

## RESTAURAREA PICTURII LA BISERICA DE LEMN DIN TECHIRGHIOI

Datorită stării foarte avansate de degradare a picturii, am fost invitați la Techirghiol cu misiunea de a interveni printr-o acțiune de salvare asupra monumentului maramureșan din lemn (fig. 1), transportat aici după ce cunoscuse mai multe mutări de-a lungul timpului.

Problema restaurării acestei biserici a comportat multe discuții, punându-se și întrebarea dacă în stadiul avansat de degradare în care se află pictura se mai poate salva, existînd chiar păreri că ea este irecuperabilă. Totuși, după o analiză judicioasă a picturii monumentului și după numeroase teste, s-a decis restaurarea picturii, lucrare ce a fost executată între anii 1981—1983, de către pictorii restauratori Gheorghe Ciobanu și Varvara Ionescu.

Vom împărtăși modul în care a fost gîndită, în acest proces, folosirea unui material organic «la rece» și rezultatele obținute, avînd în vedere dictonul latin *Primum non nocera* (În primul rînd nu vătăma), precum și principiile de restaurare, mai ales reversibilitatea.

Mai întîi vom da unele date privind istoricul și arhitectura acestui monument ce datează din secolul al XVIII-lea, neconsemnat în izvoarele de specialitate.

Plasată în curtea sanatoriului preoțesc din Techirghiol, biserica de lemn menționată este parte integrantă a unei bogate civilizații înflorite pe pămîntul țării noastre.

Se știe că în toate zonele Transilvaniei, dar cu precădere în Maramureș, meșterii țărani prelucrau lemnul creînd adevărate opere de artă. O mărturie în acest sens este și această biserică de lemn, al cărei echilibru în proporții și coordonate cuprinde întreg ansamblul, de la vîrfurile turlei pînă la bază.

Construită în nordul Transilvaniei, în localitatea Vișeu de Sus, județul Maramureș (după cum reiese din puținele documente ce le deține), biserica nu a rămas pe locul de baștină ci a parcurs un drum lung, fiind mutată mai întîi, în anul 1920, pe Valea Prahovei, la Sfîna Sfînta Ana, lîngă Sinaia, unde a stat pînă în anul 1951, cînd a fost mutată în Dobrogea, pe malul lacului Techirghiol, strada Ovidiu nr. 5, aici servind ca lăcaș pentru monahiile schitului de maici de la sanatoriul preoțesc. Prin noua așezare ea devine și un punct de atracție pentru turiști.

Presupunem că biserica a fost ridicată înainte de 1750, anul menționat fiind cel prin care se datează executarea ușilor împărătești, înscris în medalioanele ce reprezintă Buna-Vestire (fig. 2) și în inscripția (medalionul din stînga) scrisă în românește cu litere chirilice.

În naos, pe peretele de vest, dreapta, într-un panou mic, a existat o inscripție-pisanie, azi distrusă, din rîndurile care o alcătuiau rămînînd doar cîteva litere răzlețe, prea puține pentru a putea deduce restul cuvintelor. O altă inscripție, găsită în proscomidie, scrisă cu litere latine, ar fi adus, de asemenea, noi date dacă n-ar fi fost în aceeași stare de degradare avansată.

Edificiul religios, prin structura sa monumentală, prezintă o unitate stilistică construită pe elemente verticale și se detașează din ansamblul construcțiilor de zid ale sanatoriului ce-l încadrează. Așezat pe un soclu de piatră cu diferență de nivel (fig. 1), prezintă spre sud un pridvor deschis de dimensiuni reduse, mai restrîns decît pronaosul, prevăzut la partea superioară cu o fleșă cu streășină dublă, iar pe latura de est a pridvorului cu o scară de acces. Menționăm pe baza informațiilor obținute la fața locului că pridvorul



a fost anexat la ridicarea bisericii în această localitate.

Pronaosul susține un turn-clopotniță cu o înălțime de 10,55 m, compus dintr-un foișor cu arcade, remarcându-se printr-un ornament decorativ decupat, completat cu o fleșă care îi anunță prezența din depărtare. Pornind de la creasta acoperișului, șifa distribuită printr-o textură zimțată, continuând în rînduri suprapuse, asemănătoare așezării solzilor de

Fig. 1. Biserica de lemn din Techirghiol.

pește, conturează un acoperiș ale cărui pante de est și vest urmăresc forma pentagonală a absidelor.

Nava bisericii este ridicată din bîrne de lemn de stejar așezate orizontal și încheiate în coadă de rîndunică.

Din grosimea bîrnelor ce înconjură mo-

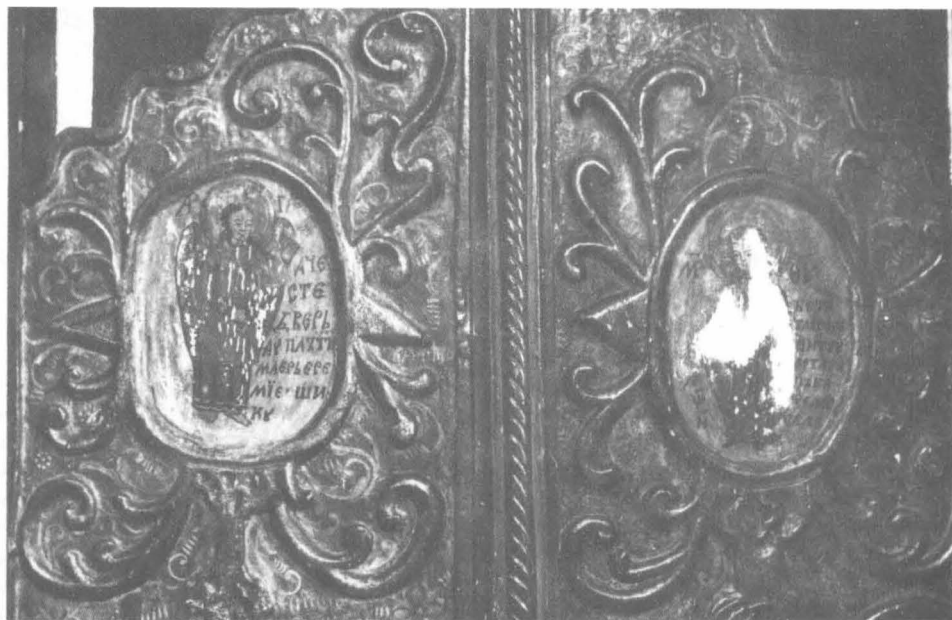


Fig. 2. Partea superioară a ușilor împărățești, medalioanele cu inscripția și datarea executării ușilor.

numentul, cu retragerea absidei pentagonale a altarului, se desprinde brîul median, un frumos basorelief al unei funii răsucite, cu o mică întrerupere pe peretele de nord, în dreptul pronaosului, unde fusese proiectată o ușă de acces.

Din pridvor, prin portalul încrustat cu elemente decorative, se trece în interior, planul bisericii avînd trăsăturile esențiale ale monumentelor de lemn tradiționale din Transilvania (fig. 3). Tipul de plan este în formă de navă cu cele trei spații, avînd lungimea interioară de 10,25 m, lățimea de 4 m și înălțimea de 4,56 m.

