

Biserica de lemn din Urși la capătul operațiunilor de salvare

Ana Chiricuță

Institutul Național al Patrimoniului
anairina.chiricuta@yahoo.com

Andrei Dumitrescu

Departamentul de Istoria și Teoria Artei,
Universitatea Națională de Arte, București
andreidumitres@gmail.com

Dan Mohanu

Departamentul de Conservare-Restaurare,
Universitatea Națională de Arte, București
dan_ileana_m@yahoo.com

Cuvinte cheie

Urși
Vâlcea
biserici de lemn
pictură vernaculară de la începuturile
modernității
restaurare picturi murale

The wooden church of Urși at the end of the safeguarding intervention

Keywords

Urși
Vâlcea
wooden churches
early modern
vernacular painting
restoration of mural paintings

Rezumat

Construită către sfârșitul secolului al XVIII-lea și zugrăvită în frescă după câteva decenii (1843), biserica de lemn din satul Urși, comuna Popești, județul Vâlcea, ilustrează tipologia micilor ctitorii ale dregătorilor locali, ale preoților, megieșilor și târgoveților, a căror ascensiune socială și economică a marcat începuturile modernității din Țara Românească. Particularitatea acestui monument constă în adaptarea tehnicii de pictură a fresco la suportul de lemn, o soluție hibridă ce ridică o serie de probleme atât la nivelul cercetării în domeniul istoriei artei, cât și în ce privește stabilirea unor strategii eficiente de conservare. Articolul prezintă etapele salvării bisericii, de la intervențiile urgente până la deciziile de prezentare estetică.

Abstract (EN)

Built towards the end of the 18th century, and decorated with frescoes several decades later (1843), the wooden church of Urși, a village from the country of Vâlcea, illustrates a certain type of early modern religious foundations associated with the patronage of the local elites from the northern provinces of Wallachia. In an attempt of imitating the appearance of masonry churches, the 19th-century craftsmen of Urși adapted the traditional fresco technique to the wooden architecture. This technical hybrid rose several difficult questions not only to the art historical research but also regarding contemporary safeguarding interventions and long-term conservation strategies.

The earlier 18th-century foundation was embellished with wall paintings only in 1843, due to a significant donation of a pre-eminent local figure, the praporshchik Nicolae Milcoveanu. As indicated by the inscriptions from the prothesis niche, on the northern wall of the chancel, the mural ensemble is the work of the painters Gheorghe of Lăpușata, Nicolae, and Ioan. The iconographic program at Urși echoes, in a simplified—rather rustic—formula, the selection and the spatial distribution of the themes from the Brancovan and Post-Brancovan churches. Nevertheless, the painters made use of an extensive repertoire of models, conjoining iconographic schemes inherited from the remote Post-Byzantine tradition, with elements

of western provenance, and allusions to the contemporary peasant art. In 1843, the wooden church of Urși was almost completely covered in lime plaster. In order to ensure the adhesion of the plaster on the oaken beams and planks, the craftsmen created a sort of “hooking” structure, by hitting the wooden surface with the point of an axe.

After being brought to public attention, it entered the project of “60 wooden churches” and in the summer of 2010 the first rescue operations could begin. The degradation of the monument was determined by the action of both natural and anthropic factors. Probably the most complex conservation issue of the site is the loss of adhesion of the plaster (intonaco) layer to the wooden support. However, this general phenomenon generated particular forms of degradation in different parts of the church. Therefore, the conservation methodology was adapted for every specific situation. The entire conservation project was developed within the theoretical framework of the “minimal intervention”. Hence, the operations were focused on the archeological restoration of the frescoes, avoiding any pictorial reintegration, which would have ended in an arbitrary reconstruction. This formula does not impede a coherent reception of the image, but emphasizes the authenticity of the original matter.

Introducere

În anul 2010, biserica de lemn a Bunei Vestiri și a Arhanghelului Mihail din satul Urși, comuna Popești (fig. 1), intra, după mai multe tentative de salvare, într-un amplu program cu caracter interdisciplinar pe termen lung¹. La acea vreme, mica biserică de cimitir împărțea soarta numeroaselor ctitorii rurale din lemn al căror proces de distrugere se înlanțuia unuia de peste o jumătate de secol, fapt pe care Coriolan Petranu îl semnala pentru zona sa de cercetare². Așa cum s-a afirmat în mai multe împrejurări, *bisericile de lemn dispar primele*. Nu atât din pricina fragilității materialelor, a unui sistem precar de construcție și a condiției lor de biserici „călătoare”, relativ ușor de strămutat, cât datorită mentalității care guvernează încă protecția patrimoniului. Deși inclusă pe lista bunurilor din patrimoniul cultural național din 1980³, biserica de lemn din Urși, cu decorația ei de sec. XIX, nu a fost văzută la acea vreme ca unul dintre monumentele „vechi”, de interes pentru cercetare, singura formă de protecție fiind prezența ei constantă pe listele patrimoniului cultural național⁴ (în prezent având codul VL-II-m-B-09954 în LMI 2015).



Fig. 1 Biserica din Urși, vedere de ansamblu dinspre sud-vest (autor Thomas Laschon, 2019)

Criteriul vechimii a fost, paradoxal, unul din inamicii tezaurizării rezonabile a moștenirii spirituale și culturale în sensul ei cel mai larg. Aplicarea acestui sistem de selecție care fundamentează istorii, judecăți de valoare și în ultimă instanță liste destinate unei protecții preferențiale, este, cel puțin pe timp de pace, păgubitor. Discontinuitățile produse prin judecățile guvernate de criteriul vechimii sau de implacabila clasificare a patrimoniului în major și minor oferă unei culturi o imagine lacunară sau estompată. Astfel, culturile pot fi lipsite de fragmente din arborescența ce le caracterizează și a căror prezență este definitorie.

Noi și vechi deopotrivă, bisericile de lemn au neșansa de a fi clasificate ca valori aparținând fie artei populare, fie domeniului major al artei medievale. În acest sens, împart aceeași soartă cu bisericile țărănești de zid, aflate și ele în aceeași suferință a abandonului, uitării și intervențiilor arbitrare. Odată cu ruina lor sau „reabilitarea” până la desfigurare, moare o întreagă arhitectură rurală românească,

aflată în afara oricărei inițiative sistematice de clasare. Dispariția vechii arhitecturi țărănești este, de fapt, aproape încheiată. Singura speranță pentru a salva memoria patrimoniului construit al satelor românești rămâne muzeificarea și recrudescența, la nivelul intelectualității—fascinată și de alternativele ecologice de locuire—a interesului pentru vechile meserii care modelau cu neasemuită pricepere materialele fundamentale: lemnul, lutul, fierul, piatra.

