

RESTAURAREA UNEI LUCRĂRI APARTINÂND PICTURII SPANIOLE DIN SEC. AL XVII-LEA

de IOAN BULIGA

Lucrarea de față prezintă procesul de investigare al unui tablou, proces de investigare impus desigur fiecărei lucrări ce trebuie restaurată, avînd în vedere însă, în acest context, expunerea în mod special a particularităților finite.

Tabloul este intitulat "Pieta" și a fost atribuit de-a lungul timpului cînd lui Bartolome Esteban Murillo, pictor spaniol din sec. al XVII-lea, cînd unuia din elevii școlii pe care Murillo a creat-o în timpul său în Spania.

El a făcut parte din fondul de 17 tablouri pe care patriotul moldovean Scarlat Vîrnav le-a achiziționat în anul 1845, la licitarea valoroasei colecții a marelui finacier Aguado de Las Marismas, spaniol de origine portugheză, naturalizat în Franța.

Deși au fost trimise la scurt timp în țară, pe adresa "Ministerului Instrucției Publice", cu intenția de a pune bazele unei pinacoteci naționale în orașul Iași, a fost nevoie de aproape patru ani pentru ca tablourile să ajungă la destinație.

Din nefericire, datorită condițiilor proaste de înmagazinare la vama portuară din Galați, tablourile au suferit degradări importante, degradări ce au impus o recondiționare masivă înainte de a fi prezentate spre vizionare.

În anul 1860, la solicitarea Ministerului Instrucției Publice, pictorul Gh. Siller a purces la recondiționarea tablourilor degradate, în scopul inaugurării pinacotecii.

Nici lucrarea efectuată atunci și pe care o analizăm în studiul de față nu a fost scutită de vicisitudinile timpului, impunîndu-se în momentul în care Gh. Siller a recondiționat-o : dublarea suportului, completarea lipsurilor din stratul de culoare cu chit, curățire, vernisare și retuș, ajungîndu-se în unele zone și la repictare.

Întrucît de la recondiționarea lucrării, în anul 1860, pînă astăzi au trecut 122 de ani, în mod normal intervențiile incorect executate de Gh. Siller au ieșit în evidență.

Descompunerea verniului fals, schimbarea în ton a repictărilor, desprinderea și exfolierea stratului de culoare și grund, cît și procesul normal de degradare al tabloului au determinat comisia de restaurare să procedeze la aplicarea unui tratament complex, tratament care impune : dedublarea și redublarea suportului, consolidarea stratului de culoare și grund, îndepărtarea repictărilor, a retușului

schimbat în ton, cât și a verniului fals.

În perioada studiului preliminar procesului de restaurare, studiu efectuat prin observații la lumină directă sau razantă, s-au pus în evidență starea avansată de degradare a stratului de culoare și grund, precum și gradul de descompunere avansată a verniului.

Prin observațiile efectuate cu sursă de lumină ultravioletă și infraroșie s-au stabilit inegalitatea în grosime a stratului de verni fals, aria de întindere a repictărilor, cât și conturul mai exact al formelor compoziționale.

La investigațiile efectuate cu raze X s-a pus în evidență existența unui alt strat de culoare sub cel vizibil cu ochiul liber, reprezentând doar patru din personajele compoziției, vizibile în poziții și atitudini diferite.

Desigur, a fost momentul în care s-a pus în discuție dacă această compoziție vizibilă mai poate fi atribuită școlii spaniole de pictură al sec. al XVII-lea, cu atât mai puțin lui Murillo.

Existența a două compoziții suprapuse pe același grund pune în mod firesc întrebarea: cine și în ce scop a fost pictată cea de a doua compoziție?

Se poate aprecia că este vorba despre revenirea același autor care a pictat și prima compoziție sau că un alt pictor a revenit, în timp, pur și simplu peste tabloul deja pictat, în intenția de a reorganiza elementele compoziționale.

În primul caz, procesul de restaurare s-ar rezuma la consolidarea și conservarea celor două straturi de culoare, acestea reprezentând feze normale de elaborare prin care a trecut tabloul.

În cel de al doilea caz, s-ar impune îndepărtarea compoziției vizibile pentru a scoate la lumină tabloul acoperit, și astfel degajarea originalului de repictările făcute în timp ar constitui atitudinea corect abordată în procesul de restaurare.

Și pentru ca să se poată recurge la o soluție optimă s-a procedu la efectuarea unor observații speciale, la comparații din punct de vedere stilistic, la analiza chimică a pigmentilor din cele două compoziții cât și la efectuarea a o serie de sondaje și secțiuni în stratul de culoare și grund, toate aceste investigații fiind în măsură să elucideze problema în cauză.

De la primele observații se remarcă faptul că cele două compoziții au același subiect. Diferă însă numărul personajelor, tehnica de lucru, cât și natura pigmentilor.

Ca un mare semn de întrebare se prezintă imaginea radiografică pe care se citește mult mai clar compoziția acoperită față de cea vizibilă.

Aceasta se poate explica prin utilizarea în cele două straturi de pigmentilor cu greutate atomică diferită sau datorită diferențelor mari de grosime dintre straturi.

Presupunând că la compoziția acoperită s-a folosit mult alb de Pă

zonele mai albe de pe radiografie s-ar explica datorită puterii de rețineră a razelor X de către Pb.

Dar remarcăm și la compoziția vizibilă prezența albului aproape în toate amestecurile, și poate tot a albului de Pb. Ar trebui deci să avem același grad de opacitate.

Dar dacă la pictura suprapusă s-a folosit albul de Zn, culoare destul de prețioasă se știe că are o greutate mai mică decât albul de Pb ?