Pronaosul absidat, pentagonal, prezintă o suprafață redusă la jumătatea naosului și delimitată printr-un perete tîmplă. Partea in-

ferioară este prevăzută cu două deschideri mari, gen ferestre spre naos, pentru vizibilitate și acustică, iar între ele cu o deschidere de acces în naos.

Pe peretele de vest, inițial, a fost o fereastră, ulterior suprimată.

Nava naosului rămîne ca lățime aceeași, în continuarea pereților pronaosului. Forma ei dreptunghiulară este adusă aproape de pătrat prin așezarea tîmplei spre interiorul naosului, creîndu-se în acest fel cele două nișe, spre nord proscomidia și spre sud diaconiconul. Cele două spații sînt conturate spre absida pentagonală a altarului prin retragerea în interior în plan vertical a pereților și în plan orizontal prin îngustarea simetrică a absidei altarului. Pe pereții de nord și sud

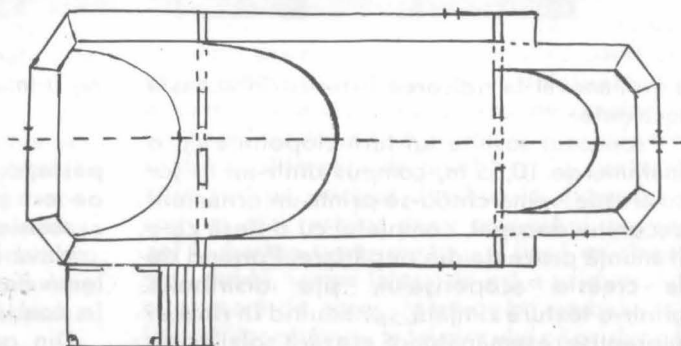


Fig. 3. Planul bisericii.



Fig. 4. Pronaos, peretele de vest; ansamblu după restaurare, cu inscripția comanditarului.

ai naosului, în vecinătatea tîmplei, sînt plasate ferestrele. În absida altarului, pe pereții de est și sud se află de asemenea, alte două ferestre.

Cele trei spații, pronaosul, naosul și absida altarului, susțin bolți semicilindrice situate pe aceeași axă a monumentului.

Datorită faptului că deschiderea bolților este mai mică decît lățimea spațiilor, susținerea lor este realizată prin așezarea unor grinzi (în număr de șapte) suprapuse în trepte, sprijinite pe grinda marginală de bază, așezată de-a lungul pereților, creînd în același timp o supraînălțare a bolților. În naos, în apropierea tîmplei pronaosului, deschiderea bolții este susținută și de o grindă mai mare. În absida altarului grinzile prin interior sînt mascate cu scînduri așezate în aceeași înclinare spre grinda de bază de pe marginile pereților laterali. Extremele bolților, în absida altarului est și pronaos vest, se opresc deasupra grinzilor suprapuse și se închid printr-un perete drept, decupat pe forma semicilindrică a bolților.

Alcătuirea pereților și bolților din interior a fost executată din scînduri și bîrne dintr-o altă esență de lemn decît cea folosită în exterior. După caracteristicile respective se poate spune că lemnul este un conifer, o esență de lemn mult folosită în Transilvania

la suporturi de icoane și alte obiecte de cult.

La asamblarea scîndurilor care formează suprafața de pictat, pentru crearea unei continuități și etanșezări, ca suport al stratului pictural, au fost lipite fișii de pînză din in, precum și altele mai noi dintr-o țesătură de cînepă și bumbac, late de 3—6 cm.

Scîndurile au fost acoperite cu grund, strat intermediar preparat din carbonat de calciu (var stins), material determinat și confirmat prin analize de laborator, avînd o grosime de cca 0,5 mm, peste care s-a desfășurat pictura propriu-zisă, pelicula de culoare care poartă actul creator, executată într-o «tempera clasică», pigmenți și liant emulsie, componente structurale care au creat o tehnică ce a oferit transparență și prospețime culorilor juxtapuse. Gama cromatică este din albastru, roșu-cinabru, roșu-cărmiziu, galben, verde-smarald, negru, alb și semitonuri de ocru, brun, gri și roz.

Din inscripțiile găsite pe unele panouri reiese că pictura a fost executată prin contribuția mai multor țărani comanditari (exemplu panoul din pronaos cu scena «Ispita lui Adam și Eva» (fig. 4) și inscripția de pe ușile împărătești de care s-a mai amintit.

АВЕСТ АХРЪ НАХ ПАЗТІТ МАЕР ІАКОБ

Pictarea interiorului acestui lăcaș de cult

din lemn a fost făcută de țărani pictori, cum li se spunea la vremea lor «zugravii de sup-țire», care au demonstrat, și de această dată, marea lor înzestrare.

Prin realizarea ansamblului pictural distribuit pe pereții bisericii, zugravul a contribuit la marcarea atmosferei religioase și a comunicării directe prin teme iconografice luate din textele biblice și adaptare creativ la viața laică ca îndrumări morale pentru privitor.

În prezentarea iconografică se remarcă mai multe stiluri de lucru, de unde rezultă că a fost pictată de mai mulți zugravi, care au reușit să-și exprime virtuțile plastice, stilul propriu și personalitatea în creațiile lor. Ele se caracterizează ca mijloc de exprimare printr-un desen cu linii generice în redarea figurilor, a siluetelor și veșmintelor cutate și prin soluții compoziționale cu susținerea unei cromatice deliberate, sau cu introducerea de elemente din viața înconjurătoare, ca peisaje, arhitectură și costume, cu sublinierea cromaticii prin contururi.

Pictura de pe panourile de la ferestrele din naos spre tîmplă se presupune a fi mai recentă, judecînd după execuția ei direct pe scînduri, imprimînd un aspect de lemn mai nou, în culori păstoase și întunecoase, realizarea personajelor apărînd într-o viziune monumentală. Toate aceste aspecte duc la ipoteza pierderii scîndurilor pictate originale și înlocuirea lor ulterior, probabil la una din mutările monumentului.

Compunerea scenelor a fost realizată prin împărțirea suprafeței de pictat în panouri de dimensiuni aproape egale între ele, înscrise în registre suprapuse, delimitate de coloane pictate, cu motive geometrice și vegetale sau rame cu profil aplicate. Ansamblul compozițional se bazează pe linii drepte, perpendiculare, intervenind puține modificări între ele.

Scenele sînt relativ mari, aerate, echilibrate în amplasarea personajelor, dar mai puțin realizate în raport unele cu altele.

Fundalul scenelor, ca elemente de cadru, este completat cu cetății cu ziduri crenelate, case sau turnuri de apărare, amintind de pictura tradițională bizantină.

Costumele prezintă elemente tradiționale sau inspirate din realitățile vremii, locale sau străine.

Tradiția post-bizantină ca mod de exprimare artistică n-a scăpat nici în acest caz de influențele catolice, baroce, caracteristice

timpului, compozițiile fiind îmbogățite prin intercalarea elementelor decorative vegetale, flori, fructe, prin linii contorsionate sau circulare.

Programa iconografică a bisericii depășește intenția ce ne-am propus-o în prezentul articol, rămînînd subiectul unei alte expuneri.

