

ALINA GEANINA IONESCU

ICOANE PE LEMN
ICOANE PE STICLĂ

CERCETARE
RESTAURARE
VALORIFICARE



The book cover is circular and features a background of a cracked, aged surface in shades of brown, tan, and red, resembling wood or glass. The text is centered and printed in a black, serif font. A small white circle is located in the center of the cover, overlapping the text.

ALINA GEANINA IONESCU

ICOANE PE LEMN
ICOANE PE STICLĂ

CERCETARE - RESTAURARE - VALORIFICARE

Editura „ASTRA Museum”
ISBN 978-606-8520-86-5

dr. Alina Geanina Ionescu

ICOANE PE LEMN ICOANE PE STICLĂ

CERCETARE - RESTAURARE - VALORIFICARE



Editura „ASTRA Museum”
Sibiu, 2014

CD-ROM

Colaboratori:

Complexul Național Muzeal ASTRA Sibiu
Mitropolia Ardealului și Arhiepiscopia Sibiului

Sponsor: Kapsch România



Coperta I: detalii înainte și după restaurare - icoană pe lemn *Deisis*, nr. inv. 972 AOR

Coperta IV: detaliu semnătură *Iacov* - icoană pe lemn *Deisis*, nr. inv. 972 AOR

Foto: Alexandru Olănescu

Grafică copertă I și IV: Alina Geanina Ionescu

DTP interior: Alina Geanina Ionescu

DTP copertă și prelucrare imagini: Liliana Oprescu

Copyright ©Alina Geanina Ionescu

TIPOGRAFIA PrintATU.ro

Sibiu

e-mail: niu@printatu.ro

www.printatu.ro

Editura „ASTRA Museum”

ISBN 978-606-8520-86-5

Cuvânt înainte

Este de notorietate faptul că vastul patrimoniu artistic al țării noastre este departe de a fi valorificat muzeistic integral. Se află în depozitele muzeelor și în colecțiile unor instituții ecleziastice adevărate comori cvasi-necunoscute de public și adesea necercetate de specialiști. Tocmai un asemenea ansamblu de opere de artă este dat la iveală și pus în valoare sub forma acestui volum *Icoane pe lemn și icoane pe sticlă. Cercetare - Restaurare - Valorificare*, semnat de Alina Geanina Ionescu.

Pictoriță de talent, cum s-a putut constata într-o expoziție personală organizată în sala Bibliotecii Academiei Române, specialistă cu o bogată activitate în domeniul restaurării și conservării operelor de artă, autoarea prezentei lucrări și-a propus și a izbutit să abordeze, așa cum se va convinge cititorul studiului introductiv, pe solide baze teoretice întreaga problemă a restaurării, conservării și valorificării icoanelor ca gen artistic văzut în toată specificitatea sa de sorginte bizantină sub aspectul compoziției, al perspectivei, desenului și cromaticii. Și nu doar atât. Semnificațiile simbolice profunde, rolul icoanelor ca obiecte de cult au stat de asemenea în atenția acordată interpretării conținutului spiritual al imaginilor înfățișate. Iar în această privință este de relevat dăruirea, am spune devoțiunea cu care autoarea se consacră muncii laborioase de restaurare a unor opere pe care trecerea implacabilă a timpului a pus pecetea degradării fizice și a alterării chimice a culorilor. Și, cum stăpânește în mod suveran întregul arsenal al mijloacelor tehnice din domeniile radiografiei, analizei chimice a pigmentilor, grundurilor, lianților, vernis-urilor etc., autoarei nu i-a fost greu să pună adesea diagnosticul exact pentru ca apoi să aplice soluțiile adecvate în intervențiile menite să însănătoșească operele în suferință. Așa se face că, trecând de la teorie la practică, autoarea ne-a demonstrat în câteva studii de caz, precum cel al icoanei „Deisis”, cum o operă înecată în materie ancrasată, devenită aproape opacă, a fost trezită la o nouă viață în toată armonioasa strălucire a culorilor. Ba mai mult, odată cu îndepărtarea stratului ce obtura imaginea, spre bucuria restauratoarei și a noastră, a fost dată la iveală și iscălitura meșterului zugrav, acel Iacov Zugravul pe care autoarea îl bănuia pe baza analogiilor stilistice cu alte icoane pictate de acesta. De fapt, atribuirea multor icoane, din patrimoniul Mitropoliei ardelenene și cel al Complexului Național Muzeal ASTRA, unor zugravi deja cunoscuți, operație făcută pe baza unui studiu comparativ complex constituie încă un merit al demersului întreprins de autoare.

Și astfel, cum sugeram la început, Geanina Ionescu a realizat ca teoretician și practician deopotrivă o lucrare complexă, edificatoare asupra talentului, priceperii, pasiunii și puterii sale de muncă pentru care merită toată admirația și gratitudinea.

Vasile Florea



Bidimensionalitatea personajelor biblice

Pliniu cel Bătrân spunea în *Istoria naturală* (XXXV, 14), că se cunosc puține lucruri despre începuturile picturii, însă este sigur că „pictura s-a născut atunci când umbra omului a fost pentru prima oară circumscrisă de linii”¹.

În secolul I, umbra a fost „integrată în spațiul unei reprezentări complexe, sugerând cea de-a treia dimensiune - volumul, relieful, corpul”².

Interesați de proiecția umbrei au fost cei care au studiat optica medievală, artiștii aceleiași epoci ignorând acest aspect. Umbra a ajuns să fie studiată cu seriozitate de către pictori după descoperirea perspectivei.

Descoperirea faptului că umbra este indispensabilă trupului a avut o influență puternică asupra Renașterii timpurii. Pentru exemplificare menționăm polipticul pictat de Giovanni di Paolo în 1436 și distrus în urma unui incendiu din secolul al XVII-lea. Au supraviețuit câteva părți ale predelei, din care amintim „Fuga în Egipt” (tempera pe lemn 50x50,7 cm)³.

În această pictură de mici dimensiuni, artistul a folosit două modalități tehnice distincte. Reprezentarea plată, bidimensională a personajelor din prim-plan este specifică imaginii medievale, în timp ce peisajul din planul secund este rezultatul unei încercări de redare a realului⁴.

Artistul a reprezentat soarele în colțul din stânga sus al picturii, „pentru a întări plauzibilitatea optică a umbrei proiectate”⁵.

Dacă în prim-planul compoziției Fecioara Maria cu Pruncul Iisus și asinul nu au umbră (*imagini-umbre*), în planul secund artistul ne transpune într-o lume a realului prin umbrele proiectate (*umbre purtate*) de case, animale, oameni și copaci, acestea din urmă ajungând să atingă veșmântul lui Iosif⁶.

Pentru a înțelege specificul perspectivei folosite în icoană, se face referire la perspectiva liniară, atribuită sculptorului și arhitectului renașcentist Brunelleschi (1377-1446)⁷.

Artiștii din timpul Renașterii și pictorii naturaliști sau „realiști” de mai târziu au folosit

¹ Stoichiță 2000, p. 5.

² Stoichiță 2000, p. 5.

³ Stoichiță 2000, pp. 44-45.

⁴ Stoichiță 2000, p. 46.

⁵ Stoichiță 2000, pp. 45-46.

⁶ Stoichiță 2000, pp. 45-46.

⁷ Sandler 2005, p. 126.

perspectiva liniară pentru ca obiectele să apară în trei dimensiuni, cu scopul de a crea *iluzia spațială*. În acest caz, obiectele din prim-plan apar mai mari decât cele existente în planul îndepărtat, punctul de fugă aflându-se în fundal, adică în planul îndepărtat⁸.

În secolele XV și XVI, exista preocuparea de a descoperi acele legi care să permită o reprezentare cât mai fidelă a realității. Acest tip de „reprezentare a spațiului în adâncime devenea cu puțință prin cunoașterea legilor vederii, fondate pe fenomenul prin care dreptele paralele par a se întâlni la infinit într-un punct, și anume punctul de fugă”⁹.

Artiștii din timpul Renașterii, realizând faptul că perspectiva liniară nu putea reda o imagine din natură așa cum este ea percepută de ochiul uman, datorită faptului că ea se bazează „pe principiul vederii cu un ochi unic și imobil”¹⁰, au adoptat *perspectiva perceptivă* (Boris V. Rauschenbach) sau *subiectivă* (Erwin Panofsky) unde „prim – planul, prin binocularitate și alăturare, redă drumul prin linii aproape paralele. Apoi, printr-o curbă ușoară, se întâlnește cu perspectiva liniară”¹¹.

În perspectiva liniară care corespunde imaginii fotografice, „totul este subordonat principiului că dreptele paralele se întâlnesc într-un punct situat la infinit”¹².

Dacă vom compara un peisaj cu fotografia sa, în aceasta din urmă, obiectele o să pară mai mici decât în realitate, diferența fiind dată de faptul că în creier impresiile optice se transformă, el fiind influențat de „cunoașterea lucrului, distanța față de el, [...] compararea cu alte obiecte [...]”¹³.

Perspectiva axonometrică „reprezintă obiectul fără deformările perspectivei liniare, adică liniile obiectivului rămân paralele în ciuda unei anumite iluzii a spațiului”¹⁴, atunci când un obiect este foarte apropiat de cel care-l privește. În cazul în care paralelele obiectului sunt prea lungi, cel ce privește are impresia că acestea se dilată, dimensiunile părților îndepărtate mărindu-se, chiar dacă rămân aceleași¹⁵.

Evitând în mod deliberat utilizarea principiului *perspectivei liniare*, iconografia bizantină adoptă *perspectiva inversă* și *perspectiva psihologică*, lucrările dând impresia de *plat*.

⁸ Cavaros 2005, p. 25.

⁹ Sendler 2005, p. 127.

¹⁰ Sendler 2005, p. 130.

¹¹ Sendler 2005, p. 130.

¹² Sendler 2005, pp. 130-131.

¹³ Sendler 2005, p. 131.

¹⁴ Sendler 2005, p. 131.

¹⁵ Sendler 2005, p. 132.

„Se utilizează perspectiva inversă, prin care obiectele din fundal apar mai mari decât cele din planul frontal, iar punctul de fugă, în loc să fie în spatele picturii, este în fața ei, acolo unde se află privitorul”¹⁶.

Perspectiva inversată a fost formulată de istoricul de artă Oskar Wulff care a publicat în anul 1907 *Die umgekehrte Perspektive*, ce „constituie o apărare a reprezentărilor din spațiul bizantin”¹⁷, noțiune preluată în 1920 de către Pavel Florenski.

Pictorii s-au confruntat „cu sarcina de a transpune cele trei dimensiuni ale spațiului real pe suprafața bidimensională a icoanei”¹⁸.

Nicio erminie nu face referiri la reprezentarea spațiului, astfel încât „se poate presupune că maestrul le transmitea ucenicilor săi anumite principii care erau apoi aplicate într-o manieră liberă, după imaginația pictorului și stilul propriu acelei perioade de timp”¹⁹.

Tradiția artei bizantine a fost „conservată chiar după căderea Constantinopolului în Creta, în țările balcanice și mai ales în Rusia [...] Acest fenomen va dura până la expansiunea artei apusene. În icoanele *occidentalizate*, cum ar fi cele din veacul al XVII-lea [...] se descoperă tocmai faptul că spațiul este conceput în profunzime [...]. Perspectiva liniară este cea care a modificat raporturile interne ale reprezentării. Astfel se evidențiază importanța perspectivei propriie icoanei”²⁰.

Cercetarea științifică în domeniul icoanei a început în veacul al XX-lea. Frecvent în icoane „fiecare obiect înfățișat își are propria sa perspectivă [...]. Adesea, obiectele nu sunt poziționate într-o ordine a distanței și dimensiunilor, ci sunt juxtapuse după un principiu compozițional și potrivit semnificației acestor obiecte în scara reprezentată. Astfel, în interiorul reprezentării nu există adâncime, spațiul desfășurându-se către privitor. În acest fel, liniile de forță sunt inversate: ele ies din interiorul imaginii spre privitor”²¹.

Perspectiva psihologică utilizată în iconografia bizantină este un alt principiu antinaturalist. Ea presupune lărgirea figurii principale, lărgirea feței, a ochilor și a mâinilor, având în vedere faptul că, din punct de vedere psihologic, atenția noastră tinde spre ceea ce este

¹⁶ Cavarnos 2005, p. 25.

¹⁷ Sendler 2005, p. 133.

¹⁸ Sendler 2005, p. 125.

¹⁹ Sendler 2005, p. 125.

²⁰ Sendler 2005, pp. 125-126.

²¹ Sendler 2005, p. 133.

central și mare²².

După publicarea scrierilor de specialitate ale Renașterii, interesul asupra problemei perspectivei s-a născut și în Apus, spre sfârșitul secolului al XIX-lea.

Lucrările lui Oskar Wulff și Strzygowsky au abordat această tematică, însă abia în anii 1920 – 1925 a apărut un studiu aprofundat numit *Perspectiva ca formă simbolică*, al lui Erwin Panofsky. Protestele n-au întârziat să apară din partea istoricilor artei bizantine, cum ar fi Panayotis A. Michelis, autorul lucrării *Estetica artei bizantine*²³.

După P. A. Michelis „arta bizantină nu posedă un sistem rațional pentru perspectivă [...]. Ceea ce conta era prim-planul [...]”²⁴. El „refuză artei bizantine noțiunea de perspectivă”²⁵, neadmițând *perspectiva inversată* a lui Oskar Wulff”.

K. Onasch în *Die Ikonenmalerei* vorbește despre *perspectiva importanței și perspectiva epică* din icoane. Concepția sa este destul de asemănătoare cu cea a lui P. A. Michelis.

„Simpla juxtapunere a mai multor sfinți într-o icoană creează deja un spațiu [...]. În anumite icoane, personajul central, cel mai important, are dimensiuni mai mari. Aceasta este *perspectiva importanței*. O întâlnim mai ales la reprezentările lui Hristos înconjurat de sfinți, dar și la un sfânt precum Ioan Scărarul în icoana școlii din Novgorod (secolul XIII)”²⁶.

Acest tip de proporție monumentală îl întâlnim și în icoana de proveniență rusească, care ni-l înfățișează pe *Sfântul Haralambie*, icoană provenită din fondul vechi ASTRA, încadrată spre sfârșit de secol XVIII²⁷, care se subordonează acestei concepții iconografice bizantine.

²² Cavarnos 2005, p. 26.

²³ Sendler 2005, pp. 150-151.

²⁴ Sendler 2005, pp. 151-152.

²⁵ Sendler 2005, pp. 151-152.

²⁶ Sendler 2005, p. 152, pl. 24.

²⁷ Ionescu 2009, p. 49, pl. 66.



Sfântul Haralambie
icoană pe lemn²⁸, nr. inv. 286 OC – CNM ASTRA
sfârșit de secol XVIII
dimensiuni 30x25 cm

Tot K. Onasch, în lucrarea menționată, vorbește și despre *perspectiva epică* pe care o întâlnim, în special în icoanele ce înfățișează scene ale Marilor Sărbători.

Personajele care populează prim-planul sunt reprezentate în picioare, iar în spatele lor se întrezăresc celelalte siluete, cărora li se văd doar capetele, redată mai mari pentru a părea mai apropiate. Menționăm icoana cu scena „Sfinții patruzeci de mucenici din Sevastia” (Școala din Novgorod, secol XVI) unde, prin acest efect, se inversează perspectiva, scopul fiind deschiderea reprezentării spre privitor²⁹.

Un alt exemplu este icoana pe lemn *Adormirea Maicii Domnului*, nr. inv. 949, din colecția Arhiepiscopiei Sibiului, unde întâlnim același tip de perspectivă. „Pentru a indica originile cele mai plauzibile ale perspectivei bizantine, trebuie să ne întoarcem atenția către ideile care au format concepția lumii acelei epoci”³⁰.

²⁸ Icoana a constituit subiectul lucrării de licență a absolventului Vlase Dănuț (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Secția „Conservare-Restaurare”, 2010). Restaurarea acestei piese s-a realizat sub coordonarea expertului restaurator și cadru didactic asociat al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, dr. Alina Geanina Ionescu.

²⁹ Sendler 2005, pp. 153-154, pl. 22.

³⁰ Sendler 2005, p. 156.



Adormirea Maicii Domnului
icoană pe lemn, nr. inv. 949
datată 10 august 1828
dimensiuni 68x46 cm

Dionisie Areopagitul este filozoful și teologul care a influențat în mare măsură gândirea din Evul Mediu. „În sistemul dezvoltat de el, totul este determinat de revărsarea luminii dumnezeiești peste toate făpturile”³¹. În icoană, mișcarea se găsește inversată, „urmând să vină în întâmpinarea celui care o privește [...]”³² spre deosebire de cea din tablourile naturaliste, care „conduce către punctul de fugă”³³.

Pavel Florenski în *Perspectiva inversă și alte scrieri* amintește de „[...] faptul că icoanele cu încălcări grave ale principiilor perspectivei aparțin mai ales marilor maștri, în timp ce încălcările ne semnificative ale acestor reguli sunt specifice îndeosebi meșterilor de mână a doua sau a treia”³⁴. El ne îndeamnă să ne punem întrebarea dacă nu cumva *naivă* este *chiar opinia despre naivitatea icoanelor*.

³¹ Sendler 2005, p. 156.

³² Sendler 2005, p. 156.

³³ Sendler 2005, p. 156

³⁴ Florenski 1997, p. 27.

Icoana pe lemn între autentic și fals

Arta bizantină a apărut în secolul al VI-lea și a apus după mijlocul secolului al XV-lea. Valoroasele picturi din perioada timpurie sunt cele mai interesante pentru falsificator, fiind însă greu de reprodus³⁵.

„Hermeneia” de Dionysos, cunoscută sub numele de *Manualul de pictură de la Muntele Athos*, datează din jurul anului 1350. Din copiile originalului care s-a pierdut, a rezultat că este vorba de un compendiu de iconografie și tehnică a picturii bizantine³⁶.

Falsificatorul a găsit indicații privind tehnica picturii icoanelor pe lemn și în lucrarea „Trattato della pittura”, cca 1390, a lui Cennino Cennini³⁷.

Din ignoranță, unii iconari au folosit ca suport icoane realizate pe lemn până în secolul al XVII-lea, peste care au pictat altele noi. Descoperirea picturii anterioare prin metoda radiografierii a constituit un mare pas înainte în domeniul cercetării și restaurării³⁸.

Limitele dintre autentic și fals uneori se întrepătrund, având în vedere faptul că în atelierele măștrilor lucrau mulți discipoli. Maestrul concepea uneori compoziția elevilor și îmbunătățea pictura³⁹.

Pentru exemplificare precizez că, în ceea ce privește atribuirea cunoscutei icoane „Maica Domnului de la Don”, executată la Novgorod între anii 1370 și 1390, pe verso-ul căreia se află scena „Adormirii Maicii Domnului”, părerile specialiștilor sunt împărțite în sensul că icoana trebuie să fie atribuită lui Teofan Grecul sau unuia dintre ucenicii săi⁴⁰.

Expunerea metodelor de lucru ale falsificatorilor constituie, chiar și pentru specialiști, un sprijin în munca lor privind trasarea granițelor între autentic și fals. De-a lungul timpului, lucrările marilor măștri au fost supuse analizei spectrale, cu scopul de a cunoaște natura și calitatea suportului, precum și natura și calitatea straturilor picturale⁴¹. A respecta regulile picturii în tempera pe panou presupune un efort foarte mare.

Datorită execuției și tehnicii de lucru, icoanele în tempera din epoca vechilor măștri au

³⁵ Arnau 1970, p. 41.

³⁶ Arnau 1970, p. 43

³⁷ Arnau 1970, p. 44.

³⁸ Teodosiu 2001, p. 105.

³⁹ Arnau 1970, p. 8.

⁴⁰ Delvoye 1976, II, p. 259.

⁴¹ Arnau 1970, p. 39, 41.

trecut prin timp, ajungând până în zilele noastre și dovedind trăinicia lucrului bine făcut⁴².

Sfaturile lui Cennini în ceea ce privește grundul aplicat pe panou, pictarea și aurirea sunt excelente și pentru zilele noastre⁴³.

Falsificatorul nu poate imita întru totul tehnica de lucru a vechilor maeștri, micile greșeli din trecut fiind un indiciu al autenticității⁴⁴.

Repictările vechi examinate cu lampa de cuarț dau rezultate îndoielnice. În cazul în care falsificatorul amestecă săruri metalice în culorile cu care pictează peste original, poate îngreuna sau împiedica examinarea cu lampa de cuarț.

Dacă falsificatorul tratează straturile inferioare ale picturii cu substanțe „infectate” metalic, el reușește să „bruizeze” total radiografia, în urma unei investigații fizice. Faptul poate să creeze suspiciuni specialiștilor⁴⁵.

Craclarea se poate realiza cu două vernis-uri volatile, care au timp de uscare diferit. Dacă vernis-ul cu timp de uscare mai mare se aplică primul, iar cel cu timp de uscare rapidă se aplică ulterior, primul va provoca în stratul de deasupra o rețea de cracluri⁴⁶.

Craclurile de „bătrânețe” diferă de cele timpurii, ale căror margini sunt adâncite⁴⁷. Falsurile moderne se pot identifica prin analize fizico-chimice amănunțite⁴⁸.

Al. Alexianu în volumul „Acest Ev Mediu românesc” ne vorbește despre o icoană în tempera pe lemn reprezentându-l pe „Iisus pe cruce”, păstrată la Muzeul Național de Artă din București, considerată a fi de secol al XVII-lea de către cercetătorii Vasile Drăguț, Vasile Florea, Dan Grigorescu, Marin Mihalache, în „Pictura românească în imagini” - 1111 reproduceri (București, 1970) și Corina Nicolescu în „Icoane vechi românești” (București, 1976, planșa 45, cat. 33) și pe care autorul o restituie veacului al XVI-lea, datorită presupuselor intervenții ulterioare.

Susținerea se întemeiază pe vagi indicații vestimentare și elemente subiective, după cum spune însuși autorul. Vom reda descrierea făcută de Al. Alexianu icoanei:

În stânga Mântuitorului este obișnuitul grup de femei cernite, în care ar trebui să recunoaștem, desigur, pe Fecioara Maria și pe Maria Magdalena, ba chiar și pe un al treilea

⁴² Arnau 1970, pp. 45-46.

⁴³ Cennini 1977.

⁴⁴ Arnau 1970, p. 51.

⁴⁵ Arnau 1970, pp. 53-54.

⁴⁶ Arnau 1970, p. 62.

⁴⁷ Hours 1982, p. 99.

⁴⁸ Arnau 1970, p. 65.

personaj feminin, sugerat numai, ascuns în spatele celor două sfinte femei...În sfârșit, în dreapta crucii, zugravul a înfățișat pe Sfântul Ioan Consolatorul, nelipsit în atari reprezentări, după canoanele tuturor zugrăvelilor [...].

Cine ar fi adăugat însă (fără să cunoască reala semnificație inițială a personajelor din stânga crucii) aureola derutantă, în stare să ascundă posterității timp de o sută - două de ani rostul primordial al acestor prezențe?

Răspunsul pare să vină și nechemat: zugravul târziu, solicitat să restaureze vechea icoană! El este autorul acestui adaos al nimburilor. Desigur, în necunoștință de cauză! Crezând că numai vremea ștersese aura de sfințenie de pe creștetul acestor personaje, că numai vremea era vinovată de dispariția acestor nimburi obligatorii, zugravul pios își propuse să restituie „sfintelor femei” razele de lumină atât de necesare... [...].

Credem însă [...] că femeia din primul plan este o doamnă sau o domniță, cea din planul doi înfățișând o jupâneasă sau o slugă [...]. Așadar o doamnă sau o domniță, care, în evlavia ei, vrând să dăruiască vreunei biserici din Argeș o icoană pentru a-i păstra și chipul și amintirea gestului, a comandat pictura pe propria ei cheltuială, așa cum o vedem astăzi. De altfel, veșmântul deosebit de elegant, oglindind și scumpătatea materialului, și frumusețea stofelor, și caracterul particular al croiului, pledează pentru o atare ipoteză [...]. Ne aflăm oricum în fața unei icoane cu donator după stilul european al secolului al XVI-lea, continuându-se astfel, la un interval de cincizeci de ani, tradiția minunatelor icoane ale voievozilor Basarabi, în același Argeș al datinilor și al începuturilor noastre artistice⁴⁹.

Traducând un fragment din textul catalogului expoziției de icoane, organizată de Muzeul Național de Artă al României la Atena în anul 1993, *Romanian Icons. 16-18th Century Byzantine Museum, Atena, 29 march-29 april 1993*, material care ne-a fost trimis prin bunăvoința doamnei Emanuela Cernea de la Muzeul Național de Artă al României, am putut avea acces la informații suplimentare cu privire la această icoană.

În text se specifică faptul că piesa este singura icoană rămasă dintr-un întreg iconostas. Chipurile rotunde, cu umbrele triunghiulare sub ochi, sunt tipice stilului brâncovenesc. Forma ochilor și sprâncenele lungi, verdele oliv, asociază această icoană cu pictura secolului al XVI-lea, iar din punct de vedere stilistic și tehnic, lucrarea aparține celei de-a doua jumătăți

⁴⁹ Alexianu 1973, pp. 203-206; p. 209.

a secolului al XVII-lea.⁵⁰

Analizând informațiile distinșilor specialiști, ajungem la concluzia certă că numai investigațiile științifice ar putea să scoată adevărul la lumină, iar *cel mai eficace mijloc de a pătrunde în universul invizibil al unei opere de artă îl constituie radiografia*⁵¹.

Independent de condițiile de conservare, timpul își lasă amprenta asupra obiectelor de artă, procesul de îmbătrânire odată apărut manifestându-se diferit, în funcție de structura fizico-chimică a materiei.

Pe lângă calamitățile naturale, războaie și neglijența omului, semnalăm restaurările brutale în urma cărora s-a modificat aspectul inițial al lucrărilor⁵².

Despre restaurarea empirică și riscul pe care îl implică ea, în cazul în care este făcută fără grijă, ne vorbește Dionisie din Furna în *Erminia picturii bizantine*: „Când dorești să speli icoane vechi [...], încearcă-ți iscusința mai întâi la o icoană mică; și de vei nimeri la cea mică, lucrează și pe cea mare. Iar de nu nimerești la cea mică, lipsește-te de cea mare, ca să n-o strici. Acestea, pe care le scriu, să nu ți se pară basne, pentru că eu însumi am încercat și am nimerit; și voit-a și altul ca să facă asemenea, dar fără de încercare, și a rămas cu scândura goală”⁵³.

Cercetarea științifică este indispensabilă pentru cunoașterea și punerea în valoare a patrimoniului, pentru conservarea sa în vederea transmiterii lui în viitor⁵⁴.

Tehnicile moderne de investigare în domeniul conservării și restaurării au un rol decisiv, pentru că „un diagnostic exact condiționează un tratament eficace”⁵⁵. Cu ajutorul lor se pot analiza degradările interne și externe ale pieselor, comportamentul materialelor în timp (lemn, grund, pigmenți, lianți, vernis).

Madeleine Hours, autoarea cărții *Secretele capodoperelor*, atrage atenția asupra faptului că, în restaurare, nu trebuie să se folosească procedee de investigare distructive, metode sau produse ireversibile, regula fiind de „a nu înlătura ceva cu riscul de a nu mai putea fi pus la loc”⁵⁶.

Datorită evoluției științei prin mijloacele de cercetare puse la îndemâna specialiștilor, putem fixa limitele dintre autentic și fals. De-a lungul anilor s-au făcut progrese în domeniu,

⁵⁰ Dobjanschi, Iancovescu 1993.

⁵¹ Teodosiu, p. 38.

⁵² Teodosiu, p. 95.

⁵³ Dionisie din Furna 2000, p. 46.

⁵⁴ Ioana Lazarovici, Prefață la Hours 1982, p. 5.

⁵⁵ Ioana Lazarovici, Prefață la Hours 1982, p. 9, 117.

⁵⁶ Ioana Lazarovici, Prefață la Hours 1982, pp. 9-10.

plecându-se de la analiza cu ochiul liber și evoluând în secolul al XVIII-lea către analiza cu ajutorul lupei și a microscopului.

Din secolul XIX, fotografia a fost cea care ne-a permis păstrarea anumitor aspecte care până atunci erau perisabile, cu ajutorul ei reușind să pătrundem „în domeniul imperceptibilului datorită calităților razelor ultraviolete, apoi în domeniul invizibilului cu ajutorul razelor X și al razelor infraroșii”⁵⁷.

Cu ajutorul ultravioletelor se pot evidenția anumite alterări existente la nivelul peliculei de culoare, iar prin intermediul razelor infraroșii pătrundem verniurile și glasiurile, descoperind repictările⁵⁸.

Cu toate că falsificatorul a găsit sau a reconstituit materiale asemănătoare cu cele din trecut, el trebuie să îmbătrânească opera, care nu va ajunge niciodată la rezultate asemănătoare celor care au apărut de-a lungul anilor.

Falsificatorii sunt tentați să folosească panouri atacate de termite sau cari, însă studierea sensului și a desfășurării galeriilor duc adesea la depistarea falsului⁵⁹.

• Rolul investigațiilor fizice în domeniul restaurării patrimoniului (icoane pe lemn și icoane pe sticlă) - Studii de caz

Vom prezenta în continuare metoda de investigare radiologică, o metodă fizică utilizată pentru **icoane pe lemn** din colecția Complexului Național Muzeal ASTRA din Sibiu sau pe alte icoane restaurate în cadrul Laboratorului de restaurare pictură, în colaborare cu specialiști în domeniul cercetării științifice.

Radiografia furnizează date despre pigmenții amestecați în preparație. Există unii pigmenți care au semnal radiografic puternic, ceea ce va face ca radiografia să aibă un fond alburiu, cețos.

Compoziția și grosimea grundului influențează semnalul radiografic în mod diferit. Astfel, grundurile ce conțin alb de plumb oferă un semnal radiografic puternic.

⁵⁷ Hours 1982, pp. 15-16.

⁵⁸ Hours 1982, p. 16.

⁵⁹ Hours 1982, p. 95.



Încoronarea Precestei,
nr. inv. 244 OC, Complexul Național
Muzeal ASTRA, Sibiu



Pogorârea Sfântului Duh -
Iconostasul Bisericii din Tiur,
Muzeul Național al Unirii,
Alba Iulia



Arhanghelul Mihail - Iconostasul
Bisericii din Tiur, *Muzeul Național*
al Unirii, Alba Iulia



Imagine cu semnal radiografic puternic.
Fondul icoanei conține alb de plumb
în combinație cu albastru de Prusia



Imagine fără semnal radiografic
puternic, determinat de condițiile
de expunere



Imagine cu semnal radiografic
puternic. Se observă defectele de
prelucrare a suportului
acoperit cu grund

Cele trei imagini sunt exemple de radiografii simple, executate pe film în anii 2001-2002, în care se evidențiază aspecte calitative ale pigmentilor utilizați. Se remarcă utilizarea albului de plumb și a cinabrului, prezența lor fiind confirmată și de buletinele de analiză chimică.

Metodele distructive sunt acele analize care solicită prelevări de probe de diferite dimensiuni. În funcție de dimensiunea probei prelevate, se deosebesc: metode macro-analitice, când proba este mai mare sau egală cu 10^{-1} g ($x \geq x^{-1}$ g) și metode semi-micro-analitice, când greutatea probei este cuprinsă între $10^{-4} \leq x \leq 10^{-3}$ g.

După realizarea radiografiei se stabilește dacă este necesară și posibilă prelevarea probelor, din ce zone ale lucrării este necesar să prelevăm și ce metodă de analiză se va folosi în continuare pentru ca rezultatele să fie reprezentative.

Datele obținute prin consultarea bibliografiei sau prin simpla analiză vizuală nu sunt suficiente atunci când trebuie să se stabilească dacă o icoană supusă expertizei este originală. Studiul trebuie să fie completat cu investigații fizice și chimice, care reprezintă aprecierea caracterului tehnic al lucrării⁶⁰.

În lucrarea *Arta falsificatorilor – falsificatorii artei*, Frank Arnau amintește lucrarea „Fecioara cu Pruncul” (planșa 67; foto: Fred Iht), care a fost pictată cu o jumătate de mileniu după perioada stabilită prin expertiză⁶¹, iar cercetătorul Alexandru Efremov ne vorbește în lucrarea *Icoane românești*, despre renumele unei icoane din Biserica Mănăstirii Bistrița din județul Neamț, care a făcut ca în Moldova să întâlnim mai multe icoane ce îi reproduc compoziția. Icoana „Sfânta Ana cu Maica Domnului - copil în brațe”, exemplar rar prin tema iconografică, este deteriorată, fiind repictată în culori de ulei. Din original sunt vizibile zone mici, acolo unde repictarea a căzut⁶².

Cercetătorul Alexandru Efremov prezintă fișa acestei icoane încadrată între secolele XIV-XV, în starea actuală de conservare (aspect de secol XIX)⁶³.

În acest context vom prezenta un caz de repictare la icoana „Deisis”, icoană ce provine de la Schitul Sub Piatră, județul Alba, ce a fost restaurată⁶⁴ în cadrul Laboratorului de pictură al CNM ASTRA.

Investigațiile fizice, care au constat în radiografierea icoanei, s-au efectuat la Spitalul Clinic de Pediatrie Sibiu, Serviciul de Radiologie și Imagistică Medicală.

⁶⁰ Slanski 1956, II, p. 135.

⁶¹ Arnau 1970, p. 360, pl. 67.

⁶² Efremov 1992, p. 74.

⁶³ Efremov 1992, pp. 74-75, pl. 118, 119; p. 173.

⁶⁴ Bucur 2009, pp. 253-260.



Ansamblu față, înainte de restaurare și imagine radiografică la icoana *Deisis*, Schitul Sub Piatră, județul Alba (repictare)

Radiografierea a fost executată pe întreaga suprafață a piesei, prin expuneri succesive, utilizându-se aceiași parametri. Imaginea întregii piese a fost obținută din asamblarea celor șase imagini radiografice rezultate.

Radiografia oferă date despre suportul confecționat din două planșe verticale, îmbinate adeziv și cu ajutorul a trei cepuri din lemn. La baza panoului se observă un adaos constitutiv, montat adeziv și cu un cui metalic. Cele două traverse constitutive sunt montate în contrafibră, fiind fixate cu câte două cuie de lemn. Sunt vizibile pierderile de material lemnos prezente la colțuri și în zonele marginale. În stânga și în dreapta sunt vizibile două cepuri din lemn, piesa fiind montată în iconostas. Cepurile din lemn constitutive, fixate în panou, sunt marcate pe radiografie de forme circulare mai întunecate. Nodurile sunt marcate de cercuri concentrice. Petele punctiforme, repartizate pe întreaga suprafață a icoanei, pun în evidență prezența atacului insectelor xilofage.

Straturile picturale au semnal radiografic diferit, în funcție de compoziția și grosimea lor. Zonele conținând alb de plumb se constituie în pete albe sau gri deschis, marcând trăsăturile fețelor și mâinile. Semnal radiografic asemănător există și în zonele unde este utilizat roșu pe bază de miniu, la cutele veșmintelor.

Sunt vizibile zone cu suprapuneri de straturi (veșminte, carnație) sau repetarea unor elemente (urechile personajului central), ceea ce indică o posibilă repictare. Apar diferențe de tratare a celor două personaje (Maica Domnului și Sfântul Ioan), posibil din cauza repictării care acoperă personajul din stânga. Pierderile de grund și culoare sunt marcate prin pete de culoare gri închis până la negru.

Investigațiile chimice au fost consemnate în buletinul de analiză nr. 212/06⁶⁵ și confirmă intervenția de repictare pe piesă. Suportul izolat cu clei animal este acoperit cu un grund alb, pe bază de ipsos ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) în amestec cu cantități relativ mari de clei animal (ce conferă grundului elasticitate, probele se pot secționa ușor, fără rupere), aplicat în mai multe straturi. Majoritatea probelor prelevate conțin un strat de bolus roșu-carne peste stratul de grund, acoperit cu foiță de aur, un strat de vernis pe bază de rășină naturală, apoi 1-2 straturi de culoare și un nou strat de vernis (e foarte probabil că icoana are repictări).

Pigmenți identificați: alb de plumb (carbonat bazic de plumb, $\text{Pb}(\text{CO}_3) \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), roșu miniu (tetraoxid de plumb, Pb_3O_4), pământ ocru, roșu și brun pe bază de oxizi de fier cu grad de hidratare diferit, albastru ultramarin (sulfosilicat complex de Na și Al), negru de cărbune (C). Atât stratul de vernis intermediar cât și cel final sunt pe bază de rășină naturală (determinare prin test de ardere).

Cu ajutorul metodelor de investigație fizico-chimice s-au descoperit repictări ulterioare și alte caracteristici structurale, invizibile cu ochiul liber. Subliniem faptul că cercetarea fizică și chimică constituie elementul absolut necesar al tehnicii conservării, restaurării și nu în ultimul rând al expertizelor, în scopul stabilirii autenticității icoanelor pe lemn.

Investigațiile fizice, chimice și biologice au un rol bine determinat în salvarea patrimoniului. Dacă analizele chimice constau în examinări microscopice, teste microchimice și de ardere, stratigrafii, colorări specifice, determinări interval/punct de topire, măsurători micrometrice și microfotografii digitale, iar cele biologice caracterizează materialul lemnos, identifică esențele lemnoase și agenții de biodegradare, analizele fizice, respectiv radiografierea pieselor ne furnizează date despre starea de conservare a acestora, date despre suport, defecte ale acestuia, repictări, natura pigmentilor utilizați fără prelevare de probe.

Radiografia scoate în evidență anumite semnale luminoase date de folosirea albului de plumb. Același semnal radiografic puternic apare și în zonele de roșu, ceea ce ne indică faptul

⁶⁵ expert investigații chimice Márta Guttmann.

că s-a folosit probabil miniu de plumb sau roșu cinabru. Radiografia digitală ne oferă o serie de avantaje în raport cu radiografia clasică. Printre ele se numără posibilitatea de a studia imaginea radiografică digitală ca pe orice altă imagine fotografică la rezoluție foarte bună, mărin, ori de câte ori este necesar, detaliul care ne poate furniza date esențiale cu privire la piesa studiată și, totodată, putem modifica cu ușurință intensitatea luminoasă sau contrastul⁶⁶. Este important de menționat că invariabil, o icoană pe sticlă este compusă din diferite tipuri de materiale (lemn, hârtie, metal, sticlă, pigmenti).

Dacă până acum am apelat la investigația radiologică numai la icoanele pe lemn, în anul 2010 am efectuat, experimental, acest tip de investigație și la **icoanele pe sticlă** luate în studiu. Deși nu cunoșteam gradul de influență a sticlei suport, în urma expunerii, imaginile obținute au fost de bună calitate și ne-au furnizat date similare celor executate la icoanele pe lemn, în special cu privire la natura pigmentilor utilizați.

În continuare vom prezenta un număr de patru icoane pe sticlă de diferite dimensiuni care au fost supuse investigației radiologice nedestructive⁶⁷. La primele două icoane ce vor fi prezentate (nr. inv. 202 OC – *Maica Domnului cu Pruncul* și 1712 OC – *Sfântul Nicolae*), radiografierea a fost realizată după restaurare, iar la următoarele două piese (1371 OC – *Cina cea de Taină* și 1374 OC – *Judecata de Apoi*), înainte de restaurare. După finalizarea investigațiilor am constatat că într-adevăr și la icoana pe sticlă, radiografia ne poate furniza date despre pigmenti dar și despre fibra și modul de asamblare a elementelor din lemn atașate (capac și ramă).

Ca urmare, la icoanele de mici dimensiuni pictate pe suport de sticlă de manufactură relativ plană, cu mici incluziuni și bule de aer (nr. inv. 202 OC și 1712 OC) a fost nevoie de o singură expunere pentru obținerea imaginii radiografice pe întreaga suprafață, iar la cele de dimensiuni mari (nr. inv. 1371 OC și 1374 OC), de patru expuneri pe care ulterior le-am prelucrat pentru a avea o singură imagine de ansamblu.

La icoana cu nr. inv. 202 OC am efectuat radiografia icoanei cu și fără capac pentru a avea siguranța că acesta nu influențează cu mult semnalul radiografic dat de pigmenti. La celelalte trei icoane (nr. inv. 1712 OC, 1371 OC, 1374 OC), radiografierea s-a realizat cu capacul montat. Icoanele sunt executate pe suport din sticlă cu rama și capacul din lemn de

⁶⁶ Șofariu, Șofariu 2006, Radiologia, p. 344.

⁶⁷ Ionescu 2010a, Rolul, pp. 17-31.

rășinoase. La piesele cu numerele de inventar 202 OC și 1712 OC capacul este alcătuit dintr-o singură planșă debitată tangențial. La icoana cu numărul de inventar 1371 OC, capacul este compus din două planșe montate pe verticală, iar la cea cu numărul de inventar 1374 OC capacul este compus din 5 planșe montate identic.

