RECUPERAREA UNEI NOI PICTURI VECHI ÎN TIMPUL ÎNDEPĂRTĂRII REPICTĂRILOR

Anatolie-Iulian LEU*
Sorina GHEORGHIȚĂ**
Horațiu COSTIN***
Gheorghe NICULESCU****

*restaurator cursant (Muzeul de Artă Constanța, în pregătire practică la Muzeul Național de Artă al României)
**restaurator expert, șef Laborator de Restaurare Pictură de Șevalet (Muzeul Național de Artă al României), coordonator
***restaurator expert (Muzeul Național de Artă al României), coordonator
****fizician dr. (Muzeul Național de Istorie al României), analize XRF

Abstract: *In the past, the absence of restoration norms have sometimes reshaped Art History. Many of these interventions are more or less removable, often older ones have a more modest degree of reversibility. Better understanding of lost crafts as well as the use of new technologies, along with more recent regulations are the base of modern restoration. Our primary mission as art restorers/conservators is to bring forth the artwork in a condition as close as possible to its original shape, as well as promote, understand and better appreciate our artists, their talent and craft whilst encouraging others to follow or at least better appreciate their journey. A multidisciplinary job as that of an art restorer requires collaborations with other specialists as well as acquiring knowledge in Art History, Chemistry, Physics for the detective work which is always necessary. This article proposes to showcase an old master's painting during its over-painting removal stage.*

Keywords: *conservation, restoration, over-painting, laboratory investigations.*

Cuvinte-cheie: *conservare, restaurare, repictări, investigații de laborator.*

1. Starea de conservare

Lucrarea „Peisaj cu stânci" este o pictură în culori de ulei, pe suport de pânză, atribuită școlii franceze, probabil executată undeva în anii 1700, de un autor anonim. Tabloul cu dimensiunea de 0.344/0.252 m provine din Colecția Elena și Anastase Simu, Muzeul Colecțiilor de Artă.

Suportul auxiliar este confecționat din lemn de conifer, cu îmbinări mobile la unghi de 90° și traversă orizontală. Numai cinci dintre pene sunt cele ale șasiului actual, celelalte fiind adăugate ulterior. În prezent, lipsește o pană din cele zece. Latura superioară este fisurată pe toată

Fig. 1. Ansamblu în lumină directă, înainte de restaurare și în timpul curățării.

lungimea fibrei lemnului și are urma unui sistem de agățare pe centru. Șasiul are numeroase zgârieturi, lovituri și notații în creion negru și albastru, dar și cariocă: „591", „754", „N 61149"(?), „902111432". Pe colțul din stânga, sus există și un mic fragment din ceea ce a fost, probabil, o etichetă din hârtie pe care este notat doar un „S" scris de mână în creion.

Fig. 2. Ansamblu, înainte de restaurare, din lumină laterală, verso și în fluorescență UV.

Lucrarea a fost dublată. Pânza originală este din in, cu firul de grosime medie și țesătura rară. Cea de dublare este tot din in, cu țesătură densă și firul diferit ca grosime și răsucire, între urzeală și băteală. Dublarea suportului original (care nu are margini) a fost efectuată cu pânză de dublare fixată și lipită pe canturile șasiului, probabil la rece, cu amidon. Adezivul dintre ele și-a pierdut proprietățile. Aderența s-a redus, pânza având desprinderi pe margini, foarte accentuate la colțurile din stânga sus și dreapta jos. Suportul este relativ slab tensionat, ceea ce a dus la imprimări ale muchiilor interioare ale șasiului în suportul original. Pânza originală are o deformare vizibilă pe diagonală de la mijlocul laturii din stânga spre colțul din dreapta, sus. Pe latura dreaptă în jumătatea superioară este o deformare probabil provocată de vopsea sau de petec (între cele două pânze), ce consolidează o veche spărtură. La colțul din stânga, sus, suportul original a fost fracturat, fiind în prezent desprins. Pânza de dublare are rosături perimetral și la colțuri. Marginile sunt scurte, tăiate aproximativ la grosimea șasiului. Pe spate, pânza de dublare este pătată de adeziv. Sunt vizibile o ștampilă a Muzeului Simu și următoarele notații: „251", „MUZEUL SIMU", „1293", „1149", „754", ultimele trei fiind tăiate. Unele cuie par a fi confecționate manual.