Desfășurarea ansamblului compozițional, cromatică, iconografia și alte amănunte nu s-au putut urmări decît după ce a fost restaurată pictura monumentului, deoarece, pe lîngă stadiul avansat de degradare, putem spune chiar dezastruoasă, stratul acoperitor de fum, praf și alte particule din atmosferă, transformat într-o crustă opacă și întunecoasă, nu permitea citirea gramaticii ilustrative.

În crearea unei opere un rol important are și alegerea materialelor folosite, cu dozarea și modul lor de prelucrare, prin care se realizează, într-o măsură mai mică sau mai mare, rezistența lor în timp și forța de coeziune a întregului ansamblu structural al operei, felul în care ele se acordă și se acomodează între ele și apoi atmosferei înconjurătoare.

Pictura bisericii din Techirghiol a cunoscut însemnate degradări fiind supusă unor încercări de toate felurile (mutări, cu demontarea și remontarea monumentului; acomodarea la diferitele schimbări atmosferice zonale din țară), urmate de modificări survenite la materialele componente ale picturii al căror caracter în timp s-a schimbat datorită perisabilității al materialelor, astfel încît elasticitatea și rezistența elementelor de bază din structura sa și agenții de legătură nu și-au mai putut îndeplini funcțiile de adeziune. La acestea s-au mai adăugat și intervențiile celor care s-au angajat să trateze pictura deteriorată, acționînd asupra degradărilor eşalonate în timp fără înțelegere, gîndire și aprofundare în rezolvarea lor.

În cursul unor restaurări repetate, una în anul 1951 și alta în anii 1965—1967, în afara altor intervenții operate, probabil, anterior, s-a recurs, ca mijloc de restaurare, la acoperirea degradărilor întîlnite cu o repictare (modificări de contururi, compoziție și cromatică) determinînd, astfel, schimbări în aspectul general al ansamblului pictural (fig. 5). La restaurarea din 1965—1967 s-a folosit același mod de rezolvare, prin suprapunerea unui nou strat de culori de ulei, repictare





Fig. 5. Naos, peretele de sud: panoul cu «Minunea slăbănogului», înainte de restaurare, cu aspectul repictărilor ce au mascat degradările, depunerea stratului de fum și noi forme de degradări.

ce a mascat degradările, cu aspect aparent rezolvat, adăugînd o nouă formă de degradare la cele existente.

În intervalul scurt de la ultima restaurare s-au produs noi degradări, datorate inclusiv stratului gros de fum de la lumînări ce a acoperit pictura, la care s-a adăugat condensul zilnic de vapori, încălzirile bruște (în anotimpurile reci) ale caloriferelor, precum și excesul de umiditate caracteristic zonei actuale. O altă influență negativă, atît asupra structurii lemnoase cît și, implicit, asupra structurii picturii, a fost adaosul unei cantități mari de umiditate prin intervenția de curățire a monumentului, respectiv spălarea lui în exterior cu furtunul de apă, cu scopul de a îndepărta stratul de praf ce se depune în mod permanent. Toți acești factori, condiții și intervenții necorespunzătoare, au acționat și au creat reacții periculoase, punînd la încercare rezistența stratului pictural; în final, elementele de coeziune din structură s-au distrus într-un proces de 95%, ajungînd ca structura intimă a materialelor componente, ca tehnică și ca unitate în crearea operei de artă, să nu-și mai poată îndeplini rolul.

Ca urmare a procesului continuu de degradare produs de schimbările bruște ale climatului, au apărut numeroase fisuri pe fibra lemnoasă a scîndurilor, care au influențat și stratul pictural.

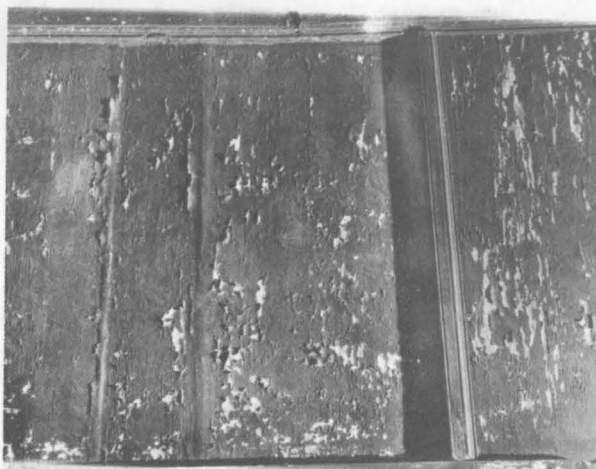
Variațiile de volum ale scîndurilor, prin



Fig. 6. Naos, peretele de sud: detaliu, înainte de restaurare, cu degradări pe traiectul fibrelor lemnoase, prin ridicături cu muchii și dezlipirea fișiiilor de pînză puse la îmbinarea scîndurilor.

tensionarea lor, au produs degradări și la fișiile de pînză puse la intersecțiile și îmbinările scîndurilor, dezlipindu-le sau rupîndu-le la mijloc. Modificările de volum ale

Fig. 7. Naos, peretele de vest: ansamblu, înainte de restaurare, cu exfolieri ale stratului pictural manifestat în diferite forme; solzi de pește, scoarță de copac, frunze uscate și numeroase lacune.



scîndurilor-suport, datorate schimbărilor atmosferice cu variații de umiditate și termice bruște, au format pe traiectul fibrelor lemnoase numeroase degradări în stratul pictural (fig. 6) cu aspectul de ridicături cu muchii (sau acoperiș în două ape), extinzîndu-se ca manifestare pe suprafețe întinse ale pereților de lemn.

Condensul zilnic de vaporii, pînă la 100% umiditate (fapt confirmat de aparatul de înregistrare), provenit de la aglomerarea celor prezenți la slujbe și de la alternanțele de curenți reci și calzi, a influențat suprafața picturală în mod negativ.

Calitatea adezivă a lianților folosiți în stabilirea relațiilor tehnice de coeziune între materialele structurale ale picturii a slăbit.

Lipsa de suplețe creată în structură, a cărei suprafață picturală a devenit refractară, a dus la degradări ample, cu mare dificultate în restabilirea lor.

În procesul de descompunere, exfolierile stratului pictural s-au produs prin desprinderi în diferite forme ca: solzi de pește cu o latură de susținere, scoarță de copac cu marginile răsucite, pînă la exfolieri asemănătoare unor frunze uscate păstrînd mici laturi de susținere. Prin lipsa de rezistență, la adierea cea mai mică a curenților de aer, acestea au fost expuse desprinderilor, motiv pentru care s-au creat numeroase lacune în pictură (fig. 7).

Ca urmare, se poate deduce gradul avansat de deteriorare ce a făcut îndoielnică posibilitatea unei salvări a picturii, opinie exprimată de către unii restauratori care au vizitat în acest scop monumentul.

Cum decizia de a fi restaurată pictura bisericii fusese luată, a urmat fixarea materialelor și metodei de lucru care să conducă la rezultate pozitive în final. Pentru fixarea materialelor adecvate cazului s-a trecut, în primul rînd, la diferite testări care au necesitat să fie repetate, urmărite și observate în cursul unui an, după care s-au hotărît materialele, rețetele cu dozarea lor în vederea restaurării picturii.

O altă problemă importantă de care trebuia să se țină seama în restaurare era și găsirea liantului de adeziune corespunzător și apropiat celui distrus, avîndu-se în vedere și faptul că lucrul trebuia să decurgă pe o suprafață verticală.