Îmbinarea adezivă dintre cele patru baghete care formează rama icoanelor (nr. inv. 202 OC, 1712 OC, 1371 OC) este marcată în radiografie printr-o zonă mai deschisă decât materialul lemnos, semnal determinat de natura adezivului utilizat în urma intervențiilor efectuate pe aceste piese.

Inscripțiile albe existente la icoanele de mici dimensiuni (nr. inv. 202 OC și 1712 OC), fețele și mâinile personajelor precum și decorul trandafirilor și al veșmintelor se evidențiază în tonalități deschise care ne indică utilizarea albului de plumb. Și la icoanele cu nr. inv. 1371 OC și 1374 OC, semnalul radiografic al pigmentilor ne indică utilizarea albului de plumb. Similar ne apar zonele pictate cu roșu, dovadă a faptului că pictorul a folosit probabil miniu de plumb. Însă, ca intensitate, roșul cinabru dă același tip de semnal radiografic.

Analizele chimice ne-au confirmat prezența roșului cinabru în amestec cu miniul de plumb, conform buletinelor de analiză chimică nr. 337/2011 și nr. 336/2011. Foița aurie (aliaj pe bază de cupru) întâlnită la toate cele patru icoane analizate nu prezintă semnal radiografic.

De asemenea cuiele țigănești originale existente în baghetele ramei (nr. inv. 202 OC) și holzșuruburile folosite pentru fixarea capacelor icoanelor (nr. inv. 202 OC și 1712 OC), dau un semnal radiografic puternic. La icoana cu nr. inv. 1712 OC și 1371 OC, sunt puse în evidență cepurile din lemn utilizate la fixarea capacului. Acestea dau semnal de culoare gri. Cuiele metalice adăugate la montarea capacului (nr. inv. 1371 OC) dau semnal radiografic puternic, ca și cele existente în capacul icoanei cu nr. inv. 1374 OC.

În tonalități de gri închis, cu aspect neregulat, ne apar lacunele. În cazul celor poziționate pe veșmântul Maicii Domnului, acestea sunt bine evidențiate numai în radiografia unde am îndepărtat capacul icoanei (nr. inv. 202 OC).

În radiografia executată cu capacul montat, lacunele nu sunt vizibile din cauza nodurilor poziționate în zonă, care dau un semnal radiografic alb, puternic. Crăpăturile din structura nodurilor sunt vizibile în radiografii ca zone întunecate. Fibra lemnului este bine evidențiată, având aspectul structurii lemnului de rășinoase (nr. inv. 202 OC și 1712 OC).

La icoana cu numărul de inventar 1371 OC cele două noduri existente pe planșa cu

dimensiunile cele mai mari dau un semnal radiografic de culoare gri. Semnalul radiografic al fibrei lemnului este estompat. Crăpătura provocată de cepul din lemn, în planșa din dreapta a capacului (registrul inferior), este înregistrată în radiografie printr-o linie închisă la culoare.

La icoana cu nr. inv. 1374 OC, unde există carton de culoare deschisă interpus între planșele capacului și sticla pictată, fibra lemnului este mai bine evidențiată. Având în vedere faptul că pierderile de material lemnos sunt vizibile în radiografie ca zone întunecate, la icoana cu număr de inventar 1374 OC nodul căzător poziționat în planșa a III-a de la stânga spre dreapta și pierderea unui fragment din nodul poziționat în planșa a IV-a se evidențiază în radiografie ca zone închise la culoare. Restul de nod apare ca zonă luminoasă. Celelalte noduri care s-au păstrat dau semnal radiografic alb. Defectele existente în structura panoului sunt puse în evidență sub forma unor zone luminoase.

La icoana cu numărul de inventar 1371 OC, spațiul dintre planșele capacului este evidențiat ca o linie continuă închisă la culoare, iar la icoana cu nr. inv. 1374 OC spațiul este mai puțin vizibil datorită faptului că planșele capacului sunt foarte apropiate. Lipsa unor părți din sticla suport și distanța dintre fragmentele de sticlă spartă apar în radiografie ca zone întunecate (1371 OC și 1374 OC). Banda transparentă adezivă care s-a folosit pentru lipirea fragmentelor de sticlă (nr. inv. 1371 OC și 1374 OC) nu prezintă semnal radiografic.

Semnalul radiografic alb foarte puternic întâlnit la icoana cu nr. inv. 1374 OC este dat de fragmentele de sticlă care s-au deplasat sub alte fragmente de dimensiuni mai mari. Acest semnal se distinge în radiografie ca un filtru ce nu poate fi penetrat. Am evidențiat poziția fragmentelor de sticlă deplasate sub icoana pictată, am identificat locul de origine a fragmentelor și le-am re poziționat. Astfel am reconstituit virtual imaginea de ansamblu a icoanei.

Icoanele de dimensiuni mari (nr. inv. 1371 OC și 1374 OC) prezintă multiple degradări la nivelul peliculei de culoare, dintre care amintim: murdărie superficială, aderentă, ancrasată, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune, pulverulență.

La icoana cu nr. inv. 1371 OC mucegaiul era prezent atât pe capac cât și pe ramă. Tot aici semnalăm existența orificiilor de zbor provocate de atacul de *Anobium punctatum*, murdărie și uzură funcțională.

Ca intervenții inadecvate efectuate pe aceste două icoane sparte în mai multe fragmente menționăm: demontarea icoanelor și lipirea fragmentelor de sticlă prin intermediul unor benzi

transparente adezive (nr. inv. 1371 OC și 1374 OC), păstrarea icoanei între două geamuri (nr. inv. 1371 OC), hârtie interpusă între capac și sticla nouă cu care s-a dublat icoana (nr. inv. 1371 OC), carton interpus între planșele capacului și pelicula de culoare (nr. inv. 1374 OC), suplimentarea cuielor de lemn cu cele metalice (nr. inv. 1371 OC), înlocuirea ramei și capacului precum și montarea acestuia din urmă prin intermediul cuielor metalice (nr. inv. 1374 OC).

Dublarea icoanelor pe față cu sticlă industrială a fost o soluție bună pentru salvarea fragmentelor care s-au păstrat, însă pentru jocul acestora în ramă nu s-a găsit soluția optimă (nr. inv. 1371 OC și 1374 OC). Icoanele supuse radiografierii (nr. inv. 202 OC, 1712 OC, 1371 OC, 1374 OC) au făcut parte din categoria urgențelor în restaurare și au beneficiat de un tratament adecvat, ținând cont de problematica fiecărei piese.

Icoanele pe sticlă restaurate *Iisus și necredinciosul*, nr. inv. 1376 OC, *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1371 OC și *Judecata de Apoi*, nr. inv. 1374 OC au fost expuse în cadrul Salonului Național de Restaurare⁶⁸ organizat la Muzeul Olteniei Craiova, în perioada 27-29 septembrie 2012, obținând *Premiul Special al Galei Restaurării Românești*, cea mai înaltă distincție acordată de juriu.



Premiul Special al Galei Restaurării Românești
Craiova 27 - 29 septembrie 2012

⁶⁸ Salonul 2012, p. 111.

***Iisus și necredinciosul*⁶⁹, icoană pe sticlă, nr. inv. 1376 OC,
prima jumătate a secolului al XIX-lea,
atribuită zugravului Ioan Pop din Făgăraș, dimensiuni 46,1x40,2 cm**



Ansamblu față, înainte și după restaurare⁷⁰



Ansamblu față, după demontarea icoanei din ramă

⁶⁹ Ionescu 2014, Restaurarea, pp. 372-379.

⁷⁰ Icoana a fost atribuită zugravului Ioan Pop din Făgăraș (prima jumătate a secolului al XIX-lea), cf. Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs „... Prin mine, Ioan Pop Zugravul” 2008; Mușlea 1995, D 23. S-au păstrat 55 de fragmente. Ca intervenții anterioare inadecvate semnalăm interpunerea între placa de sticlă de pe verso și pelicula de culoare a unei hârtii negre cu aspect lucios, înlocuirea ramei și a capacului. Intervenții de restaurare: demontarea icoanei din ramă, înlocuirea ramei neconstitutive cu o ramă nouă care să țină cont de profilul și cromatica folosite de zugrav (cf. icoanei martor *Maica Domnului Împărăteasă*, nr. inv. 118 OC), consolidarea și curățirea peliculei de culoare, curățirea lacunelor și a părții nepictate a sticlei, completarea pierderilor de suport cu sticlă industrială (cel mai mic fragment de formă neregulată măsoară 2 x 4 mm), fixarea corespunzătoare în ramă, integrarea cromatică parțială, montarea capacului. Conform buletinului de analiză chimică nr. 337/ oct. 2011, rezultatele atestă faptul că pictura a fost realizată cu liant proteic (posibil ou). Este posibil ca pigmenții identificați să fie amestecați cu barită BaSO_4 , ca material de umplutură (barita la flacără dă o colorație verde - albăstruie). Pigmenții identificați: roșu miniu de Pb (tetraoxid de Pb, Pb_3O_4), roșu cinabru (HgS), pământ brun pe bază de oxizi de fier hidratați ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$), albastru de Prusia - $\text{Fe}_4 [\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$ sau un albastru organic, alb de Pb (carbonat bazic de $\text{Pb}_2\text{PbCO}_3, \text{Pb}(\text{OH})_2$, negru de C, foiță aurie, aliaj pe bază de cupru (chimist Dana Lăzureanu).

***Cina cea de Taină*⁷¹, icoană pe sticlă, nr. inv. 1371 OC,
datată 1877, atribuită lui Savu Moga din Arpașu de Sus, proveniență:
colecția Brăiloiu, București, dimensiuni 50x48 cm**



Ansamblu față, înainte de restaurare⁷²



Radiografia icoanei



Aspect din timpul restaurării



Ansamblu față, după restaurare

⁷¹ Ionescu 2009, p. 90, pl. 270; Salonul 2012, p. 112; Ionescu 2013a, Cercetarea, pp. 65-74.

⁷² S-au păstrat 19 fragmente ce prezentau deformări. Intervenții inadecvate: montarea fragmentelor de sticlă pictată între două plăci de sticlă; interpunerea unei hârtii de culoare neagră, cu aspect lucios, între placa de sticlă nouă și capacul din lemn, care în timp s-a vălurit, hârtia fiind un material higroscopic; lipirea fragmentelor de sticlă cu bucăți de bandă adezivă transparentă care și-au pierdut proprietățile și s-au deplasat pe suprafața peliculei de culoare. Conform buletinului de analiză chimică nr. 337/oct. 2011, pigmentii identificați sunt: roșu cinabru (sulfură mercurică HgS) în amestec cu miniu de plumb (tetraoxid de Pb, Pb₃O₄), pământ brun pe bază de oxizi de fier hidratați (Fe₂O₃·H₂O), albastru ultramarin (3Na₂O·3Al₂O₃·6SiO₂·2Na₂S), negru de C, alb de Zn (ZnO) și alb de Pb (carbonat bazic de Pb, 2PbCO₃, Pb(OH)₂, pigment verde-pământ, foiță aurie (aliaj pe bază de cupru) - chimist Dana Lăzureanu, CNM ASTRA. Deformările fragmentelor de sticlă au determinat alegerea suportului din plexiglas pentru reîntregirea icoanei, fapt ce a permis evitarea tensionării, oferindu-ne un control permanent asupra operației de consolidare a suportului.

**Judecata de Apoi⁷³, nr. inv. 1374 OC, datată 1898,
atribuită lui Matei Țimforea din Cârțișoara
proveniență: colecția Brăiloiu, București,
dimensiuni 71-71,5 x 66,2-66,3 cm**



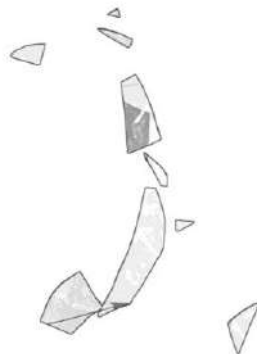
Ansamblu față, înainte⁷⁴ de restaurare



Ansamblu față, după restaurare



Radiografia icoanei cu capac,
înainte de restaurare



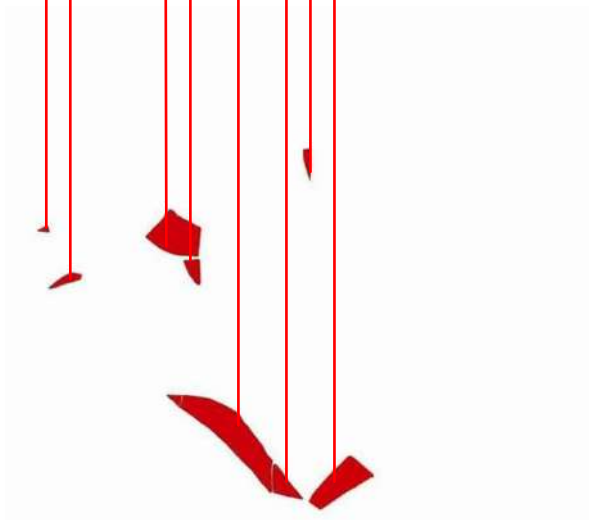
Poziția fragmentelor de sticlă
deplasate sub icoana pictată

⁷³ Ionescu 2009, p. 91, pl. 272; Salonul 2012, p. 110; Ionescu 2012a, Cercetarea, pp. 232-246.

⁷⁴ Icoana a fost spartă în 73 de fragmente. După demontarea icoanei, sub fragmentele de sticlă de mari dimensiuni s-au găsit alte fragmente de dimensiuni mai mici care au certificat presupunerea noastră în momentul interpretării imaginii radiografice înainte de restaurare. Zonele de îmbinare a fragmentelor de sticlă erau lipite cu bandă adezivă transparentă. Icoana era dublată pe față cu o placă de sticlă de proveniență industrială, iar cartonul interpus între pelicula de culoare și capac era lipit cu bandă adezivă transparentă în 6 locuri, după ce, în prealabil, la îmbinarea fragmentelor de sticlă pictată s-a peliculizat o soluție de clei, intervenție inadecvată ce a dus la smulgerea peliculei de culoare și aderarea acestora la carton și la apariția craclurilor vizibile în special la microscop. În urma restaurării, stratul de clei existent la îmbinarea fragmentelor de sticlă pictată a fost subțiat. Suportul a fost reîntregit cu sticlă de proveniență industrială, iar fragmentele de culoare ce au aderat la cartonul neconstituitiv au fost recuperate. Conform buletinului de analiză chimică nr. 336/oct. 2011, pictura a fost realizată cu liant proteic (posibil ou) în amestec cu pigmenți fin divizați sau de granulație medie, alb de Zn (ZnO) și alb de Pb (carbonat bazic de Pb, $2PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$). Pigmenții identificați: pământ brun pe bază de oxizi de fier hidratați ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$), albastru ultramarin ($3Na_2O \cdot 3Al_2O_3 \cdot 6SiO_2 \cdot 2Na_2S$), negru de C, roșu cinabru (sulfură mercurică HgS) în amestec cu roșu miniu de Pb (tetraoxid de Pb, Pb_3O_4), alb de Zn (ZnO), $CaSO_4$, $BaSO_4$, foiță aurie, aliaj pe bază de cupru (Cu) - chimist Dana Lăzureanu, CNM ASTRA. În paralel s-au efectuat analize cu spectrometrul de fluorescență de raze X, portabil tip InnovX Systems Alpha Series (dr. Gheorghe Niculescu și Migdonia Georgescu).



Procedeu de reconstituire virtuală a icoanei



Identificarea locului de origine a fragmentelor și poziționarea lor corectă



Aspecte din timpul restaurării

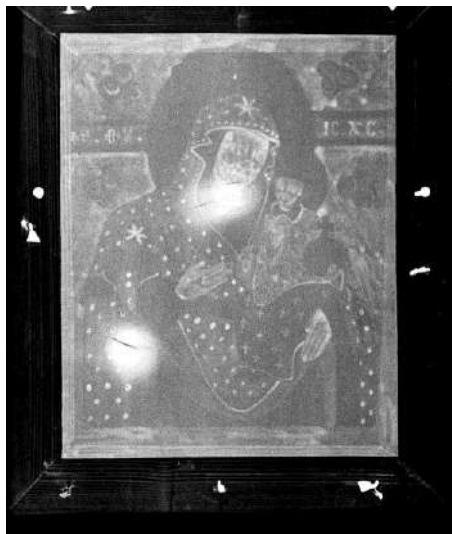
***Maica Domnului cu Pruncul*⁷⁵, icoană pe sticlă, nr. inv. 202 OC,
datată 1829, semnată Simion Zugr[av] [din] Laz
dimensiuni 30,6-30,7 x 25,5-25,7 cm**



Ansamblu față, înainte de restaurare⁷⁶



Ansamblu față, după restaurare⁷⁷



Radiografia icoanei cu capac, după restaurare



Radiografia icoanei fără capac, după restaurare

⁷⁵ Ionescu 2009, p. 80, pl. 210; Ionescu 2011, Restaurarea, pp. 60-71.

⁷⁶ Degradările întâlnite: murdărie superficială, aderentă, ancrasată, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune de culoare; rama și capacul din lemn de rășinoase au fost montate prin intermediul cuielor țigănești, bătute manual; semnalăm existența orificiilor de zbor provocate de atacul de *Anobium punctatum* inactiv.

⁷⁷ S-a optat pentru stabilizarea piesei, fără a realiza operația de integrare cromatică, deoarece zonele lacunare, relativ mici, de pe suprafața pictată, nu influențau percepția icoanei ca întreg, decizia noastră respectând totodată principiul minime intervenții.

***Sfântul Nicolae*⁷⁸, icoană pe sticlă, nr. inv. 1712 OC, datată 1825,
semnată Simion [Zugrav] Laz
dimensiuni 28,9-29,1x23,6-24,2 cm**



Ansamblu față, înainte de restaurare⁷⁹



Ansamblu față, după restaurare⁸⁰



Radiografia icoanei cu capac, după restaurare

⁷⁸ Ionescu 2009, p. 92, pl. 282; Ionescu 2011, Restaurarea, pp. 60-71.

⁷⁹ Degradările întâlnite: murdăria superficială, aderentă, ancrasată, desprinderi ale peliculei de culoare, lacune, uzură datorată contactului sticlei cu capacul și falțul ramei; rama și capacul din lemn de rășinoase au fost montate prin intermediul cuielor de lemn.

⁸⁰ Datorită pierderilor mari ale peliculei de culoare s-a optat pentru stabilizarea piesei, fără a recurge la operația de integrare cromatică.

În perioada 11-15 octombrie 2013, în cadrul Salonului Național de Restaurare organizat la Muzeul Olteniei din Craiova, am participat cu alte trei icoane pe sticlă din colecția CNM ASTRA: *Cina cea de Taină*⁸¹, nr. inv. 1090 OC din Mărginimea Sibiului, încadrată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea; *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1672 OC și *Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC.



*Marele Premiu al Salonului Național de Restaurare
Craiova 11-15 octombrie 2013*

Ultimele două icoane menționate⁸², cu hârtie argintată constitutivă ce are rolul de a forma fundalul icoanelor le-am încadrat la mijlocul secolului al XIX-lea și le-am atribuit zugravului Nicolae Cațavei. Piesele au fost premiate, obținând Marele Premiu pe țară în restaurarea icoanelor pe sticlă.

⁸¹ Icoana pe sticlă *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC, este din Mărginimea Sibiului, iar cercetarea icoanelor ce provin din această zonă, existente în colecția de icoane a Complexului Național Muzeal ASTRA, ne îndreptățește să afirmăm că două din caracteristicile de bază ale acestor icoane sunt: rama, frumos decorată cu motive florale și desenul stângaci al compozițiilor. Zugravii lăsau în interiorul icoanelor foile cu care erau învelite foițele metalice. Metoda s-a dovedit a fi una distructivă, având în vedere faptul că hârtia este un material higroscopic ce poate duce la apariția atacului biologic și nu în ultimul rând la aderarea ei pe suprafața peliculei de culoare, fenomen ce atrage după sine smulgerea peliculei de culoare de pe suportul din sticlă. În urma restaurării, s-a recurs la îndepărtarea hârtiei existente pe suprafața peliculei de culoare, putându-se astfel realiza consolidarea peliculei de culoare.

⁸² Datorită tehnicii specifice acestor icoane, prin folosirea hârtiei argintate cu scop de a constitui fundalul scenei, aderența peliculei de culoare la suport a fost afectată. Hârtia s-a lipit de pelicula de culoare contribuind la desprinderea și pierderea acesteia. Consolidarea și curățirea s-au efectuat local, acolo unde hârtia argintată nu a aderat la pelicula de culoare.



Cina cea de Taină, nr. inv. 1090 OC⁸³
Ansamblu față, înainte și după restaurare



Aspect din timpul restaurării

⁸³ Probele prelevate în vederea efectuării investigațiilor chimice au fost supuse examinărilor microscopice și testelor microchimice specifice. Probele conțin liant proteic în amestec cu ulei. Testul pentru materiale grase a fost pozitiv. Pigmenți identificați: alb de plumb (carbonat bazic de plumb, $2\text{Pb}(\text{CO}_3) \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), roșu cinabru (sulfură mercurică, HgS), roșu miniu (tetroxid de plumb, Pb_3O_4), albastru ultramarin (sulfoaluminosilicat de sodiu), pigment verde deschis, alb de plumb în amestec cu particule fin divizate de pigment albastru. Aspectul verzui al pigmentului este, posibil, datorat liantului. Foița aurie este un aliaj pe bază de cupru (cf. buletinului de analiză chimică nr. 435/2013 - investigator chimist Dana Lăzureanu – CNM ASTRA).



Sfântul Haralambie, nr. inv. 1672 OC⁸⁴
Ansamblu față, înainte și după restaurare



Detaliu din timpul restaurării

⁸⁴ mijlocul secolului XIX, atribuită zugravului Nicolae Cațavei.

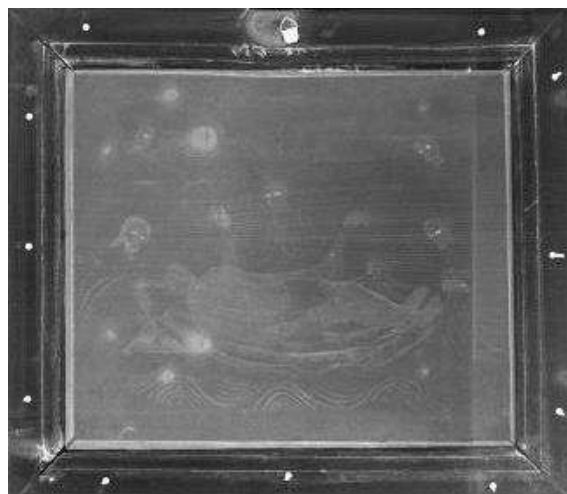


Îngroparea lui Iisus, nr. inv. 1673 OC⁸⁵
Ansamblu față, înainte și după restaurare



Detaliu din timpul restaurării

⁸⁵ mijlocul secolului XIX, atribuită zugravului Nicolae Cațavei.



Radiografiile icoanelor⁸⁶: *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC,
Sfântul Haralambie, nr. inv. 1672 OC, *Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC

⁸⁶ Radiografierea pieselor ne-a furnizat date despre starea de conservare a celor trei icoane luate în studiu, date despre suport, defecte ale acestuia, natura pigmentilor utilizați fără prelevare de probe. Datorită dimensiunii icoanelor, radiografiile s-au realizat din patru expuneri, care ulterior au fost prelucrate. Capacul icoanelor este alcătuit din două planșe (*Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC) sau din trei planșe (*Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC și *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1672 OC). Zonele albe se evidențiază în tonalități deschise care ne indică utilizarea albului de plumb (*Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC, *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC, *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1672 OC). La icoana *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC, similar ne apar zonele pictate cu roșu, ceea ce ne indică faptul că pictorul a utilizat probabil miniu de plumb. Important de menționat este faptul că un semnal similar îl dă cinabru. Prezența albului de plumb, a roșului miniu și a roșului cinabru ne-a fost confirmată de rezultatele investigațiilor chimice. Foița aurie nu prezintă semnal radiografic. Lacunele de culoare de pe bagheta inferioară a ramei dau semnal radiografic de culoare gri. Elementele metalice dau un semnal radiografic puternic. Defectele existente în structura panoului sunt puse în evidență sub forma unor zone luminoase (nodurile existente în planșele capacelor). Fibra lemnului este bine evidențiată prin sticla pictată (*Cina cea de Taină*, nr. inv. 1090 OC, *Sfântul Haralambie*, nr. inv. 1672 OC, *Îngroparea lui Iisus*, nr. inv. 1673 OC). Conform analizelor biologice, esența lemnoasă din care au fost confecționate capacul și rama celor trei icoane este lemnul de brad *Abies alba*. Ele prezintă atac inactiv de insecte xilofage *Anobium punctatum* (investigator biolog dr. Livia Bucșa).

Traficul cu icoane. Impactul asupra patrimoniului

De-a lungul timpului obiectele de artă au creat pasiuni, plăceri nebănuite, stări afective și intelectuale intense. La colecționari, pe lângă bucuria contemplației există dorința de achiziționare, nevoia de a investi. Pentru intermediarii tranzacțiilor la negru, respectiv pentru hoți, obiectele de artă reprezintă o sursă de venit considerabilă.

În secolul nostru traficul cu obiecte de artă a devenit un fenomen social. Starea de sărăcie a unui segment din populația globului, crizele economice și financiar - bancare au dus la extinderea acestui proces, metodele folosite pentru intrarea în posesia unor asemenea valori ducând uneori la criminalitate.

Cum icoanele din țara noastră și, nu numai, continuă să fie o atracție pentru colecționari și pentru traficanți, ne-am propus să subliniem câteva momente din istoria mai recentă a traficului obiectelor de artă de pe raza județului Sibiu, pentru a avea în final o imagine evolutivă a cadrului legislativ din domeniu și totodată pentru a identifica demersurile ce se impun în viitor pentru diminuarea acestui fenomen.

În lucrarea *Meteorologia populară. Observări, credințe și obiceiuri*, Traian Gherman se referă la obiceiurile oamenilor din Moldova, care credeau că, pe timp de secetă, dacă se arunca în apă curgătoare o icoană furată din biserică în zorii zilei, va ploua⁸⁷.

Irina Nicolau și Carmen Huluță, în *Credințe și superstiții românești* - după Artur Gorovei și Gh. F. Ciaușanu, menționează faptul că, atunci când ploaia întârzie să apară, oamenii trebuie să fure o icoană din biserică, urmând să o arunce în izvor pentru a tulbura apa. Este o superstiție românească: „atunci se tulbură apele din cer și plouă”⁸⁸.

Regăsim și la Tudor Pamfile în *Văzduhul după credințele poporului român*, obiceiurile din județul Suceava unde, de data aceasta pentru a înceta ploile, trebuie ca un om al locului să fure de la altcineva o icoană pe care să o arunce în fântână⁸⁹. Obiceiurile nu trebuie însă confundate cu traficul icoanelor.

Interesul pentru icoanele din secolul al XIX-lea, în special pe sticlă, s-a manifestat târziu în țara noastră. Amatorii avizați au achiziționat icoane pe sticlă de la săteni, în schimbul unor sume neînsemnate și reproduceri color după icoane, acțiune ce a avut ca rezultat realizarea a

⁸⁷ G. Coșbuc, *Credințe fără rost*, „Albina”, an. XI, nr. 33, apud: Gherman 2002, p. 72.

⁸⁸ Nicolau, Huluță 2000, p. 224.

⁸⁹ Pamfile 2001, p. 142.

numeroase colecții particulare⁹⁰.

Demn de amintit este aportul lui Cornel Irimie, șeful Secției de etnografie și artă populară românească a Muzeului Brukenthal, cercetător științific principal al Academiei și director al aceluiași muzeu, care a reușit, prin munca de teren, să achiziționeze numeroase obiecte de artă. El a fost primul realizator al unei expoziții itinerante „Pictura pe sticlă și xilogravura în arta populară românească”, în perioada aprilie - iulie 1965, la München, Braunschweig și Copenhaga⁹¹.

O altă personalitate, preotul Zosim Oancea, întemeietorul Muzeului de icoane pe sticlă din Sibiel, a întreprins o campanie de salvare a icoanelor pe sticlă din Transilvania și Bucovina. Atât Cornel Irimie cât și Zosim Oancea au avut de suferit din partea autorităților statului, pentru preocupările lor în acest sens.

Ulterior, în spiritul Legii 63/1974, statul român avea să ia măsuri ferme pentru protejarea acestor valori. Au fost create puncte de concentrare ale Mitropoliei Ardealului: Valea Hârtibaciului, Parohia Valea Aurie, Mediaș, Săliște, Fofeldea, Avrig, Sâmbăta - unde au fost adunate icoane din parohiile ce prezentau riscuri de pierderi ale patrimoniului.

Cu toate că au existat și anterior preocupări în sensul protecției obiectelor de patrimoniu, *Legea nr. 63 din 30 octombrie 1974 pentru ocrotirea patrimoniului cultural național* a fost un important act normativ. Articolul 1 al legii preciza că „în înțelesul prezentei legi, bunurile cu valoare deosebită, istorică, artistică sau documentară care reprezintă mărturii importante privind dezvoltarea istorică a poporului român și a omenirii în general sau evoluția mediului natural, inclusiv cele din aceste categorii, alcătuite din metale prețioase și pietre prețioase, constituie patrimoniul cultural național al României și se bucură de protecția statului, a întregii societăți”⁹².

Reglementarea a fost completată ulterior prin Decretul prezidențial nr. 53/1975 privind „categoriile de bunuri culturale care nu fac parte din patrimoniul cultural național și criteriile de avizare de către Comisia Centrală de Stat a Patrimoniului Cultural Național pentru trimiterea lor peste graniță”⁹³, ce a dus la combaterea traficului cu obiecte de patrimoniu.

Prin această reglementare, Ministerul de Interne avea obligația de a identifica, inventaria și recupera bunurile care făceau parte din patrimoniul statului. Înstrăinarea sau scoaterea peste

⁹⁰ Teodosiu, p. 105.

⁹¹ Arhiva „ASTRA” 1965; Opriș 2013, p. 538.

⁹² Lazăr, Condruz 2007, p. 16.

⁹³ Publicat în *Buletinul Oficial*, Nr. 33, din 4 aprilie 1975.

graniță a obiectelor de patrimoniu se sancționa cu închisoare de la 2 la 7 ani, conform articolul 27 din lege⁹⁴.

Evenimentele din decembrie 1989 au tulburat activitatea de cercetare în spirit populist, profitându-se de unele imperfecțiuni ale Legii 63/1974 și de unele prevederi prea severe.

Legea nr. 63/1974 a fost abrogată prin *Decretul nr. 90/1990 privind înființarea Comisiei Muzeelor și Colecțiilor*, publicat în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 20, din 6 februarie 1990⁹⁵.

Dacă înainte de Revoluție exista o lege prin care obiectele de patrimoniu erau protejate, interzicându-se categoric vânzarea și cumpărarea lor, ca să nu mai vorbim de înstrăinarea peste hotare, lacunele, aplicarea defectuoasă de mai târziu au făcut ca obiectele de artă să fie comercializate, iar furturile să ia amploare⁹⁶.

Până la apariția unui nou act normativ, pe 26 august 1992, patrimoniul cultural național s-a confruntat cu lipsa unei reglementări speciale, de care au profitat în special traficanții⁹⁷.

Noile paragrafe legislative privind reglementarea patrimoniului cultural național au fost inserate în Ordonanța Guvernului nr. 27/1992, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 215, din 28 august 1992 și aprobată prin Legea nr. 11/1994 publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 65, din 14 martie 1994.

Această ordonanță impunea persoanelor fizice și juridice, deținătoare de bunuri culturale mobile sau imobile, de a le conserva, conform legii. Ordonanța Guvernului interzicea scoaterea din inventarul bibliotecilor, muzeelor și colecțiilor, a bunurilor de patrimoniu, până la apariția unei legi speciale, cu norme clare de aplicare.

Casele de licitație, magazinele, anticariatele și consignațiile care comercializau bunuri culturale aveau obligația să dețină autorizație de funcționare de la Ministerul Culturii și Cultelor, cu avizul Comisiei Muzeelor și Colecțiilor. Prin această Ordonanță a Guvernului era considerată infracțiune trecerea peste graniță fără autorizație a bunurilor de patrimoniu, fiind sancționată cu închisoare de la 2 la 7 ani.

Ulterior, Legea nr. 11/1994 a modificat Ordonanța Guvernului nr. 27/1992, infracțiunea

⁹⁴ Lazăr, Condruz 2007, p. 16.

⁹⁵ Lazăr, Condruz 2007, p. 16.

⁹⁶ Balint, Nicolae, *Jaful continuă*, în *Ziarul de Mureș*, an III, nr. 172, 4 octombrie, Mureș, 2005.

⁹⁷ Lazăr, Condruz 2007, pp. 16-17.

fiind reglementată contravenție⁹⁸.

Ordonanța Guvernului nr. 68/1994 pentru protejarea patrimoniului a fost publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 247, din 31 august 1994 și aprobată prin Legea nr. 41/1995, abrogată prin Legea nr. 182/2000⁹⁹.

În ciuda reglementărilor menționate, bunurile de patrimoniu nu erau suficient protejate legislativ. Ca atare, la 4 decembrie 1996, a fost emis Ordinul Ministerului Culturii și Cultelor nr. 1284 referitor la *Normele metodologice privind criteriile unice de clasare a bunurilor culturale care fac parte din patrimoniul cultural național și la metodologia de eliberare a adeverințelor de export, precum și a Regulamentului privind desfășurarea activităților comerciale cu bunuri culturale*¹⁰⁰.

Preocupările privind protejarea patrimoniului cultural național mobil au dus la adoptarea Legii nr. 182/2000 care prevedea, printre altele, înființarea unor structuri specializate în cadrul Inspectoratului General al Poliției Române¹⁰¹.

Atât în perioada hiatusului legislativ de după Revoluție cât și după aceea, specula cu icoane dar și cu alte valori artistice a înflorit. După anul 1989, s-au intensificat furtul obiectelor de artă, distrugerea patrimoniului mobil și imobil, exportul ilegal de bunuri culturale¹⁰².

Augustin Lazăr și Aurel Condruz, în lucrarea *Corpus Juris Patrimonii: Patrimoniul cultural național: Doctrină și Jurisprudență, Acte normative*, semnalează faptul că în perioada 2001-2005 au fost comise aproximativ 1595 de furturi care au vizat bunuri de artă și de cult, distrugerii ale patrimoniului mobil și imobil. Tot în această perioadă, din 3016 bunuri culturale mobile furate, au fost recuperate 2436 sustrase din locuințe (colecții particulare), lăcașuri de cult, instituții muzeale și din situri arheologice¹⁰³.

Fenomenul de trafic cu obiecte din patrimoniul cultural național a cunoscut o expansiune fără precedent, lipsa unor norme care să reglementeze modul de protecție a bunurilor din patrimoniul cultural național permițând o circulație totală și necontrolată a valorilor.

În ciuda demersurilor organismelor abilitate, nici în anii următori traficul cu bunuri de patrimoniu nu a fost stopat. Ca atare, în anul 2007, au fost puse în urmărire 653 de bunuri

⁹⁸ Lazăr, Condruz 2007, p. 17.

⁹⁹ Lazăr, Condruz 2007, p. 17.

¹⁰⁰ Lazăr, Condruz 2007, pp. 17-18.

¹⁰¹ Lazăr, Condruz 2007, p. 18.

¹⁰² Lazăr, Condruz 2007, p. 25.

¹⁰³ Lazăr, Condruz 2007, pp. 25-26.

culturale¹⁰⁴. Frecvența furturilor legate de bunurile culturale se datorează în special câștigurilor financiare consistente obținute din aceste tranzacții. Ca atare, furturile sunt comise prin efracție, cu preponderență în zonele unde sunt păstrate aceste bunuri, de la locuințe private, spații de depozitare din muzee, până la colecții aflate în patrimoniul bisericilor și mănăstirilor care nu sunt securizate¹⁰⁵.

Până la înființarea serviciului special al „Poliției de Patrimoniu”, Bucureștiul a avut în cadrul Securității de Stat o secție care răspundea de protecția patrimoniului, adică tot ce însemna furt și trafic de bunuri culturale.

Multe dintre icoanele valoroase, în afara celor ce au aparținut proprietarilor, au fost trecute peste graniță fraudulos, urmând să fie valorificate. O parte din icoane au ajuns în colecții de peste hotare, prin intermediul unor case de licitație care nu cunoșteau proveniența ilicită a obiectelor.

În catalogul Dr. Jürgen Fischer, „Fischer-Auktion-Keramik und Kunst”, publicat în anul 1995, am identificat numeroase icoane, în special pe sticlă, ce provin de pe teritoriul țării noastre¹⁰⁶.

La acțiunile de recuperare a obiectelor de artă furate de-a lungul timpului de pe teritoriul României, Poliția Română a beneficiat de sprijinul unor asociații internaționale, printre care se numără și Interpolul. Amintim, în acest context, adoptarea de către România a Legii 149/1997 pentru ratificarea Convenției UNIDROIT¹⁰⁷ privind bunurile culturale furate sau exportate ilegal, adoptată la Roma pe 24 iunie 1995.

O parte din obiectele de patrimoniu monitorizate și recuperate de către Ministerul Administrației și Internelor prin Inspectoratul General al Poliției Române se regăsesc în catalogul „Patrimoniul reîntregit - Bunuri culturale mobile restituite patrimoniului național și universal 1989-2007”, care ilustrează preocuparea unor rețele specializate, naționale și internaționale, pentru furtul și traficul ilicit cu obiecte de artă.

Sub egida UNESCO au luat ființă asociații internaționale ce urmăreau *prevenirea și combaterea comerțului ilicit cu bunuri din patrimoniul național și universal, protejarea*

¹⁰⁴ Lazăr, Condruz 2007, p. 26.

¹⁰⁵ Lazăr, Condruz 2007, p. 27.

¹⁰⁶ Fischer 1995.

¹⁰⁷ Publicată în *Monitorul Oficial* 176, din 30 iulie 1997.

*operelor de artă și a monumentelor istorice*¹⁰⁸.

În continuare vom prezenta bunuri de patrimoniu, icoane pe lemn și pe sticlă furate de pe raza județului Sibiu, așa cum reiese din documentele interne, informații extrase din fișele cazurilor reținute în atenția Inspectoratului de Poliție al Județului Sibiu - Serviciul Poliției Judiciare.

În urma studierii acestor fișe, cu acordul autorităților, am realizat o statistică a furturilor ce au avut loc după Revoluție, în județul Sibiu.

Astfel, în noiembrie 1991 au fost sustrase, dintr-o locuință particulară din Rășinari, două icoane pe sticlă reprezentându-i pe „Sfântul Nicolae” și „Sfânta Fecioară” (caz nesoluționat).

În martie 1999, de la Biserica Ortodoxă din Rășinari, au fost furate trei icoane pe suport de lemn: „Iisus Hristos Împărat” - datată 1763, „Maica Domnului cu Pruncul”, „Sfânta Paraschiva” – datată 1763 (caz soluționat). În martie 2000, de la Biserica „Sfânta Cuvioasa Paraschiva” din Rășinari, au fost furate, pe lângă alte obiecte de cult, trei icoane pe lemn: „Sfânta Paraschiva” - datată 1973, „Iisus Împărat” și „Maica Domnului cu Pruncul” - dateate 1785. Au fost recuperate numai o parte din bunuri.

Pe parcursul anului 2001, au fost sustrase obiecte de cult din bisericile situate în județul Sibiu, valorificate ulterior prin intermediul romilor din satul Brateiu sau prin vânzare directă în afara țării.

În martie 2001, a fost furată de la Biserica Ortodoxă Turnișor 1, din Sibiu, o icoană pe sticlă reprezentând scena „Sfintei Treimi” (caz soluționat). Tot în luna martie a aceluiași an, de la Biserica Ortodoxă din satul Topârcea, județul Sibiu, au fost furate zece icoane și alte bunuri de valoare. O parte din obiectele furate au fost vândute, fără a se preciza cumpărătorului proveniența obiectelor. De la cumpărător a fost recuperată o icoană, aceasta fiind restituită bisericii.

În aprilie 2001, au fost furate de la Biserica Ortodoxă din satul Vecerd, județul Sibiu, mai multe obiecte de cult, printre care și o icoană. O parte din aceste bunuri au fost vândute. Tot în luna aprilie, au fost sustrase de la Biserica Ortodoxă din comuna Cristian, județul Sibiu, patru icoane pictate pe lemn și alte obiecte de cult.

În iunie 2001, de la Biserica Ortodoxă din comuna Bazna, județul Sibiu, au fost furate mai multe bunuri, care ulterior au fost vândute unor lideri din cadrul minorității rome. Icoana

¹⁰⁸ Patrimoniul reîntregit 2007, p. 3.

reprezentând scena „Maicii Domnului cu Pruncul în brațe” a fost recuperată.

În noiembrie 2001, de la Biserica Ortodoxă din satul Bungard, județul Sibiu, au fost furate trei icoane pictate pe lemn și alte obiecte de cult, valorificate ulterior. Două din icoanele furate au fost recuperate.