Preparația este de culoare roșu-brun, pe bază de clei, aplicată în strat gros. În perimetru are multe pierderi locale cauzate de tăierea marginilor picturii cu stratul de culoare uscat, la o intervenție veche. Lucrarea are cracluri de bătrânețe, pe toată suprafața, și local fisuri adânci transmise de la suport, provenite de la contactul cu obiecte dure și ascuțite. Se pot observa aproximativ douăzeci de lacune, majoritatea către extremitățile lucrării, cu dimensiuni variabile, cea mai mare fiind 2.5 x 1.2 cm, situată în apropierea colțului din stânga jos. În aceleași zone sunt desprinderi locale, evolutive, ale stratului pictural. Parte din vechile pierderi de strat pictural au fost mascate cu chituri și retușuri. Altele, ce au apărut ulterior, sunt parțial retușate, fără a fi aduse la nivel.

Vernis-ul este degradat fotochimic și fizic, modifică mult luminozitatea și cromatica tabloului. Pelicula de vernis are propria rețea de cracluri, pe lângă cea transmisă de la stratul de culoare. Este acoperit de murdărie aderentă, retușuri și repictări modificate cromatic. Central, în jumătatea de jos, există o zonă în care retușurile sunt aplicate cu intenția de a masca niște cracluri (*Fig. 3*). Apar repictări pe zona frunzelor, a râului și a fustei personajului ce stă în picioare. Pelicula de vernis acoperă majoritatea retușurilor. Către colțul din stânga, sus sunt două urme de bronz.

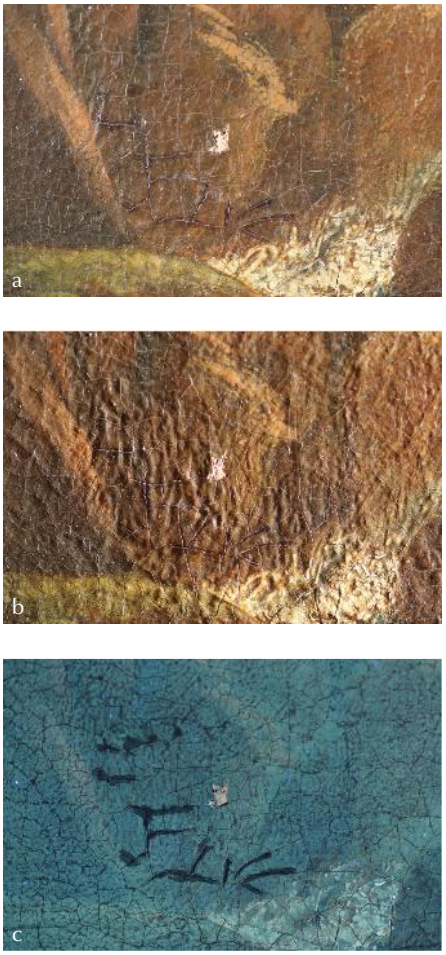

Fig. 3. Detaliu, înainte de restaurare, în: *a* - lumină directă, *b* - laterală și *c* - fluorescență UV cu repictare peste cracluri.

2. Tratament propus

Toate aspectele menționate mai sus, asupra cărora au decurs prime consultanțe cu experții din cadrul Laboratorului Restaurare Pictură de Șevalet, au fost prezentate comisiei de restaurare organizate în cadrul Muzeului Național de Artă al României, convenindu-se, de comun acord, asupra unui tratament adecvat, și anume:

❖ consolidarea locală a stratului pictural ce prezintă desprinderi și tendințe de desprindere cu un adeziv adecvat. Această etapă s-a făcut la orizontală, pânza fiind susținută de un pat de marmură, de grosimea cantului șasiului, iar deasupra pânzei s-a așezat local melinex, etape necesare protejării picturii în timpul aplicării preselor calde și reci.

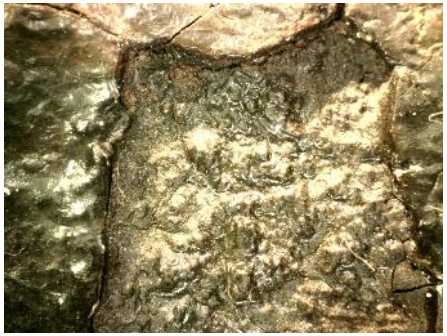

Fig. 4. Detaliu, înainte de restaurare, la microscop electronic, a unei lacune acoperite de retuș.