Pe acest fundal, salvarea bisericii de lemn din Urși ne apare, împreună cu alte intervenții similare, o indiscutabilă reușită în restituirea patrimoniului comunităților care îl dețin. De aceea, o prezentare a principalelor capitole ale operațiunilor de conservare-restaurare, de la intervențiile urgente din faza de precolaps la etapele mai ample ale readucerii la viață a ctitoriei, poate oferi un model util.

Actul ctitoririi: săteni, boiernași, zugravi. Iconografie și stil⁵

Fondată în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și zugrăvită în frescă după câteva decenii, în 1843, biserica Bunei Vestiri și a Arhanghelului Mihail aparține orizontului istoric al micilor ctitorii din regiunile subcarpatice ale Valahiei, datorate patronajului unei categorii sociale intermediare, a cărei ascensiune a marcat începuturile modernității din Principatele Române. La finalul veacului al XVIII-lea și în prima jumătate a celui de-al XIX-lea, zona Vâlciei era caracterizată de prezența micilor boieri, a târgoveților și a unui număr impresionant de sate moșnenești, din rândurile cărora se ridicau dregători locali și clerici, ajunși la o anume stare materială care le-a permis desfășurarea unei intense activități ctitoricești⁶.

Aflată pe malul drept al râului Luncavăț, la hotarul satelor Urși și Cucești, biserica este opera unor meșteri lemnari de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Edificiul are un plan simplu, de formă dreptunghiulară, încheiat la capătul estic, în continuarea naosului, printr-o absidă poligonală. Tipologia bisericilor cu absida nedecroșată este o formă planimetrică relativ rar utilizată în arhitectura vernaculară din Vâlcea. Unicul exemplu similar celui de la Urși este biserica Vovideniei din Brezoi, ctitorită în 1789 de Iosif, viitorul episcop al Argeșului⁷. Sanctuarul este acoperit cu o boltă în cinci pânze care consună cu amprenta poligonală a absidei. Naosul și nartexul au un sistem de acoperire unitar, printr-o boltă în leagăn care generează în capete două timpane. Având dimensiuni considerabil mai mari, naosul este despărțit de nartex printr-un parapet cu deschideri rectangulare în registrul median. La extremitatea apuseană, biserica este prevăzută cu un pridvor deschis, cu patru stâlpi ciopliți în lemn. Exteriorul este străbătut de un brâu împletit, sculptat organic în masa bărnurilor de stejar. Lăcașul a fost acoperit cu o învelitoare de șită, susținută de o șarpantă în patru ape, rotunjită deasupra absidei. Potrivit raportului arheologic din 2013, structura de lemn a fost înălțată pe o fundație din lepezi și bolovani de râu, nelegați între ei cu mortar. În zona pronaosului s-a relevat existența unor cărămizi, așezate pe

¹ Pentru o cercetare preliminară a monumentului v. Dan Mohanu et. al., „The Saving of the Wooden Church of Urși in a New Posture: The Inter-disciplinary Research, Planning and Conservation”, în *Caiete ARA IV*, București, 2013, pp. 249–270.

² Coriolan Petranu, *Monumentele istorice ale județului Bihor. I. Bisericile de lemn*, Sibiu, 1931, pp. 3–6.

³ cod: 9862 Lista bunurilor din patrimoniul cultural național al R.S.R, 1980, vol. 3, jud. Vâlcea, p. 20

⁴ Listele Monumentelor istorice 1991–1992, 2004, 2010

⁵ Capitolul a fost realizat pe baza cercetării lui Andrei Dumitrescu, *Un capitol final în operațiunile de salvare a bisericii Bunei Vestiri și a Arhanghelului Mihail din satul Urși. Replantarea unor fragmente de frescă pe suportul de lemn*, teză de licență, Universitatea Națională de Arte, București, 2019, pp. 3–35.

⁶ Teodora Voinescu, „Între țărănesc și popular în pictura românească de la sfârșitul Evului Mediu”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă Plastică*, nr. 1, vol. XX, București, 1973, pp. 21–28; Răzvan Theodore, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, vol. II, Ed. Meridiane, București, 1987, pp. 212–213; *idem*, „Posteritatea unui stil”, în *Constantin Brâncoveanu între „casa cărților” și „levropa”*, Ed. Rao, București, 2012, p. 104.

⁷ Mariana Iosifaru et al., „Cercetări arheologice preventive la Biserica Buna Vestire și Sf. Arhanghel Mihail, din satul Urși, comuna Popești-Vâlcea”, în *Buridava, Studii și materiale*, vol. XI, Muzeul Județean „Aurelian Sacerdoțeanu”, Râmnicu Vâlcea, 2013–2014, p. 87.

un strat de pământ argilos, ce ar putea constitui un indiciu pentru o eventuală pardoseală a întregii biserici.⁸

În ceea ce privește datarea monumentului, un grafit de pe ancadramentul de lemn al portalului din tindă, descoperit ca urmare a pierderii stratului de frescă suprapus într-un moment ulterior, menționează leatul 7303, anul din computul bizantin corespondent perioadei cuprinse între 1 septembrie 1794 și 31 august 1795⁹. În general, s-a considerat că inscripția ar fi mai târzie decât construirea propriu-zisă a bisericii, indicând, probabil, anul montării decorației sculptate a portalului, ce înfățișează o cruce încadrată de doi șerpi afrontați. Astfel, autori precum Ioan Popescu-Clinceni¹⁰ sau Nicolae Stoicescu¹¹ au coborât cu datarea edificiului până în 1757, ipoteza fiind preluată în majoritatea studiilor¹². În ciuda perpetuării sale în istoriografia bisericii de la Urși, această datare nu a fost susținută până în prezent prin apelul explicit la niciun document. În consecință, soluția cea mai sigură va rămâne datarea relativă a construcției, prin fixarea ca *terminus ante quem* a scrijeliturii din pridvor (1794–1795).

Primii ctitori sunt amintiți în pisania pictată la 1843 (fig. 2), iar numele lor figurează în pomelnicul con-

câteva informații suplimentare ce s-ar putea dovedi utile pentru reconstituirea pasajului lipsă din textul comemorativ. Autorul consemnează faptul că biserica ar fi fost ridicată de Ion Danciu, un boiernaș local, și de popa Constandin, dar fără a face nicio referire la Anica¹⁴. Dacă acceptăm acuratețea datelor înregistrate de Popescu-Clinceni, vom observa că fondatorii bisericii de la Urși se încadrează acelei categorii sociale mijlocii, formate din slujbași, popi de țară, megieși, cupeți și târgoveți care preluaseră filonul patronajului ctitoricesc din Țara Românească, de-a lungul veacului fanariot¹⁵.