În aprilie 2003, de la Biserica Ortodoxă Arpașu de Sus, județul Sibiu, au fost sustrate mai multe obiecte care nu au fost găsite, printre care și o cruce din lemn bogat ornamentată.

Trebuie menționat că multe din icoanele furate nu au fost catalogate ca făcând parte din patrimoniu. În urma studierii acestor cazuri, s-a constatat că romii au fost cei mai activi în domeniul furtului și traficului de icoane. Ei mergeau în sate și-i determinau pe oamenii locului să-și dea icoanele vechi sau alte obiecte în schimbul unor copii ale unor litografii.



Imagine din momentul recuperării unor icoane furate

După numărul extrem de mare al bisericilor jefuite, a venit și rândul locuințelor particulare în care se aflau obiecte de cult. În decembrie 1997, din „Casa Octavian Goga” din Rășinari, unde s-a născut și a locuit poetul, au fost furate zece icoane pe sticlă și pe lemn.

Un caz aparte este și cel al medicului Gheorghe Telea Bologa, din casa căruia au fost sustrate icoane valoroase.

În această casă din județul Sibiu, care avea să devină, pe 23 aprilie 2005, Centrul Cultural Memorial „Dr. Gheorghe Telea Bologa” - Nou Român, s-a făcut reconstituirea furtului ce a avut loc în luna iulie a anului 2001, prin intermediul Poliției de Patrimoniu, Oficiului de Patrimoniu și Comisiei de expertizare. Despre acest furt de icoane s-a scris în presa locală¹⁰⁹.



Detaliu: „Casa Octavian Goga” din Rășinari



Conversație cu medicul Gheorghe Telea Bologa

¹⁰⁹ Brylynski, Bogdan, *Jefuitorii de icoane*, în *Ziua de Ardeal*, seria nouă, anul VI, nr. 1912, 16 iulie, Sibiu, 2001.

În discuțiile purtate cu distinsul medic Gheorghe Telea Bologa, domnia sa menționa că, din casă, deși exista sistem de alarmă, au fost furate cinci icoane pe lemn, dintre care o piesă valoroasă nu a putut fi recuperată. Cele prezentate sunt doar câteva exemple de furturi ce au vizat obiecte de artă în județul Sibiu.

Înainte de anul 1989, expozițiile organizate peste graniță erau realizate numai prin intermediul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, care selecta lucrări de la diverse muzee din țară. Foarte rar aveau loc astfel de evenimente, patrimoniul nostru rămânând în anonimat datorită stricteții, suspiciunii, neîncrederii și temerilor din acea perioadă. De regulă, tematica expozițiilor era strict legată de imaginea comunistă. Restricțiile dure care au existat înainte de Revoluție nu au fost de folos, mai degrabă au constituit un prejudiciu la imaginea României. Odată cu depășirea perioadei comuniste, prin libertatea greșit înțeleasă, operele noastre au ajuns să fie cunoscute prin furturi. Ceea ce trebuie înțeles este faptul că nu toate piesele trebuie clasate, nu toate intră în patrimoniul cultural național. Nu toate operele unui artist sunt valoroase. În creația sa trebuie să ținem seama de o anumită evoluție. Odată cu noile reglementări și cu intrarea României în Uniunea Europeană, a fost obținută libertatea de circulație a valorilor culturale, importanța ei fiind de netăgăduit.

De-a lungul timpului au fost aduse prejudicii patrimoniului cultural național prin traficul cu obiecte de patrimoniu. Am adăuga și carențele legislative, precum și aplicarea cu rea-credință a legislației. Din cauza lipsei reglementărilor clare în domeniul protejării patrimoniului, în ultimii ani a sporit traficul cu icoane. Existența unei piețe ilicite de valori culturale a dus la o regretabilă și condamabilă pierdere a bunurilor de patrimoniu care au fost scoase în afara granițelor țării.

În concluzie, se impune o strânsă colaborare între deținătorii unor asemenea bunuri culturale cu instituțiile de cercetare și conservare-restaurare din țară. Pe lângă salvarea fizică a obiectelor de patrimoniu sunt necesare catalogarea și publicarea rezultatelor acesteia. Includerea lor într-un circuit vizual bine organizat și mediatizat îngreunează traficul obiectelor de patrimoniu, ducând la diminuarea acestui fenomen.

Colecția Mitropoliei Ardealului și Arhiepiscopiei Sibiului

În ultimii zece ani principala mea preocupare a vizat studiul icoanelor pe lemn și pe sticlă din colecțiile sibiene. Inițiativa Mitropoliei Ardealului de a colecta icoane valoroase și de a organiza expoziția și depozitele din Casa „Eminescu”, strada Mitropoliei, nr. 22 a avut un rol hotărâtor în protejarea acestor bunuri.

Ne onorează interesul cu privire la problematica patrimoniului pe care-l manifestă Înaltpreasfințitul Părinte Dr. Laurențiu Streza, Mitropolitul Ardealului și Arhiepiscopul Sibiului, înscriindu-și numele alături de Mitropolitul Miron Romanul și de Mitropolitul Nicolae Bălan, ca apărător al sfințelor icoane și, prin ele, apărător al identității noastre naționale.

Dacă în volumul intitulat „Icoane pe lemn și pe sticlă din principalele colecții sibiene”, publicat în anul 2009, am trecut în revistă în principal icoanele pe lemn din colecția Arhiepiscopiei Sibiului și numai 23 de icoane pe sticlă semnate și/sau datate, de data aceasta vom prezenta alte 134 icoane pe sticlă cercetate, fără documentație fotografică.

În urma studierii stării de conservare a icoanelor pe lemn și pe sticlă păstrate în acest imobil s-a constatat faptul că, în ciuda neajunsurilor pe care le prezintă clădirea¹¹⁰, piesele s-au adaptat de-a lungul timpului la microclimatul existent.

Important de menționat este Proiectul privind *Amenajarea unui muzeu de artă religioasă* în imobilul de pe strada Mitropoliei, nr. 36, care a constituit subiectul primei părți a lucrărilor de disertație ale studenților Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Științe Socio-Umane, Departamentul de Istorie, Patrimoniu și Teologie Protestantă, Specializarea Conservare-Restaurare, Master Restaurare Lemn Policrom¹¹¹.

În atribuirea icoanelor pe sticlă am apelat la bibliografia de specialitate, multe din icoanele prezentate fiind atribuite pe baza analogiilor cu alte icoane publicate de autori cunoscuți precum Iuliana Dancu, Dumitru Dancu, Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly. Cercetările lor au fost de un real folos în demersul nostru de atribuire a icoanelor, însemnările fiind marcate cu **roșu**.

Icoanelor pe sticlă semnate și datate sau numai datate publicate în volumul „Icoane pe lemn și

¹¹⁰ umiditatea ascensională, identificarea unui atac fungic în zona grupului sanitar.

¹¹¹ Streza Maria, *Spații propuse și dotare laborator*; Deak Andrei, *Măsuri de securitate*; Varga Roxana, *Tematică de expoziție* - coordonator dr. Alina Geanina Ionescu.

sticlă din principalele colecții sibiene”¹¹² li se alătură în acest volum celelalte icoane pe sticlă studiate, mărturii ale tradiției și valorilor noastre naționale, piese ne desemnate sau fără indicarea localității și datei, dar care, din punct de vedere al concepției și execuției au o valoare deosebită¹¹³.

Nicolae Cațavei

<p><i>Sfânta Troiță</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1701 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Cațavei dimensiuni 41x35 cm</p> <p><i>Maica Domnului Îndurerată</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1653 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Cațavei dimensiuni 37x31 cm</p>	<p><i>Maica Domnului Îndurerată</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1845 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Cațavei dimensiuni 49x40 cm</p> <p><i>Învierea Domnului</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1850 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Cațavei dimensiuni 50x45 cm</p>	<p><i>Sfinții Constantin și Elena</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1857 mijlocul secolului XIX atribuită zugravului Nicolae Cațavei dimensiuni 48x43 cm</p>
---	---	---

Ioan Pop

<p><i>Cuvioasa Paraschiva</i> icoană pe sticlă nr. inv. 724 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraș dimensiuni 32x27cm</p> <p><i>Sfântul Nicolae</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1635 a doua jumătate a secolului XIX atribuită, prin analogie, lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraș (cf. Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly „...Prin mine, Ioan Pop Zugravul” 2008, p. 155, pl. 178) dimensiuni 40x30 cm</p>	<p><i>Prohodul lui Iisus</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1839 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraș dimensiuni 51x45 cm</p> <p><i>Cuvioasa Paraschiva</i> icoană pe sticlă nr. inv. 504 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraș dimensiuni 32x27cm</p>	<p><i>Sfinții Apostoli Petru și Pavel</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1854 prima jumătate a secolului XIX atribuită, prin analogie, lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraș (cf. Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly „...Prin mine, Ioan Pop Zugravul” 2008, p. 142, pl. 153) dimensiuni 46x41 cm</p>
---	--	---

¹¹² Ionescu 2009, pl. 7, p. 113; pp. 129-131.

¹¹³ Ionescu 2009, p. 117.

<p><i>Iisus Hristos cu Globul</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1702 a doua jumătate a secolului XIX atribuită lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraș dimensiuni 33x28 cm</p>	<p><i>Maica Domnului Îndurerată</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1755 a doua jumătate a secolului XIX atribuită, prin analogie, lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraș (cf. Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly „...Prin mine, Ioan Pop Zugravul” 2008, p. 87, pl. 52) dimensiuni 58x48 cm</p>	<p><i>Sfântul Gheorghe omorând balaurul</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1052 prima jumătate a secolului XIX atribuită, prin analogie, lui Ioan Pop, zugrav din Făgăraș (cf. Ioana Rustoiu, Elena Băjenaru, Ana Dumitran, Szöcs Fülöp Károly „...Prin mine, Ioan Pop Zugravul” 2008, p. 160, pl. 188) dimensiuni 38x32 cm</p>
--	---	--

Matei Țimforea

Sfinții 40 de mucenici

icoană pe sticlă
nr. inv. 506
sfârșit de secol XIX
atribuită lui Matei Țimforea din Cârțișoara
dimensiuni 36x26 cm

Maica Domnului cu Pruncul

icoană pe sticlă
nr. inv. 1834
a doua jumătate a secolului XIX
atribuită lui Matei Țimforea din Cârțișoara
dimensiuni 53x40 cm

Petru din Topârcea

Iisus Hristos pe tron

icoană pe sticlă
nr. inv. 262
sfârșit de secol XVIII
probabil Petru Zugravu din Topârcea
dimensiuni 37x32 cm

Pe Valea Sebeșului, centrul de pictură pe sticlă din Laz se remarcă drept unul dintre cele mai prolifiche, prin icoanele realizate de zugravii din familia Poienaru. Conform datelor furnizate de *Maria Poienaru*, primul zugrav din această familie a fost *Savu Poienaru* (1770-1818) urmat de fiul său *Simion Poienaru* (1802-1872). Acesta a avut la rândul său trei fii: *Toma Poienaru* (1830-1872), *Ion Poienaru* (1838-1903) și *Ilie Poienaru I* (1839-1917). *Ion Poienaru* a avut un fiu, pe *Aron Poienaru* (1861-1921), iar *Ilie Poienaru* doi fii: *Partenie Poienaru* (1871-1921) și *Ilie Poienaru II* (1883). Acesta din urmă a avut o fiică pe nume *Maria Poienaru* (1923) care pictează și în prezent¹¹⁴.

Referitor la aceste informații consemnate în bibliografia de specialitate de *Iuliana Dancu*, *Dumitru Dancu*, *Ștefan Meteș* și *Gheorghe Pavelescu* - *Ioana Rustoiu*, într-o amplă cercetare a

¹¹⁴ Dancu, Dancu 1975, p. 95, 97, 104.

activității zugravilor din Laz¹¹⁵, face o serie de corecturi bazate pe documente păstrate în arhiva parohiei ce modifică intervalul de timp în care au trăit zugravii: *Savu Poienaru* (1777-1829), *Simion Poienaru* (1801-1872), *Toma Poienaru* (1835-1874), *Ioan Poienaru* (1837-1898), *Ilie Poienaru I* (1840-1917), *Aron Poienaru* (1862-1921), *Ilie Poienaru II* (1883-1977).

Zugravul *Simion Poienaru* din Laz a învățat meșteșugul de la tatăl său, observându-se și la el „hieratismul canonic al sfinților, mai ales în prima parte a activității sale”¹¹⁶. De asemenea, în evoluția picturii pe sticlă a acestui zugrav se remarcă trecerea de la abundența cromatică la fondul din foiță de aur și, mai apoi, la cel din hârtie argintată, culminând cu revenirea la culoarea de odinioară¹¹⁷.

Simion Poienaru

Judecata de Apoi

icoană pe sticlă
nr. inv. 539
prima jumătate a secolului XIX
probabil Simion Poienaru, zugrav din Laz
dimensiuni 43x38 cm

Duminica tuturor sfinților

icoană pe sticlă
nr. inv. 215
prima jumătate a secolului XIX
probabil Simion Poienaru, zugrav din Laz
dimensiuni 42 x 36 cm

Ilie II Poienaru

Sfântul Nicolae

icoană pe sticlă
nr. inv. 1746
început de secol XX
atribuită, prin analogie, lui Ilie II Poienaru
(cf. Ioana Rustoiu, „Icoanele Lazului” 2007, fig. 275, p. 375)
dimensiuni 44x34 cm

Pavel Zamfir

Judecata de Apoi

icoană pe sticlă
nr. inv. 204
a doua jumătate a secolului XIX
probabil Pavel Zamfir,
zugrav din Laz
dimensiuni 41x36 cm
ramă de Mărginime

Adormirea Maicii Domnului

icoană pe sticlă
nr. inv. 821
sfârșit de secol XIX
atribuită, prin analogie, lui
Pavel Zamfir, zugrav din Laz
(cf. Ioana Rustoiu, „Icoanele Lazului” 2007, pl. 78, p. 244)
dimensiuni 44x38 cm

Învierea lui Iisus și 12 scene din viața Sa

icoană pe sticlă
nr. inv. 815
a doua jumătate a secolului XIX
atribuită lui Pavel Zamfir,
zugrav din Laz
dimensiuni 40x36cm
ramă de Mărginime

¹¹⁵ Rustoiu 2007, pp. 22-35.

¹¹⁶ Dancu, Dancu 1975, p. 96.

¹¹⁷ Dancu, Dancu 1975, p. 96.

Ioan Kosteia

<p><i>Maica Domnului cu Pruncul</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1273 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm atribuită, prin analogie, zugravului Ioan Kosteia (cf. Dancu, Dancu 1975, pl. 109) dimensiuni 45x40 cm</p> <p><i>Arhanghelii Mihail și Gavriil</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1274 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm atribuită, prin analogie, zugravului Ioan Kosteia (cf. Dancu, Dancu 1975, pl. 109) dimensiuni 36x32 cm</p> <p><i>Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1934 prima jumătate a secolului XIX probabil Ioan Kosteia dimensiuni 44x31 cm</p>	<p><i>Duminica Floriilor</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1736 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm probabil Ioan Kosteia dimensiuni 25x20 cm</p> <p><i>Intrarea în biserică a Maicii Domnului (Vovedenie)</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1737 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm probabil Ioan Kosteia dimensiuni 25x20 cm</p> <p><i>Nașterea Domnului</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1739 prima jumătate a secolului XIX Lancrăm, probabil Ioan Kosteia proveniență: Șeica Mare dimensiuni 25x20 cm</p>
---	---

Maierii Albei Iulia

<p><i>Învierea lui Iisus</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1957 a doua jumătate a secolului XIX Maierii Albei Iulia Zugrav din familia Prodan dimensiuni 51x47 cm</p>	<p><i>Iisus Hristos binecuvântând</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1486 a doua jumătate a secolului XIX Maierii Albei Iulia Zugrav din familia Prodan dimensiuni 34x23 cm</p>
--	---

Făgăraș

<p><i>Maica Domnului Îndurerată</i> icoană pe sticlă nr. inv. 154 secol XIX Făgăraș dimensiuni 48x40 cm</p> <p><i>Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul</i> icoană pe sticlă nr. inv. 529 secol XIX Făgăraș dimensiuni 47x41cm</p>	<p><i>Pogorârea de pe Cruce a Sfântului Ioan</i> icoană pe sticlă nr. inv. 776 secol XIX Făgăraș dimensiuni 58x23 cm</p> <p><i>Sfântul Ilie</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1951 secol XIX Făgăraș dimensiuni 38x31 cm</p>	<p><i>Sfântul Dumitru</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1981 secol XIX Făgăraș dimensiuni 42x36 cm</p> <p><i>Înălțarea Domnului</i> icoană pe sticlă nr. inv. 1840 secol XIX Făgăraș dimensiuni 59x52 cm</p>
---	--	--

Sfântul Nicolae
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 536
 secol XIX
 Făgăraș
 dimensiuni 40x34 cm

Șcheii Brașovului

Învierea Domnului
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 510
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 36x30 cm

Iisus Hristos cu Vița-de-vie
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1051
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 39x34 cm

Cei Trei Ierarhi
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1193
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 45x43 cm

Sfântul Haralambie
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 538
 secol XIX
 Șcheii Brașovului [?]
 dimensiuni 46x41 cm

Sfântul Nicolae
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1583
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 48x37 cm

Încoronarea Mariei
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1634
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 40x34 cm

Sfântul Gheorghe omorând balaurul
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1833
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 49x44 cm

Iisus cu Vița-de-vie
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1838
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 53x46 cm

Maica Domnului cu Pruncul
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1863
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 50x45 cm

Iisus cu Vița-de-vie
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 531
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 38x32 cm

Sfântul Nicolae
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1917
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 42x37 cm

Cina cea de Taină
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1962
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 38x32 cm

Botezul Domnului
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 507
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 55x38 cm

Sfântul Gheorghe omorând balaurul
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1930
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 44x39 cm

Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 509
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 36x31cm

Sfântul Ilie
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 768
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 37x32 cm

Sfântul Gheorghe omorând balaurul
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1044
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 55x50 cm

Punerea în mormânt
 icoană pe sticlă
 nr. inv. 1077
 secol XIX
 Șcheii Brașovului
 dimensiuni 31,5 x 37 cm

<p>Constantin și Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1778 secol XIX Șcheii Brașovului dimensiuni 42x38 cm</p> <p>Botezul Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 1832 secol XIX Șcheii Brașovului dimensiuni 46x42 cm</p>	<p>Sfânta Treime icoană pe sticlă nr. inv. 6 secol XIX Șcheii Brașovului dimensiuni 59x47 cm</p> <p>Iisus cu Vița-de-vie icoană pe sticlă nr. inv. 90 secol XIX Șcheii Brașovului dimensiuni 38x32 cm</p>	<p>Maica Domnului Îndurerată icoană pe sticlă nr. inv. 1048 secol XIX Șcheii Brașovului dimensiuni 46x40 cm</p> <p>Buna Vestire și 10 scene cu sfinți icoană pe sticlă nr. inv. 1970 secol XIX Șcheii Brașovului dimensiuni 60x50 cm</p>
--	---	--

Laz

<p>Maica Domnului Îndurerată icoană pe sticlă nr. inv. 718 secol XIX Laz dimensiuni 44x38 cm</p> <p>Sfinții Constantin și Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1749 secol XIX Laz dimensiuni 38x33 cm</p> <p>Sfântul Gheorghe omorând balaurul icoană pe sticlă nr. inv. 816 secol XIX Laz dimensiuni 43x38 cm</p> <p>Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 1485 secol XIX Laz dimensiuni 35x31 cm</p> <p>Încoronarea Maicii Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 219 secol XIX Laz dimensiuni 30x35 cm</p>	<p>Încoronarea Maicii Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 725 secol XIX Laz dimensiuni 37x32 cm</p> <p>Sfântul Haralambie icoană pe sticlă nr. inv. 828 secol XIX Laz dimensiuni 32x27 cm</p> <p>Sfântul Gheorghe omorând balaurul icoană pe sticlă nr. inv. 1483 secol XIX Laz dimensiuni 41x35 cm</p> <p>Arhanghelii Mihail și Gavriil icoană pe sticlă nr. inv. 1555 secol XIX Laz dimensiuni 37x32 cm</p> <p>Sfântul Gheorghe omorând balaurul icoană pe sticlă nr. inv. 213 secol XIX Laz dimensiuni 30x31 cm</p>
---	--

Sfântul Gheorghe omorând balaurul

icoană pe sticlă
nr. inv. 550
prima jumătate a secolului XIX
Laz [?]
dimensiuni 17x12 cm

Valea Sebeșului

Sfântul Haralambie

icoană pe sticlă
nr. inv. 263
secol XIX
Valea Sebeșului
dimensiuni 42x37 cm

Sfinții Arhangheli Mihail și Gavriil

icoană pe sticlă
nr. inv. 537
secol XIX
Valea Sebeșului
dimensiuni 35x30 cm

Iisus Hristos în Grădina Ghetsimani

icoană pe sticlă
nr. inv. 1651
secol XIX
Valea Sebeșului
dimensiuni 45x37 cm

Adormirea Maicii Domnului

icoană pe sticlă (capac din lemn cu traverse)
nr. inv. 1963
secol XIX
probabil Valea Sebeșului
dimensiuni 36x29 cm

Luarea de pe Cruce

icoană pe sticlă
nr. inv. 1106
secol XIX
probabil Valea Sebeșului
dimensiuni 62x45 cm

Ierņuțeni

Iisus Hristos binecuvântând

icoană pe sticlă
nr. inv. 1931
datată 176_
probabil Ierņuțeni
dimensiuni 50x39 cm

Sfântul Ștefan

icoană pe sticlă
nr. inv. 553
început de secol XIX
probabil Ierņuțeni
dimensiuni 31x23 cm

Arhanghelul Mihail

icoană pe sticlă
nr. inv. 1636
sfârșit de secol XVIII -
început de secol XIX
probabil Ierņuțeni
dimensiuni 43x38 cm

Răstignirea lui Iisus

icoană pe sticlă
nr. inv. 1982
început de secol XIX
probabil Ierņuțeni
dimensiuni 37x31 cm

Maica Domnului Împărăteasă

icoană pe sticlă
nr. inv. 1249
secol XIX
probabil Ierņuțeni
dimensiuni 37x30 cm

Nicula

Maica Domnului Îndurerată

icoană pe sticlă
nr. inv. 1188
sfârșit de secol XIX -
început de secol XX
Nicula
dimensiuni 50x36 cm

Maica Domnului

icoană pe sticlă
nr. inv. 1912
sfârșit de secol XVIII -
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 27x22 cm

Răstignirea lui Iisus

icoană pe sticlă
nr. inv. 1715
început de secol XIX
Nicula
dimensiuni 26x20 cm

<p>Maica Domnului cu Pruncul icoană pe sticlă nr. inv. 1463 început de secol XIX Nicula dimensiuni 38x33 cm</p> <p>Iisus Hristos pe tron icoană pe sticlă nr. inv. 1553 prima jumătate a secolului XIX Nicula dimensiuni 23x18 cm</p> <p>Maica Domnului cu Pruncul icoană pe sticlă nr. inv. 1554 (în registrul inventar 1154) prima jumătate a secolului XIX Nicula dimensiuni 23x18 cm</p> <p>Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 1713 început de secol XIX Nicula dimensiuni 23x18 cm</p> <p>Sfinții Constantin și Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1714 început de secol XIX Nicula dimensiuni 23x18 cm</p> <p>Maica Domnului cu Pruncul și cei 12 Apostoli icoană pe sticlă nr. inv. 1716 început de secol XIX Nicula dimensiuni 34x28 cm</p>	<p>Intrarea Maicii Domnului în Templu icoană pe sticlă nr. inv. 1921 mijlocul secolului XIX Nicula dimensiuni 31x25 cm</p> <p>Cina cea de Taină icoană pe sticlă nr. inv. 1748 început de secol XIX Nicula dimensiuni 28x22</p> <p>Sfânta Treime icoană pe sticlă nr. inv. 528 sfârșit de secol XVIII - început de secol XIX Nicula dimensiuni 25x20 cm</p> <p>Botezul Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 1073 început de secol XIX Nicula dimensiuni 30x24 cm</p> <p>Nașterea Domnului și Cina cea de Taină icoană pe sticlă nr. inv. 1654 început de secol XIX Nicula dimensiuni 23x18 cm / 23x18 cm</p> <p>Învierea lui Iisus icoană pe sticlă nr. inv. 1711 sfârșit de secol XVIII – început de secol XIX Nicula dimensiuni 23x17 cm</p>	<p>Sfântul Gheorghe omorând balaurul icoană pe sticlă nr. inv. 1920 secol XIX Nicula dimensiuni 23x18 cm</p> <p>Maica Domnului cu Pruncul icoană pe sticlă nr. inv. 1922 secol XIX Nicula dimensiuni 30x25 cm</p> <p>Învierea lui Iisus icoană pe sticlă nr. inv. 527 sfârșit de secol XVIII - început de secol XIX Nicula dimensiuni 25x20 cm</p> <p>Sfinții Constantin și Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1972 secol XIX Nicula dimensiuni 37x30 cm</p> <p>Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 1973 secol XIX Nicula dimensiuni 34x28 cm</p> <p>Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 1918 prima jumătate a secolului XIX Nicula dimensiuni 26x29 cm</p>
---	--	--

<p>Sfinții Constantin și Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1717 mijlocul secolului XIX Nicula dimensiuni 34x28 cm</p> <p>Duminica Floriilor icoană pe sticlă nr. inv. 1911 mijlocul secolului XIX Nicula dimensiuni 36x31 cm</p>	<p>Sfinții Constantin și Elena icoană pe sticlă nr. inv. 1712 secol XIX Nicula dimensiuni 23x18 cm</p> <p>Maica Domnului cu Pruncul icoană pe sticlă nr. inv. 1722 început de secol XIX Nicula dimensiuni 24x18 cm</p>	<p>Arhanghelii Mihail și Gavriil icoană pe sticlă nr. inv. 1975 început de secol XIX Nicula dimensiuni 26x20 cm</p> <p>Adormirea Maicii Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 1977 prima jumătate a secolului XIX Nicula dimensiuni 38x30 cm</p>
--	--	---

Gherla

<p>Sfânta Treime icoană pe sticlă nr. inv. 1937 sfârșit de secol XIX – început de secol XX Gherla dimensiuni 48x38 cm</p>	<p>Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 1978 a doua jumătate a secolului XIX Gherla dimensiuni 42x31 cm</p>
--	---

Mărginimea Sibiului

<p>Cina cea de Taină și Punerea în mormânt icoană pe sticlă nr. inv. 94 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 69x56 cm</p> <p>Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 95 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 45x32 cm</p> <p>Cina cea de Taină icoană pe sticlă nr. inv. 820 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 63x45 cm</p>	<p>Încoronarea Mariei icoană pe sticlă nr. inv. 819 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 40x35 cm</p> <p>Adormirea Maicii Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 827 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 33x27 cm</p> <p>Maica Domnului Îndurerată icoană pe sticlă nr. inv. 721 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 41x37 cm</p>	<p>Maica Domnului Orantă și Sfinții Vasile, Grigore și Ioan icoană pe sticlă nr. inv. 542 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 61x53 cm</p> <p>Deisis icoană pe sticlă nr. inv. 719 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 51x23 cm</p> <p>Cina cea de Taină și Punerea în mormânt icoană pe sticlă nr. inv. 526 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 66x44 cm</p>
---	--	---

<p>Sfânta Treime icoană pe sticlă nr. inv. 993 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 83x67 cm</p> <p>Întâmpinarea Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 1065 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 60x50 cm</p> <p>Punerea în mormânt icoană pe sticlă nr. inv. 1067 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 69x53 cm</p> <p>Nașterea Domnului icoană pe sticlă nr. inv. 554 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 25x20 cm</p>	<p>Iisus Hristos pe tron icoană pe sticlă nr. inv. 831 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 43x33 cm</p> <p>Sfântul Simion Stâlpnicul icoană pe sticlă nr. inv. 1049 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 50x44 cm</p> <p>Sfânta Troiță și Cina cea de Taină icoană pe sticlă nr. inv. 1069 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 62x45 cm</p> <p>Sfântul Haralambie icoană pe sticlă nr. inv. 1098 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 39 x 34 cm</p>	<p>Sfântul Ilie icoană pe sticlă nr. inv. 540 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 43x38 cm</p> <p>Deisis icoană pe sticlă nr. inv. 1046 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 56x50 cm</p> <p>Coborârea de pe Cruce icoană pe sticlă nr. inv. 1099 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 44x39 cm</p> <p>Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 533 secol XIX Mărginimea Sibiului dimensiuni 41x36 cm</p>
--	--	---

Banat

<p>Sfântul Nicolae icoană pe sticlă nr. inv. 214 sfârșit de secol XIX zona Banatului dimensiuni 51 x 36 cm</p>	<p>Iisus Hristos cu Globul pictură pe sticlă din Sandl nr. inv. 1925 datată 1875 dimensiuni 31x25 cm</p>
---	---

Starea de conservare a icoanelor pe lemn și pe sticlă

Cauzele degradării icoanelor pe lemn țin de calitatea materialelor care alcătuiesc sistemul pictural, de tehnica de realizare, de condițiile de păstrare (umiditate, temperatură, lumină, calamități naturale), de neglijența oamenilor.

Panoul de lemn este constituit dintr-o singură planșă sau dintr-un ansamblu de planșe și diverse elemente (traverse, ramă). Pentru o mai bună înțelegere a structurii și a comportamentului lor, este de dorit să se studieze esența, adică tipul de lemn folosit, tăierea și uscarea, apoi asamblarea¹¹⁸.

Degradări întâlnite la icoanele pe lemn: murdărie superficială, aderentă și ancrasată, depuneri de ceară, uzura peliculei de culoare, uzura foiței metalice, desprinderi grave ale straturilor picturale, lacune, îmbătrânirea și îmbrunirea vernis-ului, detașarea baghetelor ramei de pe suportul de lemn, pierderea elementelor decorative aplicate la îmbinările baghetelor ramei, pierderi de material lemnos, pierderea traverselor, rupturi, fisuri, crăpături, curbări, deformări, intervenții inadecvate.

În ceea ce privește panoul suport, alegerea esenței lemnului este determinantă pentru conservarea sa. Dacă se folosesc esențe dure, cum ar fi nucul, castanul și fagul sau esențe moi ca plopul, salcia și bradul, vom obține rezultate diferite în planul rezistenței mecanice și sensibilității la variațiile temperaturii și umidității mediului înconjurător. În condiții identice, lemnul de castan sau de nuc se conservă mai bine decât lemnul de plop, mai predispus atacurilor insectelor și mai sensibil la variațiile umidității și temperaturii. La noi în țară, în pictura pe panou, s-au folosit foarte mult bradul și teiul. Aceste esențe lemnoase sunt frecvent atacate de insectele xilofage, deoarece sunt bogate în substanțe nutritive. În schimb, stejarul rezistă la acțiunile insectelor xilofage, dar crapă ușor în timpul uscării¹¹⁹.

Starea de conservare a panourilor compuse din mai multe planșe depinde și de modul de debitare a trunchiului, după diverse procedee: tăietura radială, tăietura tangențială și crăparea. Scândurile extrase din centrul trunchiului prin tăiere radială sunt cele mai potrivite pentru întrebuințare. Cele extrase din partea cea mai apropiată de scoarță vor avea tendința de a se deforma sau curba și sunt atacate cu mai multă ușurință de insecte. Prezența nodurilor sau a neregularităților provoacă în aceeași măsură tensiuni care pot pricinui degradări la nivelul

¹¹⁸ Baroni 1992, p. 8.

¹¹⁹ Baroni 1992, pp. 8-9.

suportului pictat¹²⁰. Anumite imperfecțiuni pe care le constatăm examinând suporturile din lemn sunt datorate „viciilor de tehnică”. Acest lucru ar părea să demonstreze că meșterii dulgheri nu-și alegeau potrivit materialul din motive financiare sau pentru că nu posedau cunoștințe tehnologice adecvate. Pe lângă aceste cauze frecvente de degradare amintim și condițiile ambientale nefavorabile care constau în fluctuații ale umidității și temperaturii ce duc la distanțări ale planșelor, fisuri și crăpături în structura lemnului. Aceste inconveniente rezultă uneori dintr-o prea mare grabă în utilizarea lemnului înainte ca ciclul de uscare să se fi încheiat sau din alegerea nefericită a lemnului. Unele icoane, compuse din mai multe planșe, lipite una de alta, sunt prevăzute cu traverse bătute în cuie, perpendicular sensului fibrei. În funcție de proprietățile sale, lemnul tinde să sufere modificări. Dacă jocul normal al lemnului este blocat prin traverse care împiedică mișcarea naturală, planșele sunt supuse tensiunilor și vor crăpa¹²¹. În alte cazuri, amintim îmbinarea planșelor prin lipire, care suferă din cauza tensiunii excesive. Cleiul proteic este adesea degradat, pierzându-și caracteristicile adezive. Mai mult decât atât, insectele xilofage sunt atrase de prezența cleiului și atacă aceste zone. Curbura prea pronunțată poate ea însăși să fie cauza fisurilor, crăpăturilor și distanțărilor dintre planșe care au corespondent și pe fața pictată a icoanelor. Acest lucru apare în general în zona cu cea mai mare tensiune, adică în punctul central al curburii. Pentru a încerca să se remedieze acest tip de degradare, s-au aplicat încă din trecut traverse mobile. Această metodă avea ca scop stoparea curburii planșelor, permițând mișcarea fibrelor. Pentru ca riscul fisurilor suportului ce au corespondent pe suprafața pictată să fie mai mic, s-a recurs la aplicarea unor fâșii de pânză la îmbinarea planșelor, între grund și suport. Prin acest tip de preparare, puține fisuri s-au propagat pe fața pictată. Un panou pictat poate căpăta cu timpul o anumită curbura datorită alegerii nefericite a planșelor extrase de la marginea trunchiului care au frecvent tendința de a se curba, ori datorită absenței simetriei între partea pictată și verso-ul icoanei care poate provoca dezechilibru în cantitatea de umiditate absorbită. În timp ce fața pictată și vernisată este slab higroscopică, verso-ul care nu este protejat de straturi de culoare sau de vernis absoarbe sau pierde mai ușor umiditate¹²².

Prin deformare se înțelege o „răsucire” particulară a planșelor plane. Fenomenul este cauzat de tensiuni ale interiorului trunchiului din care a fost extrasă planșa, și de deviația

¹²⁰ Baroni 1992, pp. 10-11.

¹²¹ Baroni 1992, pp. 15-16.

¹²² Baroni 1992, pp. 18-20.

fibrelor raportat la axa longitudinală a tăieturii. Insectele pot provoca pagube foarte grave unui suport de lemn, săpând adevărate galerii în structura sa. Înmulțindu-se, pot provoca distrugerea totală a suportului de lemn. Insectele atacă mai ușor esențele moi și lemnul cu slab conținut de tanin. Prezența lor este frecventă la îmbinările planșelor care constituie panoul, sau în apropierea marginii planșelor care corespunde părții exterioare a trunchiului. Cleiul proteic agravează situația, căci larvele xilofage se hrănesc în aceeași măsură cu substanțele organice pe care acesta din urmă le conține¹²³.

Degradările suportului și ale grundului se repercutează asupra straturilor picturale (culoare, vernis), pe când deteriorările foarte grave ale straturilor superficiale nu se transmit întotdeauna în straturile profunde. Alterarea unui strat poate depinde de o degradare ce s-a produs într-un alt strat, sau mai mult, de un fenomen care se produce în mediul ambiant unde este conservată lucrarea. Căderea culorii în „solzi” poate fi provocată de pierderea aderenței peliculei de culoare față de grund. Clivajul (separarea) între grund și suport poate provoca aceleași degradări și chiar pierderea coeziunii sau pulverulența aceluiași strat care se poate datora liantului prea sărac¹²⁴.

Desprinderile sau pierderile de culoare se pot datora și mediului cu microclimat instabil, manipulărilor inadecvate sau accidentelor. Separarea straturilor picturale apare și datorită diverselor „vicii de tehnică”.

Anumiți zugravi pictau pe suporturi slab absorbante și puțin poroase, care nu permiteau straturilor să se fixeze stabil. În alte cazuri, suprapunerile de culoare atingeau o grosime excesivă și, uscându-se, cu timpul au fost supuse unor tensiuni interne amplificate ce au dus la fragmentarea tușelor în relief și le-au desprins de fond¹²⁵.

Cât despre cracluri, formarea unei serii regulate de fisuri de formă reticulară (în rețea) care pleacă de la grund, implicând și pelicula de culoare, este o alterare structurală a picturii, semn al autenticității sale. Cu toate acestea, în anumite cazuri, regulile fundamentale ale tehnicii picturale nu au fost respectate, și astfel la formarea craclurilor normale, numite „de bătrânețe” sau „de vârstă” se adaugă cracluri, fisuri, rupturi, datorate unei execuții deficitare.

Un exces de liant amestecat cu pigment poate provoca rupturi macroscopice ale stratului pictural. Folosirea bitumului sau cerurilor în cantități excesive poate provoca cracluri

¹²³ Baroni 1992, p. 20.

¹²⁴ Baroni 1992, p. 97.

¹²⁵ Baroni 1992, p. 108.

catastrofale. În alte cazuri, o suprapunere eronată a straturilor poate să provoace, de asemenea, degradări.

În pictură, regula care primează este „gras pe slab”. Este posibil să începem o pictură în tempera și să o finalizăm în ulei, dar nu este de dorit ca procesul să fie invers. Straturile mai bogate în liant, sau mai grase, trebuie să fie aplicate întotdeauna pe alte straturi mai poroase și mai slabe, pentru o aderență bună. Dacă se contravine acestei reguli, apare riscul de a vedea straturile desprinzându-se, cu formări de cracluri¹²⁶.

În cazul unui retuș realizat în urma unei restaurări anterioare, dacă acesta este bine realizat și limitat la marginile lacunelor, atunci se optează pentru păstrarea intervenției. Dacă se constată că retușul a fost aplicat pe pictura originală, depășind limitele lacunelor, acesta se îndepărtează. În cazul în care avem certitudinea că sub zonele repictate originalul s-a pierdut, atunci se conservă aceste repictări dacă au o valoare istorică.

Vernis-urile pot prezenta alterări multiple, provocate fie de agenți exteriori, legați de condițiile particulare ale mediului ambiant unde este conservată pictura, fie de modificarea materialelor folosite pentru constituirea peliculei. Alterarea vernis-ului nu este întotdeauna omogenă și egală pe toată suprafața picturii.

Pigmenții, prin compoziția lor chimică influențează în mod diferit pelicula de rășină. Acest lucru este valabil mai ales pentru pigmenții care conțin metale grele, precum plumbul, cobaltul etc. În acest sens, același vernis care acoperă pictura va prezenta alterări diferite.

Lumina este reflectată diferit de pigmenții ce constituie suprafața pictată. Faptul poate să condiționeze îngălbenirea sau întunecarea diversificată a vernis-ului. Însăși curățirile pot cauza variații în omogenizarea straturilor de culoare¹²⁷.

Exceptând depozitele de praf, pe vernis-uri se depun adesea particule de materie care sunt dificil de îndepărtat. În biserici menționăm aburii și fumul lumânărilor și al tămâii ce provoacă apariția unor depozite de murdărie, iar în locuințe sunt diverse sisteme de încălzire și bucătăriile care prin utilizare pot duce la rezultate similare.

Blooming-ul este o degradare superficială a vernis-ului. În practică este vorba de o micro-fisurare a suprafeței peliculei, datorită variațiilor de temperatură și umiditate ale mediului ambiant. Fenomenul se observă în mod natural pe vernis-uri relativ recente, pe bază de rășini

¹²⁶ Baroni 1992, p. 109.

¹²⁷ Baroni 1992, pp. 113-115.

naturale. La lumină vernis-ul prezintă pete neregulate, albăstrui, pe care le putem elimina fricționând suprafața cu piele de căprioară, uscată și foarte curată, sau revernisând ușor pictura. Cât despre microfisurile vernis-ului, în timp, din motive legate de condițiile ambientale și de mișcările imperceptibile ale suportului, acesta - indiferent de elasticitatea sau rezistența sa - poate prezenta o albire parțială sau generală, datorită formării de fisuri microscopice care alterează transparența originală. Fenomenul poate lua proporții în așa fel încât să împiedice total lizibilitatea picturii. Acest tip de degradare este frecvent la vernis-urile pe bază de rășini, în special dacă pictura este expusă în condiții improprie. Asemenea degradări sunt uneori spectaculoase dar nu sunt grave, chiar dacă pictura dă impresia că dispare sub un strat opac, alb. Este suficient să se regenereze vernis-ul dizolvându-l, fără a-l îndepărta, pentru a-i regăsi transparența originală. În urma microfisurilor sau asociată cu acest fenomen, se poate constata frecvent o pulverulență a straturilor vechi de vernis, datorată pierderii proprietăților coezive ale rășinilor.

