

TEHNICA DEFECTUOASĂ A ARTISTULUI ȘI IMPLICAȚIILE EI ÎN VIAȚA OPEREI DE ARTĂ

de OLGA ZAGORODNII

Deși este un fapt cunoscut acela că durata de viață a unei opere de artă depinde în mare măsură, printre altele, și de importanța pe care artistul o acordă alegerii și preparării suportului, precum și a tehnicii de lucru, nu întotdeauna acestor factori li se acordă importanța cuvenită.

Au fost și mai sînt încă picori care din dorința de a obține anumite efecte plastice recurg la materiale și tehnici inadecvate, producînd lucrări sortite de la început unei existențe de scurtă durată și care pun restauratorului serioase probleme în căutarea și găsirea soluției celei mai eficace și durabile pentru a prelungi viața respectivelor lucrări.

În alte cazuri, deși artistul folosește materiale și tehnici clasice fără artificii, procesul de degradare al picturii își face apariția la puțină vreme după erearea sa. Cauza este faptul că, deși s-au folosit materiale verificate în decursul vremii fără "inovații", este de ajuns ca proporția diferitelor componente să fie foarte puțin schimbată: să lipsească, să fie prea mult sau prea puțin pentru ca neiertătorul proces de degradare să-și facă apariția, lucrînd mai lent sau mai rapid asupra picturii respective, în funcție și de condițiile ei de conservare sau de expunere.

Se impune deci necesitatea cunoașterii și respectării de către artist a unei tehnologii preliminare conceperii operei de artă, precum și a respectării pe cît posibil a tehnicilor de lucru și a materialelor clasice pentru ca aceasta să poată supraviețui cît mai mult timp.

Nu întîmplător, uneori, lucrări de sec. al XV-lea sau al XVI-lea prezintă o stare de conservare incomparabil mai bună decît lucrări de dată recentă. Este cunoscută migala și seriozitatea pe care artistul creator o acordă preparării culorilor și suportului, folosindu-se uneori de rețete păstrate în mare taină, transmise oral discipolilor sau îngropate odată cu artistul respectiv. Tocmai de aceea culorile respectivelor lucrări și-au păstrat peste veacuri prospețimea și prețiozitatea.

Și de aceea superficialitatea, graba sau dezinteresul, precum și folosirea cu tot dinadinsul a unor "inovații" nu dintre cele mai fericite în operațiunile preliminare creerii operei de artă, de care dau dovadă unii artiști contemporani, devin mai nejustificate și mai grave.

Tabloul pictorului Aurel Băieșu "Clopotnița Mănăstirii Progota" ce aparține Muzeului Județean Bacău, intrată în atelierul de restau-

rare pictură ulei în anul 1977, prezenta o stare avansată de degradare. La o primă examinare nimic nu lăsa să se creadă că artistul ar fi folosit o tehnică defectuoasă sau diverse improvizații în prepararea suportului sau culorilor, iar starea avansată de degradare s-a pus exclusiv pe seama condițiilor necorespunzătoare de depozitare, așa cum de altfel era consemnat și pe fișa de conservare ee însoțea lucrarea.

În anul 1971, la Muzeul Județean Bacău s-a lipit foiță pe întreaga suprafață a picturii pentru a proteja pelicula de culoare și a stopa procesul de desprindere a stratului de culoare de grund. În acest stadiu a rămas la Muzeul Județean Bacău pînă cînd tabloul a fost adus în Laboratorul de restaurare. Nu cunoaștem condițiile în care a fost depozitat anterior lipirii foiței de protecție, fapt este însă că în momentul intrării în lucru starea sa era deosebit de gravă. La lipirea foiței de suprafața tabloului s-a folosit un clei slab, ceea ce a făcut ca scopul urmărit, și anume acela de protejare și consolidare a peliculei de culoare să nu fie atins, foița desprinzîndu-se de pe pictură, antrenînd după sine particule de culoare care s-au deplasat de la locul lor, apîndu-se haotic de suprafața tabloului.

De aceea, după înlăturarea foiței de protecție - operațiune executată cu infinite precauțiuni pentru a nu deranja și mai mult pelicula de culoare, excesiv de friabilă - s-a trecut la operațiunea deosebit de migăloasă, și anume fixarea la locul lor a particulelor de culoare fugite, ghidîndu-ne în găsirea locului după formă, culoare și pensulație.

Întrucît pelicula de culoare se desprindea în mod periculos, pe toată suprafața de suportul tabloului, odată terminată operațiunea de readucere la locul lor și fixare a particulelor de culoare rebele, s-a trecut la consolidarea stratului de culoare de pe întreaga suprafață a tabloului. Apoi pînza s-a desprins de pe șasiu și s-a întins în benzi de calc pentru îndreptarea deformărilor suportului. Deoarece suportul de pînza era într-un stadiu avansat de degradare, precum și pentru o mai bună consolidare a peliculei de culoare, s-a făcut dublarea tabloului pe un nou suport.

