

Încerc mai întâi să definesc, pe scurt, situația și structura activității restauratorului în fața picturii murale asupra căreia lucrează.

Situația practică e determinată de volumul mare de lucru pe care-l cere punerea în valoare a unei suprafețe relativ mici de pictură; timpul îndelungat de contact cu o zonă restrânsă a operei are ca efect o acumulare foarte mare de informații, așa spune o împregnare a celui care lucrează cu datele caracteristice operei. Ținând seama că se lucrează în echipă și de faptul că fiecare individ e înclinat să observe cu acuitate maximă un anumit tip de date, e clar că rezultatele observației unei echipe vor constitui o apropiere foarte amplă de opera respectivă.

Structura activității restauratorului e caracterizată de succesiunea unor operații: observație; reflecție; decizie; acțiune; din nou observație. Binecunoscuta variabilitate a tehnicii și stării de conservare a picturii de la un monument la altul, în cadrul aceluiasi monument, sau chiar al aceleiasi scene, are drept consecință necesitatea unei supleți conștiente a tehnicii de restaurare. Această suplete e asigurată de activitatea de observație și cercetare permanentă a obiectului acțiunii și a efectelor acțiunii asupra obiectului.

Iată acum o enumerare, bazată pe experiența noastră de lucru, la Humor, prin care nu încercăm să epuizăm domeniul, ci doar să sugerăm cantitatea mare de informații cu care vine în contact restauratorul în observarea, în parcurgerea suprafeței de lucru, centimetru cu centimetru:

— În ce privește *tencuiala de frescă* (suportul picturii) se pot urmări joncțiunile provenind din aplicarea ei în etape; se pot constata suprapuneri sau încastrări de tencuială, cu repicături; tratări diferențiate pe regiuni ale stratului suport (mă refer aici la scelvisiri suplimentare) etc.

— *Desenul pregătitor al picturii*, aplicat cu pensula cu pigment și vizibil numai în cazul degradării și dispariției stratului final de pictură care-l acoperea; desenul intermediar executat prin apăsare ușoară pe tencuiala proaspătă și rămas vizibil în lumină orientată oblic spre suprafața picturii.

— *Pictura propriu-zisă*. Se pot observa aici: suprapunerea unor straturi de culori diferite; pensulația; încărcarea plană, netedă sau în relief, împastarea suprafeței; eventual stiluri diferite pe porțiuni; de asemenea, aspecte diferite ale acelorași pigmenți în funcție de poziția lor pe perete, mai mult sau mai puțin favorabilă degradărilor; rezistențe diferite ale peliculei de culoare, de la pigment la pigment, în timpul curățării etc.

Coroborând, individual și în discuții, datele cercetării restauratorului și cele ale investigațiilor și analizelor de laborator, se clarifică tehnica execuției picturii, devine posibilă alegerea celor mai potrivite procedee de conservare și restaurare; de asemenea, modificarea, ameliorarea lor fină, continuă, până la punctul optim.

La fel, cunoașterea foarte serioasă a stilului de lucru al pictorului și a stilului picturii ca operă de artă, — cunoaștere pe care o văd ca rezultat al colaborării firești, în echipă, a restauratorilor cu istoricii de artă — va duce evident la o metodologie și un stil cât mai adecvat al restaurării, la decizii pe cât posibil „dinăuntru” stilului picturii, nu dinafara lui.

Compararea datelor de observație directă și amănunțită asupra picturii cu textele rămase privind tehnica de execuție și cu erminile, ca și compararea cu alte picturi apropiate ca stil, va duce, pe de o parte, la concluzii în istoria artei și culturii, pe de alta, la o orientare din ce în ce mai justă și mai rapidă în cercetare în vederea restaurării altor monumente.

În sensul celor afirmate mai înainte, prezint acum pentru exemplificare, câteva din observațiile apărute în timpul lucrului, pe o porțiune, foarte redusă, din pictura de la Hu-

mor, situată pe pereții de vest al gropniței, între ușa spre pronaos și cea a tainiței (fig. 1).