Rășinile moi, precum rășina dammar, pot și ele să prezinte cu timpul inconveniente asemănătoare, dacă sunt supuse unor condiții ambientale speciale. În afară de pierderea coeziunii, vernis-urile pot uneori să-și piardă aderența față de suprafața pictată. Acest lucru se produce în mod normal când suprafața peliculei de culoare a fost tratată cu ceară, înainte de a fi vernisată. Același fenomen apare atunci când vernis-ul conține prea mult sicativ, rășini dure (precum copalul) sau substanțe bituminoase. În aceste cazuri este aproape întotdeauna posibil să se observe o serie de microfisuri ale vernis-ului, care se prezintă într-o manieră autonomă ce nu corespunde crăpăturilor peliculei de culoare. Cu trecerea timpului aceste crăpături fine se măresc și în cel mai rău caz vernis-ul antrenează o parte a glasiului sau pelicula de culoare¹²⁸.

Chiar dacă este posibil ca în anumite cazuri să se întâlnească picturi acoperite de vernis-uri colorate, rareori originare, colorația aparentă a numeroase picturi este mai degrabă datorată unei alterări cromatice naturale a materialelor folosite. De fapt, urmărind compoziția și condițiile de iluminare ale mediului ambiant, numeroase rășini naturale se închid cu trecerea timpului, în nuanțe cromatice adeseori variate.

Pentru exemplificare menționăm rășinile naturale, folosite odinioară, precum masticul, care se îngălbenește și capătă tonuri aurii plăcute, dacă nu sunt prea pronunțate. La colorația sau la întunecarea rășinilor se adaugă cele ale uleiurilor și esențelor folosite în compoziția

¹²⁸ Baroni 1992, pp. 115-119.

vernisi-ului.

Altădată uleiurile de in, de nucă, de cânepă și de ricin intrau în mod obișnuit în compoziția vernis-urilor. Îmbătrânind, fiecare dintre aceste produse este expus profundelor și diverselor alterări cromatice. Utilizate începând de la mijlocul secolului al XVI-lea, ca diluanți, esențele (de terebentină, de aspic, de rozmarin), adică distilații de plante rezinifere sau aromatice, se îngălbenesc sau se închid dacă sunt expuse luminii. Acest aspect se poate verifica dacă se conservă esență de terebentină într-o sticlă transparentă¹²⁹.

Propuneri de restaurare la icoanele pe lemn: desprăfuire, îndepărtarea elementelor metalice neconstitutive, îndepărtarea depunerilor de ceară mecanic și cu solvent, consolidarea profilactică parțială sau totală a straturilor picturale prin aplicarea foiței japoneze cu soluție de clei pe bază de colagen, consolidarea mecanică și structurală a panoului, curățirea verso-ului icoanei, consolidarea propriu-zisă parțială sau totală a straturilor picturale, îndepărtarea foiței japoneze, curățirea, degresarea și chituiră lacunelor, teste de curățire cu amestecuri de solvenți în vederea curățirii straturilor picturale, subțierea și egalizarea vernis-ului, îndepărtarea numerelor de inventar scrise cu vopsea pe fața icoanelor (intervenție inadecvată), integrarea cromatică, vernisarea. Aceste propuneri trebuie să țină seama de rezultatul investigațiilor fizice, chimice și biologice.

Astfel, înainte de a recurge la operația de consolidare mecanică și structurală a panoului icoanei este de dorit să se protejeze fața pictată, astfel încât operațiile efectuate pe lemn să nu deterioreze straturile picturale. Însă protejarea picturii trebuie efectuată după îndepărtarea depunerilor de ceară mecanic (bisturiu) și cu solvent (white-spirit), dacă ele există. Un excelent sistem pentru protejarea straturilor picturale constă în protecția cu foița japoneză peste care se pensulează o soluție de clei de pește sau iepure în concentrație mică de 3%. Operația de consolidare profilactică se realizează aplicând foița japoneză pe straturile picturale deteriorate, divizată în foițe de mici dimensiuni.

După ce s-a protejat astfel suprafața pictată se poate trece la intervenția pe suportul de lemn care, după caz, constă în desprăfuire, extragerea cuielor metalice neconstitutive, tratamentul fisurilor și crăpăturilor folosind tacheți, fluturași, clei de piele în concentrație 20%. De asemenea se pot confecționa noi traverse culisante ce se vor cresta, dacă acestea s-au pierdut în timp datorită curbării panoului. Este de preferat ca panourile să fie conservate așa cum sunt,

¹²⁹ Baroni 1992, pp. 120-121.

fără să se încerce îndreptarea planșelor curbate, pentru a evita intervențiile radicale.

Se efectuează operația de dezinfecție, dacă este cazul, pentru a distruge insectele xilofage și în general pentru a combate agresiunile biologice suferite de lemn. După multe experimente s-au adoptat substanțe care prezintă următoarele caracteristici: penetrație bună, rapiditate de acțiune, compatibilitate bună cu constituenții picturii. Substanțele trebuie să fie inactive din punct de vedere chimic și să dea rezultate pe termen lung. Printre ele se numără: Perxil-ul, Xilamon-ul, Xilofen-ul, Pentaclorfenolul¹³⁰, Biotin T. și Biotin R. Aceste substanțe se pot aplica prin pensulare sau injectare în orificiile de zbor.

Dacă zonele infestate sunt grav deteriorate, pentru consolidarea structurală a panoului se poate interveni cu Paraloid B72 în diverse variante de solubilizare (acetat de etil, xilen, toluen). Pentru peliculizare se poate folosi Covidez RLP. Acest tip de material se utilizează și pentru completări ale suportului, de mici dimensiuni. Alteori este necesară completarea panoului cu bucăți din lemn confecționate din aceeași esență cu suportul. Dacă zonele cu pierderi de material sunt mici, completările se pot realiza cu clei pe bază de colagen, rumeguș, câlți și pigment și/sau cu Balsite K și W în amestec cu rumeguș.

Curățirea verso-ului se poate face cu amestecuri de solvenți. Pentru exemplificare menționăm apa amoniacală (3%). Operația de curățire a lemnului trebuie efectuată în așa fel încât panoul să-și păstreze culoarea și patina tipică fiecărei esențe¹³¹.

Când suportul nu-și mai îndeplinește rolul de susținere și este complet mâncat de cari iar celulele sale au o structură foarte fragilă, când încercarea de consolidare prin impregnare nu a dat rezultate apreciabile, se recurge la operația de *transpunere pe un nou suport*. Operația de transpunere se efectuează în cazuri foarte rare, deoarece comportă mari riscuri¹³².

După consolidarea suportului și curățirea verso-ului se poate trece la consolidarea propriu-zisă a straturilor picturale măbind concentrația de clei de pește sau de iepure (6%) ce se pensulează peste foița japoneză.

Pentru *consolidarea straturilor picturale cu cleiuri animale*, adezivul folosit în acest gen de fixare a culorii este cleiul subțire. Se poate folosi în egală măsură gelatina alimentară sau cleiul de pește, la care se adaugă miere și fiere de bou. Avantajele acestei metode rezidă în marea compatibilitate a adezivului cu liantul grundului, ca și facila reversibilitate a adezivului

¹³⁰ Baroni 1992, pp. 30-31.

¹³¹ Baroni 1992, p. 23.

¹³² Baroni 1992, p. 35, 37.

care, în absența alterărilor peliculei picturale, va permite mai târziu să se intervină cu orice altă substanță ce nu va schimba tonalitatea la contactul cu adezivul. Inconvenientele metodei constau în folosirea unui adeziv apos, pe care nu putem să-l folosim întotdeauna pe toate lucrările, ca și în slaba rezistență a cleiului la agresiunile microorganismelor.

Pentru a consolida local desprinderile peliculei de culoare se poate folosi un amestec de ceară și de rășină. Această metodă de consolidare poate uneori să păteze ușor pelicula picturală, creând aureole. În plus ceara nu este un adeziv foarte puternic și nu permite, odată ce a fost aplicată, să se intervină din nou cu alți adezivi apoși. O astfel de consolidare este totuși de preferat în cazurile unde pelicula picturală se detașează de substraturile uleioase sau mai puțin permeabile la apă, sau în cazul în care pelicula de culoare se detașează de substraturile ce sunt susceptibile să se desprindă din nou și care sunt prea sensibile la umiditate. Marea gamă de cleiuri sintetice oferă astăzi posibilitatea de a se interveni pentru a fixa fragmentele de culoare ridicate, fie cu adezivi termo-plastici fără apă, fie cu adezivi emulsionați fin cu apă. În primul caz se vor putea utiliza termo-cleiuri precum Plexisol-P550, Beva 371 și altele. Amintim fixarea cu ceară-rășină descrisă mai sus. În alte cazuri este posibil să se folosească rășini acrilice sau vinilice în emulsie, care pot să fie aplicate ca și cleiul, prin injecție și călcare ulterioară. Dacă aceste materiale sintetice sunt aplicate corect, ele se adaptează la orice gen de consolidare și oferă o garanție de durată. Eventualele contraindicații constau în dificultatea de a îndepărta aceste consolidări¹³³.

După îndepărtarea foiței japoneze cu tampoane înmuiate în apă caldă și îndepărtarea surplusului de umiditate cu tampoane uscate de pe suprafața straturilor picturale, urmează operația de *chituire* ce permite să se aducă lacuna la nivelul peliculei picturale, pentru a primi retușul. Este extrem de important să obținem un chit solid care să adere bine la suport, pentru ca acesta să poată fi șlefuit.

Chiturile sunt constituite dintr-o „încărcătură” (ipsos, caolin, ceruză), în general albă, și dintr-un liant destinat să închege amestecul. În funcție de genul lucrării, este posibil să se folosească diferite tipuri de amestecuri.

Pe lângă *chitul de ipsos și clei subțire de iepure* se poate folosi chitul cu ceară, foarte elastic, ușor de modelat, iar reversibilitatea sa este bună. Însă acesta nu poate fi retușat decât prin intermediul culorilor de vernis. În scopul evitării efectului translucid al cerii și obținerii

¹³³ Baroni 1992, pp. 123-125.

unei suprafețe clare, se amestecă în ceara topită puțin praf de alb de titan, ipsos sau ceruzit, eventual cu o cantitate mică de vernis mastic dens, pentru a-i crește adezivitatea. Chitul astfel preparat se poate aplica și modela cu spatula, după care se șlefuieste. Un asemenea chit este deosebit de util pentru a obtura fisurile, care în picturile pe panou pot să fie supuse și mișcărilor ușoare ale lemnului, în ciuda tratamentului administrat. Plasticitatea cerii permite amortizarea micilor mișcări datorate jocului lemnului¹³⁴.

Curățirea picturilor a constituit adesea obiectul polemicilor și controverselor pasionate și subiective ce au generat dezbatere pozitive și progrese, dar și discuții superficiale, aproape nefondate și dăunătoare. Ar fi efectiv superficial să se creadă că după restaurare, o icoană veche poate părea nouă. Ea nu poate și nici nu trebuie să fie readusă la starea sa originală. Când se efectuează o curățire trebuie respectată îmbătrânirea operei. În definiția mai largă a patinei intră și alterările anumitor culori, craclurile și variațiile transparenței peliculei picturale. Într-un sens mai strict și mai riguros, „patina” este imperceptibilul strat pictural, mai bogat în liant, care s-a format odată cu uscarea peliculei de culoare.

Înainte de a începe o curățire se cuvine să se examineze caracteristicile lucrării. În cazul curățirii stratului de vernis original sau straturilor aplicate în diverse epoci, alterate într-o manieră inegală, reacția la solvenți va fi uniformă pe toată suprafața. Nu se poate afirma același lucru la culoare, care prezintă o stratificare mai complexă chiar și atunci când liantul nu este decât un ulei siccativ. Acțiunea solventului este diferită în funcție de pigmentii utilizați. Se semnalează adesea o rezistență mai slabă în părțile executate cu soluri naturale, roșii de exemplu, executate cu alb de plumb sau ceruzit. Raportul diferă între pigment și liant, datorită măcinării manuale a culorilor izolate, astfel încât acțiunea de uscare a anumitor pigmenți în procesul de îmbătrânire a uleiului contribuie la determinarea gradului de rezistență la operația de curățire. Este de preferat să conservăm o ușoară îngălbenire, decât să ne expunem riscului de a crea pagube ireparabile. Dacă o curățire moderată poate întotdeauna să fie ameliorată, o „depatinare” va fi iremediabilă. Cantitatea de substanță îndepărtată printr-un simplu tampon de vată poate fi aproape imperceptibilă, dar efectul cumulativ al tuturor frecărilor asupra culorii poate deveni intolerabil și inacceptabil.

Este indicat să se lucreze într-o locație bine aerisită și bine iluminată, pentru că solvenții sunt inflamabili și toxici. Trebuie să se evite orice contact direct cu solvenții și să se folosească

¹³⁴ Baroni 1992, pp. 140-142.

mănuși, bețișoare de lemn sau pense pentru a ține tamponatele de vată în timpul operației de curățire¹³⁵.

Sandro Baroni prezintă câteva dintre amestecurile cele mai frecvente de solvenți folosite în restaurare: apă, alcool, acetonă; apă, alcool, amoniac; esență de lavandă, acetonă; esență de terebentină, acetonă; esență de terebentină, alcool, acetonă, amoniac; dimetilformamidă, acetat de etil, diluant azotat. Fiecare curățire constituie un caz în sine și ceea ce se dovedește inofensiv pentru o icoană poate să cauzeze pagube iremediabile pentru alta. Astăzi există o gamă bogată de solvenți, adesea foarte toxici, pe care restauratorul poate să-i utilizeze pentru a modula și ameliora efectul curățării. Operația de curățire depinde de sensibilitatea și de îndemânarea, de răbdarea și de constanța celui care operează, unite într-o profundă cunoaștere a materialelor picturale¹³⁶.

După operațiile de curățire și egalizare a vernis-ului original, se trece la reintegrarea cromatică. Cuvântul *reintegrare* desemnează rolul jucat de retuș în a reda lucrării lizibilitatea de ansamblu. Retușul unei anumite zone va trebui să fie identificabil, vizibil și recunoscutibil la un examen atent. Intervenția de restaurare nu trebuie să se confunde cu originalul. În același timp, retușul va trebui să dea lizibilitate lucrării, contopindu-se armonios și discret cu aceasta, fără să creeze perturbări sau discontinuități vizuale. Pentru a atinge acest scop, retușul va trebui să se limiteze strict la marginile lacunei, fără să se suprapună tușelor zugravului. Tehnica folosită va trebui să fie diferită de cea a vechiului maestru, iar retușul să fie cu ușurință reversibil. Alegerea tehnicii se va face luând în considerare un anumit număr de factori: caracteristicile picturii originale și aspectul peliculei de culoare; extinderea zonelor lacunare și localizarea lor; epoca operei și importanța sa în plan istoric, estetic și documentar; locul în care este conservată și întrebuințarea dată¹³⁷.

Retușul imitativ este cel ce nu se va putea distinge cu ochiul liber de original, pentru că se va confunda perfect cu acesta. Acest gen de retuș nu se efectuează decât pe lacune de mici dimensiuni. Executarea retușurilor identificabile precum *tratteggio* pe fondul alb al chitului poate duce la efecte de strălucire maximă. Cele mai bune execuții în această tehnică de reintegrare se obțin în general cu acuarelă, căreia i se facilitează aderența culorii adăugându-i în apă câteva picături de fier de bou. Tușele trebuie să fie foarte fine, foarte regulate și dispuse

¹³⁵ Baroni 1992, p. 126, 129, 131.

¹³⁶ Baroni 1992, p. 137.

¹³⁷ Baroni 1992, pp. 138-140.

uniform. În anumite cazuri, tehnica *tratteggio* poate să fie executată prin intermediul culorilor de vernis, mai ales pentru pictura în ulei¹³⁸.

Pointilism-ul este alăturarea de puncte în culori diferite mai mult sau mai puțin dense, în măsură să creeze imitarea originalului prin sinteza optică. Acest tip de retuș este una dintre metodele de integrare discernabilă, restituind unitatea imaginii fără să o falsifice¹³⁹.

Când pierderea peliculei picturale relevă grundul original, în mod special la picturile pe panou, este posibil să se intervină cu un retuș (*glasiu vizibil*) ce sugerează tonalitatea culorii pierdute, lăsând aparente marginile lacunei. Piesele intrate în restaurare au suferit adesea pierderi de culoare pe care este imposibil să se intervină fără a se face o falsificare sau o reconstrucție arbitrară. Sunt imposibil de reintegrat lacunele ce se găsesc în punctele-cheie ale lucrării, datorită faptului că nu este posibil să se reconstruiască intenția sau expresia personală a zugravului. În termeni tehnici aceste lipsuri sunt calificate ca neinterpretabile. În acest caz orice retuș sau reconstrucție ar constitui un act arbitrar, un veritabil fals în original. Pentru a obține o bună lizibilitate generală a lucrării, se scade uniform tonul lacunei chituite, aplicând un glasiu în acuarelă cu o sepia sau brunuri transparente care filtrează culoarea albă a ipsosului și uniformizează tonalitatea lacunei¹⁴⁰.

Ca materiale ale retușului amintim *acuarelele* care sunt pigmenți măcinați foarte fin, aglutinați printr-un liant din gumă arabică și uneori din miere. Diluate în apă, trebuie aproape întotdeauna să se adauge, pentru retuș, câteva picături de fier de bou, mai ales dacă se lucrează pe chituri vernisate. Acuarelele se elimină ușor cu un tampon umed, chiar la mult timp după aplicarea lor. Retușul cu acuarelă este foarte transparent și permite lucrări fine și precise, precum *tratteggio*, *pointilism*, *glasiuri vizibile*¹⁴¹.

Vernis-urile sunt indispensabile într-o intervenție de restaurare și ele formează straturile cele mai expuse mediului ambiant, durata restaurării fiind adesea legată de calitatea rășinilor folosite. Îngălbenind prematur, ele pot ruina foarte rapid un lucru bine făcut. De asemenea, pot să se dovedească fragile, și atunci fisurile pot forma pete albicioase neplăcute, care sunt uneori atât de importante încât maschează pictura și o fac ilizibilă.

Rășinile naturale (mastic și dammar) sunt cel mai frecvent utilizate. Vernis-ul mastic,

¹³⁸ Baroni 1992, p. 142, 145, 147.

¹³⁹ Baroni 1992, pp. 148-149.

¹⁴⁰ Baroni 1992, pp. 149-150.

¹⁴¹ Baroni 1992, p. 151.

compus din rășini extrase din diverse specii de mastic, face culorile strălucitoare într-un mod particular și este mult mai rezistent pe plan mecanic decât vernis-ul dammar. El prezintă o tendință de îngălbenire, dar acest fenomen este imputabil în principal esenței de terebentină folosită ca diluant. Vernis-ul dammar conține diverse rășini naturale provenind din plante din regiunile australe. Vernis-ul este preparat la rece în solvenți precum terebentina naturală. Se diluează apoi în esență de petrol și se prezintă sub forma unui lichid cu aspect lăptos și ușor tulbure, semn al autenticității rășinii folosite. După uscarea peliculei, vernis-ul este perfect transparent și incolor. Pelicula de rășină dammar este fragilă, și tocmai pentru acest motiv, anumiți restauratori au sugerat în trecut să i se adauge o cantitate mică de ulei de nucă. Astfel născut, celebrul vernis de retuș Vibert este încă utilizat în laboratoarele de restaurare. În America, încă de la sfârșitul anilor treizeci, s-a început folosirea *vernis-urilor pe bază de rășini sintetice*. În restaurare, după vernis-urile pe bază de rășini vinilice și acrilice, se folosesc mult vernis-urile pe bază de rășini cetonice. Perfect incolore, au un aspect în general destul de strălucitor, puțin rece în comparație cu vernis-urile pe bază de rășini naturale. Aceste rășini sunt componentele principale ale vernis-urilor, comercializate în spray-uri, pentru a le facilita aplicarea pe lucrări de mici dimensiuni. Vernis-urile sintetice sunt în mod normal produse excelente, mai ales dacă se folosesc pulverizate¹⁴².

Vernis-urile mate sunt vernis-uri pe bază de rășini naturale sau sintetice în care s-a dizolvat o mică doză de ceară sau parafină, în scopul de a opacifica strălucirea peliculei. Dacă se amestecă cu alte vernis-uri, încălzindu-le ușor în bain-marie, sau punând sticla destupată pe un radiator, cu câteva ore înaintea folosirii, vernis-urile mate pot servi, dacă este cazul, la a atenua strălucirea inițială a rășinilor dammar sau mastic. Indiferent de rășina aleasă pentru vernisarea finală, reușita operației este în aceeași măsură legată de metoda de vernisare și de îndemânarea restauratorului. Dacă icoana a fost retușată în culori de vernis, trebuie să se aștepte cel puțin cincisprezece zile între finalizarea retușului și operația de vernisare, astfel încât retușurile să nu fie dizolvate în solventul vernis-ului. Este întotdeauna de dorit să se verniseze într-un spațiu uscat, nu prea rece și nu prea ventilat, dar mai ales ferit de praf. Suprafața trebuie desprăfuită delicat cu o pensulă curată, pentru a îndepărta praful sau alte impurități depuse pe pictură¹⁴³.

¹⁴² Baroni 1992, p. 155.

¹⁴³ Baroni 1992, p. 156.

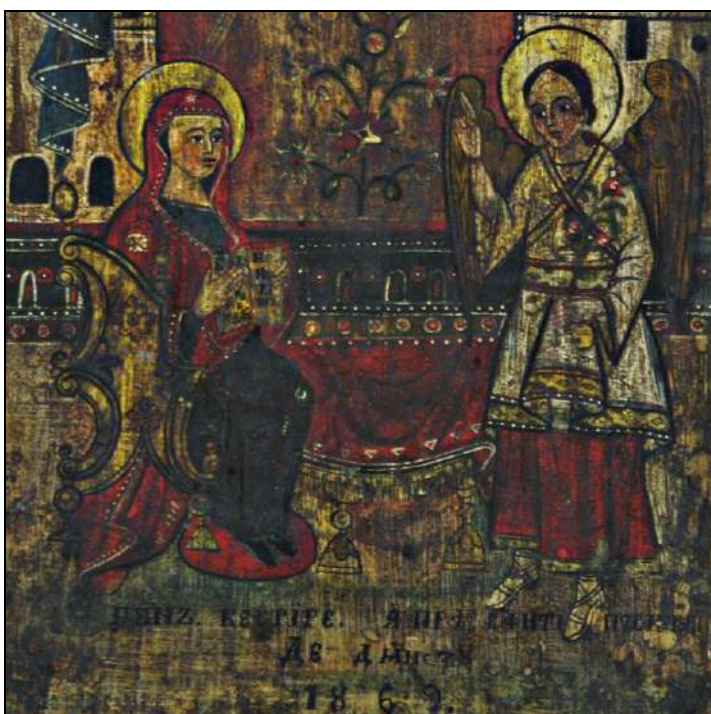
Materiale folosite în restaurarea icoanelor pe lemn: halat, măști pentru pulberi, mănuși chirurgicale, vată, foiță japoneză, clei de piele, pește și iepure, folie transparentă (Melinex), praf de cretă, hârtie abrazivă de diferite granulații, dop de plută, rumeguș, câlți, pigmenți, Covidez RLP, chit epoxidic bicomponent Balsite W+K, Perxil 10, Biotin T, Biotin R, solvenți, emulsie de gălbenuș de ou, acid acetil salicilic, fiere de bou, culori, baițuri, lemn uscat, cepuri din lemn, traverse, fluturași, tacheți, furnir, holșuruburi, agățători metalice, materiale ambalaj.

Aparatură folosită în restaurarea icoanelor pe lemn: lupe, termohigrometru, stereobinocular, microscop digital portabil, spatulă electrică, reșou, suflantă cu aer cald, mașină de găurit cu burghiu, menghine, aspirator, pendular, fierăstrău electric, ochelari de protecție, laptop, aparat foto, lampă UV, lampă IR.

Instrumentar folosit în restaurarea icoanelor pe lemn: bisturiu, lame bisturiu, seringi, pense, foarfeci, pensule pentru retuș, pensule pentru desprăfuit (păr moale; păr aspru), greutăți de marmură, săculeți cu nisip, dălți, dispozitive de presare, ciocan, clești, riglă, șubler, ruletă, creion, șpaclu, trusă clești, șurubelnițe, pânză fierăstrău.

Recomandări privind modul de păstrare a icoanelor pe lemn: depozitarea sau expunerea se va face într-un mediu cu o umiditate relativă cuprinsă între 55-65 % și o temperatură de 18-20° C, iar în cazul expunerii nivelul iluminării nu trebuie să depășească 180 de lucși.

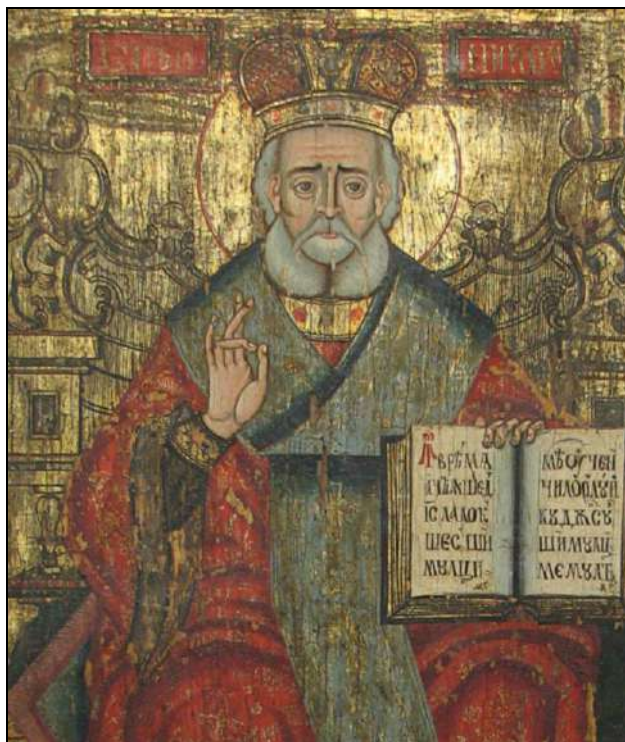
Ilustrarea degradărilor întâlnite la icoanele pe lemn



Murdărie superficială, aderentă și ancrasată, vernis îmbătrânit și îmbrunit
(detalii nr. inv. 20; 49)



Depuneri de ceară
(detalii nr. inv. 737; 222)



Uzura foiței metalice și a peliculei de culoare
(detalii nr. inv. 987; 1756)



Uzura peliculei de culoare și atac biologic
(detalii nr. inv. 519)



Desprinderi grave și pierderi ale straturilor picturale
(detalii nr. inv. 1707; 1586; 1903; 1010)



Lacune de culoare, uzură a preparației și a peliculei de culoare
(detalii nr. inv. 1901; 1882)



Atac biologic și pierderi ale straturilor picturale
(detalii nr. inv. 950; 360)



Cracluri ale peliculei de culoare
(detalii nr. inv. 1592)



Cracluri și uzură a peliculei de culoare
(detalii nr. inv. 1865)



Detășarea baghetelor
(detalii nr. inv. 988; 1974)



Pierderea baghetelor ramei
(detalii nr. inv. 1974; 988)



Curbarea panoului
(detalii nr. inv. 20; 985)



Arsuri datorate uzului liturgic
(detalii nr. inv. 222; 1011)



Fisuri și crăpături
(detalii nr. inv. 524; 519)



Crăpături în structura lemnului
(detalii nr. inv. 79; 238)



Pierderea elementelor decorative aplicate la îmbinările baghetelor ramei
(detalii nr. inv. 24)



Desprinderea și deplasarea elementului decorativ atașat pe colțul inferior stâng al ramei și pierderea elementului decorativ atașat pe colțul inferior drept (detaliu nr. inv. 994)



Pierderi de material lemnos (detalii nr. inv. 358; 950)



Vernis îmbătrânit și îmbrunit
(detalii nr. inv. 737; 1874)



Intervenție ulterioară inadecvată: vopsirea baghetelor ramei
(detalii nr. inv. 238; 1003)



Intervenție inadecvată pe zonele lacunare
(detalii nr. inv. 1012)



Distanțarea plășelor și pierderi de material lemnos
(detalii nr. inv. 1003; 361)



Numere de inventar scrise cu vopsea pe suprafața pictată
(detalii nr. inv. 18; 360)



Degradări ale suportului din lemn: fisuri, crăpături, pierderi de material lemnos, curbarea panoului, detașarea baghetelor ramei, pierderea traverselor, slab atac de insecte xilofage

Cauzele degradării icoanelor pe sticlă țin tot de calitatea materialelor, de tehnica de realizare, de condițiile de păstrare (umiditate, temperatură, lumină), de calamități naturale, de neglijența oamenilor și de intervențiile inadecvate. În momentul expunerii lor, icoanele nu trebuie să vină în contact direct cu peretele, mai ales dacă acesta este poziționat spre exterior. O soluție ar fi ca între capacul icoanei și perete să se interpună un fragment dintr-un dop de plută pentru ca aerul să poată circula liber și astfel să se evite un posibil atac biologic, favorizat de umiditatea din perete¹⁴⁴.

Degradările întâlnite la icoanele pe sticlă

Supportul din sticlă (glaja pictată) prezintă murdărie superficială și aderentă, fisuri ce pot evolua în spărturi, suport spart în două sau mai multe fragmente, lipsa unor fragmente din suportul pictat.

Pelicula de culoare prezintă murdărie superficială, aderentă și ancrasată, excremente de insecte, hârtie ce a aderat la pelicula de culoare, fenomenul de oxidare a foiței metalice, uzura foiței metalice și a peliculei de culoare, fenomenul de pulverulență, desprinderi ale peliculei de culoare sub formă de solzi, pierderi (lacune) ale peliculei de culoare, cracluri, decolorarea pigmentilor, intervenții inadecvate, repictări. În cazul icoanelor cu hârtie argintată, aceasta din urmă poate prezenta, la rândul ei, atac de insecte xilofage și mucegai, halouri de umiditate, rupturi, pierderi de material, murdărie aderentă și ancrasată.

Rama și capacul prezintă atac biologic de insecte xilofage, mucegai, uzura și pierderea peliculei de culoare și a stratului de grund acolo unde există, rupturi și pierderi de material lemnos, fisuri, crăpături provocate de cuiele metalice neconstitutive, pierderea sau degradarea penelor de la îmbinările ramelor, curbări și deformări, degradare foto-chimică, intervenții inadecvate.

Tehnica pictării icoanei pe sticlă se deosebește de cea a icoanelor pe lemn prin faptul că straturile ultime aplicate pe panoul din lemn se aplică primele la icoana pe sticlă, de unde rezultă și denumirea de tehnică *inversă* a picturii¹⁴⁵.

O icoană pe sticlă este compusă din mai multe tipuri de materiale, după cum urmează: rama, capacul, penele și cepurile din lemn, sticla suport (glaja), pigmentii și lianții care formează pelicula de culoare, hârtia argintată, hârtia interpusă între capac și pelicula de culoare,

¹⁴⁴ Corr 2000, p. 29.

¹⁴⁵ Dancu 1966, pp.79-80.

foița aurie și argintie, culoarea și uneori grundul ramei, cuiele metalice neconstitutive, agățătorile metalice.

Icoanele din vechime erau pictate pe plăci de dimensiuni reduse, având în vedere faptul că sticla plană a fost produsă la începutul secolului al XVIII-lea. Glaja (suprafața vălurită a sticlei de manufactură cu mici incluziuni) și mai târziu sticla industrială perfect plană au îndeplinit rol de suport și de protecție a picturii. Datorită transparenței acestui tip de suport, se putea copia cu mare precizie, prin suprapunere, modelul existent pe izvoade¹⁴⁶.

Icoanele au început să fie lucrate cu șabloane în special în secolul al XIX-lea¹⁴⁷. Multe scene au fost inversate până în momentul în care meșterii iconari au găsit un remediu care a constat în aplicarea unui strat superficial de petrol pe izvod, astfel încât desenul să transpară pe dosul hârtiei aplicate pe fața suportului din sticlă. Pe verso-ul sticlei putea fi copiată scena inversată văzută prin transparență, astfel încât pe față să apară neinvertată.

Iconarii trasau liniile de contur cu cerneală neagră, cu ajutorul unei pensule subțiri confecționate din păr moale (coadă de pisică). Mai târziu au folosit pene de gâscă, iar mai apoi penițe din oțel. Cerneala neagră se obținea din „chindruț” (negru de fum) dizolvat în soluție slabă de clei cu adaos de piatră acră, sau în soluție de gălbenuș de ou, diluat uneori cu alcool. După uscarea cernelii se trecea la pictarea suprafețelor delimitate prin contur.

Culorile erau aplicate în faze succesive, în ordine inversă decât cea întâlnită pe alte suporturi. După realizarea conturilor urmau accentele, zonele de lumină și valorația. În general meșterii lucrau la mai multe icoane în același timp, aplicând culoarea deja preparată, după care treceau la un alt ton. Pe verso-ul icoanelor se pot vedea zonele mari de culoare, desenul și valorația putând fi văzute numai pe față.

Primele vopsele folosite de iconarii din Nicula erau obținute din coloranți care proveneau din *teruri* și oxizi metalici, procurați din natură sau cumpărați. Din piatră de var se obținea albul, din pământ galben se obțineau galbenul și ocrul, din miniu, săruri de cupru și aur se obținea roșul, din oxid de cupru și săruri de crom se obținea verdele, din mangan se obțineau brunul și violetul, din săruri de cobalt sau din carbonat de cupru (azuritul) se obținea albastrul.

Pigmenții erau frecați pe o lespede netedă de marmură sau de granit cu o altă piatră care purta numele de *lufăr* la Nicula și *chisălog* în Valea Sebeșului. Se obțineau astfel pudre fine

¹⁴⁶ Dancu, Dancu 1975, pp.36-37.

¹⁴⁷ Istoria Artelor 1968, I, p. 39.

care erau amestecate pe aceeași lespede cu o emulsie de tempera obținută dintr-o soluție de clei animal de concentrație mică, gălbenuș de ou și ulei de in la care se adăuga fiere de bou sau oțet pentru evitarea alterării substanțelor de origine animală. Alteori pigmenții erau amestecați numai cu firnis și siccativ.

Culorile obținute de zugravi și folosite în decursul secolului al XVIII-lea până în primele decenii ale secolului al XIX-lea prezintă transparențe de necrezut și au o prețiozitate aparte față de cele de fabricație industrială. Acest lucru este cu atât mai relevant atunci când restauratorul demontează icoana, îndepărtează capacul și scoate icoana din ramă.

Culorile minerale, spre deosebire de cele obținute din teruri care au un aspect opac (cărămiziu, albul, ocrul), prezintă o mare transparență. În afară de cele câteva culori de bază care erau folosite de regulă neamestecate, la icoana pe sticlă zugravii mai foloseau foița aurie care avea rolul de a da strălucire nimburilor, veșmintelor, chenarelor, tronurilor, armurilor etc.¹⁴⁸

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea a fost utilizată și foița argintie pentru redarea anumitor motive decorative precum florile stilizate de pe veșmântul Maicii din icoana *Maica Domnului Îndurerată*¹⁴⁹, nr. inv. 1230 OC, datată 1893 și semnată de Pavel [Zamfir], Zu[grav] [din] [Laz].

După ce stratul pictural era complet uscat, se aplica un strat subțire de terebentină ce avea rolul de a proteja pictura împotriva umezelii, crescând în felul acesta rezistența la apă.

Pentru aplicarea culorilor se foloseau pensule mai groase, cumpărate din comerț. Iconarii au folosit *Malstock-ul* pentru a-și rezema mâna cu care pictau. Era o modalitate prin care evitau să șteargă culorile proaspăt aplicate. Placa din sticlă, ce avea uneori o grosime sub un milimetru, a necesitat o protecție suplimentară, ce constă într-un capac din lemn aplicat pe spatele ramei, prelucrat cu cuțitoaia și montat prin intermediul cuielor de lemn.

Cele mai vechi rame întâlnite la icoanele pe sticlă sunt simple, profilate, cu șanțuri ce se realizau prin intermediul unei unelte numite *horj* sau, mai târziu, cu ajutorul unor cuțite speciale. Rama prezintă uneori decor floral asemănător mobilierului din zona de proveniență.

Adesea rama era vopsită în tonuri de albastru și roșu, castaniu și roșu, sau prezenta arabescuri negre pe fond roșu, ori albe pe fond albastru, decorația variind în funcție de zona și perioada în care s-a realizat icoana.

În atribuirea icoanelor unui anume zugrav sau în încercarea de încadrare a acestora într-o

¹⁴⁸ Dancu, Dancu 1975, pp. 37-38.

¹⁴⁹ Ionescu 2010b, Conservarea, pp. 76-77.

anumită zonă, ne ajută foarte mult și faptul că, de multe ori, centrele s-au dovedit constante în păstrarea unui model decorativ la rame¹⁵⁰.

Calitatea pigmentilor din vechime este determinantă pentru conservarea icoanelor pe sticlă, cunoscându-se faptul că meșterii își preparau singuri culorile, omogenitatea amestecului dintre lianți și pigmenți fiind influențată de gradul de mărunțire a acestora.

Un rol important în ceea ce privește starea de conservare îi revine hârtiei interpusă între capac și pelicula de culoare care, în timp, poate să adere și să accelereze procesul de degradare a peliculei de culoare. Hârtia fiind un material higroscopic, duce în timp la degradări precum atacul insectelor xilofage și mușegai.

Cât despre esența lemnoasă folosită pentru capac și ramă, cel mai des întâlnit la noi în țară este lemnul de brad.

Înainte de efectuarea oricărei intervenții trebuie să fie evaluată piesa din punct de vedere al stării de conservare, cu degradările existente la nivelul suportului din sticlă, al peliculei de culoare, al ramei și al capacului. Intervențiile de restaurare anterioare, dacă acestea există, trebuie menționate. După analiza amănunțită a piesei și rezultatele investigațiilor, se comunică comisiei propunerile de restaurare în vederea aprobării lor.

Propuneri de restaurare la icoanele pe sticlă: desprăfuirea, demontarea, îndepărtarea elementelor metalice neconstitutive și păstrarea cepurilor din lemn acolo unde există, curățirea mecanică a capacului și a falțului ramei, dezsecția, consolidarea mecanică și structurală a capacului și a ramei, chituiră capacului în zona de pierdere de material lemnos, curățirea capacului și a ramei mecanic și cu amestecuri de solvenți, curățirea mecanică a peliculei de culoare și a hârtiei argintate, consolidarea peliculei de culoare, curățirea și degresarea lacunelor, consolidarea suportului spart în două sau mai multe fragmente, îndepărtarea surplusului de adeziv, integrarea cromatică la ramă, fixarea în ramă cu bucăți de pâslă fixate adeziv pe falțul ramei și uneori supraînălțarea ramei cu fâșii de pâslă, integrarea cromatică a lacunelor prin retuș imitativ (când pierderile de culoare de pe suprafața icoanei sunt mici și există martor), montarea capacului și a agățătorilor metalice cu holșuruburi.

Documentația fotografică ne ajută să păstrăm imaginea obiectului cu toate degradările existente, așa cum a intrat în laboratorul de restaurare, să immortalizăm aspecte din timpul restaurării și după restaurare pentru ca acțiunile noastre să fie într-un totu justificat din punct de

¹⁵⁰ Dancu, Dancu 1975, p. 38.

vedere tehnic și științific.

Unele intervenții anterioare inadecvate au dus la pierderi semnificative din original. Pentru exemplificare menționăm înlocuirea ramei și a capacului, fără să se încerce salvarea originalului. De asemenea între capac și ramă s-a interpus hârtie pe care s-a desenat și pictat partea care lipsea din original. Această intervenție a antrenat alte degradări precum atacul insectelor xilofage, apariția mucegaiului, desprinderi grave la nivelul peliculei de culoare.

Alteori s-au reintegrat zonele lacunare fără să se efectueze în prealabil operația de consolidare a peliculei de culoare, de curățire și degresare a lacunelor.

Sunt numai câteva exemple care ar trebui să constituie un semnal de alarmă pentru cei ce dețin obiecte de patrimoniu.

Se cuvine ca intervențiile să fie realizate de personal specializat. Astfel, după fotografierea piesei, descrierea stării de conservare, rezultatul analizelor și stabilirea intervențiilor de restaurare, se poate interveni pe piesa deteriorată.

Se întâmplă ca unele icoane să fie dublate cu sticlă atât pe față cât și pe verso. Metoda are avantajul de a păstra fragmentele de sticlă spartă, însă prezintă inconvenientul de a crea un mediu de umiditate ce favorizează dezvoltarea microorganismelor și a mucegaiului.

În cazul în care pe suprafața pictată există hârtie ce a aderat la pelicula de culoare, aceasta se umectează cu apă distilată caldă sau cu emulsie de gălbenuș de ou 1:5 prin intermediul tampoanelor de vată și se îndepărtează mecanic cu bisturiul.

Operația de desprăfuire se realizează numai pe zonele unde culoarea are aderență bună față de suport.

Urmează operația de consolidare a peliculei de culoare cu emulsie de gălbenuș de ou 1:3 și conservant (acid salicilic), care se efectuează prin pensulare și presare cu degetul prin intermediul unei folii de Melinex.