❖ după eliminarea tendințelor de desprindere ale stratului pictural, este necesară o îndepărtare a vernis-urilor anterioare, a depunerilor aderente, respectiv a repictărilor și a chiturilor aplicând, dacă este cazul, vernisări intermediare.

❖ înaintea procedurii mecanice foarte delicate a dedublării pânzei, ca măsură de precauție se va asigura întreg stratul pictural, folosind hârtie japoneză.

❖ pânza este tensionată în benzi de hârtie kraft pe un șasiu provizoriu, în vederea viitoarelor intervenții de pe versoul acesteia – a curățării adezivului folosit anterior și prepararea acestuia cu un nou adeziv adecvat operațiunii de dublare.

❖ se va alege o pânză din același material, asemănătoare ca structură; ea se va tensiona pe un șasiu provizoriu, urmând a fi preparată cu mai multe pelicule de clei de sturion, cu adaos de miere de albine. După pregătirea acesteia, dublarea propriu-zisă constă în atașarea celor două suporturi printr-o presare la o temperatură controlată, cu un fier de călcat, urmată de prese reci, de marmură. Procedeul se repetă până la îndepărtarea apei dintre celor două suporturi.

❖ lucrarea se va tensiona optim, pe un șasiu nou, corect confecționat, cu pantă, traversă și îmbinări mobile la 90°.

❖ îndepărtarea hârtiei japoneze se face după o ușoară hidratare. Unde este necesar, lacunele se vor aduce la nivel cu chituri pe bază de praf de cretă și clei. O vernisare generală este necesară după această etapă. Reintegrarea cromatică se va face în culori de apă și de vernis.

❖ bineînțeles, operațiunea de sfârșit va fi vernisarea finală prin pulverizare.

3. Noi detalii compoziționale apărute în timpul operațiunii de curățare

Spre surprinderea tuturor, în timpul curățării au apărut și dispărut numeroase detalii compoziționale.

În prezent, elemente adăugate ulterior, cum ar fi mușchiul de pe stâncile de jos, parte din morfologia geometrică a stâncii centrale, frunzișul de lângă latura dreaptă au fost îndepărtate cu solvent. Eliminarea ultimului element menționat a scos la lumină o biserică cu turlă ce a fost acoperită din motive necunoscute, pelicula de culoare menținându-se, încă, în stare relativ bună comparativ cu restul picturii.

Cerul a suferit și el repictări masive pe aproape toată suprafața sa. Primul rând de repictare a fost eliminat cu ajutorul unui solvent cu putere de solubilizare redusă. Al doilea strat este în procesul de îndepărtare mecanică sub microscop după o înmuiere, în prealabil, cu un solvent. Albastrul inițial al zonei cerului are o cromatică mai luminoasă. De asemenea, tot sub cerul repictat, în extrema stângă se pot observa, după îndepărtarea peliculei, copaci, a căror prezență nu era bănuită anterior.

Sub pelicula compusă din culori de vernis a stâncii mari din partea dreaptă s-a observat că o bună parte din original este pierdut, vizibile fiind niște eroziuni până la stratul roșu de preparație. Însă este cert că odată, în acel loc era pictat un copac al cărui vârf de ramură este vizibil în partea dreaptă sus a stâncii și al cărui trunchi este vizibil în partea dreaptă jos a acelui perimetru (*Fig. 5*).

Fig. 5. Detaliu înainte și în timpul curățărilor. Chit, trunchi de copac acoperit de stâncă repictată, frunziș și trunchiuri din planul doi repictate, copaci și cer ce acopereau o biserică.