Desenul a fost executat probabil în trei etape. Prima, pe care nu am putut-o constata direct, e cea a desenului inițial cu pensula, care a împărțit spațiul scenei, a fixat proporțiile și pozițiile personajelor etc. A doua fază poate fi observată de aproape și în lumină oblică; ea constă din câteva linii discrete, obținute prin apăsare cu un vîrf nu prea ascuțit pe fresca proaspătă. Aceste linii se situează, în special, în zonele costumelor de culoare închisă și au un traseu foarte apropiat cu cel al cutelor, pictate apoi, ale veșmintelor. Destinația acestui desen era, așa cum arată P. Mora și P. Philippot, de a păstra vizibil, prin incizie, desenul-schiță inițial al cutelor, după acoperirea acestuia cu culoarea de bază a zonei respective. Desenul din faza a treia, să-i spunem final, se situează în timp după aplicarea culorii în zonele delimitate de reprezentarea scenei și constituie cîștigul în precizie și expresie al formei, în etapa ultimă a picturii. E executat în general cu o pensulă suplă, putînd lăsa o urmă cu grosimea variînd între aproximativ 2 și 12 mm cu excepția unor linii subțiri trase probabil cu o pensulă foarte îngustă, prezente la figuri, mîini și uneori la costum, unde însoțesc conturul deschiderilor maforionului. O a treia pensulă pare să fi fost folosită la trasarea unor linii de grosime aproximativ constantă: cele care delimitează scena spre banda roșie înconjurătoare, conturul aureolelor, conturul arcadelor, delimitarea cîmpului verde de cerul albastru.

Execuția acestui desen final pare rapidă, e foarte abilă și presupune o experiență foarte vastă dovedită de marea capacitate a liniei de a reprezenta forma prin traseul și schimbările ei de grosime. Desenul e foarte liber, are un ritm nervos și fin, mai abstract la reprezentarea Sfintei Sofia, realizează o descriere mai molcomă a formei la reprezentarea Sfintei Haritina. Această diferențiere corespunde culorilor și pozițiilor, deci tipurilor personajelor. Atitudinii ceva mai dinamice a Sfintei Sofia îi corespunde un sistem de cute ale costumului sugerat prin linii numeroase, apropiate în grupe de cîte 3—4, din care una e accentuată și în care lungimea și grosimea sînt inegale, caracterul general fiind aproape rectiliniar, cu mici schimbări de direcție. Ritmul acestor grupaje de linii e foarte rapid, decis, impresia fiind aproape de pictură gestuală. Cutajul costumului Sfintei Haritina e realizat din linii ceva mai curbe, care tind să descrie forma prin paralele la contururi, ca undele la marginea unui lac. Impresia e mai blîndă, de mișcare ceva mai lentă, de materialitate mai pronunțată, mai grea.

Desenul figurilor și mîinilor e fin și precis, oarecum stereotip, ca rostirea unui text cunoscut perfect, aproape fără improvizație în tonul vorbirii. În scena aceasta sînt prezente două din cele trei-patru poziții fixe în care sînt reprezentate toate sfintele ultimului registru figural al gropniței. De remarcat mîna dreaptă a Sfintei Sofia, care are un desen deosebit de frumos, în ce privește proporțiile, finețea liniei și expresia mișcării arcuite a degetelor.

Analizînd ansamblul scenei, observăm astfel compoziția ei din zone cu tipuri diferite de desen: zone de precizie canonică și lipsă de improvizație, calme și stereotipe (figuri, mîini); zone agitate de un desen puternic, ritmic, apropiat de cel gestual și în același timp bine coordonat, în vederea expresiei formei pe care o reprezintă (cutajul costumelor); o zonă de tratare liberă într-o monotonie cu plăcute neregularități (pavimentul); aureolele și arcurile arhitecturale, trasate probabil cu compasul, au o rigoare curbă și oarecum hipnotică (de tip ochi-iris-pupilă); scrisul foarte precis, clar, regulat, totuși cu inflexiuni elastice (calde) ale liniei creează și el o zonă aparte, mică, dar importantă prin sistemul ei de semnificare diferit; în sfîrșit, zonele fondului, cîmp și cer, sînt simple, calme și separate printr-o unică linie dreaptă, orizontală. Ansamblul





Fig. 1. Gropnița, Sf. Sofia și Sf. Haritinia.

are un aspect echilibrat prin contrabalansarea acestor zone de desen diferit, dar cu caractere comune. Compoziția din zone diferite și înrudite ale desenului, poate fi formulată astfel: mulțimea A are elemente comune și diferite cu mulțimea B, care are alte elemente comune și diferite cu mulțimea C și așa mai departe, exprimare în care A, B și C sînt mulțimile ale căror elemente sînt caracterele desenului în zone diferite. De exemplu: zonă agitată ritmic curb, comparată cu zonă agitată ritmic drept (elementul diferit), ambele realizate cu linii de grosime identică (elementul comun) — costumul comparat cu pavimentul; sau: zonă de linii curbe neregulate și zonă de linii curbe perfect regulate etc.