Aspecte din timpul preparării emulsiei de gălbenuș de ou

Este o metodă simplă dar sigură, prin care putem să controlăm fixarea solzilor de culoare care în timp și-au pierdut liantul și s-au desprins de pe suport. Atunci când, în urma unei intervenții inadecvate, peste pelicula de culoare s-a aplicat un strat de lac, acesta trebuie subțiat și chiar îndepărtat cu solvent (acetonă) pentru a se putea efectua operația de consolidare a straturilor picturale în zonele cu desprinderi.

Dacă icoana prezintă hârtie argintată, atunci se efectuează operația de consolidare doar dacă marginal hârtia s-a desprins de pe suport¹⁵¹. Lacunele se curăță și se degresează cu alcool etilic.

¹⁵¹ Restauratorii galeriei din Dresda au folosit pentru consolidare, emulsii ce se pulverizau pe stratul pictural, compuse din: ou, vernis de mastic, ulei de in crud și apă (cf. Dancu 1966, p. 82).

Dacă suportul este spart în două sau mai multe fragmente ce s-au deplasat în timp, iar acestea sunt susținute de hârtia argintată, se poate recurge la secționarea hârtiei pentru a aduce fragmentele de sticlă pictată în același plan. Muchiile fragmentelor se curăță cu emulsie de gălbenuș de ou și mecanic cu bisturiul, apoi se degresează cu alcool etilic pentru a putea aplica rășina epoxidică bicomponentă¹⁵² prin intermediul unei spatule, după ce în prealabil cele două componente (rășina și întăritorul) au fost bine omogenizate pe o folie de Melinex. Operația se efectuează cu partea pictată în sus, peste care se așază o folie de Melinex și prese (săculeți cu nisip, bucăți de marmură).

Atunci când din suportul pictat lipsesc anumite fragmente, completările se realizează cu sticlă de proveniență industrială. Este necesar ca grosimea suportului să fie identică, iar dacă acest lucru nu este posibil, pe fața icoanei sticla trebuie să fie în același plan. Pe spatele icoanei acest lucru nu prezintă un inconvenient. Neregularitățile îmbinărilor dintre fragmentele de sticlă pot fi completate cu rășină. Fragmentele de sticlă, înainte să fie consolidate, vor fi puse pe o placă de sticlă cu suprafața plană. După consolidarea suportului se îndepărtează surplusul de adeziv mecanic (bisturiu) și cu solvent (acetonă). Completarea pierderilor de suport se poate face și cu plexiglas¹⁵³, în special în cazurile în care pierderile au o suprafață însemnată și contur neregulat.

Și rama trebuie să beneficieze de un tratament adecvat de restaurare. Același lucru este valabil și la capacul din lemn care uneori este compus din două sau mai multe planșe. Astfel, se efectuează operația de desprăfuire cu o pensulă mai aspră, urmând curățirea mecanică și curățirea cu amestecuri de solvenți.

Atunci când există atac biologic activ se recurge la operația de dezinsecție/dezinsecție prin injectare și pensulare a unui produs cu acțiune biocidă. Împotriva mucegaiului se poate utiliza Biotin T sau Biotin R¹⁵⁴ în amestec cu diferiți solvenți în concentrație de 1-5%, iar pentru dezinsecție Perxil 10.

Consolidarea structurală la capac se poate realiza prin injectare, perfuzare sau impregnare cu Paraloid B72 în acetat de etil 10%, dar și cu Covidez RLP, care are rolul de a obtura orificiile de zbor. Alteori un capac compus din două planșe poate prezenta fenomenul de distanțare, ceea

¹⁵² La Muzeul de Artă al României, în secolul al XX-lea, se foloseau rășini sintetice de tip Epodur A (timp de uscare 30 min.) și foi de hârtie de mătase ce aveau rolul de a absorbi o parte din adezivul care pătrundea pe fața sticlei. S-a experimentat și un clei plastic pe bază de Epoxid, cu rezultate foarte bune (cf. Dancu 1966, pp. 75-79).

¹⁵³ Salon 2007, p. 63; Salonul 2012, p. 112.

¹⁵⁴ tipuri de biocid concentrat - marca CTS.

ce presupune fie să apropiem planșele, fie să recurgem la o completare cu material din aceeași esență lemnoasă cu originalul.

La unele rame se întâmplă ca falțul să cedeze în timp și apar crăpături, fracturi și pierderi de material. Aceste zone trebuie consolidate cu adeziv (Covidez L 150 sau clei de piele 20%) și furnir. Pe fața ramei se va face chituire cu Covidez RLP, rumeguș și pigment sau clei de piele 6%, rumeguș și pigment pentru a aduce completarea la cromatica ramei. Aceeași intervenție este valabilă și pentru pierderile marginale de material lemnos ale capacului din lemn. Consolidările fisurilor și crăpăturilor se realizează cu clei de piele 20% ori Covidez L150, iar micile completări de material cu Covidez RLP, rumeguș, câlți, pigment ori clei de piele 6%, rumeguș, câlți și pigment. Dacă se păstrează penele ramelor și pot fi salvate prin consolidare, se suplimentează cu clei îmbinările adezive pentru ca rama să fie stabilizată. Dacă penele ramelor s-au pierdut ori nu au putut fi salvate, se confecționează altele noi și se montează în contrafibră pentru o cât mai bună consolidare și stabilitate a îmbinărilor ramei.

Icoana se fixează corespunzător în ramă cu bucăți de pâslă¹⁵⁵ prinse adeziv pe falțul acesteia, în așa fel încât pâsla să ajungă la nivelul ramei. Uneori este nevoie de supraînălțarea ramei cu fâșii de pâslă fixate adeziv, pentru a evita contactul capacului cu suportul pictat¹⁵⁶. Alteori, datorită glăjii vălurite este necesar să se introducă sub colțurile ridicate ale sticlei suport bucăți de pâslă pentru atenuarea impactului dintre muchia falțului și glajă, evitându-se tensionarea.

După fixarea în ramă a icoanei se poate trece la operația de integrare cromatică a lacunelor de mici dimensiuni, ce pot fi integrate prin retuș imitativ folosind culori de apă (acuarelă cu emulsie de gălbenuș de ou și apă distilată 1:3 sau acuarelă cu soluție compusă din apă distilată și fiere de bou, câteva picături).

Zonele cu pierderi mari de culoare, desen sau alte motive decorative pentru care nu există martor este bine să rămână neintegrate. Se poate recurge la integrarea cromatică a verso-ului capacului cu baiț pe bază de apă, în așa fel încât culoarea deschisă a acestuia să nu concureze cu imaginea pictată.

Uneori, la ramă, întâlnim straturi picturale (grund și culoare) ce trebuie consolidate cu clei

¹⁵⁵ Atenuarea jocului sticlei în ramă cu benzi înguste de burete din Latex de cauciuc sau spumă de material plastic, așezate între sticla suport și capac (cf. Dancu 1966, p. 87).

¹⁵⁶ În trecut, pentru a împiedica contactul peliculei de culoare cu capacul din lemn s-a folosit foița de acetofan transparentă, care se prindea din loc în loc, aceasta având proprietatea de a nu reține umezeala (cf. Dancu 1966, p. 87).

de iepure sau pește 6%, prin pensulare peste foița japoneză. Consolidarea și integrarea cromatică imitativă și punctiformă vor fi efectuate similar procedeele descrise la icoanele pe panou.

Montarea capacului și a agățătorilor metalice vor fi realizate prin intermediul holzșuruburilor, în așa fel încât, la nevoie, acestea să poată fi îndepărtate cu ușurință fără a produce alte tensiuni în materialul lemnos. Acolo unde se păstrează cuiele din lemn (cepurile), se refolosesc și se suplimentează cu holzșuruburi. Se încearcă astfel păstrarea și salvarea tuturor elementelor constitutive ale icoanei, în măsura în care este posibil. Datele pe care le-am prezentat sunt rezultatul unei experiențe de zece ani în domeniul restaurării icoanelor pe lemn și icoanelor pe sticlă, în cadrul Laboratorului de restaurare pictură - CNM ASTRA, Sibiu.

Materiale folosite în restaurarea icoanelor pe sticlă: halat, măști, mănuși chirurgicale, vată, folie transparentă (Melinex), acuarele, bandă adezivă, rășină epoxidică bicomponentă (HXTAL NYL-1), clei de piele, clei de iepure, clei de pește, chit epoxidic bicomponent Balsite W+K, praf de cretă, foița japoneză, hârtie abrazivă de diferite granulații, dop de plută, rumeguș, câlți, pigmenți, Perxil 10, Biotin T, Biotin R, solvenți, emulsie de gălbenuș de ou, acid acetic salicilic, fiere de bou, placaj, furnir, lemn uscat, sticlă subțire, plexiglas, Covidez RLP, Covidez L150, pânză sintetică, baițuri, holzșuruburi, agățători metalice, materiale ambalaj.

Aparatură folosită în restaurarea icoanelor pe sticlă: lupe, termohigrometru, stereobinocular, microscop digital portabil, spatulă electrică, reșou, suflantă cu aer cald, menghine, aspirator, pendular, laptop, aparat foto, lampă UV.

Instrumentar folosit în restaurarea icoanelor pe sticlă: bisturiu, lame bisturiu, seringi, pense, foarfeci, pensule retuș, pensule pentru desprăfuit (păr moale; păr aspru), greutate de marmură, săculeți cu nisip, dălți, ciocan, trusă clești, riglă, șubler, ruletă, marker, cutter, diamant, șurubelnițe, pânză fierăstrău.

Recomandări privind modul de păstrare a icoanelor pe sticlă: depozitarea sau expunerea se va face într-un mediu cu o umiditate relativă cuprinsă între 55-65 % și o temperatură de 18-20° C, iar nivelul iluminării trebuie să fie cuprins între 120-150 lucși.

Ilustrarea degradărilor întâlnite la icoanele pe sticlă



Pulverulența și uzura peliculei de culoare, desprinderi și lacune
(detalii nr. inv. 242; 1031; 1755; 504)



Hârtie interpusă între capac și pelicula de culoare
(detalii nr. inv. 1031; 1252; 1955; 827)



Suport spart în două fragmente
(detalii nr. inv. 1637; 1841)



Hârtie argintată constitutivă interpusă între capac și pelicula de culoare
(detalii nr. inv. 1658; 219)



Icoane cu hârtie argintată constitutivă ce prezintă halouri de umiditate, uzură a peliculei de culoare, desprinderi și lacune (detalii nr. inv. 1585, 1652)



Pierderea unor fragmente din suportul pictat
(detalii nr. inv. 1555; 1483; 1486)



Oxidarea foitei metalice
(detalii nr. inv. 1030; 1841)



Degradări ale peliculei de culoare, atac biologic
(detalii nr. inv. 1582; 1704)



Intervenții inadecvate: hârtie pictată interpusă între capac și suportul pictat
(detaliu nr. inv. 529)



Murdărie aderentă și ancrasată pe baghetele ramei, desprinderi ale straturilor picturale;
pierderi ale straturilor picturale, uzura peliculei de culoare și a preparației
(detalii nr. inv. 1658; 262)



Depuneri de ceară pe baghetele ramelor
(detalii nr. inv. 45; 908)



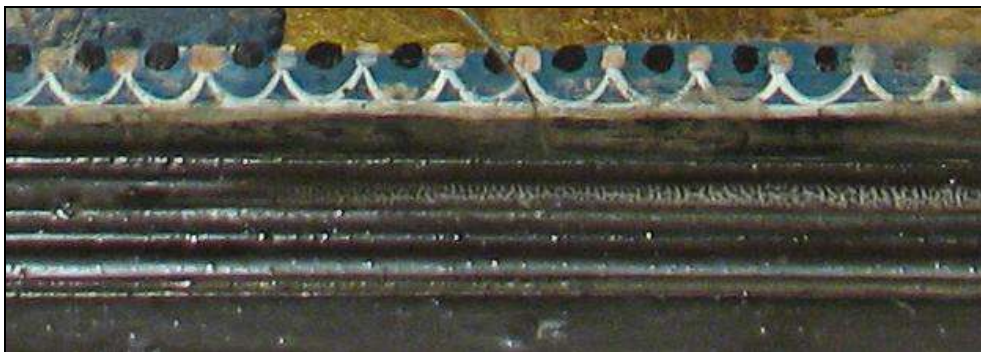
Fragilizarea îmbinărilor, murdărie superficială, aderență și ancrasată
(detalii nr. inv. 45; 518)



Uzură și lacune ale peliculei de culoare pe baghetele ramelor
(detalii nr. inv. 518; 1856)



Atac biologic pe baghetele ramelor
(detalii nr. inv. 1015; 1582)



Aglomerări pe suprafața ramei
(detalii nr. inv. 1031)



Ramă vopsită și montată cu partea superioară în jos
(detalii nr. inv. 1652)



Vopsirea baghetelor ramei
(detalii nr. inv. 1485; 1737; 1653; 1982)



Etichete lipite pe baghetele ramelor și numere de inventar scrise cu vopsea albă
(detalii nr. inv. 1923; 263)



Icoane de Laz cu ramă specifică Mărginimii Sibiului
(detalii nr. inv. 204; 815)



Pierderi de material lemnos, fragilizarea îmbinărilor ramei, cuie metalice neconstitutive care au dus la fisuri și crăpături în structura lemnului, agățătoare neconstitativă (detalii nr. inv. 550)



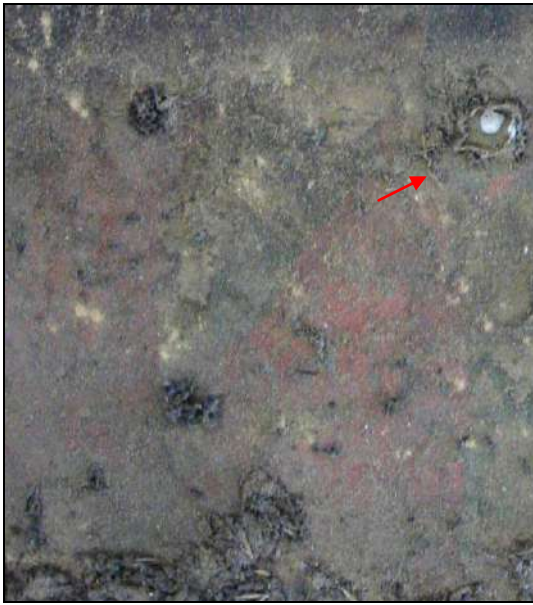
Tipuri de degradări ale verso-ului icoanelor pe sticlă:
desprinderea, deplasarea și distanțarea planșelor ce formează capacul icoanelor, fisuri, crăpături,
pierderi de material lemnos, halouri de umiditate, atac biologic, murdărie superficială, aderentă și ancrasată



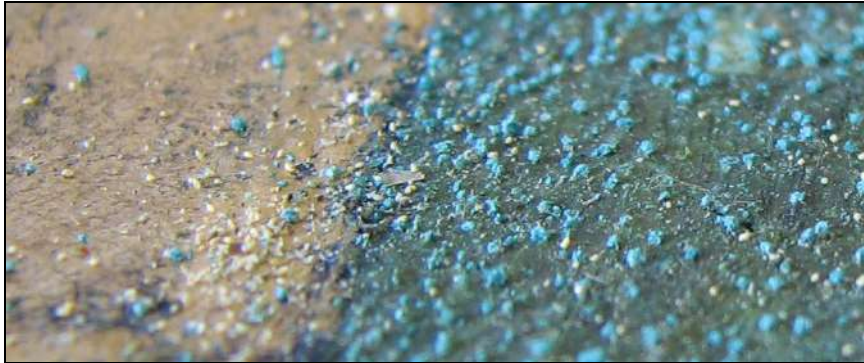
Fragilizări ale îmbinărilor ramei



Degradări ale verso-ului capacului: murdărie aderentă; atac biologic activ



Degradări ale peliculei de culoare: murdărie superficială, aderență și ancrasată; căsuțe de împupare; desprinderi și lacune ale peliculei de culoare



Prođuși de coroziiune pe suprafața foiței aurii



Icoane ce prezintă hârtie argintată constitutivă (vedere dinspre verso)
Degradări apărute în timp: murdărie aderentă și ancrasată; atac biologic



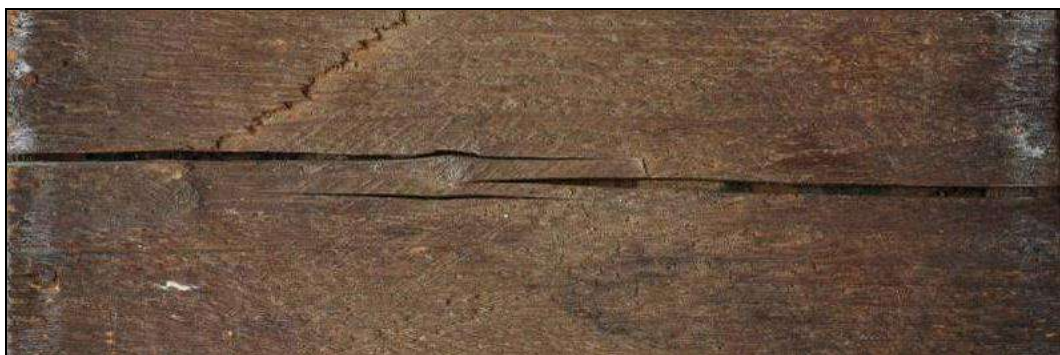
Detalii icoane sparte în mai multe fragmente



Degradări apărute în timp: murdărie aderentă și ancrasată; desprinderi și lacune ale peliculei de culoare; cracluri la nivelul pigmentului alb și pigmentului albastru



Detaliu hârtie interpusă între capac și pelicula de culoare adăugată ulterior; detalii hârtie constitutivă la îmbinarea baghetelor ramei cu rol de a atenua jocul sticlei în ramă (hârtia a aderat la pelicula de culoare)



Degradări apărute în timp:
decolorarea pigmentilor datorită pătrunderii luminii prin crăpătura capacului, de-a lungul fibrei

Studii de caz

Datorită stării de conservare precare a acestor piese de mare valoare patrimonială, se încearcă salvarea lor prin acțiuni concrete de conservare-restaurare. Drept mărturie stă interesul Înaltpreasfințitului Părinte Dr. Laurențiu Streza, Mitropolitul Ardealului și Arhiepiscopul Sibiului, pentru restaurarea uneia dintre piesele de rezistență aflate în această colecție (Deisis nr. inv. 972), care a necesitat intervenții de urgență ce s-au efectuat în Laboratorul de restaurare pictură din cadrul Complexului Național Muzeal ASTRA¹⁵⁷, instituție renumită pe plan național și internațional prin activitatea de salvare a patrimoniului iconografic transilvănean.

Pe lângă expunerea intervențiilor de restaurare efectuate la icoana pe lemn Deisis, vom prezenta trei studii de caz privind restaurarea icoanelor pe sticlă, pentru a putea fi înțeleasă importanța intervențiilor de restaurare și pe acest suport.

Este vorba de icoanele Cina cea de Taină, nr. inv. 24, din colecția de icoane a Muzeului Parohial din Fofeldea, județul Sibiu, Maica Domnului Îndurerată, nr. inv. 20, și Sfântul Nicolae, nr. inv. 24, din colecția de icoane a Parohiei din Ohaba, comuna Șinca Veche, județul Brașov.

Dincolo de actul de restaurare, obiectivul nostru este acela de a recupera și de a pune în valoare icoanele pe lemn și pe sticlă păstrate în colecții muzeale prea puțin cunoscute de public și de multe ori chiar de specialiști¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Restaurarea icoanei s-a realizat cu acordul domnului Valeriu Olaru, directorul general al CNM ASTRA.

¹⁵⁸ Ionescu 2011, Restaurarea, p. 69.

**Restaurarea icoanei pe lemn *Deisis*¹⁵⁹,
din colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe Române Sibiu,
nr. inv. 972**



Ansamblu față, înainte de restaurare

¹⁵⁹ Ionescu 2012b, Restaurarea, pp. 91-103.



Ansamblu verso, înainte de restaurare

Compoziția ce poartă numele *Deisis* a apărut întâia oară în epoca comneană a Imperiului Bizantin (1081-1185)¹⁶⁰. *Deisis* în grecește înseamnă rugăciune¹⁶¹ și simbolizează „doctrina intercesiunii, adică mijlocirea pentru iertarea păcatelor lumii”¹⁶².

Imaginea icoanei pe lemn ce înfățișează scena *Deisis*, cu nr. inv. 972, a fost publicată în lucrarea *Icoane pe lemn și sticlă din principalele colecții sibiene*¹⁶³.

Această icoană am încadrat-o în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și am atribuit-o, prin analogie¹⁶⁴, zugravului Iacov din Rășinari, pe baza unui studiu comparativ amănunțit al compoziției, desenului, cromaticii și tehnicii de lucru.

Atribuită cu probabilitate acestui zugrav de înaltă măiestrie, am avut bucuria de a descoperi, în urma operațiilor de curățire, semnătura zugravului ascunsă sub murdăria aderentă, ancrasată și vernis-ul îmbătrânit și îmbrunit.

Subliniez ideea că, pe lângă analizele fizice, chimice și biologice, analiza vizuală are un rol la fel de important în domeniul cercetării științifice.

Semnătura zugravului se află poziționată în casetele care împodobesc picioarele jilțului. Chiar și după curățire, ea rămâne discretă, zugravul ornamentând cele două suprafețe ale casetelor, în partea stângă cu un decor ca o țesătură de linii verticale și orizontale, iar în partea dreaptă cu un motiv vegetal stilizat.

Din punct de vedere tehnic, peste foița de aur a fost aplicată culoarea roșie, după care scrierea și decorul s-au realizat prin îndepărtarea culorii de pe foiță.

Semnătura apare în zona inferioară a casetelor: în stânga *Iacov*, iar în dreapta *Zugrav*.

Icoana luată în studiu ni-l înfățișează pe Iisus Hristos reprezentat ca Mare Arhiereu pe tron, cu mitra¹⁶⁵ pe cap și omofor¹⁶⁶ peste sacos¹⁶⁷, ținând Evanghelia deschisă cu mâna stângă, iar cu dreapta binecuvântând.

¹⁶⁰ Baggeley 2004, p. 195.

¹⁶¹ Petroniu 2002, 167.

¹⁶² Dionisie din Furna 2000, p. 267.

¹⁶³ Ionescu 2009, p. 118, pl. 19.

¹⁶⁴ Porumb 2003, pl. 112.

¹⁶⁵ *Acoperământ al capului de formă sferică sau conică, bogat ornamentat, purtat de arhiereu în timpul slujbelor religioase, care simbolizează cununa de spini purtată la răstignire de Iisus Hristos* (cf. Stoian 1994, p. 172).

¹⁶⁶ *Veșmânt bisericesc ortodox în forma unei eșarfe, purtat de arhiereu pe umeri în timpul serviciului bisericesc, simbol al demnității și rangului arhieresc* (cf. Stoian 1994, p.192).

¹⁶⁷ *Veșmânt bisericesc de mătase, lung până la genunchi și cu mâneci largi, pe care arhieriei îl poartă la oficierea slujbelor bisericesti peste stihar* (Stoian 1994, p. 242).



Detalii casete - înainte și după restaurare

Evanghelia ne întâmpină cu chemarea Mântuitorului „Veniți blagosloviții părintelui meu de moșteniți împărăția care iaste gătită voauă mai nainte de zidirea [lumii]”.



Detaliu text Evanghelie înainte și după restaurare, scris cu litere chirilice

În stânga Mântuitorului este reprezentat Sfântul Ioan Botezătorul, iar la dreapta Sa Maica Domnului, în rugăciune.

Veșmântul Mântuitorului cu decor floral realizat din puncte în nuanțe de alb și roșu de o remarcabilă acuratețe și frumusețe are fondul albastru, asemenea fundalului din registrul superior.

Florile albe și roșii sunt încadrate de un decor liniar în nuanțe de albastru deschis.

Veșmântul tivit cu foiță argintie peste care zugravul a pictat în nuanțe de negru și roșu dă senzația unei veritabile broderii. Căptușeala veșmântului este redată în nuanțe de roșu.

Mâneca îngustă care se zărește sub sacos este pictată în nuanțe de ocră cu contur de sienă. Marginile sunt brodate cu foiță de argint și decor negru.

Omoforul alb cu decor liniar ocră de jur-împrejur și nuanțe în același ton pentru redarea zonelor de umbră prezintă trei cruci aurii. Cele plasate în dreptul umerilor Mântuitorului sunt decorate cu negru și roșu, iar cea poziționată în partea de jos a omoforului este redată cu negru, roșu și decor punctiform alb.

Sub cruce, omoforul prezintă un alt decor de mare finețe, redat cu negru. De marginea

omoforului sunt prinși patru ciucuri pictați în tonuri de roșu.

Mitra este realizată cu foiță aurie ornamentată cu roșu, decor liniar negru și punctiform alb, iar părul Mântuitorului este pictat în tonalități de umbră arsă, cu bucle și fire de păr rediate cu negru, minuțios desenate.

Maica Domnului este înveșmântată în tunică¹⁶⁸ albastră, cu mâneci înguste, adunată în jurul gâtului, unde se observă broderia realizată cu foiță aurie ce prezintă decor negru.

La mâneca dreaptă a Maicii semnalăm existența foiței argintii care prezintă uzură mare.

Maforionul¹⁶⁹ redat în nuanțe de roșu, tivit cu decor liniar și punctiform alb este prins într-un singur punct cu o floare al cărei fond de foiță argintie prezintă uzură mare. Conturul petalelor a fost redat cu negru, iar mijlocul florii cu roșu.

Sub maforion, în zona capului Maicii se poate vedea mahrama¹⁷⁰ în nuanțe de galben cu irizații verzui, care are rolul de a aduna și acoperi părul. În locul steluțelor care se zugrăvesc de obicei pe maforion, aici întâlnim trei flori albe circulare, rediate în linii și puncte pe umeri și în zona capului.

Sfântul Ioan Botezătorul este reprezentat cu păr lung de culoare brun-marونی (umbră arsă) și bucle rediate în linii fine negre. Înveșmântat în tunică pictată cu roșu, tivită la gât cu foiță aurie și decor negru, poartă pe deasupra un veșmânt de culoare verde, prins într-un singur punct cu o floare aurie ale cărei petale sunt conturate cu negru.

Aureolele realizate cu foiță aurie sunt conturate cu roșu care ajută la o delimitare clară a acestora față de fondul albastru, ce simbolizează cerul. Pe acest fond apar inscripțiile rediate cu alb prin care se identifică fiecare din personajele reprezentate în icoană: Maica Domnului, Iisus Hristos, Sfântul Ioan.

Pe tron, Mântuitorul stă așezat pe două perne, una roșie iar alta verde, amândouă cu decor alb punctiform și liniar. La cea verde întâlnim și decor în nuanțe de roșu. Sandalele lui Iisus sunt rediate printr-un desen liniar negru, dublat cu decor punctiform alb, pe un fond de foiță aurie. Zona pe care își sprijină picioarele este realizată în nuanțe de roșu.

Tronul impunător, ornamentat cu motive decorative zoomorfe poziționate de o parte și de

¹⁶⁸ *Veșmânt antic, în forma unei cămăși lungi până la glezne, căzând în falduri pe corp și strânsă la mijloc cu o curea și adunată în jurul gâtului* (cf. Braniște, Braniște 2001, p. 192).

¹⁶⁹ *Veșmânt feminin oriental, asemănător cu toga. Este o fâșie trapezoidală, de stofă sau mătase, care se pune peste cămașa lungă. Femeile și-l pun pe cap, învăluindu-și cu el fruntea, capul și umerii, lăsându-l să cadă peste brațe, până la glezne* (cf. Braniște, Braniște 2001, p. 271).

¹⁷⁰ *Bucată de țesătură de in, cânepă, bumbac etc., folosită de femei pentru a-și acoperi părul* (cf. Stoian 1994, p. 181).

alta, în apropierea zonei de contact cu extremitățile pernei de culoare roșie, este redat în cea mai mare parte cu foiță aurie peste care apar un decor în nuanțe de roșu și negru, precum și un decor punctiform alb. În partea superioară a spătarului sunt folosite tot nuanțe de roșu în combinație cu alb. Spătarul jilțului și fundalul din registrul inferior sunt redat cu ocră.

Fețele și mâinile sunt pictate în tonalități de alb și roșu, buzele sunt pictate cu roșu, sprâncenele și barba cu brun-marونی (umbră arsă), iar firele de păr cu negru.

Spre deosebire de ochii Maicii și ai Sfântului Ioan, unde zugravul folosește alb curat pentru cornee, la Mântuitor folosește un alb albăstrui, care este culoare cerească. Ochii sunt conturați în partea de sus cu negru, iar mâinile cu sienă. Scoarța Evangheliei este redată cu roșu, iar textul este scris cu litere chirilice negre pe filele albe.

Rama profilată, compusă din patru baghete aplicate peste panoul icoanei, este decorată spre interior cu foiță aurie, iar spre exterior este pictată cu roșu.

Desenul zugravului este unul sigur, frumos conturat și detaliat. Minuțiozitatea reiese atât din redarea detaliilor veșmintelor cât și din cea a chipurilor și a mâinilor. Desenul incizat sporește frumusețea și măreția icoanei realizată în tehnică de tradiție bizantină.

Culoarea este aplicată în mare parte peste foiță aurie, ceea ce demonstrează încă o dată măiestria sa în arta zugrăvirii icoanei.

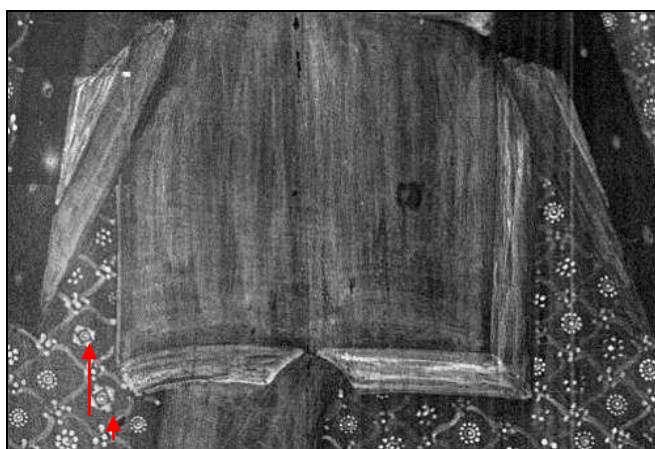
Bogăția cromatică rezultă din tonurile folosite cu multă precizie, rafinament și prețiozitate. Jocul de lumină și umbră scoate în evidență calitățile picturale ale iconarului. Foiță aurie este folosită din abundență atât la veșminte, aureole cât și la baghetele ramei.

Demne de menționat sunt două semne distincte pe care zugravul le-a folosit la veșmântul Mântuitorului, diferite prin formă de toate celelalte. Acestea sunt redat lângă colțul stâng al Evangheliei (vedere din față). Unul este de culoare albă, iar celălalt este de culoare roșie.

Fiind unice pe întreaga suprafață a icoanei, am presupus că zugravul le-a folosit în mod deliberat pentru ca lucrările sale să fie identificate în timp și după această caracteristică.



Detaliu față, după restaurare, cu cele două semne distincte



Detaliu radiografie cu cele două semne distincte

Starea de conservare a icoanei înainte de restaurare a fost condiționată de îmbătrânirea materialelor, debitarea tangențială a celor două planșe din care este constituit panoul, îmbătrânirea cleiului, conservarea defectuoasă, atacul insectelor xilofage (*Anobium punctatum*), accidente, uz liturgic. Suplimentarea cuielor de lemn cu cele metalice a produs noi degradări suportului și straturilor picturale. Toți acești factori au dus la curbarea panoului, la apariția fisurilor și crăpăturilor, la desprinderea baghetelor (superioară și inferioară), la cracluri de vârstă și lacune ale straturilor picturale, la uzura peliculei de culoare, la îmbătrânirea și îmbrunirea vernis-ului, la depunerea și ancrasarea murdăriei și a depozitelor de ceară.

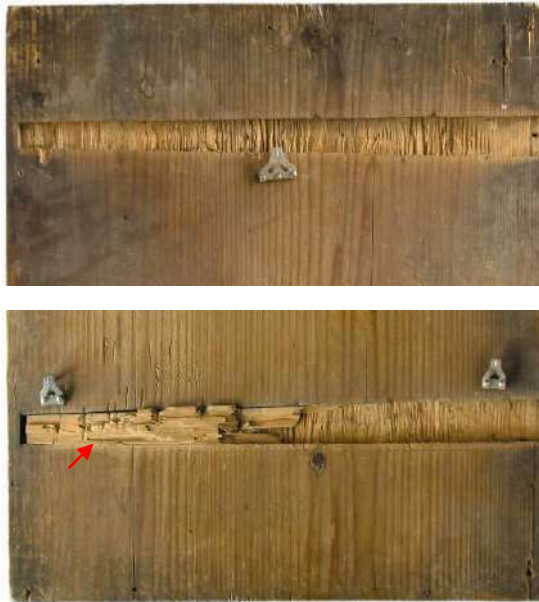
Dimensiunile icoanei, conform registrului inventar, sunt de 77x49 cm, iar cele rezultate în urma măsurătorilor sunt de 84,1-84,5x55,9-56 cm. Grosimea ramei este cuprinsă între 1,5-1,7 cm, iar grosimea panoului este de 2 cm.

Icoana este pictată în tempera pe panou din lemn de rășinoase constituit din două planșe încheiate pe verticală, debitate tangențial, cu ramă formată din patru baghete profilate, montate pe panou prin intermediul cepurilor din lemn. Bagheta superioară și cea inferioară s-au detașat de suport datorită curbării acestuia. În aparență panoul ar fi executat dintr-o singură bucată de lemn, dar la o examinare foarte atentă se distinge că este realizat din două planșe debitate tangențial, foarte bine îmbinate longitudinal. Elementele care ne-au furnizat date despre existența celor două planșe au fost: dispunerea inelelor anuale care relevă faptul că sunt două bucăți de lemn, și citirea imaginii radiografice care ne-a confirmat acest lucru. Inelele anuale distincte au aspect între uniform și vălurit datorită alternanței lemnului târziu și timpuriu și mai ales datorită faptului că trunchiul din care au fost debitate planșele are două inimi, lucru ce se poate vedea pe cantul icoanei dacă se urmăresc inelele anuale. Panoul are o curbare convexă cu o săgeată de 7-8 mm.



Ansamblu canturi, înainte de restaurare
(superior și inferior)

Inițial suportul din lemn a fost consolidat împotriva curbării cu două traverse din aceeași esență lemnoasă ca și panoul, dispuse de la dreapta spre stânga (vedere dinspre verso), până la circa 1,3-1,4 cm distanță față de marginea din stânga. În locașul de unde traversa superioară s-a pierdut, în partea dreaptă, marginal se poate observa un orificiu de prindere unde există un cep din lemn introdus dinspre față spre verso. Traversa introdusă în locașul inferior are secțiunea în coadă de rândunică. Aici s-a păstrat un fragment din traversă, care ne-a fost martor în privința formei și esenței lemnoase.



Detalii verso, înainte de restaurare

În partea superioară a panoului se semnalează existența a două cepuri din lemn, un orificiu de prindere la mijlocul panoului, despre care am presupus că este cel original. Tot aici există orificii de prindere situate marginal, de o parte și de alta a panoului, și desprinderi de material lemnos datorate existenței unor cuie metalice care au fost îndepărtate anterior intervențiilor de restaurare.

Mai jos de locul traversei superioare care s-a pierdut, există o agățătoare metalică prinsă cu trei cuie metalice, iar deasupra locașului traversei inferioare, care s-a păstrat parțial, există două agățători metalice prinse fiecare cu câte două cuie.

Panoul, pe partea centrală, prezintă un nod cu diametrul mai mare (25 mm) care are corespondent pe fața icoanei - respectiv pe mâna stângă a Mântuitorului, și alte 7 noduri cu diametre mai mici cuprinse între 4 și 20 mm. Pe cantul lateral stâng (vedere dinspre verso), semnalăm existența unui nod cu diametrul de 10 mm.

Din cauza debitării, a consolidării constitutive rigide cu traverse și ramă atașată, montată cu cepuri din lemn și cuie metalice neconstitutive, în timp au apărut o serie de crăpături în masa panoului. Dintre acestea numai crăpătura existentă pe planșa din stânga (vedere dinspre verso) are corespondent pe fața icoanei, respectiv pe planșa din dreapta (vedere dinspre față). Crăpătura a fost provocată de cepul folosit la montarea baghetei inferioare, care a străpuns

panoul pe inima planșei. Aici semnalăm mici pierderi ale straturilor picturale. În zona marginală inferioară a planșei din stânga panoului se observă urma unui orificiu de prindere datorat probabil unui cui metalic. Tot aici menționăm existența unui cui introdus anterior, dinspre verso spre fața ramei.

Pe inima planșei din dreapta (vedere dinspre verso), în registrul superior, se observă o crăpătură de dimensiuni mai mari, care nu are corespondent pe partea pictată.

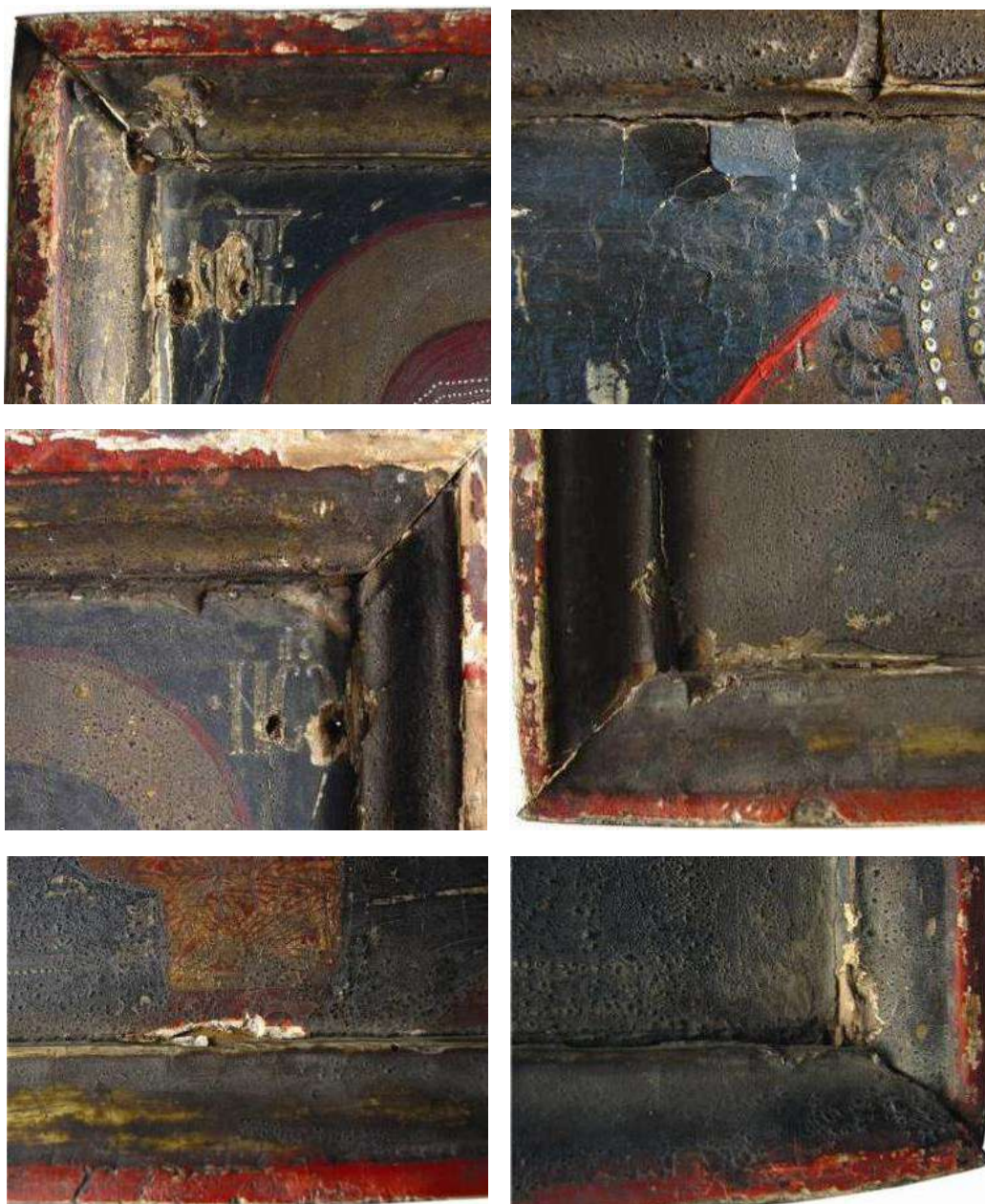
Pe planșa din dreapta, marginal, în registrul inferior, semnalăm pierderi de material lemnos și o crăpătură ce se datorează existenței unui cui metalic care s-a pierdut.



Detaliu față-verso, înainte de restaurare

Pe cantul lateral drept al icoanei (vedere dinspre verso), acolo unde traversa s-a păstrat parțial, panoul prezintă o degradare mecanică provocată de lovituri cu un corp dur, rezultată probabil în urma montării acesteia. Panoul prezintă atac minor inactiv de *Anobium punctatum*. Umiditatea lemnului este cuprinsă între 8-9%.