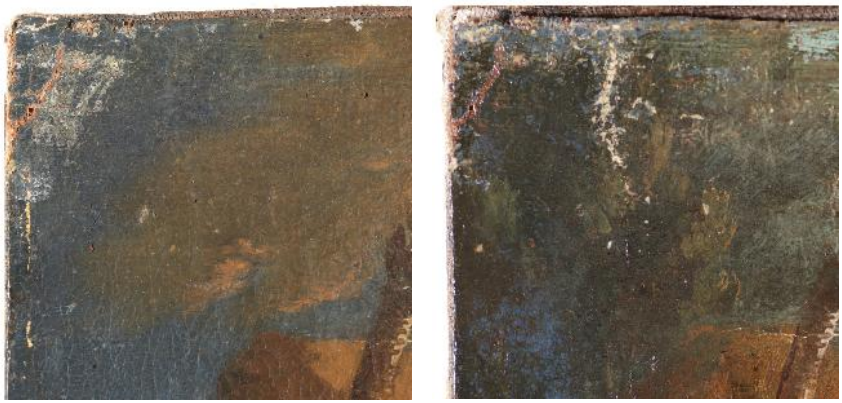

Fig. 6. Detaliu înainte și în timpul curățărilor. Vernis degradat, chituri, copaci repictați cu nori, margine de stâncă și trunchi de copac cu repictări, nuanța reală a cerului în colțul din dreapta.

Fig. 7. Detaliu înainte și în timpul curățării. Frunziș repictat, vârf de ramură acoperit de stâncă repictată, cer cu multiple repictări.

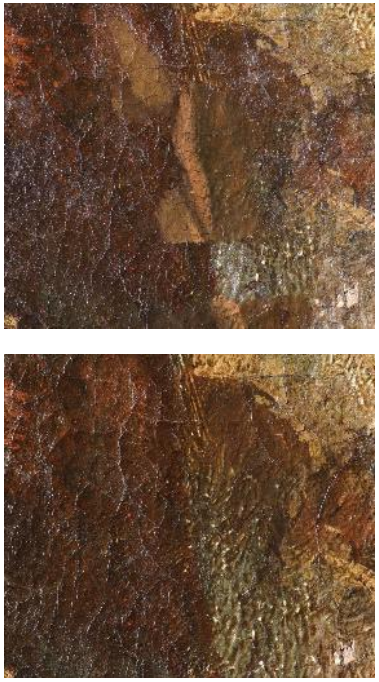

Fig. 8. În timpul îndepărtării repictărilor pe stâncile centrale.

Râul pare a continua sub stânca din extrema dreaptă și apa pare a izvorî și dintre stâncile din zona centrală a picturii, după cum dezvăluie îndepărtarea repictării de la *Fig. 8*. Frunzele roșiatice ale copacului erau și ele repictate masiv în culori de vernis. Un mănunchi din partea superioară era adăugat. Tot în partea superioară, lângă trunchiul copacului există o lacună a unui strat de culoare în care este vizibilă o tușă cu o nuanță mai profundă de galben, nuanță ce nu se mai întâlnește nicăieri în compoziție. Câțiva centimetri mai jos se pot observa acum tușe albe ce au fost acoperite de nuanța stâncii, tot în culori de vernis (repictare). Atât în vecinătatea, cât și pe personajele din colțul din stânga sunt acum vizibile și insule de chituri vechi, îngălbenite, ce au fost acoperite și ele de retușuri și repictări în vernis.

După fiecare decizie de curățare a unor straturi ce pot fi repictări sunt obligatorii observații și investigații mai amănunțite ca cea la microscop sau în fluorescență, eventual comisii intermediare de restaurare.

4. Analize de laborator

Având astfel o distincție ceva mai clară între culorile folosite de artist și cele ce îi acoperă pictura, s-a decis efectuarea unor investigații mai amănunțite, cu sprijinul Laboratorului de Investigații din cadrul MNIR, convenind deocamdată asupra analizelor a două culori diferite și asupra stratului de preparație vizibil într-o lacună marginală.

Fig. 9. Detaliu cu locurile de prelevare a analizelor XRF.

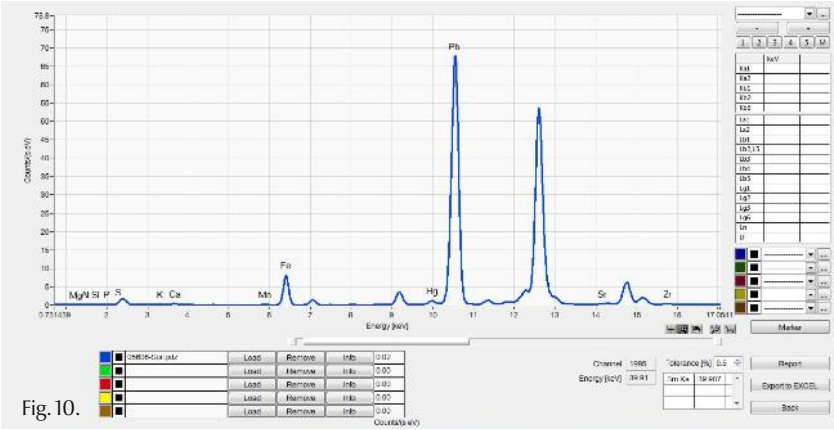

Fig. 10.