Cunoscutul «clei de pește», cu o tradiție

îndelungată în restaurare, este un agent de legătură ce se folosește numai «la cald», de la preparare, difuzare, pînă la finisare, conținînd o mare cantitate de apă în compoziție, deci cu fluiditate mare, ceea ce impune ca această apă să se elimine prin sursa de căldură; el oferă posibilități de lucru numai pe orizontală. Ca atare, în cazul nostru, «cleiul de pește» a fost eliminat de la început, ca nefiind corespunzător situației de lucru.

Deci, problema era alegerea unui liant de adeziune care să elimine pe cît posibil inconvenientele celui amintit. Adezivul ales trebuia să întrunească următoarele condiții: calități organice, calități adezive sigure, folosirea lui «la rece» cu putere de fuziune, fluiditate relativă, posibilități de creare a elasticității stratului pictural, evaporarea părții apoase a liantului într-un timp minim, obținerea transparenței prin uscarea și calității reversibile.

Ne-am îndreptat atenția asupra unui liant-adeziv cunoscut încă din evul mediu, folosit ca mediu de legătură pe o scară largă în multiple operații și situații ca cel mai complex și rezistent produs, «cleiul de caseinat de calciu», folosit de meșterii din lumea întreagă: egipteni, greci, romani, chinezi etc. ca adeziv la diferite lucrări, de la lipirea mobilelor fine pînă la prepararea ca liant a pigmentilor de pictură.

În timp, el a fost înlocuit cu produse industriale mai simple de obținut și preparat. La noi în țară s-a constatat că a fost folosit la picturile monumentelor din nordul țării, mărind rezistența picturilor exterioare.

«Cleiul de caseinat de calciu» este un produs organic extras din lapte transformat în brînză și aparține cleiurilor proteice; e compus din carbon, hidrogen, oxigen, azot, sulf și fosfor. Obținerea «cleiului de caseinat de calciu» cere mai multe prelucrări, iar tehnica de prelucrare nu face parte din expunerea noastră.

La noi în țară pictorul Gheorghe Ciobanu îl folosea de peste un deceniu în pictura murală. Ținînd cont de calitățile întrunite de «caseinatul de calciu» în raport cu alți lianți, pentru a-l putea folosi și la lucrările de restaurare, prin experiențe și încercări multiple a ajuns la crearea unui «caseinat de calciu transparent» (lipsit de opacitate), cu posibilitate de adaptare la toate tehnicile de pictură, folosit fie simplu după procentaj, fie în combinație cu adaos de ou (albuș sau găl-

Fig. 8. Naos, peretele de nord: detaliu, în timpul restaurării, după consolidarea stratului de pictură pe suportul de lemn, cu liantul «caseinatul de calciu transparent».



benuș, după cum cere situația de degradare structurală. «Caseinatul de calciu transparent» nu era cunoscut de străini pînă la brevetarea lui de către pictorul Gheorghe Cioabanu.

În problemele întîlnite de noi la acest monument, pentru a-l face adecvat i s-a făcut adaosul de gălbenuș de ou.

Prin uscare cleiul amintit își pierde din calitățile higroscopice, devenind mai friabil decît un clei animal. Adaosul de gălbenuș de ou, produs proteic cu proprietăți higroscopice, a fost bine venit, eliminînd sau adăugînd

părți din structura lui ca agent de completare la situația întîlnită.

După ce s-a stabilit materialul cu proporțiile indicate problemelor de degradare întîlnite la acest monument (fig. 8) s-a trecut la restaurarea picturii, tehnicile de intervenții variînd de la caz la caz.

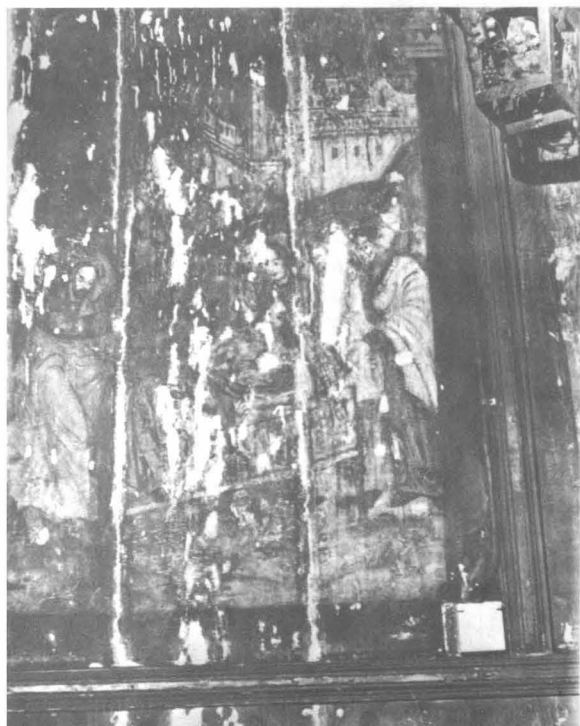
Consolidarea picturii, (fig. 9), prin readucerea peliculei de culoare desprinse la locul inițial, a fost rezolvată prin luarea unor măsuri diferențiate de distribuire a liantului-emulsie; pensulare, injectare sau pulverizare după indicarea situației întîlni-





Fig. 9. Naos, peretele de vest: detaliu, în timpul restaurării, după consolidarea stratului pictural și dizolvarea straturilor de murdărie și repictări.

Fig. 10. Naos, peretele de sud: panoul cu «Minunea slăbănogului», în timpul restaurării, completarea lacunelor cu un grund nou.



te. Cum degradările erau produse pe fibra lemnului, execuția operațiilor ne-a obligat să intervenim pe fiecare milimetru pătrat.

Dizolvarea și înlăturarea crustei de fum ca strat de suprafață s-au realizat datorită calităților proteice ale emulsiei, ea constituind și o soluție de dizolvare a materiilor grase (fumul). Celelalte depuneri de pe suprafață, praf și alte particule din atmosferă, care formaseră o peliculă aderentă anihilând valoarea picturii ca vibrație cromatică, au fost înlăturate cu soluții pe baza a mai multor solvenți organici ca monomethylcelosolv și dibuthylftalat. Înlăturarea suprapunerilor, ce constituiau repictări anterioare peste pictura originală, într-un procent de 85%, s-a rezolvat prin repetate reveniri, dizolvarea culorilor de ulei folosite în repictări făcându-se anevoios, cu ajutorul altei soluții cu solvenți, ca alcool etilic absolut, terebentină, ulei de in crud și amoniac, prin diferite procedee de dizolvare, pînă la comprese, reușind după o muncă grea și perseverentă să degajăm și să descoperim, în final, pictura originală.