Referitor la straturile picturale, menționăm faptul că icoana a fost pictată după montarea baghetelor ramei, adeziv și cu cepuri din lemn. Datorită curbării panoului, baghetele ramei, atât în partea superioară cât și în cea inferioară, s-au desprins de pe suport, la extremități, fenomen ce a dus la degradarea straturilor picturale. Desprinderile baghetelor cu degradările conexe sunt provocate de curbarea panoului, facilitată la rândul ei de pierderea traverselor. Lemnul este un material higroscopic, acest lucru ducând la contragerea și umflarea lui, în funcție de umiditatea existentă în depozit sau în spațiul de expunere.



Detalii față, înainte de restaurare

Datorită existenței nodului în structura lemnului care are corespondent pe fața icoanei, respectiv pe degetul mare de la mâna stângă a Mântuitorului, au apărut în timp fisuri, desprinderi și pierderi ale straturilor picturale.

În zona mâinii drepte se observă o abatere de la planeitate, întreaga stratigrafie fiind sub nivelul general al straturilor picturale. Fisura existentă în această zonă se continuă pe mâna stângă a Mântuitorului și pe Evanghelie, unde semnalăm desprinderi ale straturilor picturale și lacune.



Detaliu față, înainte de restaurare

La îmbinarea dintre baghete se observă pierderi ale straturilor picturale. În partea superioară a panoului pictat, respectiv colțul din stânga, există trei orificii de prindere rezultate în urma unei intervenții inadecvate. Două dintre acestea sunt poziționate în zona inscripției Maicii Domnului, fenomen ce a dus la pierderi de suport și pierderi ale straturilor picturale. Un alt orificiu de prindere, realizat inadecvat, se află la limita de îmbinare dintre cele două baghete care formează colțul din stânga al icoanei. Semnalăm și în acest caz aceleași tipuri de degradări. La colțul superior din dreapta panoului există două orificii de prindere plasate pe inscripția Sfântului Ioan. Acestea au dus la pierderi de material lemnos, la pierderi ale straturilor picturale, uzură și zgârieturi ale peliculei de culoare.

Pe baghetele ramei, marginal, icoana prezintă pierderi mari ale straturilor picturale (lacune), în special pe zona de roșu, uzură a peliculei de culoare, a foiței aurii și a stratului de preparație, datorate manipulărilor inadecvate.



Detalii față, înainte de restaurare



Detalii baghete (stânga - dreapta), înainte de restaurare

Orificiul de prindere poziționat central pe bagheta superioară a dus la pierderi de material lemnos, la pierderi ale stratului de grund și ale foiței aurii.

La bagheta laterală din dreapta, aproape central, semnalăm pierderi ale straturilor picturale suprapuse pe o zonă neregulată, urmele straturilor picturale păstrate fiind sub nivel. Fiecare baghetă laterală este prinsă de suport prin intermediul a trei cepuri din lemn, iar bagheta superioară și cea inferioară prin intermediul a câte două cepuri din lemn.



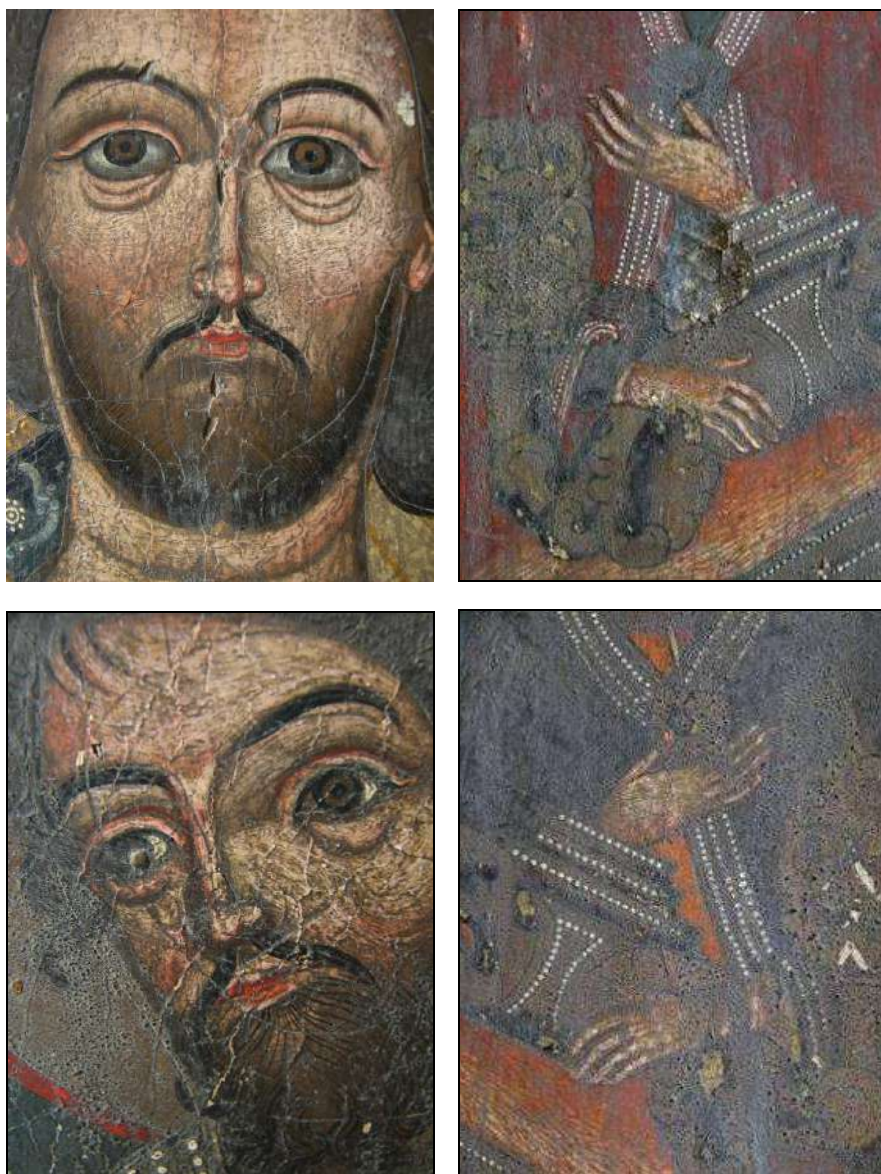
Detaliu baghetă laterală dreapta, înainte de restaurare

La aceasta din urmă s-a adăugat, în urma unei intervenții anterioare inadecvate, un cui metalic în partea din dreapta a panoului pictat, introdus dinspre verso spre față. În zona cepurilor, desprinderile straturilor picturale sunt neregulate, după forma acestora. La limita de îmbinare a baghetelor laterale cu bagheta inferioară există două orificii de prindere datorate unei intervenții anterioare ce a dus la pierderi de material lemnos și pierderi ale straturilor picturale. Cuiile metalice care au provocat aceste degradări s-au pierdut.

Îmbrunirile supărătoare ce nu ne lasă să o descoperim în toată splendoarea ei, aglomerările combinate cu murdăria aderentă și ancrasată se datorează grosimii variabile a stratului de vernis și apropierii de o sursă de căldură (candelă, lumânare). Vernis-ul este îmbătrânit, a suferit un proces de brunificare accentuat și este acoperit cu un strat de murdărie superficială, aderentă și ancrasată. Întunecarea vernis-ului a fost cauzată de depunerile de murdărie, de procesul natural de îmbătrânire a rășinii care se brunifică în prezența luminii, dar și de „împrospătarea” icoanei prin tehnica „tradițională” cu ulei de candelă care în timp oxidează,

având în vedere că icoana are rol liturgic și a fost folosită în biserică, cel mai probabil ca parte din iconostas.

Menționăm faptul că aglomerările masive de vernis își fac simțită prezența inclusiv pe baghete, în special pe foița aurie. Rețeaua de cracluri de bătrânețe este prezentă pe chipuri, mâini, veșminte și fundal. Pe suprafața pictată a icoanei există și zone cu depuneri de ceară.



Detalii față, înainte de restaurare

Zona superioară a tronului, redată în nuanțe de roșu și alb, prezintă pe o mică suprafață, straturi picturale sub nivel, cel mai probabil acest fenomen datorându-se unui șoc mecanic.

Icoana prezintă o stratigrafie complexă care cuprinde: vernis, foiță, bolus, grund. Stratul de bolus este vizibil pe zonele cu uzură a foiței argintii și aurii, atât cu ochiul liber cât și la microscop.



Detaliu față, înainte de restaurare

Bolusul¹⁷¹ constituie un fond colorat care are rolul de a „încălzi” prin transluciditate culoarea foiței metalice, nuanțele sale fiind diferite în funcție de natura și proveniența pigmentului. În cazul nostru, bolusul are culoarea roșie.



Detaliu față - bolus sub foița de argint



Detalii la microscop - bolus și foiță



Intervențiile anterioare inadecvate au constat în: fixarea baghetei inferioare prin intermediul unui cui metalic neconstitativ; montarea icoanei în ansamblul iconostasului prin

¹⁷¹ Termen generic atribuit unor pigmenți proveniți din argile fine și colorate (roșiatice, roșu închis sau verzui - albicioase), în compoziția cărora intră o proporție mare de oxid de fier trivalent sau oxizii altor metale (cf. Mihalcu 1996, p. 49).

intermediul cuielor metalice, intervenție care a dus la pierderi de material lemnos și la pierderea straturilor picturale. Montarea a trei agățători metalice pe verso-ul icoanei, prin intermediul cuielor metalice se datorează unei intervenții ulterioare. Pe cantul baghetei inferioare s-a introdus un cui metalic. După examinarea atentă a icoanei cu ochiul liber, cu lupa și la microscop, în lumină directă și razantă, s-au efectuat analize fizice (radiografierea piesei)¹⁷², chimice (analiza pigmentilor)¹⁷³ și biologice (identificarea esențelor lemnoase și a agenților de biodegradare)¹⁷⁴.

Interpretarea imaginii radiografice

Dimensiunile mari ale icoanei au impus executarea a șase expuneri pentru obținerea imaginii radiografice pe întreaga suprafață. Ele au fost ulterior prelucrate formând o singură imagine radiografică de ansamblu. Îmbinarea adezivă a celor două planșe din care este compus panoul este vizibilă în radiografie ca o linie subțire și uniformă, de o tonalitate luminoasă. Panoul a fost consolidat constitutiv cu două traverse. Dintre acestea doar cea inferioară s-a păstrat parțial, pierderile de material lemnos fiind vizibile în radiografie ca zone întunecate.

Inscripțiile, fețele și mâinile personajelor, precum și decorul hainei lui Iisus se evidențiază în tonalități deschise care ne indică utilizarea albului de plumb. Similar ne apar și zonele pictate cu roșu, detaliu ce ne indică faptul că zugravul a utilizat miniu de plumb sau cinabru, care dau același tip de semnal radiografic. Prin analizele microchimice s-a determinat natura pigmentului roșu, în cazul nostru confirmându-ne prezența cinabrului.

Defectele panoului apar sub forma unor zone luminoase, deoarece stratul de preparație are o grosime considerabilă. Fibra lemnului este pusă bine în evidență, având aspectul structurii lemnului de rășinoase. De asemenea sunt evidențiate cepurile cu care sunt fixate baghetele ramei. În tonalități de gri închis, cu aspect neregulat ne apar lacunele situate la îmbinarea baghetelor cu panoul, acolo unde au fost introduse cuie de prindere a icoanei. Crăpătura panoului situată în zona inferioară a planșei din dreapta (vedere dinspre față) este evidențiată ca o linie închisă la culoare. Același semnal radiografic este dat și de fisura existentă în partea superioară a planșei din stânga panoului (vedere dinspre față).

¹⁷² Expunerile au fost realizate de dr. Ciprian Șofariu, Spitalul Clinic de Pediatrie Sibiu, Serviciul de Radiologie și Imagistică Medicală.

¹⁷³ Determinările au fost realizate de expert investigații fizico-chimice și conservare preventivă drd. Márta Guttman (analize GC-MS) și expert chimist investigații fizico-chimice Dana Lăzureanu (cf. Buletin de analiză Nr. 262/2010).

¹⁷⁴ Analizele biologice au fost realizate de investigator biolog dr. Livia Bucșa (cf. Buletin de analiză Nr. 29/2010).



Radiografia icoanei *Deisis*

Investigațiile chimice
Prelevarea probelor înainte de restaurare



Proba 4.
culoare + grund

Proba 1.
grund

Proba 2.
roșu

Proba 3.
culoare fond

Prelevarea probelor după operația de curățire



Investigațiile chimice au constat în examinări microscopice, teste microchimice și de ardere, stratigrafii, măsurători micrometrice, microfotografii digitale, iar pentru determinarea componentelor organice s-a utilizat cromatografia de gaze cuplată cu spectrometrie de masă (GC-MS)¹⁷⁵.

Determinarea lianților și a vernis-ului s-a efectuat pe un fragment de 0,2 mg din proba P4, strat de culoare ocru din colțul stânga jos, de pe care s-a îndepărtat pe cât posibil grundul. Analiza fracțiunii proteice a evidențiat prezența cleiului animal care este cu certitudine liantul grundului, dar având în vedere că analizele nu au determinat nici un alt material proteic, iar materialele glucidice și uleiurile sicative nu sunt prezente în probă, se presupune că este și liantul stratului de culoare. Frațiunea glucidică și cea lipidică nu au evidențiat prezența vreunui liant din această clasă.

Pe baza cromatogramei fracțiunii lipidice s-a stabilit faptul că, în probă, nu este prezent colesterolul, ceea ce înseamnă că oul nu este prezent în stratul de culoare al probei studiate, nici chiar în cantitate mică. Tot această cromatogramă indică prezența în probă a unei mici cantități de rășină de brad. Determinarea materialelor anorganice s-a efectuat prin teste microchimice.

Pigmenții identificați: roșu cinabru (sulfură mercurică, HgS), albastru de Prusia (ferocianură ferică, $\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$), alb de plumb (carbonat bazic de plumb, $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$), pământ brun pe bază de oxizi de fier hidratați ($\text{Fe}_2\text{O}_3 \cdot \text{H}_2\text{O}$), negru de cărbune (C), bolus roșu.

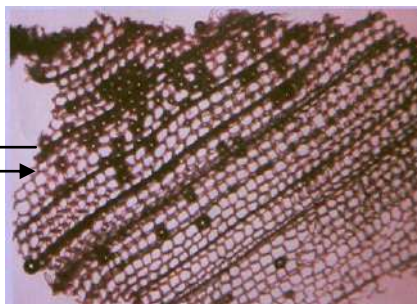
Investigațiile biologice. În urma rezultatelor analizelor biologice¹⁷⁶ în vederea identificării esenței lemnoase s-a constatat că lemnul utilizat pentru panou se încadrează în grupa rășinoaselor. Rezultatele obținute după prelevarea probelor din zona de sub traversa pierdută arată că materialul lemnos din care a fost confecționat panoul este bradul (*Abies alba*), deoarece nu au fost observate canale rezinifere. Probele prelevate din fragmentul de traversă care s-a păstrat indică tot lemnul de brad (*Abies alba*). Aceste probe au fost preparate și analizate la microscopul optic prin efectuarea de secțiuni transversale. Lemnul nu prezintă atac biologic activ și prin urmare nu necesită tratament cu soluție insecticidă.

¹⁷⁵ cf. buletinului de analiză Nr. 262/2010 - expert investigații fizico-chimice și conservare preventivă drd. Márta Guttmann (analizele GC-MS s-au efectuat la Universitatea din Pisa, Italia, în cadrul grupului de lucru „Chemical Science for the Safeguard of the Cultural Heritage”, coordonat de prof. Maria Perla Colombini) și chimist investigații Dana Lăzureanu.

¹⁷⁶ cf. buletin de analiză Nr. 29/2010 - investigator biolog dr. Livia Bucșa.



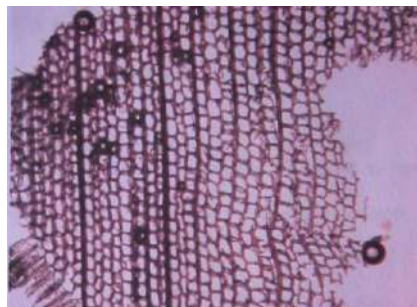
Prelevarea probelor din zona de sub traversa pierdută



Probă prelevată și analizată la microscopul optic - lemn de brad (*Abies alba*)



Prelevarea probelor din fragmentul de traversă inferioară



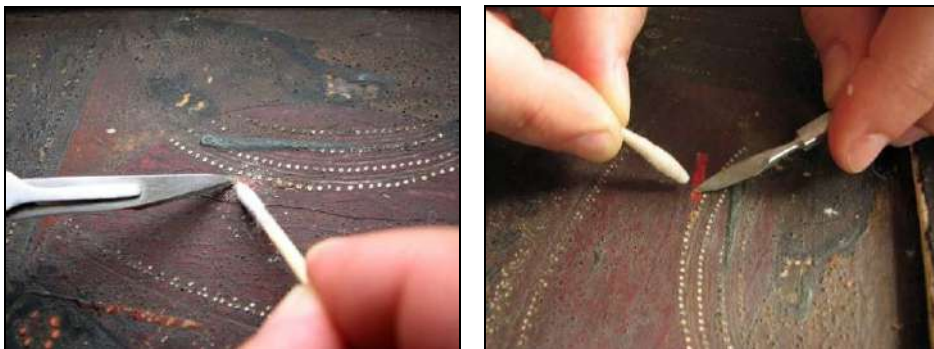
Probă prelevată și analizată la microscopul optic - lemn de brad (*Abies alba*)

Descrierea operațiilor de restaurare

După examinarea atentă a piesei și efectuarea analizelor care ne-au furnizat date esențiale în vederea realizării operațiilor de restaurare, am recurs la o desprăfuire ușoară cu pensule moi pe suprafața pictată, evitând zonele cu desprinderi grave ale straturilor picturale.

Înainte operației de consolidare profilactică a straturilor picturale am îndepărtat depunerile de ceară existente pe suprafața pictată: mecanic, prin intermediul bisturiului, și cu tampoane înmuiate în solvent (white-spirit).

Pătrunderea lor în structura straturilor picturale este o operație ireversibilă și total inadecvată. Existența depozitelor de ceară se datorează întrebuințării icoanei în biserică, aceasta având rol liturgic.



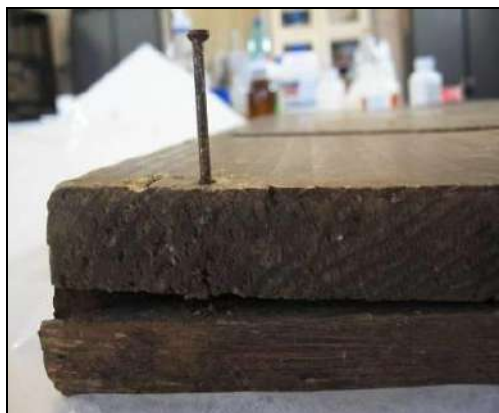
Aspecte din timpul operației de îndepărtare a depunerilor de ceară

A urmat consolidarea profilactică parțială a straturilor picturale: la îmbinarea baghetelor ramei cu panoul pictat, unde solzii de culoare s-au desprins datorită tensiunilor provocate de detașarea extremităților baghetelor de pe suport; pe zonele cu fisuri și crăpături, cu desprinderi apărute în timp pe chipul Mântuitorului, Maicii Domnului și Sfântului Ioan Botezătorul. Această operație am efectuat-o folosind foiță japoneză peste care am pensulat o soluție din clei de iepure 3%, cu adaos de conservant: acid salicilic 0,1%.



Detalii față, după consolidarea profilactică a straturilor picturale

După efectuarea acestei operații care mi-a oferit posibilitatea să lucrez pe verso-ul icoanei fără să existe riscul pierderii solzilor de culoare care s-au desprins de pe suport, am recurs la îndepărtarea cuielor și a agățătorilor metalice neconstitutive. Din colțul stâng (vedere dinspre verso), am îndepărtat cuiul metalic introdus în urma unei intervenții anterioare inadecvate.



Aspecte din timpul îndepărtării cuiului metalic neconstitativ

Din cantul baghetei inferioare am înlăturat cuiul metalic poziționat deasupra etichetei cu nr. inv. 978, iar din locașul inferior al panoului am îndepărtat fragmentul păstrat din traversa originală.

Au urmat operația de desprăfuire a verso-ului icoanei cu pensule mai aspre, îndepărtarea căsuțelor de împupare și a murdăriei aderente existente în locașurile traverselor. Curățirea mecanică am efectuat-o și sub extremitățile baghetelor desprinse de pe suport.



Aspect din timpul înlăturării cuiului metalic neconstitativ



Detaliu din timpul îndepărtării căsuțelor de împupare

Această operație a fost urmată de curățirea cu apă amoniacală în locașurile traverselor, sub baghetele desprinse la extremități și pe suprafața panoului din lemn. Curățirea mecanică și cu solvent sub baghetele desprinse a permis ulterior degresarea cu alcool etilic, în vederea unei bune aderențe pe panoul de lemn.



Aspect din timpul operației
de curățire mecanică



Aspect din timpul operației de curățire cu
apă amoniacală



Detaliu din timpul degresării cu alcool etilic

La confecționarea traverselor¹⁷⁷ am ținut cont de forma fragmentului original care s-a păstrat. Pentru a putea fi introduse în locașuri pe forma panoului curbat, astfel încât să nu producă tensiuni mari, dacă acesta va lucra în timp, traversele noi au fost crestate¹⁷⁸.



Aspecte din timpul creșterii traverselor confecționate

Crestarea baghetei superioare și a celei inferioare s-a efectuat la extremități, acolo unde acestea s-au desprins de pe suport. Intervenția a fost mai greu de realizat, având în vedere faptul că baghetele ramei nu s-au îndepărtat de pe suport, straturile picturale având continuitate pe ramă.

Crăpătura existentă pe planșa din dreapta, marginal, în registrul inferior al panoului a fost degresată cu alcool etilic și înțleiată cu soluție de clei de piele 20%, după care îmbinarea a fost consolidată cu două cepuri din lemn. Pentru această operație, am făcut două orificii în cantul lateral drept (vedere dinspre verso), unde cepurile au fost introduse orizontal.



Detaliu din timpul creșterii baghetelor ramei la extremități

¹⁷⁷ restaurator lemn Constantin Țanea, Muzeul Satului Vâlcean, Bujoreni.

¹⁷⁸ restaurator lemn Cristina Dăneasă, CNM ASTRA, Sibiu.



Aspecte din timpul consolidării panoului adeziv și cu cepuri din lemn

După crestarea celor două baghete ale ramei la extremități au fost efectuate degresarea cu alcool etilic și înclieirea baghetelor pe suport cu soluție de clei de piele 20%.

Același tratament s-a aplicat la fisura existentă în planșa dreaptă și la crăpătura din planșa stângă, având grijă ca adezivul să pătrundă în profunzime, la limita straturilor picturale, protejate inițial cu foiță japoneză. Prin intermediul menghinelor s-a reușit atenuarea crăpăturilor și fisurii panoului.

Operația de chituire a panoului a fost necesară în zona crăpăturii de pe planșa din dreapta, marginal, unde existau pierderi de material lemnos datorate unui cui metalic care nu s-a păstrat. Această intervenție a fost făcută cu un amestec compus din rumeguș, clei și pigment.



Aspecte din timpul operațiilor de degresare și înclieire a panoului



Aspecte din timpul operațiilor de degresare, încheiere și consolidare mecanică a panoului

Pentru o mai bună consolidare și stabilizare a suportului am confecționat patru tacheți și un fluturaș. Astfel, de o parte și de alta a crăpăturii existente în planșa din stânga (vedere dinspre verso), am realizat un locaș pentru montarea fluturașului în structura panoului, ținând cont de forma și dimensiunea acestuia din urmă.

Rolul său este de a stopa crăpătura care are corespondent pe partea pictată a panoului. În vederea consolidării am folosit soluție de clei de piele 20% și prese. Acolo unde au rămas neregularități între elementul nou și panou, am efectuat operația de chituire cu rumeguș, clei și pigment.



Aspecte din timpul operațiilor de montare a fluturașului

Cei patru tacheți au fost montați la distanțe egale pe fisura existentă în planșa dreaptă a panoului. Înainte de aplicarea lor am efectuat operația de texturare a suprafețelor de contact, pentru o bună aderență la panou.

Au urmat înclieirea cu soluție de clei de piele de concentrație 20% și fixarea lor prin intermediul menghinelor. Am ales această variantă deoarece fisura nu era profundă și nu avea corespondent pe straturile picturale.

Vom urmări în timp dacă această intervenție minimă de restaurare a fost suficientă pentru stoparea evoluției fisurii existente în structura panoului.



Aspecte din timpul montării tacheșilor pe panou



Aspect după montarea tacheșilor pe panou

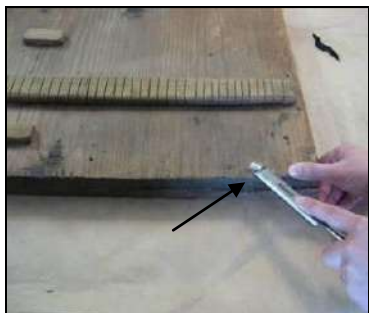
Remontarea baghetelor ramei cu soluție de clei de piele a fost suplimentată prin introducerea dinspre verso a unor cepuri din lemn ce au fost tăiate la nivelul panoului. Astfel, în colțul inferior al planșei din dreapta au fost introduse oblic spre dreapta două cepuri din lemn, iar în colțul inferior al planșei din stânga au fost introduse de o parte și de alta a crăpăturii consolidate încă două cepuri din lemn. Cel plasat în stânga crăpăturii a fost introdus oblic spre stânga, iar cel din dreapta crăpăturii a fost introdus perpendicular pe panou.



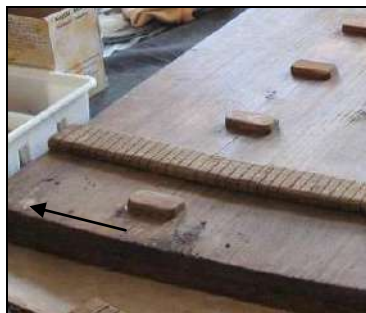
În registrul superior al panoului, la extremitățile acestuia, au fost introduse două cepuri din lemn. În colțul superior din stânga panoului, cepul a fost introdus oblic spre stânga, iar în colțul superior din dreapta panoului, cepul a fost introdus oblic spre dreapta.

Înainte ca cepurile să fie introduse la extremitățile panoului, ele au fost imersate în soluție de clei de piele 20%. Suplimentarea încheierii traverselor cu cepuri din lemn se justifică printr-o forță care acționează împotriva altei forțe, împiedicând desprinderea traverselor de pe suport.

Traversele, tacheții, fluturașul și cepurile din lemn adăugate au fost integrate cromatic cu baiț pe bază de apă.



Colțul superior din stânga panoului - cep introdus oblic spre stânga



Colțul superior din dreapta panoului - cep introdus oblic spre dreapta



Aspect din timpul operației de integrare cromatică a cepurilor din lemn

După stabilizarea suportului am efectuat consolidarea propriu-zisă a straturilor picturale prin pensulare cu soluție de clei cald de iepure 6%. Operația de consolidare s-a făcut prin alternanța preseii calde (spatula electrică) cu presa rece (săculeți cu nisip și bucăți de marmură). Presarea cu spatula electrică s-a efectuat prin intermediul foliei de Melinex, care are proprietatea de a fi transparentă și neaderentă.

După 24 de ore am îndepărtat foia japoneză cu tampoane înmuiate în apă caldă, având grijă ca surplusul de apă să fie îndepărtat cu tampoane uscate de vată pentru a nu permite apei să pătrundă în interiorul straturilor picturale și astfel să se producă fenomenul de deconsolidare.

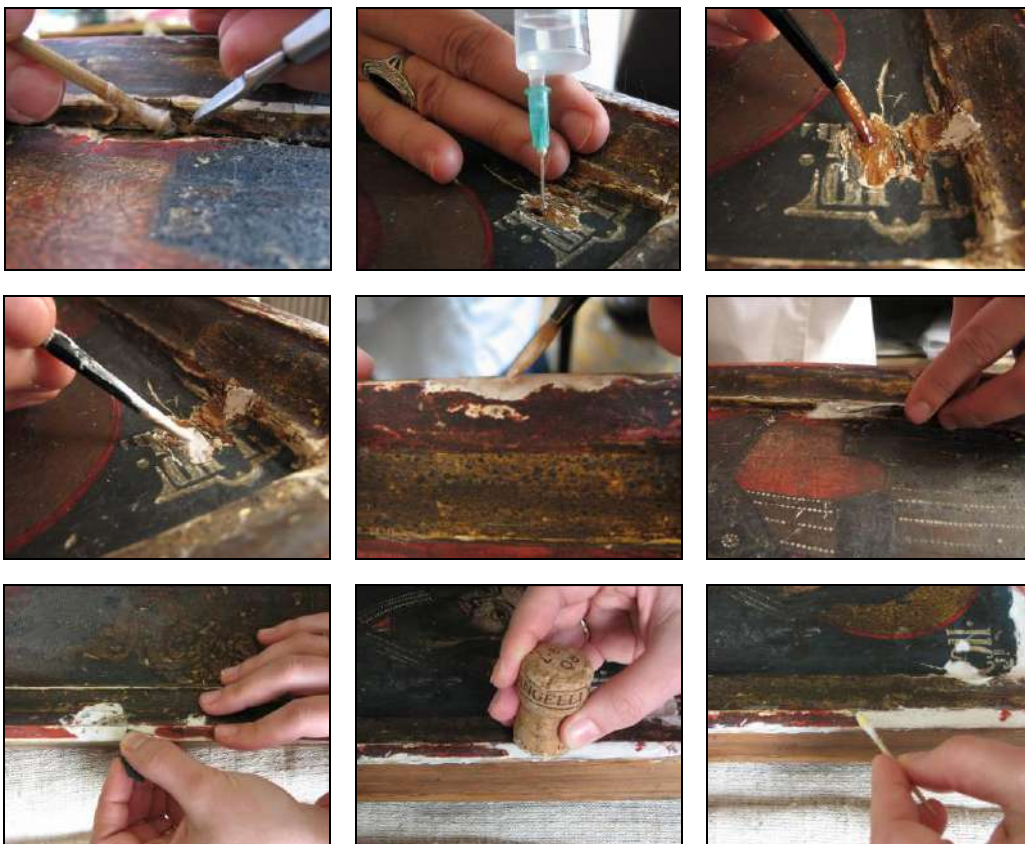


Aspecte din timpul consolidării propriu-zise a straturilor picturale prin alternanța cald-rece



Detaliu față din timpul îndepărtării foiei japoneze

Au urmat operațiile de curățire a lacunelor, degresare cu alcool etilic și texturare a suprafețelor, înclieirea cu soluție de clei cald de iepure 6%, chituierea în etape, șlefuirea cu hârtie de granulație fină și finisarea cu dop de plută. Surplusul de chit a fost îndepărtat cu tampoane înmuiate în emulsie de gălbenuș de ou cu apă 1:3.



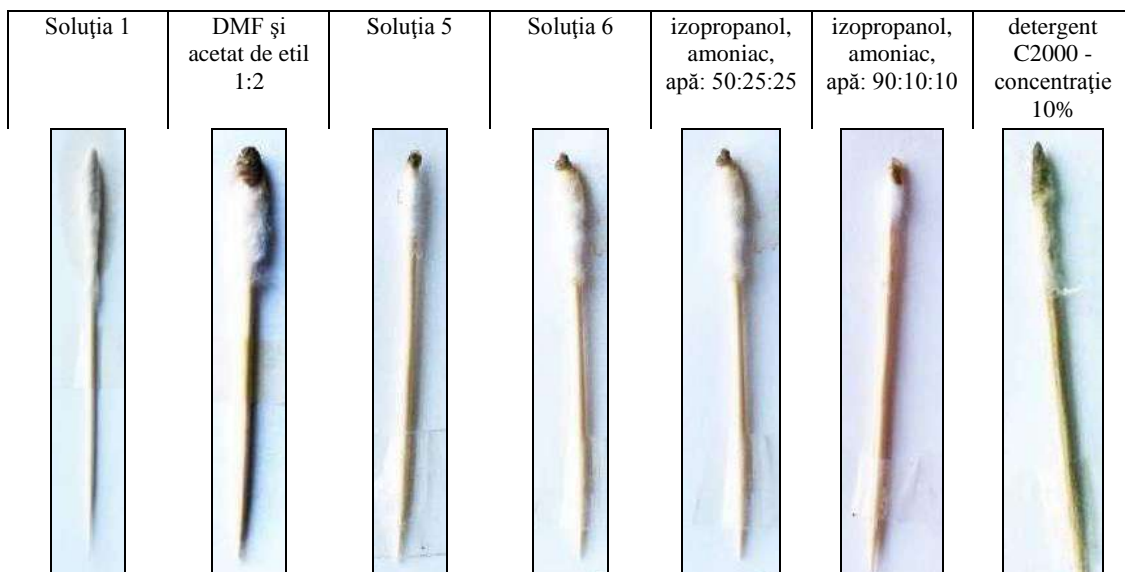
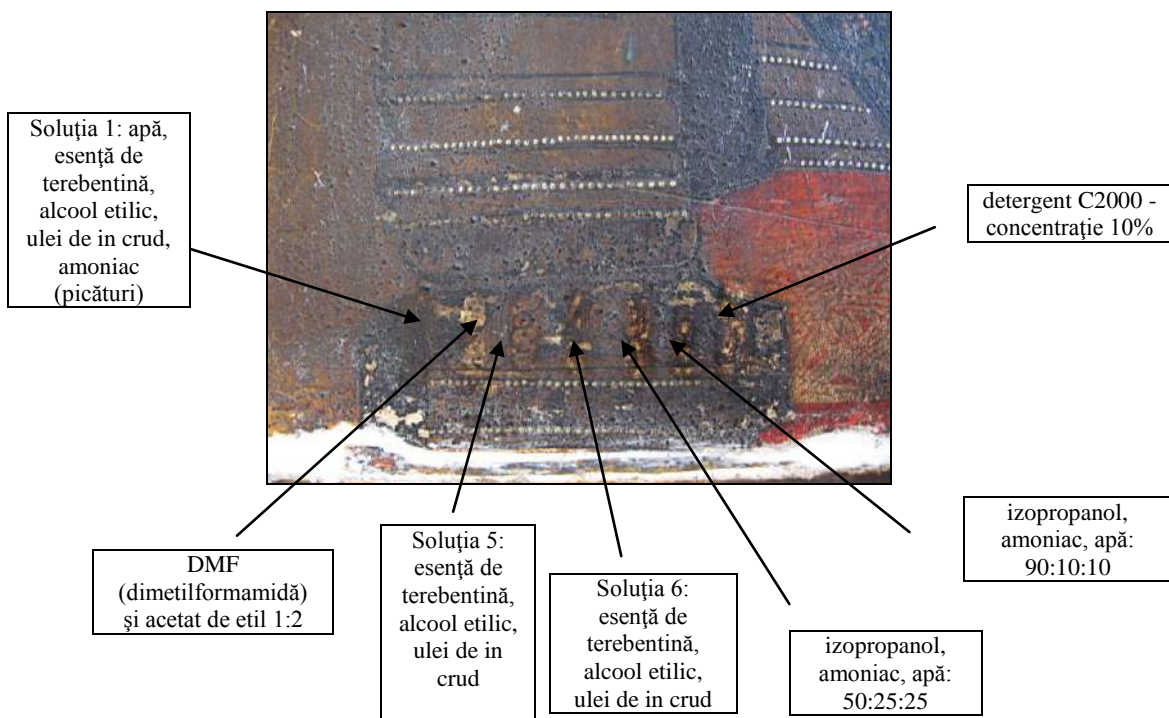
Aspecte din timpul operațiilor de curățire a lacunelor, degresare, înclieiere, chituire, șlefuire și curățire a surplusului de chit

În orificiile provocate de cuiele metalice și la îmbinarea dintre baghetele ramei cu panoul din lemn s-a degresat, s-a injectat clei de iepure 6%, s-a chituit în mai multe etape cu un amestec de rumeguș, călți, clei și pigment. Ultimul strat de chit a fost constituit din praf de cretă și clei de iepure 6%.



Aspecte din timpul operației de chituire

În urma testelor de curățire, amestecurile pe bază de izopropanol+amoniac+apă (90:10:10) și (50:25:25) au dat rezultate satisfăcătoare, iar cel pe bază de dimetilformamidă (DMF) și acetat de etil (1:2) a dat rezultatele cele mai bune.



Datorită aglomerărilor stratului de vernis și îmbrunirii supărătoare a acestuia, am folosit comprese care au constatat în aplicarea pe porțiuni mici a foii japoneze, peste care am pensulat amestecul pe bază de dimetilformamidă (DMF) și acetat de etil (1:2).

Timpul de expunere fiind foarte mic, această metodă ne-a permis să controlăm permanent operația de curățire. Înmuierea straturilor de murdărie aderentă, ancrasată și vernis a dus la o subțiere selectivă și o egalizare controlată și uniformă.

Egalizarea a constat în transportul sau vehicularea vernis-ului din zonele unde era prea gros în cele unde acesta era prea subțire¹⁷⁹. Egalizarea are ca scop protejarea straturilor picturale cu un strat subțire și uniform de vernis original.



Aspecte din timpul operației de curățire

¹⁷⁹ Măle 1976, p. 70.



Aspecte din timpul operației de curățire
161



Detalii semnătură, din timpul operației de curățire

După intervenția de curățire am continuat operația de consolidare a straturilor picturale, acolo unde soluția de clei nu a pătruns datorită stratului gros de vernis, murdărie aderentă și ancrasată. Consolidarea s-a realizat prin reactivarea cleiului folosind comprese cu apă caldă, și spatula electrică prin intermediul foliei de Melinex. Acolo unde am descoperit noi lacune, am efectuat operațiile de degresare, chituire și șlefuire.

În zona inscripției Maicii Domnului, unde cuiele metalice neconstitutive au străpuns panoul dintr-o parte în alta, din original s-au păstrat doi solzi de culoare ușor deplasați, ce se aflau sub nivel. Am recurs la consolidarea profilactică cu foiță japoneză și clei de iepure 3%, la extragerea lor, chituirea și reșezarea în plan, în poziția corespunzătoare. Prin intermediul foliei de Melinex am efectuat operația de consolidare cu ajutorul spatulei electrice. Au urmat șlefuirea și îndepărtarea surplusului de chit. În final am reconstituit literele prin integrare cromatică punctiformă.



Aspecte din timpul operației de reșezare în plan, în poziția corespunzătoare



Aspecte din timpul reconstituirii literelor

Integrarea cromatică a zonelor chituite s-a realizat cu retuș imitativ și punctiform. Am folosit pentru retuș culori pe bază de apă (acuarele), pentru ca intervenția să fie reversibilă iar materialele folosite cât mai apropiate de cele originale.



Aspecte din timpul operației de integrare cromatică



Detalii după operația de integrare cromatică

A urmat verificarea retușului cu ajutorul lămpii UV. Pentru a proteja pictura împotriva factorilor externi am aplicat un strat de vernis pe bază de rășină naturală (dammar) în esență de terebentină (soluție de concentrație 6%), prin pensulare.

Piesa a fost vernisată în poziție orizontală, cu mișcări rapide prin intermediul unei pensule cu păr moale, într-o încăpere prevăzută cu instalație de exhaustare. Pentru o bună peliculizare a stratului de vernis, înainte de vernisare, icoana a fost încălzită cu ajutorul lămpii IR.

Recomandăm ca icoana *Deisis* să fie depozitată sau expusă într-un mediu cu o umiditate relativă cuprinsă între 50-65%, o temperatură cuprinsă între 18-20%, fără fluctuații ample sau bruște ale valorilor acestora, iar nivelul iluminării să nu depășească 180 de lucși.

Piesa va fi depozitată numai după ambalarea prealabilă în două tipuri de ambalaj: unul interior, moale, neutru din punct de vedere chimic (foiță japoneză), și un al doilea ambalaj mai rigid (carton cu aciditate redusă).



Detaliu din timpul verificării retușului în lumină UV



Detaliu din timpul încălzirii icoanei cu ajutorul lămpii IR



Aspect din timpul vernisării icoanei



Ansamblu canturi, după restaurare (superior și inferior)



Ansamblu față, după restaurare



Ansamblu verso, după restaurare

**Restaurarea icoanei pe sticlă *Cina cea de Taină*, nr. inv. 24,
din colecția Muzeului Parohial din satul Fofeldea, comuna Nocrich, județul Sibiu**



Ansamblu față-verso, înainte de restaurare

Icoana pe sticlă *Cina cea de Taină* - nr. inv. 24, face parte din colecția Muzeului Parohial din Fofeldea, comuna Nocrich. Localitatea săsească *Fofeldea* apare în germană sub numele de *Hochfeld*, care înseamnă „Câmpul de Sus”, „Câmpul Înalt”.