Între momentul construcției și cel al realizării frescelor—câte jumătatea secolului al XIX-lea—biserica nu a avut un decor parietal, centrul de iconicitate al spațiului liturgic fiind constituit de panourile pictate, instalate pe tămplă (fig. 3) și pe parapetul despărțitor dintre naos și nartex. Ușile sanctuarului sunt încadrate de icoanele împărătești în care sunt reprezentați Hristos ca Mare Arhieru, flancat de Fecioară și de Ioan Botezătorul, Maica Domnului pe tron, secondată de Arhanghelii Uriil și Rafail, Sf. Nicolae, dar și imaginea de hram în care sunt alăturate scena Bunei Vestiri și figura frontală a Arhanghelului Mihail. Juxtapunerea unor teme distincte într-un singur



Fig. 2

Pisania de la 1843, pridvor, peretele estic (autor Thomas Laschon, 2018)

servat parțial în nișa proscomidiarului, de pe latura nordică a absidei: „Constandin/ Anica/.../ și cu tot neamu lor”¹³. Catagrafia lui Popescu-Clinceni, publicată în 1941, oferă

cadru, în concordanță cu dedicația bisericii sau cu devoțiunea comanditarului, este un procedeu curent în pictura vâlceană a primelor decenii ale secolului al XIX-lea.

O asociere similară între Buna Vestire și Sf. Mihail se regăsește pe o icoană contemporană, aflată în prezent în cula Măldăreștilor din localitatea omonimă. Ușile împărătești de la Urși reiau scena Blagoveșteniei, Fecioara și Arhanghelul fiind pictați separat, pe câte un canat. Arhitrava iconostasului poartă imaginile celor douăsprezece mari sârbători, iar în registrele superioare, pictate direct pe scânduri, apar figurile apostolilor pe tronuri și medalioane cu profeți.

⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁹ Anul este consemnat în Constantin Bălan, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea (sec. XIV–1848)*, Ed. Academiei Române, București, 2005, p. 952; Dumitru Garoafă, Comuna Popești. *Studiu istoric și documente*, Steua Nordului, Râmnicu Vâlcea, 2013, p. 61; Mariana Iosifaru et al., *op. cit.*, p. 86; Dan Mohanu et al., *op. cit.*, p. 250.

¹⁰ Ioan Popescu-Clinceni, *Biserici țârguri și sate din județul Vâlcea*, Ramuri, Craiova, 1941, p. 85.

¹¹ Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din Țara Românească*, Ed. Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1970, p. 687.

¹² Dumitru Garoafă, *op. cit.*, p. 61; Mariana Iosifaru et al., *op. cit.*, p. 86; Dan Mohanu et al., *op. cit.*, p. 250.

¹³ Inscripția este transcrisă incomplet în Constantin Bălan, *op. cit.*, p. 953: „Constandin/și cu tot neamu lor”.

¹⁴ Ioan Popescu-Clinceni, *op. cit.*, p. 85.

¹⁵ Răzvan Theodorescu, „Episcopi și ctitori în Vâlcea secolului al XVIII-lea”, în *Buridava. Studii și materiale VII*, Muzeul Județean „Aurelian Sacerdoțeanu”, Râmnicu Vâlcea, 2009, p. 140.

Acestea din urmă sunt dispuse într-o structură de tip vegetal care amintește de versiunea post-bizantină a Arborelui lui Iesei, o temă recurentă în articularea iconografică a catapetesmelor din perioada brâncovenească¹⁶. Spre deosebire de acestea, crucifixul și moleniile sunt panouri distincte care au fost introduse ulterior în configurația iconostasului. Nu este exclus ca ele să fi provenit dintr-o altă biserică, întrucât forma icoanei Apostolului Ioan a fost ajustată astfel încât să se potrivească în spațiul dintre cruce și capetele scândurilor pe care au fost zugrăviți profeții.

De altfel, ca în multe alte lăcașuri, tâmpla de la Urși este un amplu palimpsest. Fiind foarte legate de tradiția picturii post-brâncovenești și similare din punct de

ca o abreviere a anului 1802¹⁹. Cu toate acestea, nu putem postula faptul că ele ar data exact din aceeași fază ca restul panourilor. Mobilierul și obiectele liturgice, asemeni icoanelor, erau adesea strămutate dintr-o biserică într-alta. Acest fenomen este probat de inventarul sanctuarului de la Urși, unde se păstrează și o a doua pereche de porți împărătești, de dimensiuni semnificativ mai mari. Registrele superioare ale tâmplei au fost lucrate mult mai sumar, într-o tehnică diferită—tempera slabă—imaginele având ca suport comun scândurile de stejar. O inscripție inserată la finalul textului de pe filacteria Profetului Isaia („lată F/ecioara/ în pânțe/ce va l/oa”²⁰) trimite la anul 1800, redactat rudimentar în cifre arabe. Diferitele etape ale iconostasului au fost parțial uni-



Fig. 3 Iconostasul după montarea panourilor restaurate (autor Thomas Laschon, 2017)

vedere tehnic¹⁷, icoanele împărătești și panourile praznicelelor se plasează în aceeași etapă, probabil la finalul secolului al XVIII-lea sau la începutul celui de-al XIX-lea. Din aproximativ aceeași perioadă datează și crucea de pe masa altarului, semnată de „Ioan de deaco/nu žugrav/ otu Tomșani”, pe 16 iunie 1797¹⁸. Pe ușile împărătești, pe versoul medalionului de la baza crucii, sunt înscrise cifrele „182”, interpretate

formizate prin repictările operate în 1843, odată cu campania de înnoire a bisericii, așa cum arată o inscripție votivă conservată fragmentar pe icoana de hram: „...[ch]eltuiala și os(ă)rdia... sf(in)te ico(a)ne to(a)te/... [zu]grăvit de dumnea-lui/... a... l... Nae Milcovea[nu]”²¹.

Acestui moment i se datorează, cel mai probabil, și poalele catapetesmei, decorate cu motive florale pe fond alb, coerente din punct de vedere stilistic cu repertoriul utilizat de meșterii freschiști. Elemente vegetale complet analoage se regăsesc și pe bordurile icoanelor de pe epistil și în registrul profeților, fiind rezultatul aceleiași intervenții.

16 Această particularitate iconografică a catapetesmelor brâncovenești a fost subliniată în Vasile Drăguț; Nicolae Săndulescu, *Arta brâncovenească*, Ed. Meridiane, București, 1971, pp. 23–24, pl. 90; Pentru o cercetare aprofundată a structurii iconostaselor brâncovenești și post-brâncovenești v. Cristina Cojocaru et al., *Iconostase din București. Secolele XVII-XIX*, Ed. Cuvântul Vieții București, 2017.

17 Ușile și icoanele împărătești, la fel panourile praznicelor și moleniile au fost realizate în tehnica tempera grasă; v. Dan Mohanu et al., *op. cit.*, p. 258.