Dar, deși se făcuse o primă consolidare a peliculei de culoare, iar dublarea vechiului suport de cel nou a decurs fără probleme și a reușit pe deplin, s-a constatat că stratul de culoare tot nu aderă la suport, continuînd să se desprindă de grund, deci consolidarea peliculei de culoare nu s-a realizat nici prin dublare. S-a încercat o a treia consolidare, dar cu același rezultat.

Cercetîndu-se mai îndeaproape componentele tabloului respectiv s-a constatat că grundul folosit la prepararea pînzei conținea o cantitate prea mare de ulei de în, ceea ce făcea ca pelicula de culoare să nu poată face priza cu preparația pînzei, respingîndu-se reciproc. Or, cleiul folosit la consolidare și dublare fiind un clei preparat pe baza de apă era normal să nu-și poată atinge scopul. Și atunci s-a recurs la o soluție extremă și anume la consolidarea

peliculei de culoare cu ceară de albine în amestec cu colofoniu.

Această operațiune s-a executat pe porțiuni mici de circa 10 cm², care au fost încălzite în prealabil cu lampa de I.R. până la o temperatură de 80°C, după care s-a introdus amestecul de ceară de albine și colofoniul cald. S-a urmărit penetrarea acestui amestec între pelicula de culoare și grund, s-a călcat și s-a presat. Și astfel centimetru cu centimetru s-a lucrat pe întreaga suprafață a tabloului, consolidându-se pelicula de culoare.

După înlăturarea calcului s-a constatat însă că în unele locuri pelicula de culoare prezintă în continuare tendințe de desprindere, de aceea în zonele respective s-a revenit, introducându-se din nou ceară și colofoniu. Abia astfel s-a reușit pe deplin consolidarea stratului de culoare și aderarea ei la preparația suportului, prelungind în acest fel viața tabloului.

Un exemplu elocvent de degradare a picturii datorită neacordării importanței cuvenite în alegerea materialelor și a tehnicii de lucru ni-l oferă tabloul Luciei Ioanid: "Vaporul scufundat", ce aparține Muzeului de Artă al R.S. România. Este vorba de o pictură în ulei pe pânză, care, în momentul intrării în atelierul de restaurare, avea deasupra un geam pus cu scopul de a proteja lucrarea, dar care acum era lipit pe toate cele patru laturi ale tabloului de pelicula de culoare, tașnind-o.

Tabloul era pictat cu pastă abundentă pe o pânză cu firul extrem de subțire și grenul mic și care era practic aproape nepreparat. Era normal deci ca, în acest caz, culoarea să se desprindă de stratul subțire de grund, în unele locuri pierzându-se, în altele lipindu-se aiurea de suprafața tabloului.

De asemenea, stratul de culoare era deosebit de mat și de uscat. Toate acestea erau agravate și mai mult de faptul că pânza prea subțire pentru pastozitatea excesivă a picturii era slab întinsă pe un șasiu total inadecvat. De fapt ea era întinsă pe un fost paspartu, ceea ce a dus la deformări ample ale suportului, deformări ce au agravat și mai mult starea peliculei de culoare, ducând la desprinderea și cojirea acesteia de suport.

Pentru salvarea acestei lucrări au fost necesare multe ore de muncă, multă migală și atenție, care ar fi putut fi evitate dacă artistul ar fi acordat importanța cuvenită tehnologiei de lucru și materialelor folosite la crearea lucrării.

Este deci timpul să tragem un semnal de alarmă pentru toți artiștii creatori de pericolele la care își expun lucrările și considerăm că ar fi foarte oportună o mai strânsă colaborare între aceștia și restauratori. Așa după cum restauratorul trebuie să lucreze cu maximă conștiințiozitate și probitate profesională, tot astfel și artistul creator trebuie să facă dovada acestor însușiri, precum și a cunoașterii proprietăților noilor materiale ce apar pe piața contemporană, materialele folosite tot mai des de artiști.

S-ar evita astfel aducerea prea timpurie a obiectelor de artă în atelierele de restaurare pentru a fi supuse unor tratamente extreme. Este de dorit ca fiecare operă de artă să aibă dreptul la o existență cât mai durabilă și să poată traversa cu succes timpul. Căci altfel se naște în mod firesc întrebarea : Ce lăsăm pentru viitorime ? Cum va putea fi marcată epoca în care trăim ?

Sînt întrebări grave la care trebuie să reflectăm cu maximă competență și conștiinciozitate.

LA TECHNIQUE DEFECTUEUSE DE L'ARTISTE ET SES IMPLICATIONS SUR L'OEUVRE D'ART

Résumé

On pose le problème de la restauration de deux peintures appartenant à des artistes contemporains (A. Băieșu - Le clocher du monastère de Proboța et L. Ioanid - Le navire englouti). À cause de l'utilisation de certaines techniques de peinture défectueuses le support a été déformé et la couche picturale déplacée ce qui a posé de nombreux problèmes au restaurateur.