Piesa a intrat în restaurare datorită interesului preotului paroh Ioan Dumitru Tatoi și al întregii comunități din Fofeldea față de patrimoniul existent în casa parohială și implicit pentru această icoană aflată într-o stare de conservare precară.

Documentația fotografică de specialitate referitoare la intervențiile de restaurare efectuate pe această piesă a fost prezentată în anul 2010, cu ocazia aniversării a 200 de ani de la nașterea istoricului, filologului și publicistului August Treboniu Laurian, și a 202 ani de la zidirea Bisericii din Fofeldea. Muzeul Parohial din această localitate a fost inaugurat în anul 1965 de către preotul rășinărean Ioan Fulea.

În icoana datată 1873 ce reprezintă scena *Cina cea de Taină*, Iisus apare reprezentat central, binecuvântând cu mâna dreaptă. La masă se află cei doisprezece apostoli ale căror chipuri sunt bine conturate. Ușor de recunoscut este sfântul Apostol Iuda, care ține în mâna dreaptă punga cu arginți. Pe masă apare peștele ce reprezintă „numele mistic al lui Hristos”¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Boghiu 2001, p. 42.

Cromatică folosită la realizarea icoanei: albastru, alb, ocru, foiță metalică, verde, roșu, negru, brunuri și griuri. Rama din lemn de rășinoase este îmbinată cu pene din lemn la 45° și este pictată cu roșu închis pe zona profilată, și cu albastru spre exterior. Dimensiunile icoanei: cu ramă 52,7-53x47-47,2 cm; fără ramă 42,5 x 36,8-37 cm.

Materialele ce compun această icoană sunt multiple: glaja icoanei cu rol dublu, de suport și de protecție pentru pelicula de culoare; pigmentii și lianții peliculei de culoare; foiță aurie; capacul și rama din lemn de rășinoase; cepuri din lemn pentru înrămare și elementul metalic pentru agățare.

Am presupus că icoana aparține zugravului Savu Moga, din Arpașu de Sus. Atribuirea s-a bazat pe analogia cu o altă icoană ce înfățișează aceeași temă: *Cina cea de Taină*, nr. inv. 1123 OC, din colecția Complexului Național Muzeal ASTRA.



*Cina cea de Taină*¹⁸¹, icoană pe sticlă, nr. inv. 1123 OC, datată 1877, atribuită lui Savu Moga, dimensiuni 63,8x58 cm

Starea de conservare

Degradările apărute în timp se datorează îmbătrânirii materialelor și condițiilor improprii de păstrare. La nivelul peliculei de culoare semnalăm murdăria superficială, aderentă și ancrasată, desprinderi și pierderi ale peliculei de culoare. Îmbătrânirea materialelor este un fenomen care apare în timp, indiferent de tehnica în care a fost realizată icoana. Astfel pelicula

¹⁸¹ Ionescu 2009, p. 85, pl. 235.

de culoare și-a pierdut din elasticitatea dată de lianți și în timp au apărut desprinderile.

Hârtia interpusă între suportul din sticlă și falțul ramei, care în timp s-a deplasat și a aderat la pelicula de culoare, precum și cele trei documente descoperite pe suprafața pictată în urma demontării icoanei reprezintă factori de degradare a peliculei de culoare.

La ramă menționăm atacul biologic activ de insecte xilofage *Anobium punctatum*, uzura peliculei de culoare și a preparației, pierderea straturilor picturale și depuneri de ceară.

Capacul, compus din două planșe montate pe verticală prezintă atac biologic activ de insecte xilofage, fisuri, crăpături și pierderi de material apărute în zona de prindere cu cepuri din lemn, murdărie superficială și aderentă, căsuțe de împupare. Pe exteriorul capacului sunt prezente urme de culoare accidentale.

Intervenții de restaurare

După analiza și descrierea stării de conservare am recurs la demontarea capacului prin îndepărtarea agățătorii metalice și a cepurilor din lemn. Cele care au rămas fixate pe partea interioară a ramei s-au păstrat. În interiorul icoanei, peste pelicula de culoare, am descoperit documentele amintite mai sus într-o stare de degradare precară. Le-am îndepărtat cu grijă de pe suprafața peliculei de culoare. În imaginile ce vor urma se poate vedea cu ușurință rumegușul lăsat de atacul biologic.



Ansamblu icoană, după demontarea capacului



Ansamblu capac, după demontare

A urmat curățirea mecanică prin intermediul unei pensule cu păr aspru a planșelor capacului, a ramei și a falțului acestuia. Operația de dezinsecție a ramei și capacului s-a realizat cu Perxil 10 prin injectări repetate. Consolidarea structurală a ramei, a penelor din lemn și a celor două planșe care formează capacul icoanei s-a efectuat cu Paraloid B72 în acetat de etil 10% prin injectare și pensulare. Prin aceste intervenții am putut salva toate elementele constitutive din lemn ale icoanei.



Detaliu din timpul curățirii mecanice a capacului



Aspect din timpul operației de dezinsecție

Pentru consolidarea capacului în zona fisurilor și crăpăturilor provocate de cepurile din lemn precum și la îmbinarea celor două planșe am folosit Covidez L 150.

A urmat chituirea capacului în zona pierderilor de material lemnos, care s-a efectuat la cald cu Covidez RLP, rumeguș și pigment pentru aducerea completării la cromatica acestuia.

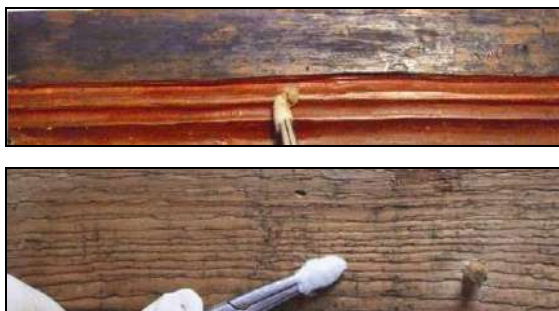


Aspecte din timpul și după operația de consolidare a capacului

Detaliu din timpul operației de chituire a capacului

Înainte de a trece la etapa de curățire a straturilor picturale existente pe ramă, am îndepărtat depunerile de ceară mecanic, prin intermediul bisturiului și cu white-spirit.

Operația de curățire a capacului și a ramei, pe interior s-a efectuat cu apă amoniacală, iar pe exterior, acolo unde există straturi picturale, s-a efectuat cu un amestec de solvenți compus din apă distilată, esență de terebentină, alcool etilic, ulei de in crud, amoniac.



Detalii din timpul curățirii ramei (față-verso)

Curățirea mecanică a peliculei de culoare a avut ca scop îndepărtarea murdăriei superficiale și s-a realizat cu ajutorul pensulelor cu păr moale.



Aspecte din timpul operației de desprăfuire a peliculei de culoare

Fragmentele de hârtie care inițial au fost fixate pe falțul ramei pentru a evita jocul sticlei în ramă, în timp s-au deplasat și au aderat la pelicula de culoare. Le-am umectat cu apă distilată caldă și le-am îndepărtat mecanic, cu ajutorul bisturiului.

Consolidarea peliculei de culoare s-a realizat prin pensulare cu emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic).



Aspect din timpul îndepărtării hârtiei ce a aderat la pelicula de culoare



Detalii din timpul operației de consolidare a peliculei de culoare

Fixarea solzilor de culoare s-a realizat prin presare ușoară cu degetul, prin intermediul unei folii de Melinex. După consolidarea peliculei de culoare a urmat operația de curățire care a constat în îndepărtarea murdăriei aderente cu emulsie de gălbenuș de ou 1:5, prin intermediul tampoanelor de vată. Lacunele existente la nivelul peliculei de culoare au fost curățite cu emulsie de gălbenuș de ou 1:4 și apoi degresate cu alcool etilic. Operațiile de curățire și degresare s-au efectuat și pe muchiile suportului din sticlă.

Pentru fixarea icoanei în ramă și evitarea jocului sticlei am utilizat bucăți de păslă sintetică fixate adeziv pe falțul ramei, folosind Covidez L 150.



Aspecte din timpul operației de curățire a peliculei de culoare și a lacunelor



Detalii din timpul montării icoanei în ramă

După montarea în ramă, icoana a putut fi manevrată în vederea efectuării operației de integrare cromatică a lacunelor existente pe suprafața peliculei de culoare. Aceasta s-a realizat prin retuș imitativ, folosind culori de apă (acuarelă și emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:5). Pierderile mici ale peliculei de culoare ne-au permis refacerea integrității imaginii. În cazul ramei, integrarea cromatică s-a făcut tot prin intermediul culorilor de apă, prin retuș imitativ și punctiform.



Aspect din timpul operației de integrare cromatică a lacunelor

Detaliu din timpul integrării cromatice la ramă

Ținând cont de poziția corectă a planșelor și a ramei am efectuat montarea capacului și a agățătorilor metalice cu holșuruburi. Recomandăm ca în spațiul de expunere să se asigure un microclimat stabil (UR = 50 - 65%; T = 18 - 20° C), iar nivelul iluminării să fie cuprins între 120-150 lcuși.



Ansamblu față-verso, după restaurare

Interpretarea imaginii radiografice

Zonele albe, evidențiate în tonalități deschise, indică utilizarea albului de plumb. Similar apar zonele pictate cu roșu. Pictorul a utilizat probabil miniu de plumb (un semnal similar îl dă cinabru). Foița aurie nu prezintă semnal radiografic.

Elementele metalice folosite pentru fixarea capacului icoanei dau un semnal radiografic puternic, iar cepurile din lemn, care dau de obicei un semnal de culoare gri, nu sunt puse bine în evidență datorită semnalului radiografic puternic dat de prezența preparației.

În tonalități de gri închis apar lacunele. Defectele existente în structura planșelor se conturează sub forma unor zone luminoase (nodul existent pe planșa din dreapta - vedere din față). Fibra lemnului (lemn de rășinoase) este mai bine evidențiată în zona nodului. Distanța dintre planșele capacului se distinge ca o linie închisă la culoare.



Radiografia icoanei cu capac, după restaurare

- **Restaurarea documentelor descoperite în interiorul icoanei pe sticlă**

Documentele descoperite între capac și suportul pictat, în urma demontării icoanei, prezentau atac biologic, halouri de umiditate, murdărie aderentă și ancrasată. Degradările menționate au dus în timp la fragilizarea fibrei celulozice până la ruperea acesteia, și în consecință suportul papetar s-a fragmentat¹⁸².

Am încercat să salvez cele trei documente, lucrând sub stricta coordonare a specialiștilor¹⁸³ Laboratorului de restaurare carte veche din cadrul Muzeului Național al Literaturii Române, având acordul directorului general al acestei instituții, prof. univ. dr. Lucian Chișu.

¹⁸² Oprea 2009, p. 250.

¹⁸³ Versavia Lazăr, Consuela Cioboteanu, Cezarina Bărăian.



Aspect din timpul descoperirii documentelor



Detaliu înainte de restaurare

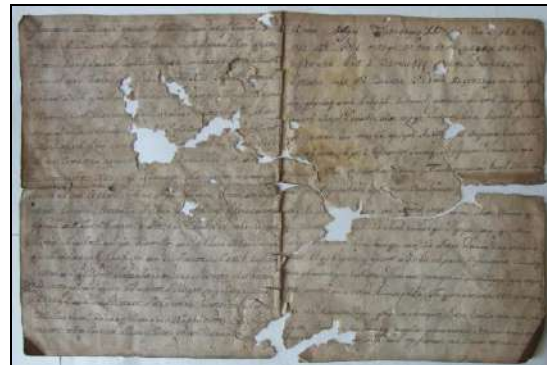
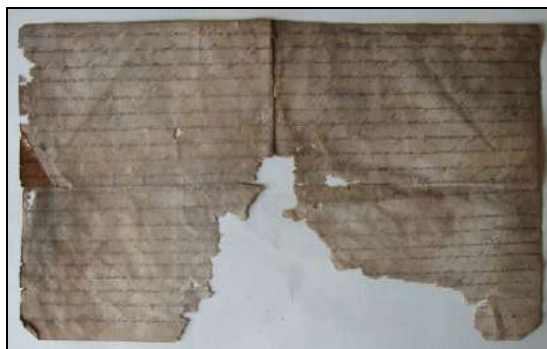
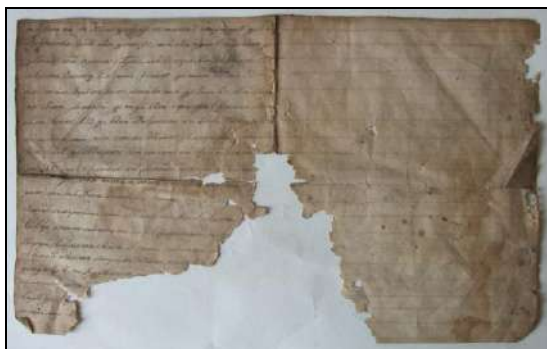
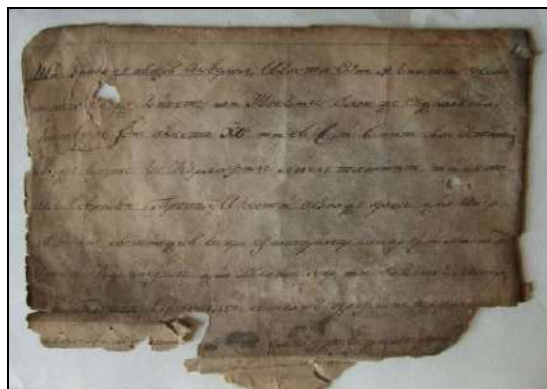
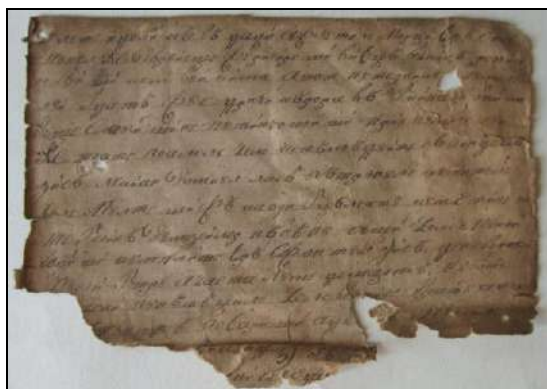


Aspecte înainte de restaurare



Pentru început am așezat fiecare document pe coli de hârtie de filtru. Am îndepărtat murdăria superficială și aderentă cu pensule moi de pe ambele părți ale documentelor, întorcându-le între hârtii de filtru. După operația de desprăfuire și după îndreptarea colțurilor deformate, am efectuat teste de solubilitate.

Cerneala folosită, modificată cromatic în timp, s-a dovedit a fi insolubilă în apă (posibil ferogalică).



Ansambluri față-verso, după operația de îndepărtare a murdăriei superficiale și aderente

Au urmat curățirea mecanică cu gumă arabică printre rândurile scrise și curățirea umedă pe ambele părți ale documentelor, prin tamponare ușoară cu o soluție pe bază de apă distilată și alcool etilic 1%. După curățirea umedă, uscarea s-a efectuat liber, pe hârtii de filtru.



Aspecte din timpul operațiilor de curățire mecanică și curățire umedă prin tamponare ușoară

După fixarea documentelor cu bucăți de marmură, consolidarea fisurilor s-a realizat cu CMC (carboximetilceluloză) 5% prin intermediul vâlului japonez, apropiat cromatic de documentele originale, ținându-se cont de cursivitatea informației.

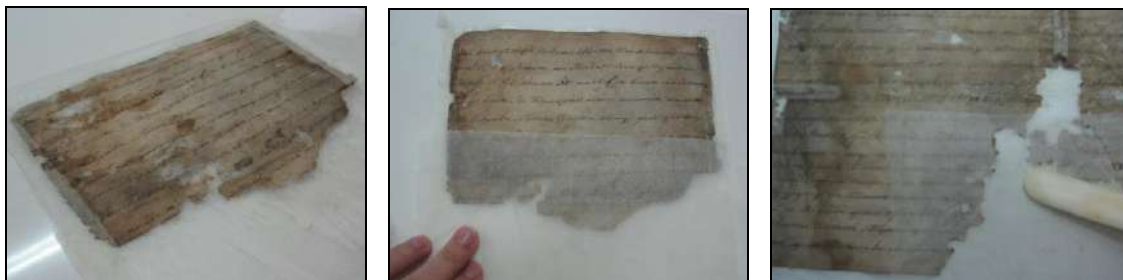


Aspecte din timpul consolidării fisurilor

Pentru fisuri, vâlul a fost aplicat pe sensul fibrei, pentru a evita tensionarea documentelor, iar operația de presare s-a realizat prin intermediul fălțuitorului din os. La hârtia cu grad de înclieiere slab, s-a recurs la o consolidare prin pensulare cu CMC 1%. Consolidarea manuscrisului s-a făcut și marginal, pe tranșe cu fâșii de vâl japonez aplicate opus fibrei, pentru o mai bună rezistență în timp.

Completarea lacunelor de mici dimensiuni și a pierderilor mari de material suport s-a efectuat în tehnica „la dublu” cu hârtie japoneză, respectând grosimea originalului. Pentru consolidare am folosit CMC 5%, pensulat în rază de soare pe partea poroasă a vâlului, peste care am aplicat un alt fragment de hârtie japoneză, prin suprapunere, cu partea poroasă spre interior pentru o aderență mai bună. Au urmat uscarea liberă și presarea ușoară între hârtii de filtru.

După completarea lipsei de material cu hârtie japoneză, am îndepărtat surplusul, urmând consolidarea cu CMC 5% a marginilor defibrate pe materialul suport. Pentru presarea ușoară am folosit fălțuitorul din os. Masa cu ecran luminos (negatoscop) ne-a fost de un real folos pentru examinarea prin transparență a documentelor, în vederea identificării fisurilor mai puțin vizibile în lumină directă și razantă.

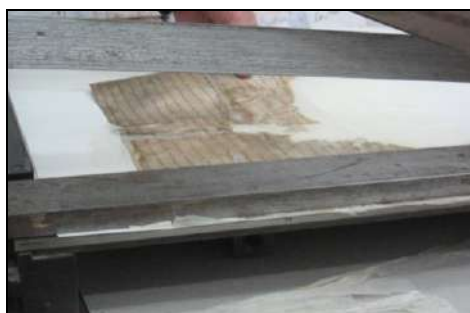


Aspecte din timpul completării lipsei de material suport și presării prin intermediul fălțuitorului din os



Detalii din timpul îndepărtării prin defibrare a surplusului de material folosit pentru completare

Pentru aducerea la format am îndepărtat surplusul de material folosit pentru completări prin tăierea cu o ghilotină acționată manual (păpșer).



Aspect din timpul aducerii la forma inițială a documentelor

Pentru relaxarea completărilor am folosit următorul procedeu: hârtie de filtru umezită prin pulverizare, hârtie de filtru uscată - document - hârtie de filtru uscată, hârtie de filtru umezită

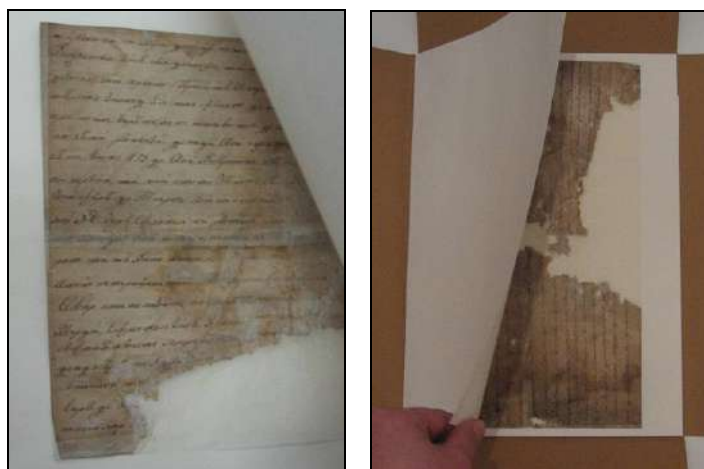
prin pulverizare. În final am recurs la o presare ușoară uscată între hârtii de filtru și pâsle la presă manuală metalică (24 h).

După restaurare, acestea au fost protejate între hârtii de filtru și păstrate în poziție orizontală într-o mapă confecționată din carton cu aciditate redusă, într-un mediu cu microclimat stabil (depozitare: T 15-18°C; UR 50-60%)¹⁸⁴. În cazul expunerii, documentele pot fi așezate în poziție ușor înclinată pe un suport din plexiglas, iar iluminatul să nu depășească 50 de lușci. În realizarea intervențiilor de restaurare am primit sprijinul tuturor specialiștilor din cadrul Laboratorului de restaurare carte veche¹⁸⁵.

Restaurarea documentelor a permis manipularea lor în vederea descifrării textului scris de mână, cu litere chirilice.



Procesul de presare și verificarea documentelor



Protejarea documentelor între hârtii de filtru

¹⁸⁴ Bulletin XXI 1986/87, p. 101.

¹⁸⁵ Adriana Mirică, Leonard Fulău, Maria Cruțu, Pompiliu Longin Bratu, Mioara Cînea.

În urma descifrării textului¹⁸⁶, am presupus că este vorba despre o predică despre viața Sfântului Haralambie. Scrisul este în chirilică românească de mână (factură de Transilvania).

Glosar: *falangi* - ostași; *munci* - chin de la slavonul „a chinui”; *noroade* - popoare; *sărvește* - a aduce jertfă; *rost* - în slavonă înseamnă gură; *dirept* - drept; *Eghimonul* - Stăpânitorul; *groși de cerbice* - insensibili; *Krips* - Crisp; *Sevir* - împăratul Sever.

Arhim. dr. Benedict Ghiuș, în volumul I *Proloagele*, ne furnizează date despre viața Sfântului Mucenic Haralambie: *Sfântul Mucenic Haralambie a trăit în vremea împărăției lui Sever (193-211) și s-a făcut vestit cu puterea credinței sale și cu râvna în propovăduirea lui Hristos. Și era acesta episcop în Magnezia, din Asia, iar mai-marele cetății era Luchian dregătorul. Deci, acesta, nesuferind cuvintele și zelul propovăduirii bătrânului episcop, a poruncit ostașilor să fie prins și, dus fiind la judecată înaintea lui Luchian, Sfântul a mărturisit cu strălucire și fără frică, pe Hristos; drept aceea, dregătorul a poruncit să fie dezbrăcat de hainele sale și, după ce i-au jupuit tot trupul, cu unghii de fier, i-au tăiat fâșii de piele de pe trup. Iar Sfântul Haralambie, rău rănit, a zis: «Mulțumesc vouă, fraților, că, strujind trupul meu cel vechi și bătrân, m-ați înnoit, îmbrăcându-mi sufletul cu haina cea nouă a suferințelor pentru Hristos».*

Și, văzând cei de față răbdarea Mucenicului în atâtea chinuri și neîncetatele lui rugăciuni pentru toți, mulți din ei, bărbați și femei, s-au lepădat de idoli și au crezut în Hristos; iar, dregătorul, cercetându-i și chinuindu-i, fără milă pe aceștia, a poruncit să li se taie capetele. Se zice că însăși fata împăratului, Galina, auzind de tăria de suflet cu care Sfântul Haralambie a răbdat cele mai grele chinuri, a crezut în Hristos și s-a botezat.

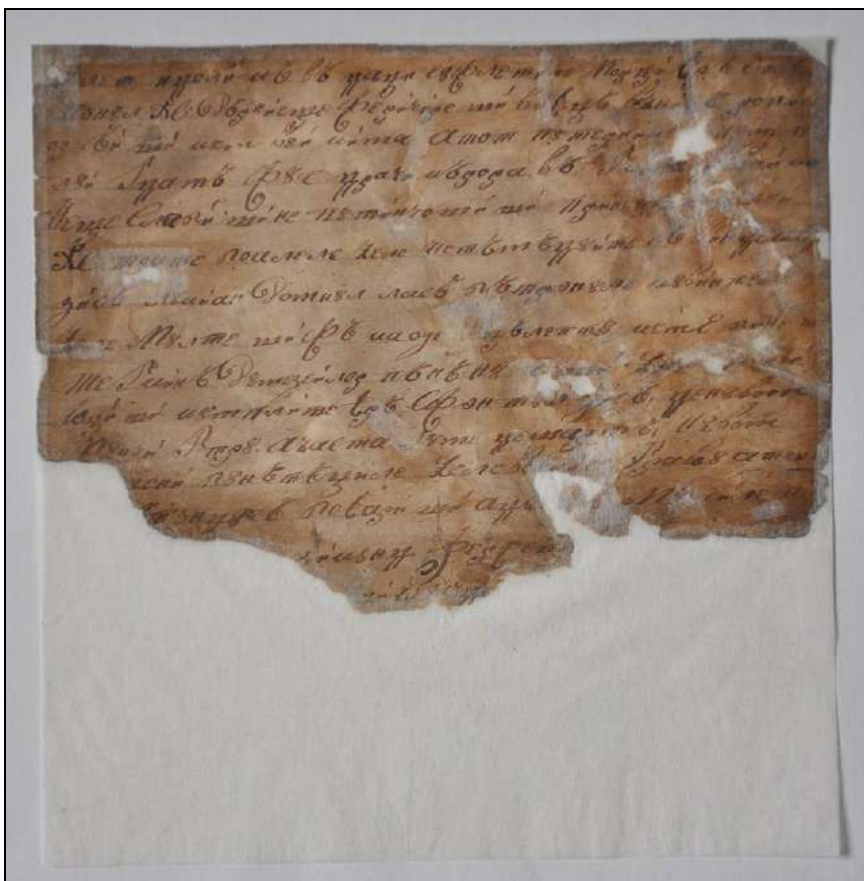
Deci, istovit de atâtea cumplite chinuri pe care a trebuit să le îndure, a fost osândit la moarte, prin sabie. Și Sfântul Haralambie s-a mutat la Domnul, dându-și sufletul în temniță, așteptând să i se taie capul, și s-a numărat cu Sfinții¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Pr. Victor Bunea, dr. Alina Geanina Ionescu.

¹⁸⁷ Ghiuș 1999, p. 494.

- Predică despre viața Sfântului Haralambie, descoperită în interiorul icoanei pe sticlă¹⁸⁸. Descifrarea textului scris cu litere chirilice

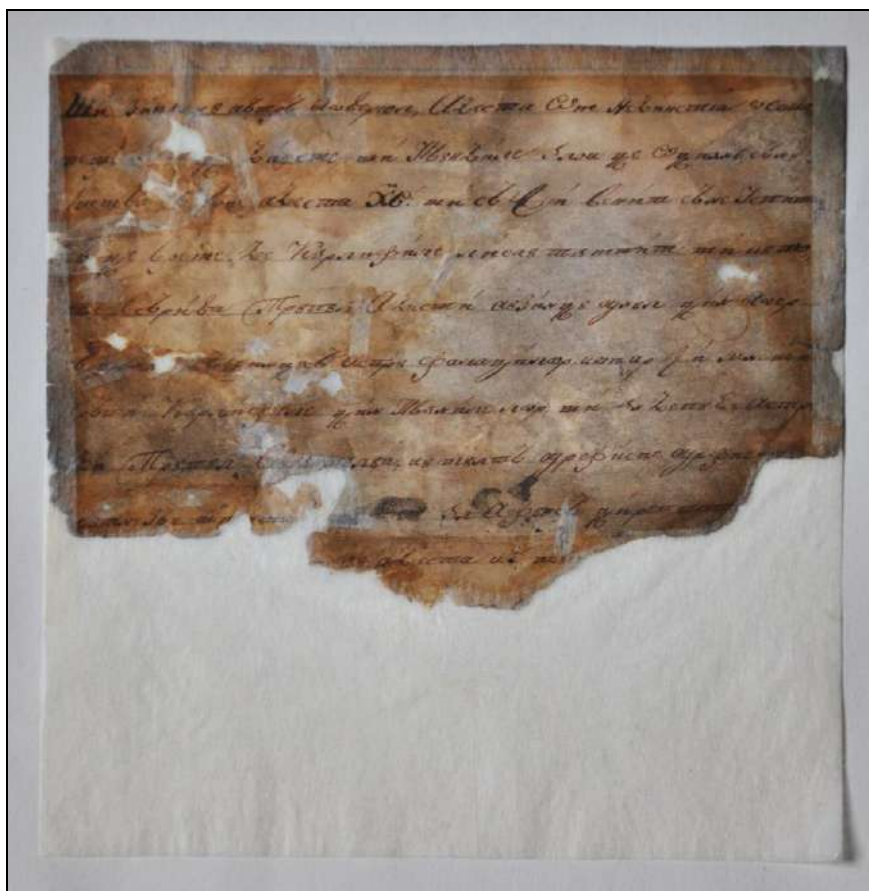
I FAȚĂ: ... idolii că vă dați sufletele morții iară stăpânul Hristos dăruiește fericire și viață veșnică robilor săi și cum vei chema a tot puternicul numele lui îndată fug dracii căroră vă închinați voi ca niște slabi și neputincioși și prin mâinile lui Hristos toate boalele cele netămăduite se vindecă. Zisă Luchian Domnul: „lasă bătrânule cuvintele cele multe și fă ca un înțelept câte bune și te închină Dumnezeilor până nu guști cele munci... și cumplite. Iară Sfântul zisă: „de nu vom munci întru această lume deșartă nu vom [moșteni] bunătațile cele vecinice... tânguindu-se boiarii și aducând...”.



Ansamblu față, după restaurare

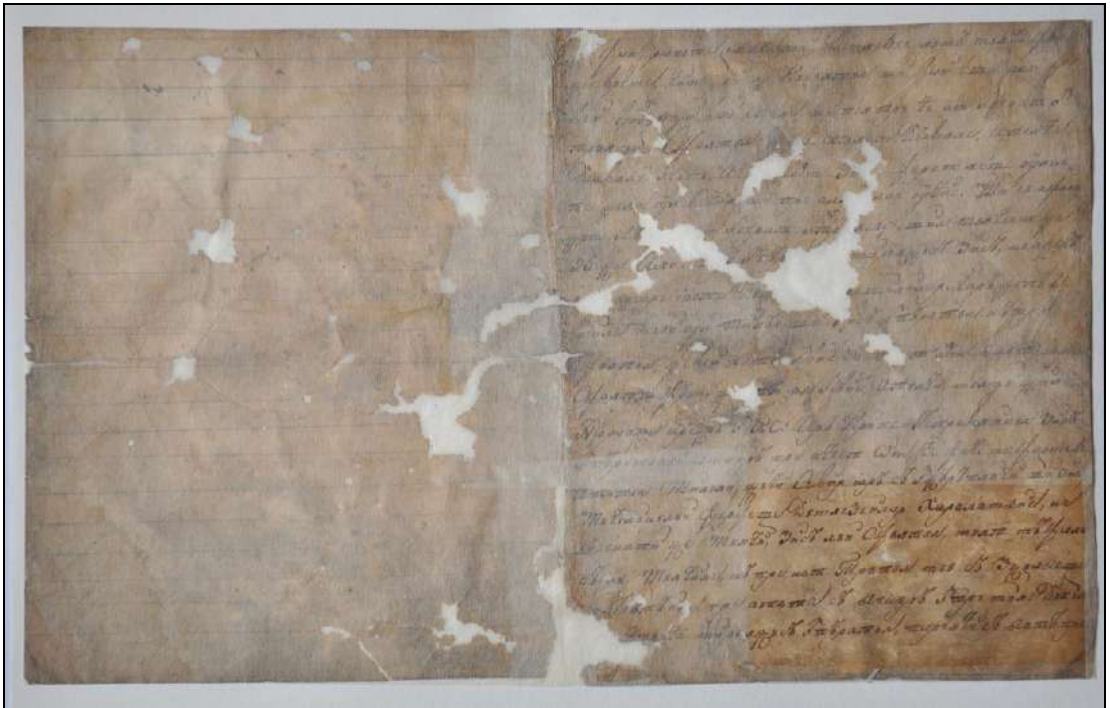
¹⁸⁸ Ionescu 2013b, Predică, pp. 228-244.

I VERSO: Și zicând către boierul acesta cine necinstea o socotește iară cinstește și muncile în loc de odihnă omul cinsti-va... acesta Hristos. Și să fi venit să ne ispitească și de vreme ce cârlizele li s-au tâmpit și cu totul zgâria-va trupul. Acești auzindu unul din boieri se mânie răstindu-se aspru falangilor cum ar fi leneși a răpi cârlizele din mâinile lor și începu el a strivi trupul Sfântului cu multă urjie urgisită... Dumnezeu și... îl ajunsă drept toată... aceasta...



Ansamblu verso, după restaurare

II FAȚĂ: *De foc rogu-te robul lui Dumnezeu nu mă munci fără de vreme ci-mi zi cu cuvântul și voi ieși și de vrei... voi spune și pentru ce am intrat într-însul. Sfântul zisă: „spune-mi diavole”. Atuncea diavolul începu: „acest om a furat niște unelte de la un vecin și pre altul l-au ucis și au aflat... intrat într-însul și-l muncesc de 35 de ani...”. Cu adevărat mare iaste Dum[nezeul] creștinilor. Iar după trei zile muri un tinăr și zăse împăratul către Sfântul „De vei putea înviază pe acest om!”. Iară Sfântul făcând... îl învie. Atuncea mulți din noroade crezu în Hristos iară Krips ispravnicul zisă împăratului: „Omoară pre acest om ce face cu farmece atâtea minuni”. Deci Sevir iarăși se îndărătnici și zisă mucenicului: „Sărvește Dumnezeilor Haralambie ca să scapi de munci”. Zisă lui Sfântul: „Mult mă folosesc muncile către cât trupul meu să zdrobește cu bătăile pre atâta se bucură întru mine Duhul”. Atuncea mirându-se împăratul porunci să bată pre [Sfântul]*



Ansamblu față, după restaurare

II VERSO – STÂNGA: *cu petrii peste fălci și cu făclii să-i pârlească obrazul și barba iară focul sări de pârlă pre slujitori iar împăratul mirându-se de aceasta întrebă pre boieri: „că cine este Hristos” iară ispravnicul zisă: „din... s-au născut dintr-o muiere ce numește Maria” iară Aristar zisă cu huli... „Ispravnice! Că tu nu ști acelea taine...”. Împărat... îndrăcit mâniindu-să fără samă... cu Dumnezeu... nepriceputul aruncă... în sus în văzduh și... pogoară-te Hristoase pre pământ să ne batem amândoi sau să mă sui eu să te găsec să-ți sfărâm tronul și să-ți stâng soarele. Atuncea să făcu cutrămur înfricoșat, frică și groază mare pentru că Dumnezeu mâniindu-să, ceriul se clătea ca un copaciu și acelea mări mari de să mișcară, fulgere și trăsnete să auzea iară împăratul și cu Krips ispravnicul cu nevăzute legături fură legați și de la pământ în văzduh ridicăți, spânzurați și au început împăratul a striga către mucenicul zicând: „Domnule Haralambie pre dreptate pățimesc aceasta ci te roagă Dumnezeului tău...”*

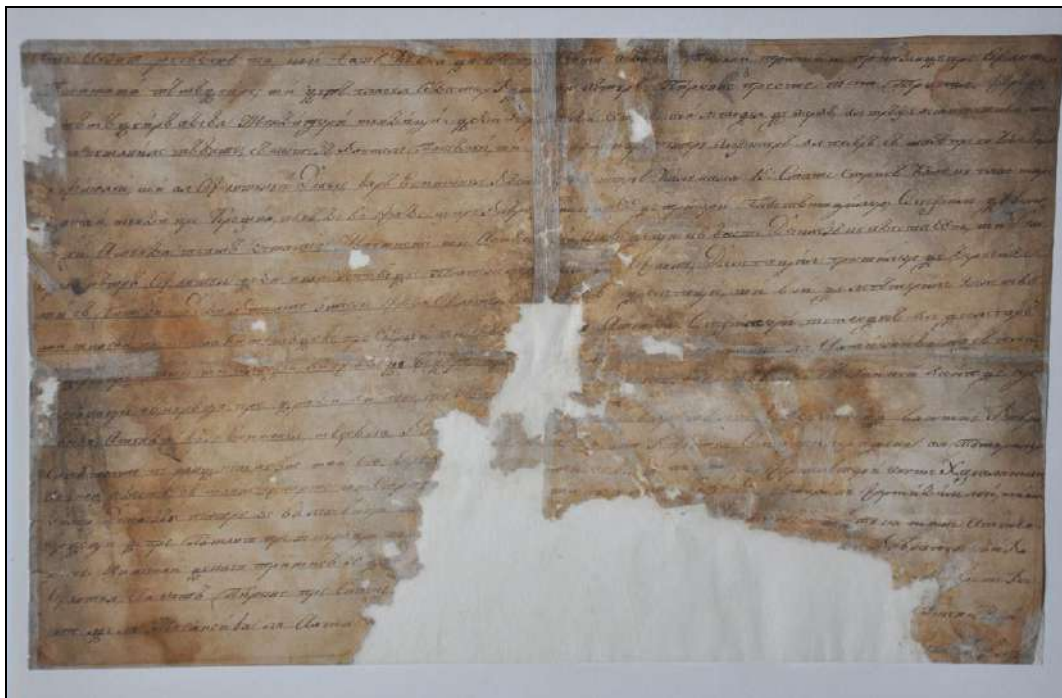
II VERSO – DREAPTA: *Așa iară poruncește Hristos să dai rău pentru rău însă iubește pe cel ce te urăște zisă lor Sfântul: Viu e Dumnezeu! nu este înșelăciune în rostul meu ci Domnul însuși pedepsește ca pe nește răi dăruind nouă viață veșnică. Atuncea toată mulțimea strigă către Dumnezeu: „Nu ne perde Doamne ci ne iartă de câte ți-am greșit și mulți crezură în Hristos”. Iară boierul, cel cu... să rugă Sfântul zicând: „Îngerul lui Dumnezeu și cerescule om ajută mie ticălosului”. Iată muncile care să te îngrozească pe tine spânzurate precum te-au... la locul lor ca tu să te scapi de greutatea... iară eu să mă scap de durere și de o vei face aceasta voi crede și eu întru Dumnezeul tău cu tot adevărul. Dirept aceasta să ruga Sfântul zicând: „Mulțămescu-ți stăpâne Doamne pentru că ne păzești de-a pururea. Caută și spre smerenia pedepsitului acestora și îi slobozăște din legătură întru slava Ta”. Atuncea veni glas de sus zicând: „Bucură-te chinuitule Haralambie vorbind... cu îngerii și pretine al apostolilor”.*



Ansamblu verso, după restaurare

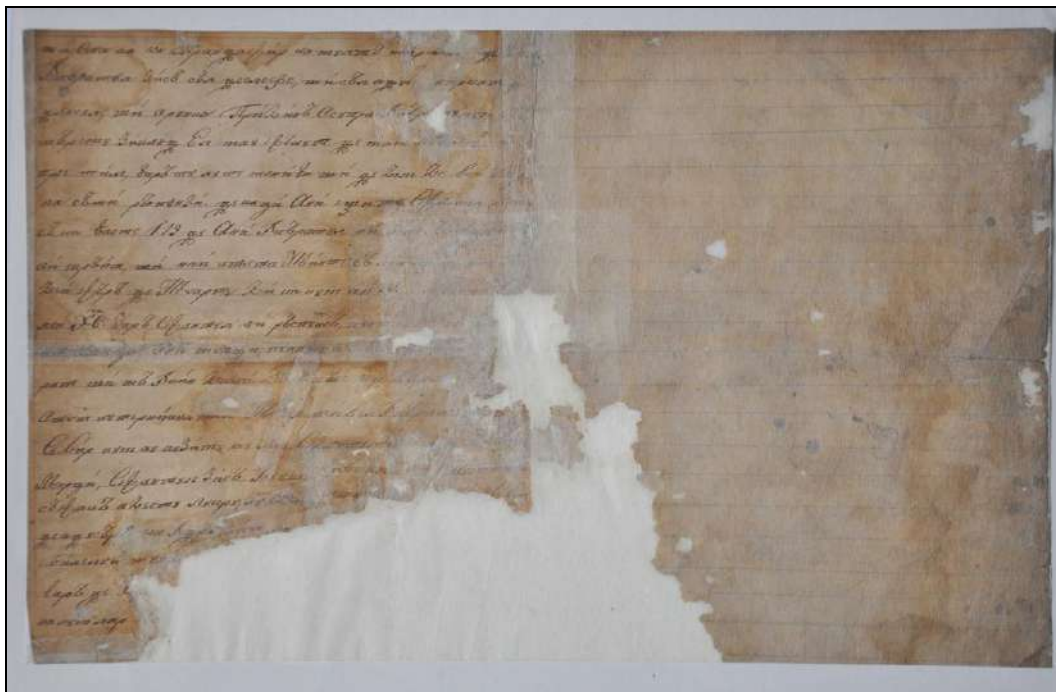
III FAȚĂ - STÂNGA: *Am auzit rugăciunea ta și iată că voi da acestor pătimiși tămăduire și după glasul acestor[a] îndată să tămăduiră aceia muncitori munciți. Deci boierul acela cu mâinile tăiate să botează în numele Tatălui și al Fiului și al Sfântului Duhului iară Eghimonul încetă a mai munci pre creștin până ce va face știre împăratului. Atuncea toată cetatea Magnesiei și Asiei se aduna către Sfântul. Deci își ispoveduie păcatele lor și să boteza. Deci în toate zilele făcea Sfântul Sfinți și milui pre... tămăduia pre orbi în... pe șchiopi și ologi... și stricați se curăța, pre draci îi gonea, pre lăproși. Atuncea văzu Eghimonul mearsă la împ[ăratul]... spuse toate pe rând câte au zis mai sus iară [împăratul] auzind acestea să mânie foarte și strigă... zisa lor Dumnezeu pentru ce vă leneviți și credeți... de pre pământ pre necurații cari... și numaidecât trimisă 30 de slujitori Sfântul să-i bată piroane pre spate. De la Magnisia la Anti[ohia]...*

III FAȚĂ – DREAPTA: *au sosit aceia tirani trimiși prinzându pre Sfântu îi bătură piroane peste tot trupul fără de nicio milă și legându-l de barbă îl trăgea nemilostivi și neomeniți pentru batjocură îl pusără să șază pre un cal iară dacă mearsă calul ca la 15 state strigă calul cu glas mare zicând: „O! de trei ori blestemaților, slujile diavolului, au nu vedeți că iastă Dumnezeu cu acesta om și Duhul lui cel Sfânt. Dezlegați-l! groșilor de cerbice. Dezlegați și voi de legăturile cele nevăzute...” Atuncea slujitorii temându-se îl dezlegară... La Antiokia ca să pli...să închipui în chip de...arate lui Sevir zicând: „Vai mie împărate... Împăratul schiților adevă al tătarilor. A venit la mine un fermecător anume Haralambie și... că toți slujitorii cu farmecele lui mi-am... să nu petreci și tu ca mine”. Atuncea împăratul...*



Ansamblu față, după restaurare

III VERSO – STÂNGA: *Și sta ca un trandafir cu multă mireasmă. Deci împăratul zisă să-l dezlege și să-l aducă aproape de dânsul. Și arunca pricină asupra împăratului tătăresc zicând: El m-au făcut de m-am mâniat pe tine, iară tu nu te mânia și de cele ce voi întreba să-mi răspunzi. De câți ani ești tu? Sfântul răspunse că este 113 de ani. Împăratul îi zisă. Atâția ani ai trăit și n-ai atâta minte să cunoști că Dumnezeii fără de moarte zic acum că-i fi nebun. Te... lui Hristos iar Sfântul îi răspunse pentru că... mulți pentru împărat și mă închin Dumnezeului ce iaste adevărat atotputernicul și milostivul împărat...
Sevir cum au auzit i-au zis Sfântului... morți... Sfântul zisă „Însumi stăpânul meu...să faci acest lucru cu omul. Atunci dându-se domnul împă[rat]... aduseră un îndrăcit...*



Ansamblu verso, după restaurare

Restaurarea a două icoane pe sticlă din colecția Parohiei Ortodoxe Ohaba, comuna Șinca Veche, județul Brașov¹⁸⁹

Cele două piese: *Maica Domnului Îndurerată*, nr. inv. 20 și *Sfântul Nicolae*, nr. inv. 24, fac parte dintr-o serie de unsprezece icoane ce au fost restaurate în cadrul practicii de vară a studenților Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Istorie „Nicolae Lupu”, Catedra de Conservare și Restaurare, practică ce s-a desfășurat în perioada 15-30 august 2010, în Căminul Cultural din satul Ohaba, la inițiativa preotului paroh Lucian Tîlvăr, care a participat efectiv la salvarea patrimoniului, fiind absolvent al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Teologie, Secția Conservare și Restaurare. Studenții au avut șansa să participe la prima tabără de acest gen, coordonatorii¹⁹⁰ activității de restaurare fiind cadre didactice asociate ale Universității „Lucian Blaga”, experți restauratori în cadrul Complexului Național Muzeal ASTRA. Obiectivul principal al acțiunii a constat în salvarea pieselor de patrimoniu deținute de Parohia Ortodoxă din Ohaba, care se aflau într-o stare de conservare precară (icoane de secol XIX din Țara Oltului și Șcheii Brașovului). S-a studiat astfel starea de conservare a colecției, s-au prelevat probe în vederea realizării analizelor biologice¹⁹¹ și chimice¹⁹², au fost formulate propunerile de restaurare, s-au efectuat intervenții de restaurare precum și documentația aferentă.