18 Constantin Bălan, *op. cit.*, p. 953.

19 Dan Mohanu et al., *op. cit.*, p. 250.

20 Isaia VII, 14.

21 Constantin Bălan, *op. cit.*, p. 953.

Grav afectată de cutremurul din 11–12 ianuarie 1838²², biserica a traversat o perioadă de decădere până în 1843, când praporgicul Nicolae Milcoveanu a finanțat refacerea edificiului, urmată de realizarea picturilor murale *a fresco*²³. Istoria înnoirii bisericii este relatată sintetic de pisană din pridvor, al cărei text prezintă la momentul actual mai multe lacune, dar care a fost transcris într-o formă mai completă în repertoriul întocmit de Constantin Bălan:

„Această sfântă și dumnezeiască beserică, unde să p/răznuește hramu Buna Vestire și Arhanghelu Mihail,/ din temeliia ei au făcută tic(t)ori cei vechi, ale că/rora nume sânt scrise la pomelnic;/ și ajungând în dărăpănare s-au scu-

gicul Nicolae ilustrează acea tipologie a „oamenilor noi”, de curând înstăriți și ajunși pe una dintre cele mai înalte trepte politice și sociale la care ar fi putut accede un moșnean mai avut sau un boiernaș de țară²⁶. La fel ca mulți alții, Milcoveanu a încercat să-și legitimizeze poziția de curând agonisită printr-un gest ctitoricesc menit să-i consolideze prestigiul și autoritatea. Pe de altă parte, un atare act avea și o pronunțată motivație devoțională care este de presupus că exista în paralel cu implicațiile sociale accentuate de istoriografie. În societatea valahă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, soarta sufletului după moarte era o preocupare majoră a tuturor boierilor, târgoveților și a țăranilor



Fig. 4 Hristos-Vița mistică și semnătura caligrafică a zugravului Gheorghe (datată 27 mai 1843), nișa proscomidiarului, peretele nordic al absidei (autor Ana Chiricuță, 2010)

lat întru ajutori d(umnealui) d(omnul) prap[orgic]/ Nicolae Milcoveanu, de au pusu pă temelie și au coperi[to] (...) curtea și cumpărăn[d] (...) / [au îno]it-o cu zugrăveală²⁴.

Se știe că Milcoveanu nu era proprietarul moșiei Urșilor, întrucât familia sa o primise în arendă de la stareța Mănăstirii Dintr-un Lemn în 1838. Potrivit unei jalbe din 4 noiembrie 1835, fostul arendaș, logofătul Ghiță Râmniceanu, intrase în conflict cu clăcașii deoarece le suplimentase obligațiile. Ca urmare a acestor neînțelegeri, stareța Platonida l-a destituit din funcție pe Râmniceanu și le-a oferit moșia Milcovenilor²⁵. Prin acțiunile sale, prapor-

înstăriți care profitau de posibilitățile lor materiale pentru a oferi danii consistente Bisericii, sperând să obțină astfel mântuirea²⁷.

Campania de renovare susținută de Milcoveanu s-a încheiat prin realizarea picturii murale *a fresco* de către meșterul Gheorghe, alături de Nicolae și Ioan. Numele lor sunt înscrise în nișa proscomidiarului (fig. 4), la baza reprezentării lui Hristos în ipostaza Viței mistice, unde se află și semnătura caligrafică a conducătorului echipei. Datată în 27 mai 1843, iscălitura includea și locul de origine al pictorului

²⁶ V. Răzvan Theodorescu, „Cățiva oameni noi, ctitori medievali”, în *Itinerarii medievale*, Ed. Meridiane, București, 1979, pp. 37–95.

²⁷ Constanța Vintilă-Ghițulescu, *Patimă și desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieții cotidiene în societatea românească. 1750–1860*, Ed. Humanitas, București, 2015, pp. 447–452; Cristina Bogdan, *Moartea și lumea românească premodernă. Discursuri întretăiate*, Ed. Universității din București, București, 2016.

²² Mariana Iosifaru et al., *op. cit.*, p. 87.

²³ Dumitru Garoafă, *op. cit.*, pp. 62–63.

²⁴ Constantin Bălan, *op. cit.*, p. 951.

²⁵ Dumitru Garoafă, *op. cit.*, p. 63.



Fig. 5 Coborârea de pe Cruce și Plângerea lui Hristos, bolta naosului, latura de nord (autor Thomas Laschon, 2017)



Fig. 6 Duminica Mironosițelor, bolta naosului, latura de sud (autor Thomas Laschon, 2018)



Fig. 7 Martirii Dimitrie, Chiric, împreună cu mama sa Iulita, Nestor și Mercurie, naos, peretele nordic, (autor Thomas Laschon, 2018)



Fig. 8 „Cortul Mântuirii”, pronaos, timpanul vestic (autor Thomas Laschon 2018)

Gheorghe, în prezent greu descifrabil din cauza unei lacune. Constantin Bălan a recompus literele conservate, afirmând că inscripția auctorială i-ar fi aparținut lui „Gheorghe zugrav din Urși”²⁸. Deși a fost preluată în toate studiile ulterioare²⁹, la o examinare mai atentă a semnăturii, lectura propusă de Bălan se dovedește a fi eronată, întrucât numele satului indicat de zugrav trebuie să fi fost mai lung decât „Urși”. O ipoteză de lucru alternativă ar putea fi emisă pe baza comparației cu pisană bisericii de lemn din Ionești Govorii, ale cărei fresce, realizate în 1836 de zugravul Gheorghe din Lăpușata, asistat de un anume Ioan, prezintă caracteristici tehnice, iconografice și stilistice întru totul similare ansamblului de la Urși³⁰. În consecință, o variantă mult mai plauzibilă ar fi reconstituirea semnăturii din proscomidiar ca „Gheorghe zugrav din Lăpușata”.

Particularitatea picturii de la Urși rezidă în transpunerea tehnicii *a fresco* pe suportul de lemn. După terminarea șantierului, atât interiorul, cât și suprafețele exterioare erau acoperite cu mortar, astfel încât materialitatea originală a bisericii era complet disimulată. Imitarea aspectului edificiilor de zid ar putea fi pusă pe seama intenției ctitorului de a ascunde caracterul modest al vechii biserici. Totodată, ea poate fi explicată și prin prisma unei mai mari familiarități a zugravilor cu tehnica frescei. Cea mai mare parte a lucrărilor semnate de Gheorghe sunt biserici de zidărie, precum Sf. Împărați din Grădiștea (1840), Sf. Voievozi din Ionești-Obeni (1843), Sf. Ioan Botezătorul din Măgura (1844) și Sf. Paraschiva din Pârâienii de Sus (1853)³¹. Colaboratorii meșterului, Nicolae și Ioan, au participat împreună cu Gheorghe la șantierele de la Grădiștea, Ionești-Obeni și Măgura, dar pot fi întâlniți și separat, împreună cu zugravul Marin, în biserica de la Oteșani (1852)³². Bisericele de la Ionești Govorii (1836) și de la Urși (1843) sunt singurele construcții de lemn care pot fi încadrate în repertoriul acestor pictori, fapt ce explică transferul unei tehnici asociate în mod normal cu edificiile de zidărie. Experiența de freschiști a celor trei zugravi este demonstrată nu numai de numărul mare al șantierelelor, ci și de ritmul alert al lucrului. De pildă, în anul 1843 echipa lui Gheorghe a avut două comenzi duse la bun sfârșit: biserica de lemn de la Urși și cea de zid de la Ionești-Obeni. În temeiul datelor înscrise în sanctuar (27 mai) și pe timpanul vestic al pronaosului

(17 iunie), putem presupune că decorul interior al bisericii din Urși a fost început în mai și finalizat în iunie, deci, în mai puțin de două luni, ceea ce le-a permis pictorilor să transfere șantierul în parohia Ionești-Obeni.