Rarisimii pigmenți/coloranți organici cu nuanțe de albastru au fost folosiți mai degrabă în culori de apă, mulți dintre ei fiind foarte instabili, căpătând nuanțe de la violet și până la roșu. Având în vedere limitele aparatului XRF în a identifica compușii organici, concluzionăm că pigmentul albastru din această lucrare necesită cercetări mai amănunțite prin alte metode.

Putem doar specula că este vorba de pigmentul albastru denumit „Antwerp", ce era folosit adesea doar în pictarea fundalurilor și draperiilor. R.D. Harley presupune că este alcătuit dintr-o componentă a albastrului de Prusia, verditer și „un soi de alb", ceea ce ar putea explica prezența albului de plumb în rezultatul analizei actuale. Compatibilitatea albului de plumb cu alți pigmenți este bine documentată.

Numeroși artiști obișnuiau să îl folosească, de asemenea, și în stratul de preparație, ceea ce s-a întâmplat și în cazul acestei lucrări, după cum va urma să ne comunice ultima analiză XRF din această serie de trei.

4.1. Albastru apă R5606

COMPOZIȚIE CHIMICĂ%

MgO	2,26
Al_2O_3	0,15
SiO_2	0,39
P_2O_5	0,42
S	0,05
K_2O	0,07
CaO	0,69
Mn	0,03
Fe	1,44
Sr	0,02
Zr	0,02
Cd	0,01
Sn	0,04
Sb	0,07
Hg	0,59
Pb	13,3

REZULTAT - Albastru organic cu alb de plumb.

4.2. Alb mânecă R5607

COMPOZIȚIE CHIMICĂ%

MgO	1,68
SiO_2	0,16
P_2O_5	0,57
S	0,05
K_2O	0,12
CaO	1,40
Ti	0,02
Cr	0,01
Mn	0,03
Fe	1,96
Ni	0,02
Zn	0,03
Zr	0,02
Sn	0,03
Hg	0,37
Pb	12,50

REZULTAT - Alb de plumb.

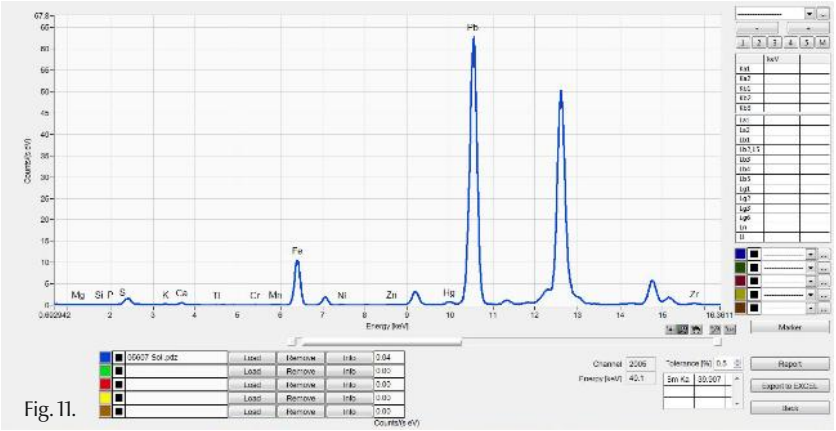

Fig. 11.

Sub numeroase alte denumiri, cu o istorie bogată și menționat fiind în multiple manuscrise și rețete ale unor scriitori antici precum Ceninni, Vitruviu sau Pliniu, albul de plumb a fost folosit la scară largă de artiști până la renunțarea recentă a lui, din cauza toxicității excesive la care erau expuși artiștii și mai ales primele generații de fabricanți. Pigmentul a fost înlocuit cu alb de zinc, în secolul XIX, și ulterior cu alb de titan.

