutralizarea directă și totală a acestei acidități apare în literatura de specialitate ca o modalitate de a estompa intensitatea brunului metalizat al cerheli, atît de apreciat de artiști. Se impunea deci, firesc, o salvare a operelor fără a le pune în pericol. Modalitatea aleasă a fost cea de a constitui un suport stabil și rezistent (mai ales chimic) la acțiunea corozivă a cernelii. S-au folosit trei straturi de voal japonez, orientate perpendicular, și care au fost consolidate cu cleiul de celuloză uzual în laborator, diluat cu soluție de neutralizare (carbonat acid de magneziu). Această dublare a rezolvat: a) unele rupturi mai vechi (Foto 165, 166) consolidate necorespunzător și care au fost îndepărtate; b) decupările efectuate de cerneală care au dus la pierderi din suport (Foto 169, 170); c) consolidările necesare unei completări cu hîrtie asemănătoare, a suprafețelor pierdute (Foto 171); d) modalitățile de manevrare a foi prin rezervarea de jur-împrejurul lucrării a unor margini de gardă. Reversibilitatea cleiului (în conformitate cu principiile fundamentale ale restaurării) face posibilă înlăturarea actualei dublări, peste ani, cînd poate cerneala ferogalică va ajunge și la ultimul strat de foiță japoneză, permițînd astfel reluarea operației.

Un ultim grup care a ridicat probleme de tratament interesante pentru prezentarea de față este cel al schițelor în creion de grafit executate de Sava Henția. Pictorul atît de puțin norocos, chiar și în posteritate, este prezent în patrimoniul de grafică al muzeului cu o serie de schițe a căror stare de conservare le-a orientat înspre laboratorul de restaurare. Factorii de degradare care și-au făcut simțită prezența au relevat un specific al acestor lucrări determinat pe de o parte de conținutul hîrțiilor suport (explozia difuză dar egal distribuită a petelor de foxing — ca în foto 172 — și îngălbenirea generală), iar pe de altă parte, de amprenta de neșters a „bunelor intenții” (ca în foto 173). Creionul de grafit, cu durități ce variază în funcție de proporțiile elementelor constitutive, este oricum sensibil la solicitări mecanice și relativ stabil la tratamente umede neviolente. Prezența pe

ambele lucrări a ștampilelor de colecție îngreună enorm orice tratament (prin sensibilitatea la umezeală a cernelii acestora). În consecință s-a efectuat o consolidare a acestor semne de colecție prin acoperiri succesive cu gelatină 1%, sub microscop. În cazul primei lucrări, „Cazaci și cerchezi”, curățiri umede locale și generale, urmate de neutralizări repetate, au eliminat necesitatea efectuării unei albiri chimice, rezolvînd într-o măsură satisfăcătoare inconvenientele de recepționare a operei, date de petele foxing. Cea de-a doua schiță în creion ridică însă probleme mai speciale prin ruptura amplă, ramificată, în imediata apropiere a ștampilei, consolidată și completată cu hîrtie inferioară din pastă mecanică de lemn (Foto 173). Prin umezire controlată s-a făcut desprinderea acestei „integrări” improprii cu o atenție specială în cazul micilor bucăți din lucrare devenite în felul acesta volante (Foto 174). Și în acest caz albirea chimică a putut fi evitată prin curățiri și neutralizări (care prin slaba lor alcalinitate îndeplinesc funcția unor agenți de spălare, solvatînd și antrenînd substanțele cromofore din hîrtii). Suportul acestei schițe, o hîrtie destul de bine înclaiată, netedă, cu fibre scurte, pune în special problema croirii adecvate a petecului necesar (dintr-o hîrtie foarte asemănătoare, tratată în prealabil) și a modalității de consolidare a întregii rupturi atît de ramificate. S-a optat pentru o modelare fără suprapunere a hîrtiei de completare, iar consolidarea s-a efectuat cu fișii subțiri de „foiță de țigară” neutră. Retușul a urmărit integrarea petecului în tonul general al lucrării și a continuat parțial trăsăturile în creion oprite brusc de ruptură.