Atunci, în mod absolut, pictura-suprapusă a fost făcută începând cu prima jumătate a sec. al XIX-lea, perioadă în care a fost introdus în pictură albul de Zn.

Analiza chimică ce s-a făcut la alburile din cele două straturi de culoare au semnalat doar prezența albului de Pb.

Diferența de nuanță pe care o redă radiografia se datorează, deci, diferențelor mari de grosime dintre cele două straturi.

Excluzând prezența albului de Zn, nu excludem și posibilitatea ca repictarea să fi fost făcută tot cu alb de Pb, dar în sec. al XIX-lea.

Tot așa cum putem considera până în acest moment că repictarea aparține aceluiași autor, întrucât în cele două straturi de culoare găsim alb de aceeași natură.

Privitor la pictura acoperită, constatăm că autorul s-a folosit de o schemă compozițională riguros concepută, pe arcuri de cerc, cu menirea de a concentra sau de a difuza atenția privitorului către zona de maxim interes sau către zone mai puțin importante, dar absolut necesare compoziției în ansamblu.

La pictura suprapusă remarcăm, dimpotrivă, o oarecare dezordine compozițională, generată de ruperea celor două mari grupuri, cât și de diluarea atmosferei dramatice, prin asociere la expresia profund tragică a lui Crist atitudinea melodramatică a Mariei. În intenția clară de a încheia compoziția autorul plasează în zona superioară, între cele două grupuri, peretele cavoului în intenția de a închide ovalul în care se pot înscrie personajele.

Dacă vrem să ne gândim totuși la Murillo, nu este pentru prima dată când acest lucru se remarcă în opera acestui pictor. De exemplu, între tabloul "Fecioara în extaz" de la Muzeul de artă din Iași, considerat un Murillo autentic, și "Imaculata Concepție" de la Muzeul Prado trecut tot ca un Murillo original, există diferențe calitative evidente.

Cu toate că lucrarea de la Iași este considerată de către specialiști ca eboșa lucrării de la Prado, totuși lucrarea de la Iași prezintă calități plastice superioare în comparație cu lucrarea terminată.

Deși compoziția inițială ne apare ca bine organizată, cu o putere de expresie mult mai mare, totuși presupunem că autorul a renunțat la ea din motive pe care le enumerăm mai jos :

- aglomerarea excesivă a spațiului prin supradimensionarea personajelor și a celorlalte elemente compoziționale ;

- renunțarea la ideea compozițională inițială datorită cadrului închis pe care aceasta îl crează ;

- nemulțumirea unui eventual comanditar.

În mod evident transferarea personajelor din prima compoziție în cea de a doua se face reducându-se din dimensiuni și căuțându-se poziții care să pară veridice, fără o desfășurare normală în cadru. S-a renunțat și la o serie de elemente compoziționale cum sînt : lumbnarea, cleștele sau cuiele, și s-a redus în mod clar dimensiunea draperiei din zona inferioară tocmai pentru a se obține o aerare a spațiului.

Pictorul sîntea nevoia să întoarcă fața lui Crist către privitor în intenția de a coborî centrul de atenție sub linia de mijloc a cadrului, obținându-se astfel o imagine mai stabilă și mai puțin aglomerată în zona respectivă.

Schimbarea poziției pe care Maria o are în prima compoziție se explică prin intenția de a descongiona centrul imaginii și gruparea într-un singur loc a celor două mari centre de atenție : figura lui Crist și a Mariei.

Și ca dovadă hotărîtoare, la personajul feminin din dreapta compoziției, s-a păstrat cu mici schimbări pentru tabloul final dimensiunea și orientarea capului, iar restul trupului a fost acoperit de personajul feminin ce a fost replicat în această zonă.

Astfel că deși în faza ultimă a tabloului autorul a mai adăugat un personaj, datorită intenției clare de a reorganiza compoziția și de a reduce dimensiunile elementelor compoziționale, se ajunge totuși la o aerare a spațiului.

La studiul scadajelor și a secțiunilor din zonele de suprapunere clară a celor două straturi de culoare a reieșit că cel de-al doilea strat a fost așezat la scurt timp, după ce primul a fost abandonat.

De asemenea, faptul că la niciunul din sondajele efectuate nu s-a găsit un indiciu că stratul de culoare suprapus ar fi intrat în crăclurile primului strat ne-a întărit presupunerea că revenirea aparține aceluiași autor.

În concluzie deci : pentru că aparentele diferențe calitative dintre cele două compoziții sînt au o explicație plauzibilă, că diferența de capacitate a celor două straturi de culoare se datorează diferențelor de grosime a straturilor și nu naturii diferite a elementelor, că sondajele și secțiunile în stratul de culoare și grund nu vorbesc despre o intervenție străină de-a lungul timpului, că se remarcă clar intenția aceluiași autor de a reorganiza compoziția, considerăm că sîntem în măsură să afirmăm cu convingere despre compoziția suprapusă, că nu trebuie îndepărtată, ea făcînd parte integrantă din procesul de elaborare a tabloului, considerată de autor ca expresie ultimă a creației sale.

În acest moment se poate spuna că problema este elucidată și că tabloul poate intra în procesul normal de restaurare.

LA RESTAURATION D'UNE OEUVRE APPARTENANT À LA PEINTURE ESPAGNOLE DU XVII^e SIÈCLE

Résumé

On presente le processus d'analyse scientifique complexe d'un

tableau appartenant à l'école espagnole de peinture (XVII^{ème} siècle).
L'image radiographique indique une repeinture du même sujet selon un autre schéma de composition; à la suite de l'analyse du style, de la composition chimique du pigment blanc et des sondages dans la couche picturale on a conclu qu'il s'agit du même auteur - Murillo Esteban.