Soluțiile iconografice și stilistice adoptate la Urși sunt în mare măsură tributare tradiției post-brâncovenești, transpusă într-o formulă ruralizată. Sursele zugravilor Gheorghe, Nicolae și Ioan acoperă o paletă istorică extrem de vastă, de la modelul picturii post-bizantine, codificat de erminii³³ și prezent în ctitoriile perioadei brâncovenești, până la formele artistice occidentalizante, foarte răspândite în epocă, la gravurile ce însoțeau textele tipărite și chiar la arta populară. Astfel, cei trei pictori pot fi plasați în descendența atelierelor lui Manole și al lui Dinu din Craiova, active în zona Târgului Hurezilor, în jurul anului 1800³⁴.

La interior, stratul de frescă acoperă complet pereții și se continuă la baza botților. Zonele superioare au fost decorate, însă, numai cu stele albe pe un fond închis, realizate *al secco*, direct pe lemn. Liniile directe ale programului iconografic de la Urși reiau, într-o formă simplificată, selecția și distribuția spațială a temelor din bisericile brâncovenești și post-brâncovenești. Bolta sanctuarului conține o succesiune de medalioane, în care sunt reprezentate figurile *en buste* ale Maicii Domnului cu Pruncul, flancată de Arhanghelii Mihail și Gavriil, de Melozii Ioan Damaschin și Cosma, alături de Profeții David, Solomon, Moise și Ilie. Luneta vestică este ocupată de scena Jertfei lui Avraam, imaginea tipologică a sacrificiului hristic. La rândul său, iconografia nișei proscomidiarului se subsumează tematicii sacramentale, prin imaginea Viței mistice, în care Hristos stoarce un ciorchine de struguri în potir. Compoziția este însoțită de un *rotulus* desfășurat, al cărui text îi subliniază sensul euharistic: „Cela ce mănâncă trupul/ meu și bea sângele meu/ are viața vecilor”³⁵. Așa cum am precizat mai înainte, tot în spațiul proscomidiarului au fost așezate și pomelnicul ctitoricesc, împreună cu numele zugravilor. Pereții absidei sunt rezervați procesiunii episcopilor coliturghisitori, înfățișați în odăjdii ornamentate cu motive florale și nu în *polystavria*. Pe lângă figurile ierarhilor Atanasie și Chiril din Alexandria, Alexandru, Ioan Zlataust,

33 Pentru o cercetare a circulației erminiilor în Valahia și, în particular, în Vâlcea, în prima jumătate a secolului al XIX-lea v. Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna tradusă în 1805 de Arhimandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traducerii anonime*, Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936, pp. 3–32.

34 Andrei Pănoiu, *Pictura votivă din Nordul Olteniei*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 17; Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (secolele XVIII–XIX)*, Ed. Meridiane, București, 1984, p. 26.

35 Ioan VI, 54.

28 Constantin Bălan, *op. cit.*, p. 953.

29 Dumitru Garoafă, *op. cit.*, p. 61; Dan Mohanu et al., *op. cit.*, p. 250.

30 Radu Crețeanu, „Zugravi din județul Vâlcea”, în *Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă*, nr. 2, an XLIX, București, 1980, p. 92.

31 *Ibid.*, p. 91.

32 *Ibid.*, pp. 93–94.

Vasile cel Mare, Grigore Bogoslovul, Nicolae și Spiridon Taumaturgii, selecția cuprinde și imaginea Cuviosului Grigore Decapolitul, în straie preoțești. Introducerea sfinților locali în programul absidei era o practică iconografică apărută în Valahia în perioada brâncovenească și generalizată pe parcursul veacului al XVIII-lea³⁶. Dimensiunile restrânse ale sanctuarului de la Urși nu au permis includerea în procesiune și a diaconilor, patru dintre aceștia, printre care Ștefan, Roman și Filip (?), fiind inserați în medalioanele de pe arhitrava peretelui apusean.

Pe jumătatea nordică a bolții naosului se desfășoară un ciclu abreviat al patimilor lui Hristos, în care au fost incluse Judecata în fața lui Pilat, Purtarea Crucii, Coborârea de pe Cruce și Plângerea (fig. 5). Pe segmentul sudic al bolții, scenele nu mai urmează ordinea narativă, ci sunt organizate într-o logică de tip liturgic, ilustrând patru dintre duminicile Pentecostarului, așa cum indică și inscripțiile: Duminica Tomii, Duminica Mironosițelor (fig. 6), Duminica Slăbănogului și Duminica Samaritencei. Conform uzanței, pereții laterali sunt dedicați teoriei martirilor, în care apar Sfinții Serghie și Vah, Dimitrie, Chiric, împreună cu mama sa Iulita, Nestor și Mercurie (pe nord) (fig. 7), în pandant cu Gheorghe, Procopie, Teodor Tiron, Areta și Trifon (pe sud). Registrul inferior este decorat cu o bandă care imită, într-o manieră foarte sintetică, intarsiile de marmuri policrome.

Frescele de pe arhitrava parapetului despărțitor dintre naos și nartex imită întrucâtva registrele superioare ale iconostasului, printr-o serie de medalioane cu drepti și proroci ai Vechiului Testament, legate între ele printr-o decorație vegetală. La fel ca în cazul catapetesmei, pe acest perete erau instalate icoane cu o funcție devoțională, care marcau o barieră simbolică între primele două încăperi ale spațiului liturgic. În inventarul bisericii nu s-au conservat decât trei astfel de panouri, o icoană a Maicii Domnului pe

tron, una a Sfintei Paraschiva și alta a Arhanghelilor, dar este de presupus că a existat și o a patra, reprezentându-l, cel mai probabil, pe Hristos. Structuri similare pot fi întâlnite în majoritatea bisericilor contemporane, fiind un posibil indice al practicii segregării congregației în funcție de gen.