În aplicarea și distribuirea culorilor am constatat următoarele: culorile finale (perfect vizibile) sînt suprapuse sistematic unor culori inițiale (invizibile ca atare în mod normal): astfel, albastrul (cer) suprapus negrului, verdele malahit (oîmp) suprapus negrului sau griului, roșul suprapus unui ocră etc. Aceste suprapuneri modifică puțin dar prețios nuanța și materialitatea culorii finale: albastrul și verdele devin mai reci și mai profunde, verdele malahit diferențiindu-se și mai marcat de verdele de pămînt-teros, cald, grizat; roșul închis devine mai cald, radiant (costum), roșul deschis mai cald, puternic, strălucitor (banda limită între scene) etc. Acest tip de lucru, în aplicarea pigmentilor, duce la o situație avantajoasă în două direcții: pe de o parte, suprapunerea sistematică, regulată, în ce privește unele culori (citate mai sus) conferă picturii o unitate cromatică de bază, pe de altă parte, atunci cînd e nevoie, e posibilă lărgirea gamei, prin suprapunerea aceleiași culori finale unor alte culori inițiale, fapt care duce la diferențe fine, prețioase.

Un alt tip de suprapuneri poate fi observat la figuri și mâini; cu o pensulă foarte subțire, au fost trasate hașuri, pentru marcarea părților luminate și deci a volumului. Culoarea hașurilor în acest caz e albă, liniile sînt fine, ușor curbe și prin amestec optic cu ocrul roz, pe care se suprapun, dau un roz subtil, într-un fin degradu.

Un al treilea gen de suprapuneri — întîlnit în zona pavimentului —, acesta fără intenție expresivă, se manifestă prin realizarea unei porțiuni a scenei pînă la aspectul final, porțiunea fiind apoi acoperită parțial de pictarea unei alte reprezentări; în scena analizată pictura personajelor s-a



Fig. 2. Studiu de pensulație, în lumină razantă.

făcut după și peste pictarea pavimentului. Explicația pare să fie succesiunea normală a etapelor picturii, începînd cu fonduri, decoruri, și sfîrșind cu personajele; de asemenea, din pictarea completă sau aproape completă a pavimentului decurge independența în plasarea — oriunde — a părții inferioare a personajelor, a picioarelor, care pot primi astfel poziții compuse pe loc, conform cu necesitățile ritmice ale execuției figurii respective, execuție unitară în timp și spirit; în plus această independență face posibilă execuția fondurilor, decorului și pavimentului de către un alt meșter decît cel care execută figurile (personajele).

Pensulația se prezintă în două tipuri extrem de diferite: cea a desenului final, de care am mai vorbit, destinată să limiteze, să precizeze, să ritmeze și să îmbogățească ornamental pata de culoare pe care se aplică; această pensulație are caracteriza-o ca ostentativ vizibilă. Cealaltă, invizibilă pentru privitorul obișnuit și care apare doar în lumina oblică sau razantă, este pensulația zonelor mari de culoare (fig. 2). Mișcarea pensulei în acest caz e foarte liberă și are de regulă următorul aspect: o suită de tușe lungi, uneori o singură tușă continuă, care înconjură suprafața respectivă, paralel și alăturat cu limitele ei, apoi, în continuare, umplerea zonei centrale rămase prin mișcări libere, acoperind treptat golul și avînd în general o direcție paralelă cu diametrul cel mai lung al formei, pe care se aplică culoarea. Lățimea pensulei folosite e în funcție de mărimea suprafeței de acoperit, circa 2—3 cm la zonele medii (verde-cîmp, costume), mai mare la cer, mai mică la fețe și mâini.

În urma acoperirii rapide a zonelor mari de culoare, limitele rămîneau în mod necesar imprecise, cu încălcări ale desenului inițial. Aceste mărunte neregularități sînt în general acoperite sau estompate de liniile de contur ale desenului final.