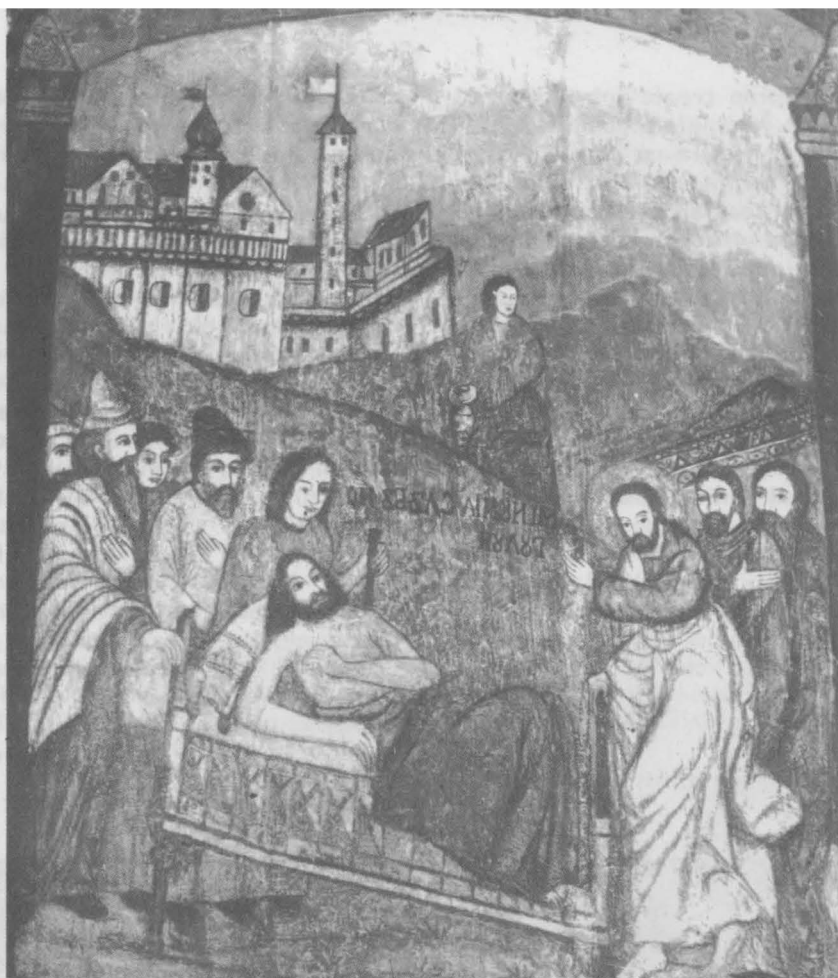
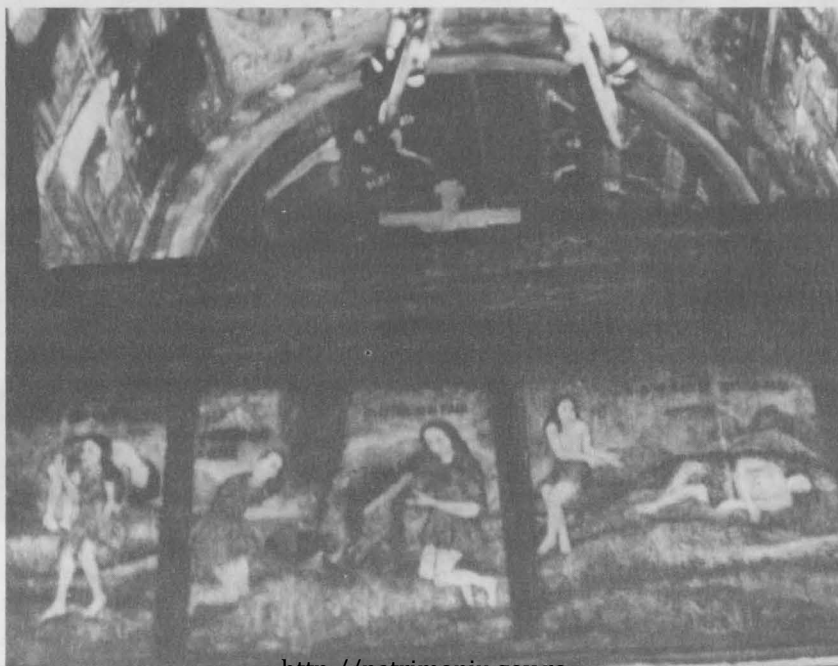


Fig. 11. Panoul cu «Minunea slăbănogului», după restaurare, cu toate operațiile executate: consolidarea stratului de pictură înlăturarea straturilor de fum a repictărilor și murdăriei, completarea lacunelor cu un grund nou și integrarea cromaticii.

Fig. 12. Naos, peretele de vest, ansamblu, după restaurare.



Fisurile și lipsurile create între scândurile-suport au fost completate cu fibră de cîneapă sau prin completare cu lemn nou tăiat și modelat pe forma lipsurilor. Fișiile de pînză desprinse, ce fuseseră puse la încheieturile scîndurilor, s-au relipit cu adeziv mai concentrat de «caseinat de calciu», după ce distanțele create prin uscarea scîndurilor au fost completate tot cu cîlți de cîneapă. Fișiile de pînză în curs de desprindere ce fuseseră aplicate necorespunzător peste inscripții și pictura originală au fost înlăturate, completîndu-se distanțele numai cu fibre de cîneapă.

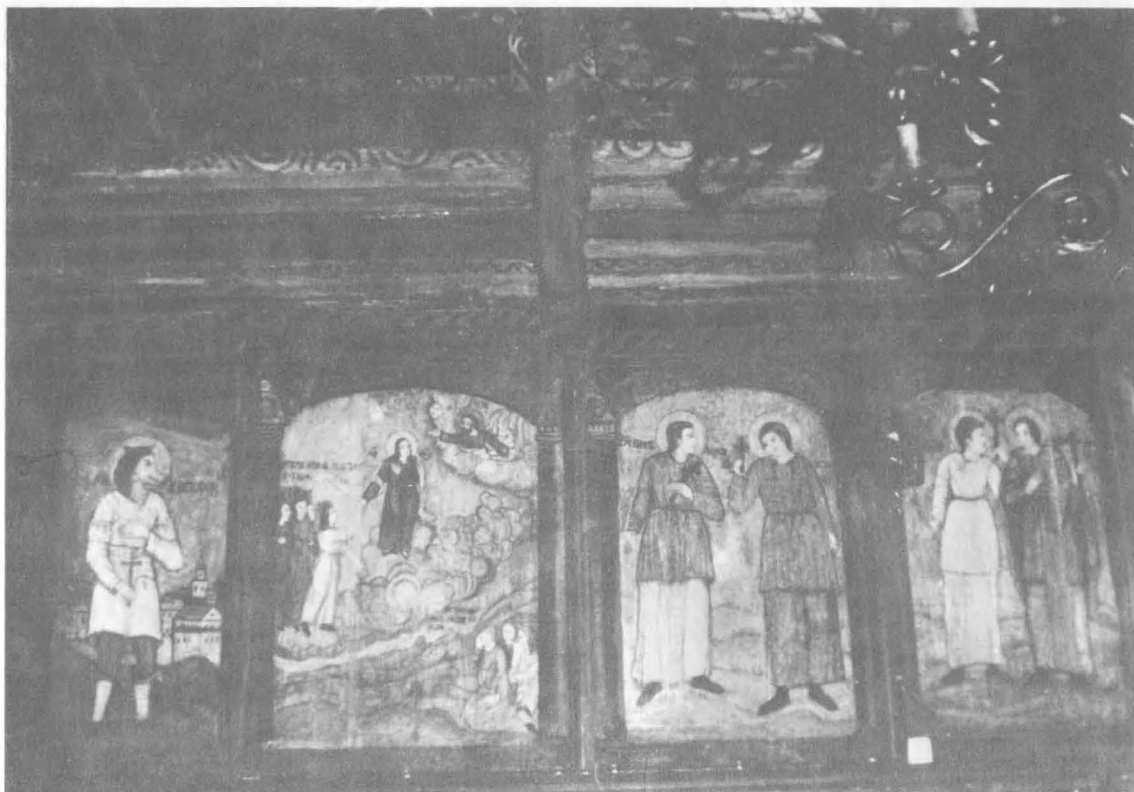
Lacunele din stratul pictural (fig. 10), în zone unde a căzut pictura, au fost completate, de asemenea, cu un preparat denumit mortar sau grund din carbonat de calciu (cretă) și adezivul «caseinat de calciu transparent; pentru icoanele mobile același carbonat de calciu și liant clei de pește în concentrații fixate în prealabil prin distribuire în straturi succesive pînă s-a ajuns la nivelul picturii originale.