Pronaosul este dominat de o imagine a Fecioarei protectoare, intitulată „Cortul Mântuirii”, localizată pe timpanul vestic (fig. 8). Figura înaripată a Maicii Domnului, purtând o coroană închisă, își deschide mantia sub care se adăpostesc patru grupuri de personaje care simbolizează ierarhia Bisericii pământești. În dreapta heraldică sunt înfățișați puternicii lumii, împărați și sacerdoți, iar în stânga oamenii de rând, ambele cete fiind flancate de câte un grup nediferențiat de femei. Sursa iconografică a acestei scene este reprezentarea de pe zidul răsăritean al exonartexului bisericii Mănăstirii Govora, datată în 1711³⁷. În fresca brâncovenească, sub mantia Fecioarei stau în genunchiați reprezentări puterii lumești (împăratul, alături de moștenitorul său și de dregători) și cei ai ierarhiei ecleziastice (arhierei și călugări), trimițând probabil la doctrina bizantină cunoscută ca *symphonia*. Ioana Iancovescu argumentează că iconografia de la Govora ar fi avut ca prototipuri directe niște xilografuri ucrainene din *Patericul Lavrei Pecerska* din Kiev (1678) și din *Lâna rourată* a Sfântului Dimitrie Rostovski, de la Cernigov (1696), tipărituri care circulau în mediul monastic valah³⁸. La Urși avem de-a face cu o adaptare vernaculară a tipologiei, în care ideea ierarhizării sociale vizează mai degrabă diferența dintre autorități și oamenii de rând, precum și distincțiile de gen. Tematica marială se extinde pe întreaga boltă a pronaosului—un procedeu iconografic curent în bisericile de secol XVIII-XIX—prin reprezentările a două imnuri: troparul „Mută să fie gura păgânilor care nu

36 Corina Popa et al., *Repertoriul picturilor murale brâncovenești, I. Județul Vâlcea*, vol. I. Text, Ed. UNArte, București, 2008, p. 48.

37 *Ibid.*, p. 353.

38 Ioana Iancovescu, „Les sources russes et ukrainiennes de la peinture murale au temps de Constantin Brancovan”, în *Revue Roumaine d'Histoire d'Art, Série Beaux-Arts*, vol. XLV, București, 2008, p. 104.



Fig. 9

„Mută să fie gura păgânilor care nu se închină cinstitei icoanei tale”, boltă pronaosului, latura nordică (autor Andrei Dumitrescu, 2018)



Fig. 10 Portretul votiv al praporgicului Nicolae Milcoveanu, pronaos, peretele vestic (autor Thomas Laschon, 2017)

se închină cinstitei icoanei tale”(fig. 9), din *Paraclisul Maicii Domnului*—spre nord—și Condacul al III-lea al *Acatistului* („Puterea Celui Preaînalt...”)—spre sud.

Pereții nartexului conțin reprezentări iconice de cuvioși, dintre care pot fi identificați, pe baza inscripțiilor conservate, Sava și Teodosie (pe nord), David și Alexie Omul lui Dumnezeu (pe vest), Dimitrie Basarabov și Stelian Paflagonul ținând un prunc (pe sud).

Zona de miazăzi a peretelui vestic este consacrată impozantului portret votiv al praporgicului Nicolae Milcoveanu (fig. 10). Multe dintre lăcașurile vâlcene din prima jumătate a secolului al XIX-lea, precum Vovidenia din Târgul Hurezilor sau biserica din Urșani, erau datorate asocierii la actul ctitoricesc al micilor dregători locali, cu plăieșii, cu preoțimea, cu moșnenii sau cu târgoveții, fapt reflectat în

portretele colective care ocupau întreg nartexul³⁹. Spre deosebire de aceștia, Milcoveanu este înfățișat singur, supradimensionat, pe o suprafață mult mai amplă decât era necesar. Această opțiune reflectă intenția praporgicului de a-și consolida autoritatea la nivel local și de a-și sublinia statutul de nou ctitor al bisericii. Figura relevă preocuparea zugravilor pentru redarea trăsăturilor feței, a coafurii și a detaliilor vestimentare ale donatorului, fapt ce îl plasează, alături de multe alte compoziții votive contemporane, într-o zonă de contact cu portretistica occidentalizantă⁴⁰.

În pridvor, portalul de acces este încadrat de imaginile monumentale ale lui Iisus și Fecioarei cu Pruncul, flancați de Arhanghelii Uriil și Rafail, respectiv Mihail și Gavriil. Timpanul conține o variantă abreviată a celei de-a Doua Veniri a lui Hristos, redusă la un Deisis profilat pe reprezentarea firmamentului. Exteriorul este decorat cu o suită de medalioane cu profeți, cu o dispunere perimetrală. Dintre aceștia, pot fi identificați David, Solomon, Moise, Ieremia, Maleahi și Avacum (pe sud), Isaia, Agheu, Elisei, Ilie, Osia și Samuil (pe absidă), Zaharia, Sofonie și Iezechiil (pe nord). Stratul de *intonaco* acoperea complet și zona inferioară a fațadelor, ritmată printr-un brâu de ciucuri, trasă cu negru. Așadar, ne putem închipui că în anul 1843, după ce zugravii Gheorghe, Nicolae și Ioan încheiaseră lucrările, pereții bisericii de la Urși nu mai lăsau aproape niciun indiciu că, în realitate, erau construiți din bârne de stejar.

Anamneza

Odată cu finalizarea construcției noii biserici de zid a satului, în anul 1913, vechiul lăcaș de lemn din cimitir a servit numai pentru oficierea slujbelor de înmormântare. După ce apa a început să patrundă prin acoperișul spart, și acestea s-au mutat afară, biserica a rămas închisă. Parohia a încercat prin resurse proprii să îngrijească cel mai vechi monument al satului, dar fără prea mare succes. Istoria recentă a salvării bisericii de lemn din Urși a început cu inventarierea întocmită de Luiza Zamora, în colaborare cu Fundația Dala, în anii 2007–2008. Edificiul a fost adus în atenția publicului prin semnalarea situației dezastruoase a bisericilor de lemn din regiunea de nord a Olteniei și din sudul Transilvaniei. Anul 2009 a marcat inițierea proiectului „60 de biserici de lemn”, în care Ordinul Arhitecților din România, împreună cu Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu”, au reușit să includă biserica pe lista obiectivelor care necesită restaurare. Arhitecții Ștefan Bălici și Virgil Apostol, împreună cu restauratorul Anca Nicolaescu, au făcut primul proiect pentru intervențiile de urgență și conform H.G. nr. 120/17.02.2010, biserica a intrat pe lista proiectelor de investiții în turism. Din păcate, investiția nu s-a realizat, iar în luna iunie a aceluiași an, o parte din bolta absidei altarului s-a prăbușit.