4.3. Preparație roșie R5608

COMPOZIȚIE CHIMICĂ%

MgO	1,92
Al_2O_3	0,35
SiO_2	0,86
S	0,08
K_2O	0,39
CaO	7,54
Cr	0,02
Mn	0,04
Fe	2,74
Ni	0,01
Sr	0,02
Zr	0,01
Cd	0,02
Sn	0,08
Hg	0,89
Pb	8,98

REZULTAT - Gesso cu alb de plumb și ocru roșu.

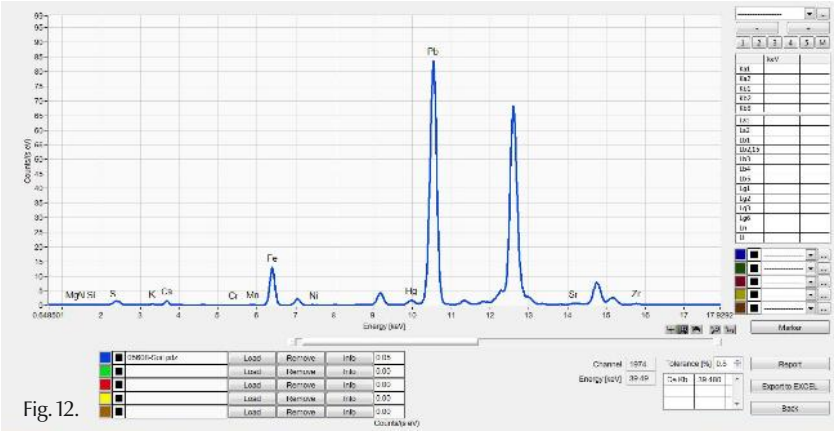

Fig. 12.

Rețeta gesso-ului, numit și *gesso italian,* constă dintr-o combinație de clei animal, praf de cretă și pigment alb (în cazul de față alb de plumb) și a fost folosit preponderent, după cum spune și numele, în Italia. Și acest fapt naște ipoteza unei noi atribuiri a lucrării de față în favoarea școlii italiene și nu a celei franceze, cum s-a crezut inițial.

Ocrul roșu este un pigment mineral foarte stabil la lumină și cu putere bună de acoperire. Folosința în artă a unui ocru roșu numit și roșu de Sinope datează încă din Evul Mediu. Există mai multe nuanțe de ocru roșu, printre care amintim pigmentul de origine vulcanică cunoscut sub numele Pozzuola, ce poartă numele locului de extracție de lângă Napoli. Pigmentul a fost folosit în timpul dar și după perioada Renașterii Italiene, iar în preparații a fost adăugat din a doua jumătate a secolului XVII, până în secolul XVIII.

5. Concluzii și ipoteze

După începerea curățărilor, s-a constatat că lucrarea are intervenții masive de repictare. S-au evidențiat cel puțin trei etape. Aproape toate repictările au fost bine executate din punct de vedere stilistic, vechimea lor fiind dificil de stabilit având în vedere rețeaua de cracluri ce le îngloba. Unele dintre intervenții acopereau cracluri mai fine, lucru vizibil prin observarea la stereomicroscop.

Prima serie de repictări a fost executată folosind culori de ulei. Sub unele dintre acestea există intervenții de chituire.

Deasupra repictărilor menționate anterior a fost aplicată în culori de vernis o a doua etapă. Această tehnică nu a fost folosită în vremea conceperii compoziției originale, ci începând cu a doua parte a secolului XIX. Culorile de vernis sunt folosite pentru operațiuni de retuș și în prezent, restauratorii urmărind mai ales reversibilitatea ce o oferă această tehnică. Ca și primul pictor ce a modificat compoziția originală, nu putem contesta abilitățile plastice ale celui ce și-a pus amprenta (reversibilă) pe tablou, cu cele mai bune intenții, normele și termenul de „restaurator" nefiind contemporane cu ei.

Sub acestea există chituri, mai cu seamă în marginea inferioară, unul dintre ele fiind scurs peste pânza de dublare și cui. Având în vedere că operațiunea de dublare se practică de secole mai ales în Italia, o perioadă aproximativă în care lucrarea a fost supusă la această operațiune este incertă.