Nu am să discut în amănunt compoziția cromatică la Humor, aceasta fiind o problemă mult prea amplă și nepuținînd fi tratată decît pe ansamblul monumentului. Nu fac, din nou, decît să menționez cîteva probleme generale apărute în timpul observării picturii.

Programul iconografic strict, existența indicațiilor și chiar a schițelor în erminii, execuția în etape riguroase, constituie o serie impresionantă de date impuse; ne putem întreba



atunci, ce loc ocupă originalitatea, personalitatea unui artist, sau a unei echipe de artiști în decorarea unui monument.

Există originalitate în gest, deci în fiecare urmă vizibilă a pensulei; de asemenea, mai departe, în reglarea fină a gesturilor, atitudinilor personajelor reprezentate. Chiar presupunând schițe-model foarte precise în erminii, e imposibil de exclus această reglare fină, care introduce personalitatea pictorului.

Distribuirea culorilor în scenă, în registru, în fiecare încăpă și în sfârșit în întregul monument se face conform cu ceea ce aș numi compoziția prin succesiune. După hotărârea repartizării scenelor pe pereți, în funcție de recomandările erminiei, de caracteristicile arhitecturii, după o probabilă idee de ansamblu asupra dominantelor cromatice, ținând din nou seama de arhitectură și de distribuirea luminii prin ferestre, pictorul — sau echipa care constituie un pictor mai complex, un meta-pictor — construia ansamblul prin pictarea scenă după scenă, zi după zi, până la acoperirea întregii suprafețe. Culorile erau deci distribuite conform unei duble ordini: cea a scenei la care se lucra și cea a scenelor alăturate, deja pictate. De aici apare posibilitatea, perspectiva, de a recunoaște stilul unui pictor sau al echipei lui, așa cum poate fi recunoscut autorul unui discurs după frecvența folosirii expresiilor de diferite categorii, după „stilul” provenind din alăturarea și compunerea din aceste expresii a structurii discursului (același lucru e valabil în muzică și film). Pictura murală de acest tip are o puternică componentă temporală, nu numai în perceperea operei finite, ci esențială în compunerea ei în timpul realizării. Stilul ei poate fi astfel formulat în limbaj matematic, iar comparațiile între ansambluri de pictură pot căpăta o bază mai obiectivă.

Revenind la problema manifestării personalității pictorului, trebuie să ne dăm seama că ea apare în realitate într-un sistem mai complex: nu poate fi vorba separat de prezența ei în desen și în distribuția culorilor, ci împreună, cu apariția unui rezultat, în care originalitatea e ridicată la

pătrat și nu constituie doar suma celor două domenii de manifestare.

În sfârșit, se pot analiza relațiile între tipul acesta de succesiune de imagini (în realizare și percepere) și arhitectura monumentului și urmări variațiile lor în timp, paralel cu cauzele istorice.

Ceea ce am spus până acum a urmărit prezentarea, de la amănuntul practic până la generalități, a unor domenii în care observația analitică a restauratorului poate aduce date noi, contribuind la adâncirea și sistematizarea pe baze obiective a cunoașterii picturii murale.

Ating pe scurt, în final, problema formației restauratorului. Acesta trebuie să aibă o formație artistică și o serioasă practică de creație, deoarece numai astfel poate înțelege înțim, dinăuntru, problemele de realizare a operei asupra căreia lucrează. Complementar formației de creator a restauratorului, acestuia îi e obligatoriu necesar un larg orizont în special în domeniul istoriei artei ca și în celelalte științe conexe restaurării; situația în ce privește colaborarea cu specialiștii acestor științe seamănă, așa cum s-a mai remarcat, cu cea din practica modernă a medicinei; aceasta abordează un pacient pe toate domeniile (specialitățile), medicii lucrând în echipă și știind fiecare, din domeniile celorlalți, cât este necesar pentru a realiza sudura informațiilor și deciziilor într-un front de atac perfect orientat spre centrul disfuncțional al pacientului.

Munca practică a restauratorului nu poate fi, în lumina celor spuse mai înainte, demnă de încredere, decât dublată, însoțită, de o constantă activitate științifică de cercetare.

În urma fiecărei acțiuni ample de restaurare a unui monument, e nu numai necesar, ci firesc și obligatoriu, să rezultă un studiu amplu, tinzând spre epuizarea domeniului, operă colectivă de cercetare și constituind un ansamblu de date extrem de important în cunoașterea locului monumentului respectiv în istoria artei.