În intervalul 1925–1939 gravorul elvețian Anton Kaindl a realizat o serie amplă de imagini dedicate patrimoniului arhitectural românesc. Între acestea se afla o acvaforte reprezentând mica ctitorie din Urși, comuna Popești, identificată ca biserica de lemn din Cucești, comuna Oteșani, județul Vâlcea⁴¹ (fig. 11). Eroarea poate fi explicată prin situarea bisericeții la granița între cele două sate, Cucești și Urși. Văzută din colțul de sud-vest, imaginea este neîndoiește a bisericii de care ne ocupăm, surprinzând cu minuție de gravor starea de conservare a monumentului



Fig. 11

Gravură a lui Anton Kaindl cu imaginea bisericii din Urși în 1927. (sursa: Catalogul expoziției „Monumentele noastre în creația graficianului elvețian Anton Kaindl”, Muzeul Național Cotroceni, 9 noiembrie 2007– 11 ianuarie 2008, p. 60, poz. 43, sub titlul Biserica de lemn Cucești, c. Oteșani, j. Vâlcea).

de la acea dată. Observăm cu surprindere că între înfățișarea bisericii de la 1927, anul execuției gravurii, și starea de precolaps din iulie 2010 nu există diferențe majore. În zona de nord-est a absidei altarului se produsese deja o înclinare semnificativă a construcției iar imaginea șarpantei, cu șita degradată, distrusă în întregime pe alocuri, sugera, dincolo de viziunea romantică a artistului, starea de neîngrijire și abandon. Chiar dacă se păstra pe suprafețe mai mari, îndeosebi în registrul inferior, al draperiei, pictura exterioară avea încă de la acea dată discontinuități provocate de desprinderile și lacunele ample ale tencuielii-suport (*intonaco*) a stratului pictural.

Biserica de lemn din Urși intrase deja pe lista intervențiilor urgente angajate în temerara acțiune de salvare, în regim de voluntariat, intitulată „60 de biserici de lemn” și coordonată de arhitectul Șerban Sturdza. A fost prilejul implicării catedrei de Conservare—Restaurare a Universității Naționale de Arte din București în asigurarea urgentă, conservarea profilactică și apoi cercetarea și conservarea cu caracter interdisciplinar a picturilor murale interioare și exterioare ale bisericii.

Pentru a identifica și înțelege mecanismele de degradare care au acționat asupra picturii bisericii din Urși, observațiile *in situ* au fost corelate cu investigațiile de laborator realizate în cadrul catedrei de Conservare—Restaurare a Universității Naționale de Arte din București. Procesele de degradare care au acționat simultan asupra materialului lemnos ce compune arhitectura bisericii, asupra picturilor murale și iconostasului, erau de natură fizică, chimică și biologică. Factorii care au generat degradările sunt deopotrivă factorii naturali și factorul antropic, dar acțiunea acestora în cazul tehnicii picturii paretale de la Urși—frescă pe suport de lemn—a condus la fenomene de degradare specifice. Aceasta a impus o cercetare atentă a comportamentului materialelor originare ale picturii în relație cu procesele destructive care au acționat de-a lungul timpului asupra edificiului de lemn.

Umiditatea relativă, conjugată cu alte surse de umiditate, de infiltrație sau de capilaritate, corelată cu variațiile de temperatură ale mediului ambiant, a cauzat apariția și dezvoltarea biodeteriogenilor atât pe suprafața lemnului, cât și pe cea frescelor. Aceștia au fost unul dintre factorii principali de degradare, structura bisericii având de suferit prin pierderea rezistenței mecanice a lemnului ca urmare a fragilizării cauzate de acțiunea fungilor și a insectelor xilofage⁴².

42 Dan Mohanu et al., op. cit., p. 266.

39 V. Andrei Pănoiu, op. cit., p. 12; Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor...*, p. 200.

40 Andrei Pănoiu, op. cit., pp. 6–7.

41 Prezentată în expoziția „Monumentele noastre în creația graficianului elvețian Anton Kaindl”, Muzeul Național Cotroceni, 9 noiembrie 2007– 11 ianuarie 2008, gravura a fost reprodușă în catalogul expoziției, p. 60, poz. 43, sub titlul Biserica de lemn Cucești, c. Oteșani, j. Vâlcea.

Variațiile de microclimat, cu momente de exces care au dus la îmbibarea cu umiditate a materialului constructiv, urmate de contracții extrem de puternice generate de uscarea lemnului, corelate cu diferențele de higroscopicitate ale materialelor organice față de cele minerale, au produs multiple degradări ale structurii portante și a picturilor murale.

Pictura în frescă a supraviețuit în cea mai mare parte a suprafețelor bisericii, atât la interior cât și la exterior. Așa cum am precizat și mai înainte, cosoroabele și partea centrală a bolții au fost decorate *a secco*, fără un strat distinct de preparare. Probabil că s-a utilizat un liant slab, pe bază de apă de var, cu care au fost amestecați pigmentii. În celelalte zone, pereții exteriori, cei ai pridvorului, ai pronaosului, ai naosului, ai absidei, precum și zonele inferioare ale bolților sunt realizate în frescă. Acest fapt este dovedit de urmele de sclivisire, de incizii, de prezența desenului pregătitor și de zonele de îmbinare între straturile proaspete de mortar. Bârnelor și scândurilor din lemn de stejar au fost așchiate de zugravi în scopul de a asigura aderența mortarului pe care urmau să fie așezate culorile. Acest strat, *intonaco*, a fost aplicat direct pe lemn, dimensiunile lui variind între 2,3 sau chiar 4 cm până la 1 mm grosime. Diferențele mari de grosime se datorează suprafeței denivelate a lemnului, așchierilor și spațiilor dintre bârne. Stratul de *intonaco* are o compoziție tipică pentru pictura în frescă, fiind constituit în cea mai mare parte din var cu puțin adaos de nisip și câlți⁴³. Pigmentii au fost aplicați pe tencuiala proaspătă, utilizându-se în principal pământuri, miniu de plumb, dar a fost identificată și prezența cinabruului⁴⁴.

Cea mai complexă problemă de conservare o reprezintă, în general, pierderea aderenței stratului de *intonaco* la suportul de lemn. Analizând însă fiecare situație în parte s-a constatat că tipurile de degradări variază foarte mult, în funcție de particularitățile tehnice și de factorii de degradare care au acționat în zona respectivă. Sunt situații în care variațiile umidității relative au produs modificări de volum ale lemnului, iar mortarul s-a detașat complet de suport, proces ce a condus la apariția fisurilor, apoi a fracturilor, urmate de desprinderi ale fragmentelor de frescă, finalizate fie cu dislocări, fie cu pierderea totală a suportului picturii. În alte cazuri, sub acțiunea umidității de infiltrație stratul de *intonaco* a suferit deformări, pierzându-și planitatea. Astfel, în foarte multe situații, replantarea fragmentelor dislocate în locul lor de origine a fost extrem de dificilă. Aceste degradări au avut efect și asupra stratului de culoare, deformările și contracțiile bânelor sau scândurilor de lemn provocând mișcări ale tencuiei-suport și, odată cu aceasta, ample zone de exfoliere a picturii.