O a treia serie de intervenții, puțin mai diferită de cele anterioare, este indicată de acoperirea unei lacune, cu un retuș foarte depreciat cromatic, fără a respecta limitele acesteia și fără o aducere la nivel, în prealabil, ca în etapele anterioare. De asemenea, probabil aceeași persoană a încercat local mascarea unor cracluri, prin tușe de culoare, intervențiile acestea, spre deosebire de celelalte, fiind destul de vizibile în lumină directă și mai ales la fluorescență UV, deoarece au fost aplicate peste toate straturile de vernis. Având în vedere atenția și minuțiozitatea celorlalte intervenții, aceasta este cu siguranță ultima etapă dintre cele trei,

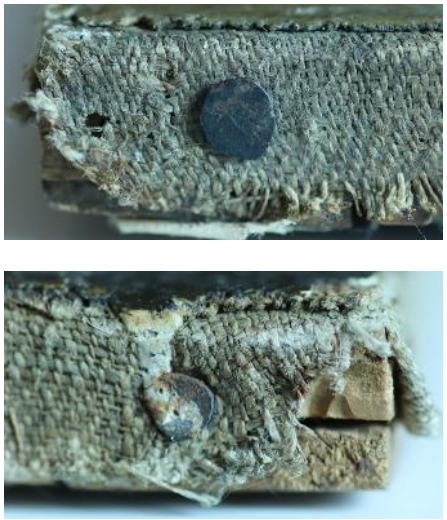

Fig. 13. Detaliu în macro fotografiere cu pânza dublată și chit scurs peste cui.

întrucât primii doi nu ar fi trecut cu vederea acea lacună târzie. Mai mult decât atât, craclura asupra căreia s-a intervenit face parte dintr-o rețea veche ce include și intervențiile anterioare.

Compoziția cu elementele prezente înaintea începerii procesului de eliminare a repictărilor indică unele abilități de (re)așezare în pagină. Treptat, îndepărtarea cu solvenți și cea mecanică a acestor intervenții schimbă dramatic cromatica și compoziția anterioară începerii restaurării, ducându-ne din ce în ce mai aproape de tabloul original.

Din cauza apariției și dispariției elementelor ce „rescriu" compoziațional tabloul, pe viitor s-ar putea naște ipoteza că lucrarea este doar un fragment dintr-o lucrare mai generoasă ca dimensiuni, posibil dintr-un plan secund. Structura mai puțin răsucită a firelor pânzei și densitatea redusă a lor cât și grenul grosier ne trimit din nou cu gândul la școala italiană, dar și la posibilitatea decupării pânzei originale, întrucât pentru lucrările de dimensiuni modeste s-ar fi putut folosi o pânză mai densă. Delimitarea pânzei originale până pe canturile șasiului actual este de un alt argument. De asemenea, în timpul și mai ales după curățare, se va cerceta și dacă există în alte instituții muzeale sau colecții private o altă variantă (ca atare sau ce conține un fragment) a compoziției de sub repictări, mărind șansele unei atribuiri mai certe.

Încă nu știm ce elemente se vor mai găsi sub repictări, nu se cunosc motivele unui posibil decupaj, dacă undeva ar mai exista partea/părțile lipsă sau cine este autorul. Din păcate, la analiza în lumină infraroșu nu s-a putut distinge nici un element scriptic sau măcar figurativ sub pelicula groasă de culoare și cu atât mai puțin pe spatele lucrării.

Totuși, deși se întâmplă extrem de rar, nu este complet exclusă posibilitatea găsirii unei semnături și/sau datări exacte sub repictări sau pe spatele pânzei odată cu dedublarea ei, scoțând astfel din anonimat acest tablou și povestea lui, odată cu redarea (cel puțin parțială) a imaginii pe care pictorul a privit-o pe șevaletul său cu câteva secole în urmă.

Bibliografie

1. Cennini, Cennino, *Tratatul de pictură*, Ed. Meridiane, București, 1977.

2. Harley, R.D. , *Artists' Pigments c. 1600-1835*, Butterworh & Co, 1970.

3. Istudor, Ioan, *Noțiuni de chimia picturii*, Ed. Asociația Art Conservation Support, 2011.

4. Kiplik, D.I., *Tehnica picturii vechilor maeștri*, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1952.

5. Kiplik, D.I., *Materialele colorante ale picturii*, Ed. De Stat pentru Literatură și Artă, București, 1952.