Integrarea cromaticii (retușul) s-a executat

prin tehnica *tratteggio* pe locurile unde s-au completat lacunele cu un grund nou, folosindu-se culori de tempera (pigmenți preparați cu gălbenuș de ou).

Starea de degradare a picturii cu multiplele ei forme de evoluție a pus probleme complexe și dificile, deosebite ca execuție de cele cunoscute, cu obligația de a parcurge de la un centimetru la altul întreaga suprafață a monumentului pictat, muncă de trei ani, care a necesitat o strînsă colaborare și împărtășire din experiența în domeniul restaurării a fiecărui membru al colectivului restaurării, pentru a ajunge la un sistem adecvat de lucru, obținîndu-se, în final, rezultatul dorit, salvarea și prelungirea existenței în timp a picturii monumentului (fig. 11, 12, 13 a-b, 14, 15, 16, 17).

Prin restabilirea relațiilor dintre agenții structurali, ceea ce numim stare originală fizică și estetică a ansamblului tratat, prin adăugirile de diferite ordine sau forme acolo unde pictura era deteriorată și prin completarea pierderilor restaurarea s-a considerat terminată.

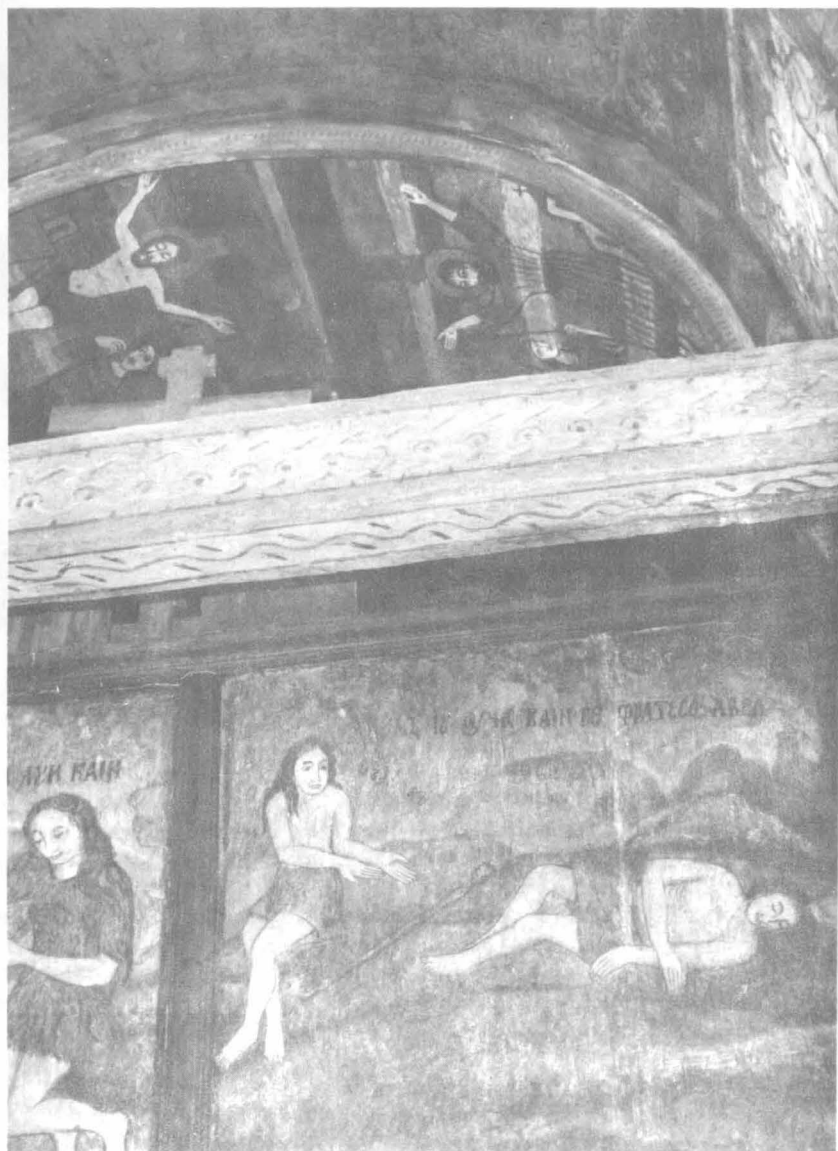


Luîndu-se în considerație dificultatea restaurării acestui monument și eforturile depuse, se impune luarea unor măsuri de conservare pentru a prelungi în timp starea finită a restaurării.

O măsură de conservare a monumentului în exterior o constituie îmbibarea lemnului cu un amestec de motorină cu ulei de in crud, care se pulverizează din doi în doi ani, operație efectuată de maicile din mînăstire. În interior ar fi necesare: impregnarea lemnului-suport al picturii pentru stabilirea sa dimensională; instalarea unei stații de aer condiționat cu scopul de a regla în mod constant umiditatea și temperatura, avînd în vedere multiplele cauze determinante ale degradării.

Altă măsură de conservare este și urmărirea evoluției picturii restaurate prin control

Fig. 13. a-b. Naos, peretele de nord după restaurare și detaliu de pe peretele de vest.



periodic, cel puțin o dată pe an, de către restauratori specializați în pictură tempera pe suport de lemn, cu scopul de a observa și lua din timp măsuri de tratare în eventualitatea apariției unor forme de degradare.

În concluzie, luîndu-se în considerare rezultatele pozitive obținute cu ocazia acestei restaurări, recomandăm folosirea adezivului-emulsie «caseinatul de calciu transparent», care deține multiple calități, ca un agent de folosire «la rece» în restaurarea picturilor în tempera pe suport de lemn de toate tipurile, dar cu precădere în pictura monumentelor de lemn.

Ca factori decisivi în obținerea rezultatelor dorite în procesul restaurării se impune respectare cu strictețe a unor măsuri ca: păstrarea dozării fixate a liantului, distribuirea acestuia cu ustensile corespunzătoare, fiind





conștienți de importanța lor în asigurare calității lucrului.

**VARVARA IONESCU**

#### COMPLETARE

Articolul a fost scris considerînd informarea asupra concepției de restaurare a acestei picturi ca o datorie profesională.

Avînd însă în vedere degradările ce au survenit în timp în urma restaurării picturii monumentului, sînt necesare unele explicații pentru lămurirea cauzelor acestora.