Lucrările prezentate sînt o parte din rezultatele activității „împotriva curentului devastator”, desfășurate cu îndărătnicie în pauzele permise de blestematul „plan de rentabilizare” care ne ocupa anual peste 60–70% din timpul de lucru, cu felurite îndeletniciri menite, ce-i drept, să salveze muzeul de la pieire, deși premisa existenței acestuia rezidă în patrimoniul său, lăsat pradă indiferenței.

Această prezentare a urmărit relevarea (fie și printr-o secțiune destul de modestă ca aceasta) varietății și complexității patrimoniului de grafică existent în muzeul nostru (insuficient studiat) și a multiplelor probleme pe care starea de conservare le ridică restauratorului.

## **Oeuvres graphiques récemment restaurées au laboratoire du Musée de la ville de Bucharest**

### **Résumé**

Le patrimoine du Musée, concernant les œuvres graphiques, est assez large et parsemé en diverses petites collections, dont chacune a son histoire et dont le passé se relève toujours dans l'état de conservation de l'œuvre. Le groupe présenté ici prouve la variété des techniques, des endommagements, des solutions possibles qui se posent devant le restaurateur.

Même si elles sont considérées les plus stables, les estampes donnent parfois beaucoup de problèmes: a) la sensibilité de la feuille mince qui porte l'image des lithographies de Auguste Raffet, aurait pu encombrer tout le traitement et surtout les bains de blanchissement afin d'éliminer les taches foxing (Foto 154–157); b) les altérations provoquées par les montages et les démontages incorrectes des gravures de ce groupe (soit qu'on emploie des matériaux acides qui influencent l'état du papier par simple voisinage (Foto 159, 162); soit qu'on attache un dos par un colle insoluble, ce qui reste encore une

problème sans réponse (Foto 158), soit qu'on arrache violemment le montage, provoquant des pertes parfois considérables à la surface du papier, dont la reconstruction exacte de la couche superficielle est presque impossible (Foto 162-164).

Moins stable que l'encre de gravure, l'encre ferro-gallique ronge le papier où repose le trait, parfois au point de le perforer (Foto 165-170). Le doublage des ébauches de Tattarescu a été réclamé par les morsures prononcées des traits. Les dessins à la mine de graphite de Sava Henția ont été traités d'une manière légère, demandée par la sensibilité des traits, en resolvant en même temps les taches diffuses, par des nettoyages humides (Foto 172, 173). Les surfaces perdues ont été remplacées par de morceaux de papier presque semblante, modelé selon les bords de la déchirure (Foto 174). La présentation a cherché mettre en évidence la variation des méthodes de restauration selon les nécessités de chaque oeuvre.

## Note

1. Lucrările acestui lot sînt în majoritate pe hîrtii contemporane artiștilor (sf. secolului XIX-început de secol XX); deci fabricate de industria papetară aflată în plin avînt, și care oferea multiple varietăți de textură, prezentare, compoziție, calitate, colorit etc. (ex: hîrtia de mașină care o imită pe cea fabricată manual – cu linii de apă și filigran (Foto 159, 162); hîrtia mai groasă cu materiale de umplutură, pentru litografii (Foto 154, 156); foia subțire și foșnitoare (Foto 166, 168, 170, 174); hîrtia de desen sau de acuarelă (Foto 173) etc.
2. Prezentarea operațiilor de restaurare nu a urmat punct cu punct desfășurarea reală a procesului, ci a pus accentul pe rezolvarea elementelor de interes special.
3. Pete de culoare brun-roșcată, datorate incluziunilor de fier din hîrtie și (sau) unui atac microbiologic în condiții de umiditate ridicată. Denumirea, englezească, a derivat de la cuvîntul: fox=vulpe (engl.).
4. Cernelă obținută din macerarea galelor (excreșcențe pe frunzele de stejar, cu conținut ridicat de tanin) și a piliturii de fier, la care se adaugă în diferite rețete: ojet, diferite arome, funingine etc. Este foarte corozivă (în anumite condiții se degradează, rezultînd, printre altele, acidul sulfuric), atacînd lent dar implacabil.