## RESTAURAREA PICTURII PRIVITA PRIN PRISMA ISTORICULUI DE ARTĂ

AL. EFREMOV

Pentru nimeni nu mai este astăzi un secret că restaurarea este o știință interdisciplinară, că rezultatele ei din ultimele decenii se datoresc unei conlucrări strânse între mai mulți factori care-și aduc aportul fiecare în domeniul și specialitatea sa. Empirismul în restaurare este astăzi, pe plan mondial, de domeniul istoriei și vocea lui, dacă se mai face auzită din când în când, este înăbușită de realitate. Știința a pus la îndemîna restauratorului instrumente de lucru care i-au schimbat radical optica și posibilitățile. Dar, în același timp, l-a pus în imposibilitatea de-a rezolva de unul singur — oricît de înzestrat ar fi — problematica vastă ce-i stă în față. Restauratorul de astăzi nu se poate dispensa de oamenii de știință din diferite domenii și discipline și numai o colaborare permanentă cu ei poate stabili diagnosticul și tratamentul ce trebuie aplicat unei opere de artă amenințată de degradare.

Printre numeroșii colaboratori ai restauratorului, ai aceluia care în ultimă instanță acționează direct asupra operei, se numără, din motive lesne de înțeles, și istoricul de artă. În paginile care urmează nu ne vom referi la aportul istoricului de artă la opera de restaurare, despre care ar fi poate normal să vorbească un restaurator, ci la foloasele pe care le poate avea primul, urmărind lucrările de restaurare.

Fiecare meserie formează optica și gândirea individului care o practică. Știința a dovedit-o de multă vreme și nu avem de gînd să repetăm adevăruri spuse de psihologi, ci doar să le enunțăm pînă la aducere aminte, necesară, considerăm noi, în cazul de față.

Un istoric de artă privește opera sub aspectul ei estetic general, al stilului, compoziției, volumelor, emițînd judecăți de valoare, caută să surprindă analogii și influențe și s-o încadreze cît mai exact în evoluția istorică a fenomenului. Și, de ce n-am recunoaște-o, de cele mai multe ori îi sînt străine preocupările asupra structurii materialelor și tehnicii în care a fost executată opera studiată.

Restauratorul, astăzi, de cele mai multe ori pictor de formație (cu toate că pe plan mondial se poartă intense discuții dacă nu ar fi preferabil — dat fiind modul de abordare multidisciplinar al cercetării și metodologia restaurării — ca el să fie un om de știință care să posedă și cunoștințe de pictură, în cazul nostru), dar cu un orizont largit datorită necesității cunoașterii problemelor de fizică, chimie, biologie etc., impuse de gândirea modernă în restaurare, privește opera din alt unghi. El înțelege opera plecînd de la structura sa intimă. Privește scrupulos suportul și stratul pictural prin prisma aceluia care vrea și trebuie să vadă și să cunoască natura și cauzele deteriorărilor suferite de operă, să știe ce trebuie să ceară oamenilor de știință cu care colaborează și cu care să decidă măsurile cele mai bune ce trebuie luate și ce materiale trebuie folosite pentru a salva opera de artă de degradare. Desigur, în cele de mai sus am avut în vedere un restaurator specialist care și-a însușit cunoștințele și și-a format gândirea specifică și nu un tehnician restaurator, care este numai un abil și bine calificat executant.

Expunînd doar în linii foarte generale cele două unghiuri din care privesc opera de artă un restaurator și un istoric de artă este inutil să enumerăm avantajele pe care le poate avea acesta din urmă dintr-o colaborare cu restauratorul și implicit cu oamenii de știință.

Această introducere, lungă și prea scurtă în același timp, a fost necesară pentru a se putea înțelege de pe ce poziții se pleacă la atacarea unora dintre problemele relevate de restaurarea bisericii de la Humor, etapa din anul 1972.

Evident, cel mai palpabil avantaj al istoricului de artă, de pe urma colaborării cu restauratorul, constă în faptul că are posibilitatea de a observa și studia pictura curățată de impuritățile ce împiedică adesea vizibilitatea într-atît încît nu se poate distinge iconografia unor scene. Curățirea științifică, adică egală pe toată suprafața pictată — a gropniței în cazul nostru — implică numeroase și delicate sondaje, probe