Precizez de la început că durata în timp a unei restaurări este strîns legată de modul ei de «conservare», problemă care trebuie înțeleasă și aplicată cu multă seriozitate ținîndu-se seama de recomandările făcute de restauratori la terminarea lucrării, bazate pe observațiile și concluziile din timpul restaurării.

Pentru a fi înțelese mai bine cauzele noilor degradări ale picturii acestui monument, voi da cîteva amănunte.

În vederea restaurării picturii bisericii de

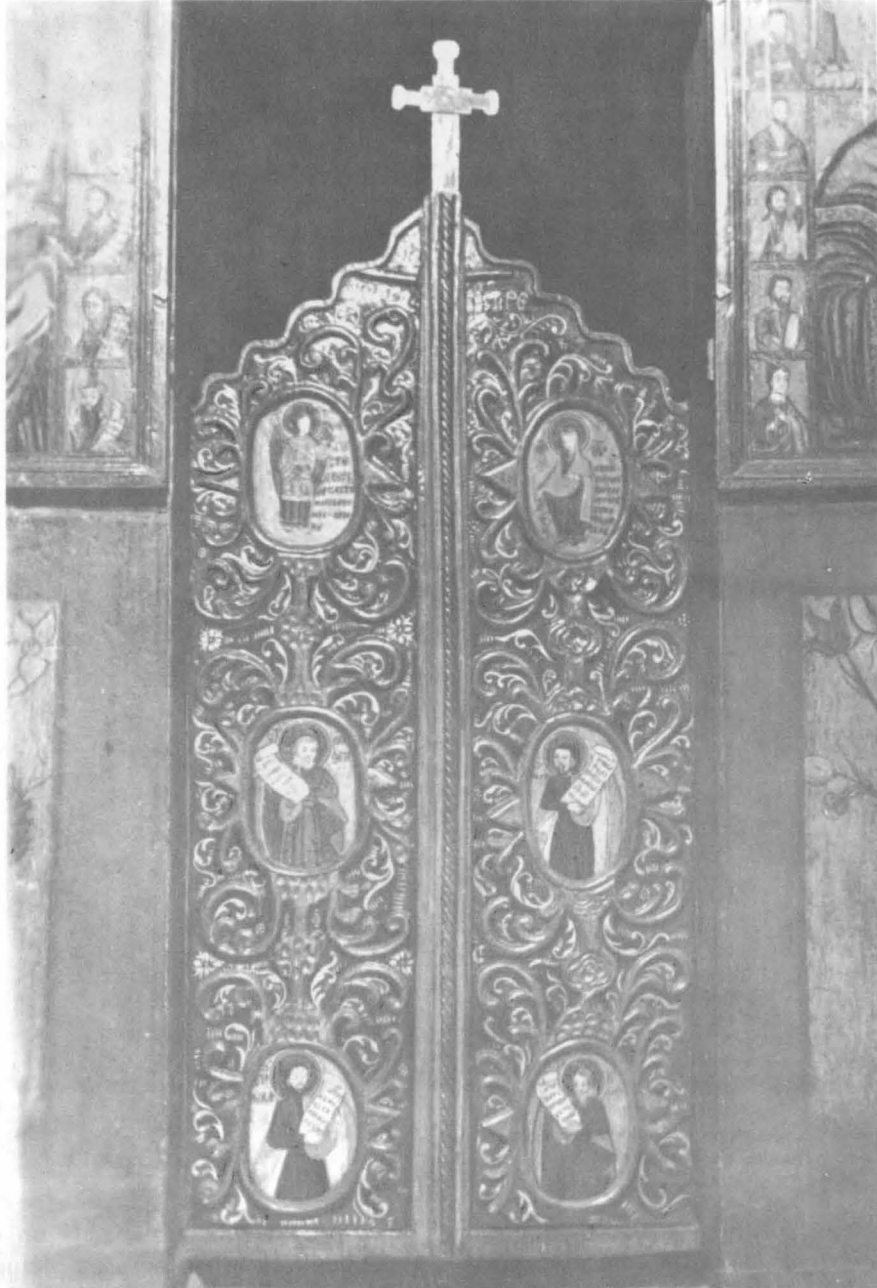


Fig. 15. Ușile împărățești de la tâmpla din naos, după restaurare.

◀ Fig. 14. Ușile împărățești de la tâmpla din naos, înainte de restaurare.

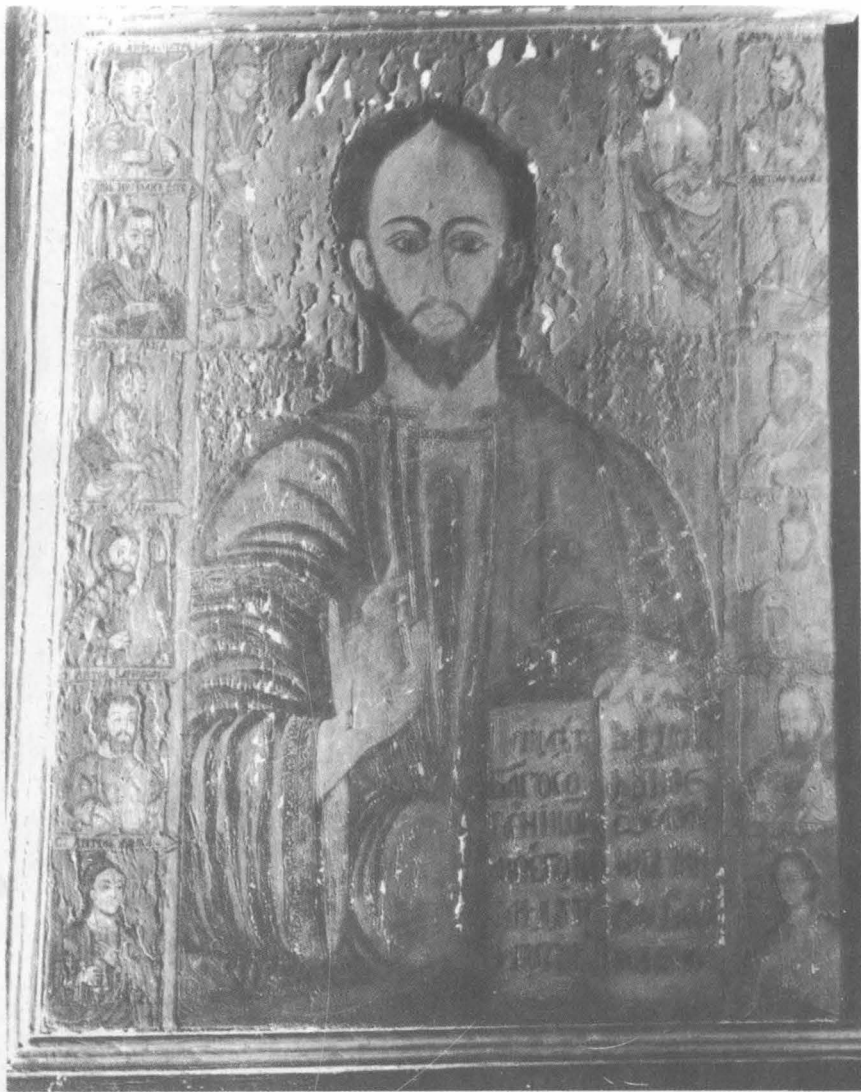


Fig. 16. Deisis, icoană împărătească, de la tîmpla din naos, înainte de restaurare.

lemn din Techirghiol, din partea Ministerului Culturii, s-a format o comisie care a apreciat că în gradul avansat de degradare în care se află (desfolieri de 95 % într-un proces rapid de înaintare) pictura nu mai poate fi salvată.