Posterele de prezentare care au evidențiat fluxul tehnologic al restaurării cât și cele unsprezece icoane restaurate au fost expuse în biserica nouă din Ohaba cu prilejul sfințirii¹⁹³ lăcașului de cult cu hramul „Adormirea Maicii Domnului”, moment în care coordonatorii proiectului de restaurare au primit în semn de mulțumire „ACT DE CINSTIRE” conferit de Î.P.S. Părinte Dr. Laurențiu Streza, Mitropolitul Ardealului și Arhiepiscopul Sibiului.



¹⁸⁹ Ionescu 2012c, Restaurarea, pp. 204-216.

¹⁹⁰ dr. Olimpia Coman-Sipeanu, dr. Alina Geanina Ionescu, drd. Mirel Bucur.

¹⁹¹ conf. univ. dr. Livia Bucșa - investigații biologice

¹⁹² drd. Márta Guttmann, Dana Lăzureanu - investigații chimice.

¹⁹³ 18 decembrie 2010.



Aspecte din timpul practicii de restaurare

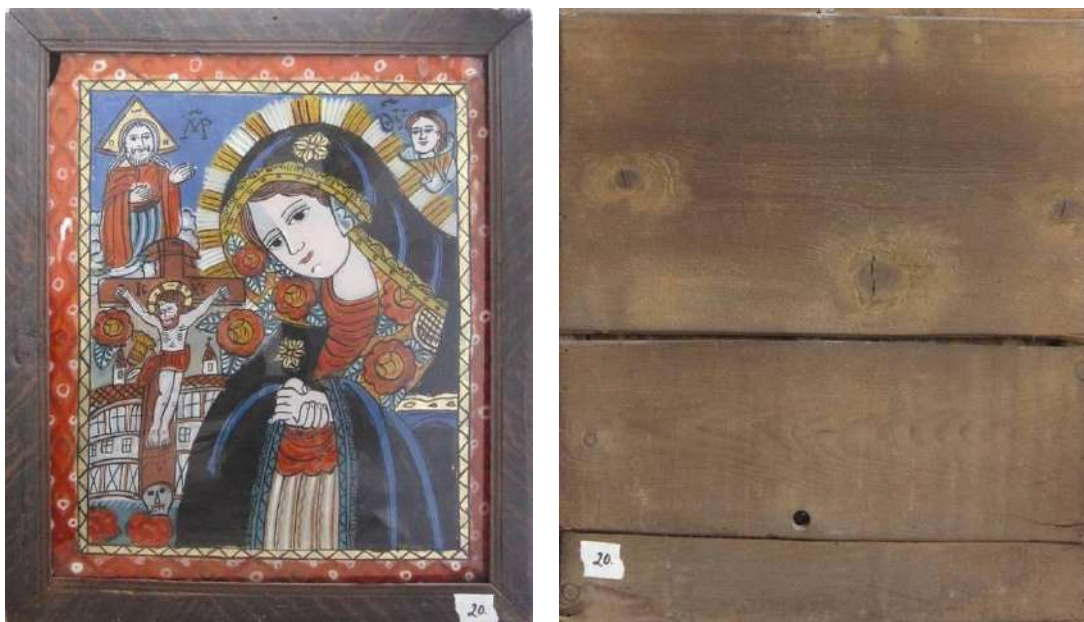


Aspecte din momentul sfințirii Bisericii din Ohaba



Aspect din timpul expunerii icoanelor restaurate

- Restaurarea icoanei pe sticlă *Maica Domnului Îndurerată*, nr. inv. 20



Ansamblu față-verso, înainte de restaurare

Icoana o reprezintă pe *Maica Domnului Îndurerată*, redată cu mâinile încrucișate și cu aureolă în forma razelor de soare. În dreapta Maicii apare Iisus răstignit pe cruce, reprezentat la dimensiuni reduse. În registrul superior, în dreapta Maicii este reprezentat Dumnezeu Tatăl, iar în stânga Sa este reprezentat un înger. În fundal se observă elemente vegetale și elemente de arhitectură.

Această piesă provine din Șcheii Brașovului și este de secol XIX. Cromatica folosită: negru, albastru, verde, roșu (posibil garanță), ocru, brun-roșcat, cărămiziu, alb, griuri, roz, foiță metalică. Dimensiunile icoanei cu ramă: L=69-69,2 cm; l=58,3-58,5 cm.

Starea de conservare

Degradările apărute în timp sunt: murdărie superficială și aderentă a peliculei de culoare; căsuțe de împupare; mici desprinderi și lacune ale peliculei de culoare; jocul sticlei în ramă; în registrul superior, în partea stângă a icoanei, un fragment din sticla suport s-a pierdut; rama și capacul din lemn de rășinoase, precum și penele existente la îmbinări prezintă atac activ de insecte xilofage *Anobium punctatum*; capacul prezintă mici pierderi de material lemnos, fisuri și crăpături provocate de prezența cuielor metalice adăugate ulterior; nodul existent în planșa din mijloc s-a pierdut; în colțul inferior din stânga planșei inferioare se observă un halou de

umiditate; cele trei planșe aplicate pe orizontală s-au distanțat în timp; la ramă, falțul baghetei inferioare este fragilizat în partea stângă (vedere din față).

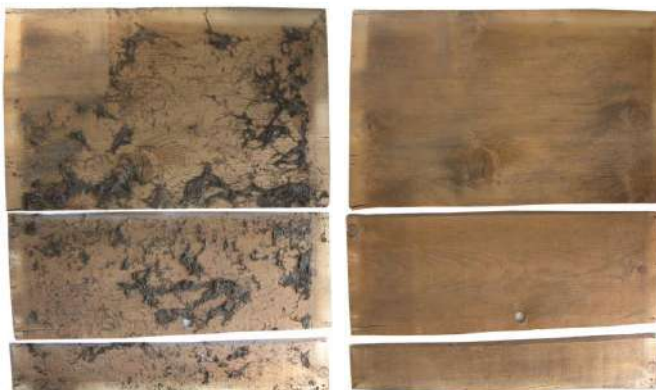
Intervenții efectuate

Am demontat capacul icoanei prin extragerea cuielor metalice neconstitutive, urmând îndepărtarea depozitelor de murdărie la ramă și capac precum și curățirea mecanică prin intermediul unei pensule cu păr aspru. Tratarea lemnului (capac, ramă, pene) împotriva atacului biologic s-a efectuat prin injectare cu Perxil 10.



Aspect din timpul demontării icoanei

Detalii ale îmbinărilor ramei, înainte de restaurare



Aspecte din timpul și după curățirea planșelor capacului



Detalii din timpul operației de dezinfecție

Curățirea murdăriei aderente și ancrasate la capac și ramă s-a făcut cu apă amoniacală pe interior, iar pe exterior cu Soluția 1 (apă, esență de terebentină, alcool etilic, ulei de in crud, amoniac).

Golul rezultat în urma pierderii nodului căzător în planșa din mijlocul capacului a fost obturat cu dop de plută, fixat cu Covidez L 150 și chituit marginal cu Covidez RLP, rumeguș și pigment. Completarea a fost adusă la o cromatică cât mai apropiată de planșa originală, cu baiț pe bază de apă. Astfel am îndepărtat riscul ca murdăria să pătrundă pe suprafața peliculei de culoare. Consolidarea cu Covidez L 150 și chituirea cu Covidez RLP, rumeguș și pigment s-a efectuat la nivelul tuturor fisurilor, crăpăturilor și pierderilor de material lemnos.



Detaliu din timpul testelor de curățire



Aspecte din timpul obturării și integrării cromatice a nodului căzător



Pentru refacerea îmbinărilor ramei am efectuat operațiile de degresare cu alcool etilic și înclieiere cu adeziv (clei de piele 20%), folosind prese. Consolidarea falțului baghetei inferioare în partea stângă a ramei (vedere din față) s-a realizat cu furnir și Covidez L 150 (adeziv de topire), iar pentru chituirea pe fața ramei am folosit Covidez RLP, rumeguș și pigment.



Consolidarea falțului baghetei inferioare în partea dreaptă a ramei (vedere dinspre verso)

Având în vedere faptul că baghetele ramei nu se îmbinau perfect la 45°, am optat pentru introducerea la îmbinările acestora a unor mici pene de lemn, Covidez RLP și pigment.



Aspecte din timpul consolidării îmbinărilor ramei

Pelicula de culoare, deși avea aderență bună la suport, prezenta mici desprinderi și lacune ale straturilor picturale. Pe întreaga suprafață am întâlnit murdărie superficială și aderență, precum și căsuțe de împupare.

Curățirea mecanică a peliculei de culoare s-a făcut cu pensule moi, evitând zonele cu desprinderi. Au urmat consolidarea peliculei de culoare prin pensulare cu emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic) și fixarea prin presare a solzilor de culoare (folie de Melinex).

Murdăria aderență a peliculei de culoare a fost îndepărtată cu emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:5, iar curățirea lacunelor s-a realizat cu emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:4. Operația de degresare a acestora s-a făcut cu alcool etilic.



Aspect din timpul operației de desprăfuire a peliculei de culoare



Studiul suprafeței peliculei de culoare (posibil roșu garanță)



Aspecte din timpul operațiilor de consolidare a peliculei de culoare și curățire a lacunelor

Având în vedere lipsa unui fragment din sticla suport, respectiv colțul superior stâng al icoanei, am recurs la completarea cu un element confecționat din sticlă, decupat după conturul pierderii, șlefuit astfel încât să se potrivească optim pe suprafața de îmbinare. Am curățit și degresat zona de îmbinare a fragmentelor, îmbinarea adezivă efectuându-se cu rășină epoxidică bicomponentă. Pentru realizarea îmbinării dintre fragmentul nou de sticlă și sticla suport am folosit pentru protecție folie de poliester tip Melinex și presă rece (bucăți de marmură). Curățirea surplusului de adeziv s-a efectuat mecanic (bisturiu) și cu solvent (acetona). Fragmentul nou de sticlă l-am degresat cu alcool etilic în vederea efectuării operației de integrare cromatică. A urmat curățirea sticlei pe față cu tampoane înmuiate în emulsie de gălbenuș de ou și apă distilată 1:5, bisturiu și alcool etilic.



Aspecte din timpul consolidării dintre fragmentul nou de sticlă și sticla suport



Detalii înainte și după îndepărtarea murdăriei aderente din zona de contact a sticlei suport cu falțul ramei

Fixarea icoanei în ramă am realizat-o cu bucăți de pâslă fixate adeziv pe falțul ramei, folosind Covidez L 150. Bucățile de pâslă lipite marginal și aplicate peste sticla suport au fost aduse la nivelul ramei, pentru a evita jocul sticlei.



Aspecte după fixarea icoanei în ramă

Integrarea cromatică a fragmentului nou de sticlă și a lacunelor am făcut-o prin intermediul culorilor de apă: acuarelă și emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:5, într-o tonalitate ușor deschisă față de original. Am optat pentru integrarea fragmentului nou de sticlă, datorită pierderilor de culoare relativ mici a căror continuitate se poate citi cu ușurință. Montarea capacului și a agățătorilor metalice s-a efectuat cu holșsuruburi.



Aspecte din timpul integrării cromatice



Ansamblu față-verso, după restaurare

- Restaurarea icoanei pe sticlă *Sfântul Nicolae, nr. inv. 24*



Ansamblu față-verso, înainte de restaurare

În icoana luată în studiu, Sfântul Nicolae este reprezentat frontal, binecuvântând cu mâna stângă și ținând Evanghelia în mâna dreaptă, fapt ce nu respectă canonul de reprezentare a sfinților ortodocși. În partea superioară a compoziției, în dreapta Sfântului Nicolae este reprezentat Iisus care binecuvântează cu mâna dreaptă, iar cu mâna stângă ține Evanghelia. În stânga este reprezentată Maica Domnului ce ține omoforul. Icoana este de secol XIX și provine din Șcheii Brașovului.

Cromatica folosită: albastru, verde, roșu, ocră, alb, griuri colorate, brun-roșcat, negru, foiță aurie. Dimensiunile icoanei: 59-59,5 x 53,5-54,4 cm.

Starea de conservare a icoanei era precară, degradările afectând atât pelicula de culoare cât și rama profilată și capacul din lemn de rășinoase, compus din două planșe distanțate, montate pe orizontală, prinse între ele prin intermediul a două cuie metalice neconstitutive. Menționăm murdăria superficială, aderentă și ancrasată a peliculei de culoare; excrementele de insecte; căsuțele de împupare; desprinderile și lacunele peliculei de culoare; uzura datorată contactului sticlei suport cu capacul și falțul ramei; fragmentele de hârtie ce au aderat la pelicula de culoare; fragilizarea capacului și a ramei la îmbinări, rezultată în urma îmbătrânirii materialelor, a condițiilor improprie de păstrare și a cuielor care au dus la fisuri și crăpături în structura lemnului; pierderile de material lemnos la colțul drept al planșei inferioare a capacului;

fragilizarea și pierderea funcționalității penelor de lemn; atacul masiv de insecte xilofage *Anobium punctatum*.

Intervenții efectuate

În urma studiului amănunțit al icoanei din punct de vedere al stării de conservare, am recurs la demontarea capacului prin extragerea cuielor metalice neconstitutive. Atât pe interiorul capacului cât și de pe falțul ramei am îndepărtat depozitele mari de murdărie, urmând curățirea mecanică cu pensule mai aspre, bisturiu și lână de oțel.



Ansamblu după demontarea icoanei



Ansamblu înainte și după curățirea mecanică a capacului



Operația de curățire cu amestec slab de solvenți (amoniac și apă) s-a efectuat atât pe interiorul ramei și al planșelor capacului, cât și pe exteriorul acestora. Pentru îndepărtarea murdăriei aderente am folosit bisturiul.



Aspect din timpul testelor de curățire



Aspecte din timpul operației de curățire mecanică și cu amestec de solvenți



Având în vedere atacul masiv al insectelor xilofage, am recurs la operația de dezinfecție, prin injectări repetate cu Perxil 10, atât la capac cât și la ramă. Datorită fragilizării lemnului am optat pentru consolidarea structurală cu Paraloid B72 în acetat de etil 10%. În final, au fost necesare peliculizarea și chituiră orificiilor de zbor cu Covidez RLP.



Ansamblu capac,
înainte de operația de dezinfecție



Aspecte din timpul operațiilor
de dezinfecție și peliculizare

Consolidarea fisurilor și a crăpăturilor existente în planșele capacului s-a efectuat cu Covidez L 150, iar chituirea pierderilor de material lemnos cu Covidez RLP, rumeguș și pigment.



Aspecte din timpul operațiilor de consolidare
și chituire a planșelor capacului

În cazul pierderii de material lemnos localizată în zona colțului drept al planșei inferioare a capacului am folosit furnir pentru completarea planșei pe interior, consolidarea realizându-se cu Covidez L 150. Pe partea exterioară a planșei, chituirea s-a efectuat cu Covidez RLP, rumeguș și pigment.

Refacerea îmbinărilor ramei s-a realizat adeziv (clei de piele 20%) și cu pene noi, folosindu-se presa. Penele constitutive fiind extrem de fragilizate, nu le-am putut păstra. De asemenea, zona cu pierdere de material lemnos semnalată la colțul drept al baghetei superioare a ramei (vedere dinspre verso) a fost chituită cu Covidez RLP, rumeguș și pigment.



Detaliu din timpul consolidării și chituirii capacului



Detaliu din timpul chituirii ramei



Consolidarea îmbinărilor ramei

După îndepărtarea depozitelor de murdărie de pe suprafața peliculei de culoare am trecut la curățirea mecanică prin pensulare ușoară cu pensule moi. Acolo unde am întâlnit fragmente mici de hârtie care au aderat la pelicula de culoare, le-am umectat cu apă distilată caldă și apoi le-am îndepărtat cu ajutorul bisturiului.



Aspecte din timpul îndepărtării depozitelor de murdărie și curățirii mecanice cu pensule moi



Aspect din timpul umectării și îndepărtării hârtiei ce a aderat la pelicula de culoare

Consolidarea peliculei de culoare s-a efectuat cu emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:3, cu adaos de conservant (acid salicilic). Fixarea solzilor de culoare s-a făcut prin presare ușoară, folosind folie de Melinex. Probleme am întâmpinat acolo unde culoarea și-a pierdut aderența față de suport desprinzându-se sub formă de solzi, și pe fondul albastru pulverulent. De aceea, am efectuat consolidări repetate, până ce culoarea a fost stabilizată.

Curățirea murdăriei aderente și a excrementelor de insecte existente pe suprafața peliculei de culoare s-a realizat cu emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:5, prin intermediul tampoanelor de vată și mecanic, cu ajutorul bisturiului. Pe zonele sensibile, această operație s-a efectuat sub lupă. Atât pentru curățirea icoanei pe față cât și a lacunelor am folosit emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:4, urmând degresarea cu alcool etilic.



Detalii din timpul consolidării și curățirii peliculei de culoare



Detaliu din timpul operației de curățire a peliculei de culoare



Detaliu din timpul operației de curățire și degresare a lacunelor



Aspecte înainte și după curățirea sticlei suport

Ca operații finale amintim montarea corespunzătoare în ramă cu bucăți de pâslă fixate adeziv pe falțul ramei cu Covidez L 150, evitându-se jocul sticlei în ramă.

Operația de integrare cromatică s-a realizat prin retuș imitativ, folosind culori de apă (acuarelă și emulsie de gălbenuș de ou cu apă distilată 1:5).



Ansamblu după montarea
icoanei în ramă



Aspect din timpul
integrării cromatice

Având în vedere distanțarea planșelor capacului între 2 - 2,2 cm, am recurs la confecționarea, montarea și integrarea cromatică cu baiț pe bază de apă a unei planșe noi din lemn de rășinoase. Aceasta a fost poziționată între cele două planșe originale, montate pe orizontală prin intermediul holșuruburilor. Același tip de integrare cromatică s-a folosit și pe laturile exterioare ale penelor confecționate și montate la îmbinările ramei.



Ansamblu față-verso, după restaurare



De un tratament similar au beneficiat și celelalte nouă icoane restaurate, intervențiile fiind efectuate de către experții restauratori menționați, împreună cu studenții participanți, întreaga acțiune fiind pusă în valoare prin realizarea unui film documentar¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Cristian Florin Ionescu, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” - București, Facultatea de Film.

Filmul documentar științific - rol și aplicabilitate în restaurarea icoanelor

Este o realitate faptul că mulți dintre oameni nu vin în contact cu lumea miraculoasă a muzeelor, și cu atât mai mult se simte lipsa educației minime care să-i facă să înțeleagă trecerea prin timp a operelor de artă. Subiectul nostru este cel al vieții icoanelor, al degradărilor care se produc la nivelul suportului și al peliculei de culoare, uneori degradări ireversibile. Restaurarea icoanelor presupune o cercetare amănunțită a pieselor, analize fizice, chimice, biologice care ne furnizează date concrete în vederea restaurării.

Documentația fotografică este cea care ne ajută să păstrăm martorul restaurării. Însă nu este același lucru ca atunci când avem la îndemână un film documentar despre restaurarea icoanelor pe sticlă. Îndrăznesc să cred că s-a realizat pentru prima oară un astfel de film, într-un sat din județul Brașov, pe nume Ohaba. Un grup de specialiști și studenți au fost personajele principale, făcând ceea ce știau mai bine: munca de cercetare, de documentare și restaurare. S-au înregistrat etapele procesului de restaurare și eforturile celor care își dedică viața neîncetat unui scop nobil, acela de a transmite mai departe o artă a tradiției. Au fost prezenți oameni de cultură care au venit „să vadă”. Pe tot parcursul desfășurării procesului de restaurare, sătenii au avut curiozitatea de a fi prezenți lângă restauratori: se întâmpla „ceva” acolo, la ei în sat. Icoanele renășteau sub privirile lor.

Filmul a avut și are un rol fundamental în a face posibilă cunoașterea și recunoașterea valorilor noastre unice în lume. El redă cu exactitate realitatea complexă și are puterea de a transmite receptorului mesajul în toată complexitatea sa. În ceea ce ne privește, filmul documentar poate deveni și trebuie să devină instrument de lucru și de cunoaștere pentru studenții facultăților cu profil de restaurare, deoarece „filmul dispune de un limbaj extrem de complex și variat, capabil să transcrie cu suplețe și precizie nu numai evenimentele, ci și sentimentele și ideile”¹⁹⁵.

Reprezentarea directă și obiectivă a restaurării icoanelor pe sticlă poate duce la înțelegerea de către publicul larg a acestui fenomen și, de ce nu, la salvarea patrimoniului care reprezintă trecutul, prezentul și viitorul.

¹⁹⁵ Martin 1981, p. 282.

De-a lungul vremii, obiectele de cult nu au făcut altceva decât să-și reverse încărcătura spirituală asupra credincioșilor.

Icoanele transilvănene, în special cele pe sticlă, reflectă din plin viața și credința oamenilor de la sat, care prin simplitatea lor au clădit ceea ce numim astăzi patrimoniu cultural mobil.

Icoana, grai și suflet, a creat puntea între lăcașul sfânt al Domnului și credincios, făcându-l să înțeleagă adevărata menire a sa pe pământ.

Închinându-ne la icoană ne apropiem de Dumnezeu care, prin măreția Sa își deschide porțile primindu-ne în Împărăția Cerurilor.

Icoanele prezentate în acest volum dezvăluie măiestria și credința zugravilor din trecut, invitându-ne la rugăciune și meditație.

Alina Geanina Ionescu

BIBLIOGRAFIE

Izvoare

Colecția de icoane pe lemn și pe sticlă a Complexului Național Muzeal ASTRA; Colecția de icoane pe lemn și pe sticlă a Mitropoliei Ardealului și Arhiepiscopiei Sibiului - Casa „Eminescu”; Colecția Muzeului Parohial din satul Fofeldea, comuna Nocrich, județul Sibiu; Colecția Parohiei Ortodoxe Ohaba, comuna Șinca Veche, județul Brașov

Surse arhivistice

Registrele inventar ale Mitropoliei Ardealului și Arhiepiscopiei Sibiului (Fișe de obiecte de inventar: 1-818).

Arhiva „ASTRA” 1965 - Arhiva științifică a Muzeului „ASTRA”, C. Irimie, *raport privind organizarea și rezultatele expoziției aprilie-iulie 1965* (München, Braunschweig, Copenhaga - 23 file), Nr. inv. 383/1965

Extrase din fișele cazurilor de la Inspectoratul de Poliție al Județului Sibiu - Serviciul Poliției Judiciare

Surse legislative

Normele 2003 - Normele de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate - Hotărârea nr. 1546 din 18 decembrie 2003, în temeiul art. 108 din Constituția României, republicată, și al art. III din Ordonanța de Urgență a Guvernului nr. 16/2003 pentru modificarea și completarea Legii nr. 182/2000 privind protejarea patrimoniului cultural național mobil

Legea nr. 63 din 30 octombrie 1974, publicată în Buletinul Oficial nr. 137, din 2 noiembrie 1974

Decretul prezidențial nr. 53/1975 - „îndrumar” pentru combaterea traficului cu obiecte de patrimoniu
Decretul nr. 90/1990, publicat în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 20, din 6 februarie 1990

Ordonanța Guvernului nr. 27/1992, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 215, din 28 august 1992, aprobată prin Legea nr. 11/1994 publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 65, din 14 martie 1994, cu completările și modificările ulterioare

Ordonanța Guvernului nr. 68/1994, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 247, din 31 august 1994, aprobată prin Legea nr. 41/1995, cu completările și modificările ulterioare, abrogată prin Legea nr. 182/2000

Ordinul Ministerului Culturii și Cultelor nr. 1284, din 4 decembrie 1996

Legea nr. 182/2000, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 530, din 27 octombrie 2000, ulterior modificată și completată prin Ordonanța Guvernului nr. 16/2003, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 232, din 5 aprilie 2003, Legea nr. 105/7 aprilie 2004, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 320, din 13 aprilie 2004, Legea nr. 314/28 iunie 2004, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 577, din 29 iunie 2004 și Legea nr. 488/28 decembrie 2006, publicată în „Monitorul Oficial al României”, Partea I, nr. 10, din 8 decembrie 2007

Normele de conservare și restaurare a bunurilor culturale clasate, elaborate de Ministerul Culturii și Cultelor, Legea nr. 182, din 27 octombrie 2000

Periodice

Balint 2005 - Balint, Nicolae, *Jaful continuă*, în *Ziarul de Mureș*, an III, nr. 172, 4 octombrie, Mureș, 2005

Brylynski 2001 - Brylynski, Bogdan, *Jefuitorii de icoane*, în *Ziua de Ardeal*, ediția de Ardeal, an VI, nr. 1912, 16 iulie, Sibiu, 2001

Studii, articole, lucrări de sinteză

Alexianu 1973 - Alexianu, Al., *Acest Ev Mediu românesc*, București, Editura Meridiane, 1973

Arnau 1970 - Arnau, Frank, *Arta falsificatorilor - falsificatorii artei*, București, Editura Meridiane, 1970

Baggley 2004 - Baggley, John, *Porți spre veșnicie. Icoanele și semnificația lor duhovnicească*, București, Editura Sophia, 2004

Baroni 1992 - Baroni, Sandro, *Restauration et conservation des tableaux - manuel pratique*, Paris, Editura CELIV, 1992

Boghiu 2001 - Boghiu, Sofian, *Chipul Mântuitorului în iconografie*, București, Editura Bizantină, 2001

Braniște, Braniște 2001 - Braniște, Ene, Braniște, Ecaterina, *Dicționar enciclopedic de cunoștințe religioase*, Caransebeș, Editura Diecezană, 2001

Bucur 2009 - Bucur, Mirel, *Investigația non-distructivă de tip radiologie digitală aplicată în domeniul picturii tempera pe panou*, în *Cibinium 2006-2008*, partea a II-a, Sibiu, Editura „ASTRA Museum”, 2009

- Cavarnos 2005** - Cavarnos, Constantine, *Ghid de iconografie bizantină*, București, Editura Sophia, 2005
- Cennini 1977** - Cennini, Cennino, *Tratatul de pictură*, București, Editura Meridiane, 1977
- Corr 2000** - Corr, Susan, *Caring for Collections, A Manual of Preventive Conservation*, Dublin, Editura The Heritage Council, 2000
- Dancu 1966** - Dancu, Iuliana, *Restaurarea icoanelor pe lemn și pe sticlă*, București, 1966
- Dancu, Dancu 1975** - Dancu, Iuliana, Dancu, Dumitru, *Pictura țărănească pe sticlă*, București, Editura Meridiane, 1975
- Delvoye 1976 , II** - Delvoye, Charles, *Arta bizantină*, vol. II, București, Editura Meridiane, 1976
- Dionisie din Furna 2000** - Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, București, Editura Sophia, 2000
- Dobjanschi, Iancovescu 1993** - Dobjanschi, Ana, Iancovescu, Ioana, *Romanian Icons. 16-18th century Byzantine Museum*, Atena, 29 march – 29 april 1993
- Drăguț, Florea, Grigorescu, Mihalache** - Drăguț, Vasile, Florea, Vasile, Grigorescu, Dan, Mihalache, Marin, *Pictura românească în imagini (1111 reproduceri)*, București, Editura Meridiane, 1970
- Efremov 1992** - Efremov, Alexandru, *Icoane românești*, București, Editura Meridiane, 1992
- Fischer 1995** – Fischer, Jürgen, *Fischer - Auktion Keramik und Kunst*, 1995
- Florenski 1997** - Florenski, Pavel, *Perspectiva inversă și alte scrieri*, București, Editura Humanitas, 1997
- Gherman 2002** - Gherman, Traian, *Meteorologia populară. Observări, credințe și obiceiuri*, București, Editura Paideia, 2002
- Ghiuș 1999** - Ghiuș, Benedict (Arhim. Dr.), *Proloagele*, vol. I, Bacău, Editura Bunavestire, 1999
- Hours 1982** - Hours, Madeleine, *Secretele capodoperelor*, București, Editura Meridiane, 1982
- Ionescu 2009** - Ionescu, Alina, Geanina, *Icoane pe lemn și sticlă din principalele colecții sibiene*, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM”, 2009
- Ionescu 2010a** - Ionescu, Alina, Geanina, *Rolul investigațiilor fizice în domeniul restaurării patrimoniului. Interpretarea imaginii radiografice a icoanelor pe sticlă din colecția Muzeului*

ASTRA, în *Conservarea și restaurarea patrimoniului cultural*, volumul X, Iași, Editura Doxologia, 2010

Ionescu 2010b - Ionescu, Alina, Geanina, *Conservarea și restaurarea icoanelor din colecțiile muzeului ASTRA*, Sibiu, Editura „ASTRA MUSEUM”, 2010

Ionescu 2011 - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanelor pe sticlă Maica Domnului cu Pruncul și Sfântul Nicolae, semnate de Simion Zugrav din Laz*, în *RESTITUTIO. Buletin de conservare-restaurare*, nr. 4, București, Tipar MasterPrint Super Offset, 2011

Ionescu 2012a - Ionescu, Alina, Geanina, *Cercetarea, salvarea și punerea în valoare a unei remarcabile icoane pe sticlă atribuită Zugravului Matei Țimforea*, în *RESTITUTIO. Buletin de conservare-restaurare*, nr. 5 - 6, București, Tipar MasterPrint Super Offset, 2012

Ionescu 2012b - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanei pe lemn Deisis din colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe Române - Sibiu*, în *RESTITUTIO. Buletin de conservare-restaurare*, nr. 5 - 6, București, Tipar MasterPrint Super Offset, 2012

Ionescu 2012c - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea a două icoane pe sticlă din colecția Parohiei Ortodoxe Ohaba, comuna Șinca Veche, județul Brașov*, în *Antropologie și cultură*, nr. 3, București, Editura Niculescu, 2012

Ionescu 2013a - Ionescu, Alina, Geanina, *Cercetarea și restaurarea icoanei pe sticlă Cina cea de Taină din colecția CNM ASTRA*, în *Materie și materiale în/pentru Conservarea Patrimoniului*, Craiova, Editura Aius Printed, 2013

Ionescu 2013b - Ionescu, Alina, Geanina, *Predică despre viața Sfântului Haralambie descoperită în interiorul unei icoane pe sticlă*, în *Antropologie și interdisciplinaritate*, nr. 4, București, Editura Niculescu, 2013

Ionescu 2014 - Ionescu, Alina, Geanina, *Restaurarea icoanei pe sticlă Iisus și necredinciosul*, din colecția CNM ASTRA - Sibiu, în *Antropologie și Mediu*, București, Editura Niculescu, 2014

Lazăr, Condruz 2007 - Lazăr, Augustin, Condruz, Aurel, *Corpus Juris Patrimonii: Patrimoniul cultural național: Doctrină și Jurisprudență, Acte normative*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Lumina Lex, București, 2007

Martin 1981 - Martin, Marcel, *Limbaajul cinematografic*, București, Editura Meridiane, 1981

Mâle 1976 - Mâle, Gilberte Emile, *Restauration des peintures de chevalet*, Paris, Office du Livre, 1976

Metes 1964 - Metes, Ștefan, *Zugravii și icoanele pe hârtie (xilografuri-stampe) și sticlă din Transilvania*, în *Biserica Ortodoxă Română*, nr. 7-8, București, 1964

Mihalcu 1996 - Mihalcu, Mihail, *Fața nevăzută a formei și culorii*, București, Editura Tehnică, 1996

Mușlea 1995 - Mușlea, Ion, *Icoanele pe sticlă și xilografurile țăranilor români din Transilvania*, Editura „Grai și Suflet - Cultura Națională”, București, 1995

Nicolau, Huluiță 2000 - Nicolau, Irina, Huluiță, Carmen, *Credințe și superstiții românești după Artur Gorovei și Gh. F. Ciușanu*, Editura Humanitas, București, 2000

Nicolescu 1976 - Nicolescu, Corina, *Icoane vechi românești*, București, Editura Meridiane, 1976

Oprea 2009 - Oprea, Florea, *Manual de restaurare a cărții vechi și a documentelor grafice*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2009

Opriș 2013 - Opriș, Ioan, *Prezențe culturale românești în lume 1950-1970*, București, Editura Oscar Print, 2013

Pamfile 2001 - Pamfile, Tudor, *Văzduhul după credințele poporului român*, București, Editura Paideia, 2001

Pavelescu 1942 - Pavelescu, Gheorghe, *Contribuția pentru cunoașterea picturii pe sticlă la românii din Transilvania*, în *Apulum*, I, Alba Iulia, 1939-1942

Petroniu 2002 - Petroniu, Florea, *Icoana Ortodoxă*, Oradea, Episcopia Ortodoxă Română a Oradiei, Bihorului și Sălajului, 2002

Porumb 2003 - Porumb, Marius, *Un veac de pictură românească din Transilvania secolului XVIII*, București, Editura Meridiane, 2003

Rustoiu 2007 - Rustoiu, Ioana, *Icoanele Lazului*, Alba Iulia, Editura Altip, 2007

Rustoiu, Băjenaru, Dumitran, Szöcs 2008 - Rustoiu, Ioana, Băjenaru, Elena, Dumitran, Ana, Szöcs, Fülöp Károly, *...Prin mine, Ioan Pop Zugravul*, Alba Iulia, Editura Altip, 2008

Sendler 2005 - Sendler, Egon, *Icoana, chipul nevăzutului*, București, Editura Sophia, 2005

Slanski 1956, II - Slanski, Buhoslav, *Tehnica picturii. Cercetarea și restaurarea tablourilor*, vol. II, Editura de Stat pentru beletristică, muzică și artă, Praga, 1956

Stoian 1994 - Stoian, Ion. M., *Dicționar religios*, București, Editura Garamond, 1994

Stoichiță 2000 - Stoichiță, Victor I., *Scurtă istorie a umbrei*, București, Editura Humanitas, 2000

Șofariu, Șofariu 2006 - Șofariu, Ciprian-Radu, Șofariu, Simona, *Radiologia în artă și în arheologia modernă*, în *SIBIUL MEDICAL. THE MEDICAL JOURNAL OF SIBIU*, Editat de A.M.R., Facultatea de Medicină *Victor Papilian* a Universității *Lucian Blaga* și Colegiul Medicilor, volum 17, nr. 4, octombrie-decembrie 2006

Teodosiu 2001 - Teodosiu, Anatolie, *Din universul ascuns al operei de artă*, București, Editura ALLFA, 2001

Bulletin XXI 1986/87 - ***, Vade-mecum pour la protection et l'entretien du patrimoine artistique, Bruxelles, Institut Royal du Patrimoine Artistique, 1986/87

Istoria Artelor 1968, I - ***, *Istoria Artelor Plastice în România*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1968

Patrimoniul reîntregit 2007 - ***, Ministerul Administrației și Internelor. Inspectoratul General al Poliției Române, *Patrimoniul reîntregit - Bunuri culturale mobile restituite patrimoniului național și universal 1989-2007*, Ediția a III-a revăzută și adăugită, Editura ARTPRINT, București, 2007

Salon 2007 - ***, Salon de Restaurare, Valențe ale restaurării românești în context european, Craiova, 2007

Salonul 2012 - ***, Salonul Național de Restaurare, Craiova, 2012

CUPRINS

Cuvânt înainte / 5

Bidimensionalitatea personajelor biblice / 6

Icoana pe lemn între autentic și fals / 12

- Rolul investigațiilor fizice în domeniul restaurării patrimoniului (icoane pe lemn și icoane pe sticlă) - Studii de caz / 16

Traficul cu icoane. Impactul asupra patrimoniului / 36

Colecția Mitropoliei Ardealului și Arhiepiscopiei Sibiului / 45

Starea de conservare a icoanelor pe lemn și pe sticlă / 56

Ilustrarea degradărilor întâlnite la icoanele pe lemn / 69

Ilustrarea degradărilor întâlnite la icoanele pe sticlă / 99

Studii de caz / 123

Restaurarea icoanei pe lemn *Deisis*, din colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe Române Sibiu, nr. inv. 972/124

Restaurarea icoanei pe sticlă *Cina cea de Taină*, nr. inv. 24, din colecția Muzeului Parohial din satul Fofeldea, comuna Nocrich, județul Sibiu / 168

- Restaurarea documentelor descoperite în interiorul icoanei pe sticlă / 176
- Predică despre viața Sfântului Haralambie, descoperită în interiorul icoanei pe sticlă. Descifrarea textului scris cu litere chirilice / 183

Restaurarea a două icoane pe sticlă din colecția Parohiei Ortodoxe Ohaba, comuna Șinca Veche, județul Brașov / 189

- Restaurarea icoanei pe sticlă *Maica Domnului Îndurerată*, nr. inv. 20 / 191
- Restaurarea icoanei pe sticlă *Sfântul Nicolae*, nr. inv. 24 / 198

Filmul documentar științific - rol și aplicabilitate în restaurarea icoanelor / 204

Bibliografie / 206