La aceeași concluzie au ajuns și restauratorii trimiși de Comisia de Pictură Bisericească de pe lângă Patriarhia din București.

La recomandarea unor foruri din partea Ministerului Culturii, maica Stareță a mitocului din Techirghiol ne-a solicitat pentru a ne

da și noi avizul. Deși exista un grad mare de dificultate în restaurarea picturii și restabilirea ei, ridica probleme complexe, am ajuns totuși la concluzia că ea poate fi salvată.

În dorința de a salva pictura acestui monument s-a contractat lucrarea, lăsînd la o parte faptul că în cadrul Comisiei de Pictură Bisericească nu există evaluări de retribuire pentru restaurarea «picturii executate pe suport de lemn» cu degradări ce se formează de-a lungul fibrelor lemnoase, a căror res-



Fig. 17. Aceeași icoană după restaurare.

taurare se efectuează la  $\text{cm}^2$  și nu la  $\text{m}^2$  ca la monumentele de zid.

În deviz s-a menționat materialul ce va fi folosit ca liant în restabilirea noilor legături de coeziune structurală a picturii-casieratul de calciu transparent și gălbenușul de ou — care a fost aprobat. Adezivul — o emulsie clasică — a fost experimentat ca rețetă și dozaje timp de un an, anterior contractării lucrării, obținând rezultate pozitive în folosirea lui.

Lucrarea a durat, așa după cum a fost men-

ționat, timp de trei ani, în primul an efectuându-se consolidarea stratului de pictură, după care s-au putut efectua în anii următori celelalte operații de restaurare, ca înlăturarea repictărilor-straturi suprapuse peste pictura originală, completarea lacunelor și rețușarea-completarea cromaticii ca întregire a ansamblului pictural.

La încheierea lucrării o comisie de recepție a constatat că a fost totuși posibilă restaurarea ce a salvat pictura acestei biserici de lemn.



Cum durată în timp a acestei restaurări era condiționată de conservarea ei, s-au făcut în acest sens de către restauratori unele propuneri comisiei, propuneri ce trebuiau imediat aplicate cu seriozitate.

Acestea au fost consemnate într-un referat, înaintat împreună cu actele de recepție și documentația fotografică la Arhiepiscopia din București.

În timpul restaurării s-a constatat existența unor factori ce acționează negativ asupra picturii.

1 Mai întâi s-a constatat că influențele fizice, atât umiditatea cât și temperatura climatului în care a fost adusă această biserică de lemn, sînt foarte variate, brusce și instabile într-un mod excesiv primăvara, cu efecte vizibile, crăpînd și fisurînd scîndurile de brad pe care s-a executat pictura. La rîndul ei, pictura nu mai poseda proprietățile de adaptare ca elasticitate, fiind îmbătrînită, nemaiputîndu-se acomoda mișcării continue de contractare și dilatare a scîndurilor, degradîndu-se prin desprinderea ei în formă de boltă și apoi desfoliindu-se.

2 Tot în timpul restaurării picturii s-a observat că în timpul slujbelor religioase ce se oficiau se înregistra (cu ajutorul termotrigometrului, aparat ce fusese instalat în biserică) o umiditate de 100 % și o temperatură ridicată în jur de 40°. La terminarea slujbei se deschideau ușile și ferestrele făcîndu-se curent iar axul termotrigometrului înregistra scăderi brusce ale micro-climatului.

La terminarea restaurării (fără aprobarea forurilor competente) au fost înlocuite cele cinci elemente de calorifer existente în biserică, cu altele plate, lipindu-le complet de pereții pictați, îmbrăcînd partea inferioară din spatele stranelor și în pronaos (maicile fiind întrebate dacă își dau seama de consecințele acestei intervenții, răspunsul a fost «că noile calorifere nu se încălzesc»).

În această situație s-a insistat asupra necesității unor «măsuri de conservare», recomandîndu-se cele adecvate.

Între recomandările făcute atât verbal cât și în scris au fost: instalarea unui «aparat de aer condiționat» (care costa în jur de 50.000 lei) adecvat la suprafața de 1000 m<sup>3</sup> a interiorului bisericii și care se găsea în țară. Adaptarea lui la calorifere regla micro-climatul din biserică.

Apoi verificarea și urmărirea la intervale de timp a picturii restaurate de către per-

soane pregătite în restaurarea picturii temporă, revenind cu intervențiile terapeutice necesare pentru menținerea sa, principii moderne ce stau la baza «restaurării» aplicate de multă vreme în alte țări ale Europei.

Din propunerile făcute nu s-a realizat nici una și ca atare, inerent, s-a ajuns la starea de fapt existentă.

## Bibliografie

1. «Studies in Conservation» 19, 1974, Institutul Internațional de Conservare, Londra, p. 185—186.
2. Rutherford J. Gettens, Scurtă enciclopedie a materialelor de pictură, vol. I, 1942, xerox aflat la Biblioteca secției de restaurare a Muzeului de Artă al României, București, p. 17.
3. Marc Havel, Tehnica tabloului; București, 1980, p. 110.

## Résumé

Le monument en bois, peint à l'intérieur, qui se trouve actuellement à Techirghiol, rue Ovidiu no. 5 a changé plusieurs fois de place depuis sa construction au XVIII<sup>e</sup> siècle et jusqu'en 1951, date de son dernier transfert. D'après les documents détenus par l'église, le monument provient de Vișeu de Sus, dép. de Maramureș.

Ces pérégrinations, avec les démontages et les assemblages implicites, le vieillissement des matériaux de structure, l'influence du climat actuel aux changements brusques thermiques et d'humidité ont contribué au dégradation de la peinture, ce qui a rendu nécessaires des interventions de restauration.

Les restaurations antérieures ont été résolues par le recouvrement des dégradations avec des repeints.

La peinture s'est dégradée de nouveau et à un stade très avancé, en mettant en doute la possibilité de son sauvetage. Cette situation a mené en 1981—1983 à une nouvelle intervention de restauration exécutée par les peintres restaurateurs Gheorghe Ciobanu et Varvara Ionescu, qui ont ramené la peinture à son état normal par sa consolidation avec l'adhésif-émulsion «caséinate transparent de calcium», utilisé pour la première fois à la restauration de la peinture à la détrempe de ce monument en bois, avec des résultats positifs. Par la dissolution avec des solvants divers on a éloigné la couche de suie et les deux couches des repeints antérieurs, en découvrant la peinture originale. Les lacunes ont été complétées avec une nouvelle couche de couleur de fond de carbonate de calcium et du liant (caseinate de calcium), tandis que l'intégration de la chromatique a été effectuée sur ces zones par des retouches dans la technique *tratteggio* aux couleurs à la détrempe — des pigments préparés au jaune d'oeuf.

En vue d'une durée prolongée de la restauration, c'est de la plus grande importance l'observation par le bénéficiaire des mesures de conservation nécessaires.