Etapele operațiunilor de salvare

Universitatea Națională de Arte, prin departamentul de Conservare-Restaurare, s-a implicat în proiectul „60 de biserici de lemn”, în parteneriat cu Ordinul Arhitecților din România și apoi cu Fundația *Pro Patrimonio*. Astfel, în 2010, au avut loc primele intervenții de asigurare profilactică a picturii murale. Acestea s-au desfășurat concomitent cu demersul echipei inginerului Viorel Iordan, sub coordonarea arhitectului Șerban Sturdza, care a realizat o structură

de protecție deasupra bisericii, a făcut sprijiniri provizorii în puncte cheie și a demontat acoperișul pentru a evita riscul de prăbușire. Ulterior, prima acțiune a fost strângerea și inventarierea fragmentelor de frescă prăbușite. S-au preluat scândurile găsite pe masa altarului și pe pardoseală, iar acolo unde s-a putut identifica ușor locul de origine, acestea au fost așezate imediat în poziția inițială. Celelalte fragmente au fost depozitate în cutii, notându-se locul de unde au fost preluate. A urmat, într-o primă etapă, o asigurare de urgență, cu caracter temporar, a picturii interioare și exterioare, pentru a împiedica pierderea iminentă a altor fragmente de pictură. S-au făcut ancorări punctuale cu hartie japoneză și soluții de 5% CMC (carbiximetilceluloză purificată), iar la exterior cu soluții de Paraloid (20% diluat în acetonă) pentru a garanta rezistența asigurărilor la umiditate.

Concluziile specialiștilor privitoare la rezistența construcției s-au concretizat în decizia de ridicare a bisericii pentru a se putea reface fundația degradată, alcătuită din piatră de râu nelegată cu mortar. Decizia a fost determinată de destabilizarea structurii de lemn ținând în același timp seama de prezența picturilor murale interioare și exterioare. Pentru a putea realiza liftarea bisericii fără riscuri suplimentare, s-a hotărât demontarea bolții. În acest scop, în vara anului 2012 s-au demarat lucrările de asigurare a picturii de pe întreaga boltă a bisericii. Sistemul constructiv, dar și fisurile apărute în stratul de pictură la îmbinarea scândurilor ce alcătuiau bolta au permis asigurarea marginilor picturii (hârtie japoneză și CMC 5%) pentru fiecare scândură în parte. După o asigurare riguroasă, fiecare scândură a fost numerotată și consemnată pe relevu. Demontarea bolții s-a realizat cu ușurință, multe dintre cuiele de lemn originale fiind degradate, și permițând astfel extragerea atentă a fiecărei scânduri cu pictură murală (fig. 12). În anii ce au urmat, atât bolta bisericii din Urși cât și iconostasul au fost tratate în laboratoarele catedrei de Conservare-Restaurare, constituind în același timp obiectul unor lucrări de licență și master. Cercetările individuale ale studenților, sub coordonarea profesorilor, investigațiile și testele realizate în acea perioadă și munca de echipă, proiectele de cercetare în care a fost implicată catedra au îmbogățit cunoștințele tuturor și au condus la stabilirea unor materiale și metodologii de intervenție pentru pictura în frescă pe suport de lemn.

În vara anului 2013, sub coordonarea Ralucăi Munteanu și a Mihaelei Arsene, au început pregătirile pentru ridicarea a ceea ce rămăsese din construcția bisericii după demontarea bolții și a arcelor. În acest sens, pictura pereților verticali a fost asigurată la rândul ei prin ancorarea marginilor tuturor fragmentelor de frescă de-a lungul fisurilor de la îmbinările bânelor. Pentru a proteja stratul pictural, fără operațiuni invazive, s-a luat decizia acoperirii temporare a suprafețelor pictate cu hartie japoneză prinsă cu CMC pe marginile deja asigurate cu hartie japoneză ale scândurilor și bânelor cu pictură. Astfel, s-au prevenit atingeri accidentale și pierderi ale suprafeței picturale care ar fi putut surveni în timpul ridicării bisericii. În zonele inferioare, unde bârnele originare își pierduseră rezistența și urmau să fie înlocuite, mai multe fragmente de frescă au fost acoperite cu un *facing* pe bază de hartie japoneză, tifon și CMC și extrase pentru a putea fi replantate pe lemnul nou. Operațiunile de liftare a bisericii s-au desfășurat pe parcursul a mai multe zile, și au presupus o supraveghere continuă a structurii de lemn împreună cu picturile murale. (fig. 13). Săpăturile pentru fundație, s-au produs cu supravegherea și intervenția arheologilor de la Muzeul Județean Vâlcea, care au identificat, pe lângă fragmente ceramice și de sticlă un tezar monetar, depozitat într-un vas de ceramică, alcătuit

⁴³ Marin Șeclaman, *Buletin de analiză compozițională*, apud Laura Hangiu, *Conservarea și restaurarea picturilor murale pe suport de lemn în tehnica a fresco*, teză de licență, Universitatea Națională de Arte, București, 2014, Anexă. Arhiva departamentului de Conservare-Restaurare, Universitatea Națională de Arte, București.

⁴⁴ Gheorghe Niculescu, *Buletin de analize fizico-chimice*, apud, Ana Chiricuță, Dan Mohanu, *Documentația de conservare-restaurare a picturii murale de la Biserica de lemn din Urși, Popești, jud. Vâlcea*, 2014, Anexă, Arhiva departamentului de Conservare-Restaurare, Universitatea Națională de Arte, București.

din 99 de monede de argint și aramă⁴⁵. Fundația bisericii a fost refăcută din piatră de râu legată de această dată cu mortar de var-nisip cu adaos de cărămidă pisată. După timpul necesar pentru întărirea și uscarea mortarului, biserica a fost reasezată cu noile tălpi pe fundație. A urmat completarea elementelor superioare ale bisericii: cosoroabele, grinzile și arcele, a căror stare de conservare nu mai permitea utilizarea lor. În același timp, având în vedere că procesele de biodeteriorare au constituit principala cauză a degradărilor, o atenție deosebită s-a acordat tratamentului de biocidare. În toate fazele operaționale, atât lemnul nou cât și lemnul original, toate chertările și zonele de îmbinare au fost tratate împotriva insectelor xilofage și a fungilor.

În următoarea etapă operațiunile de conservare-restaurare s-au divizat pe sezoane, tratamentul scândurilor cu pictură provenind din bolta bisericii, conservarea-restaurarea icoanelor și elementelor decorative ale iconostasului realizându-se în perioadele reci, iar intervenția *in situ* desfășurându-se în perioada verii. În tot acest timp, biserica a rămas în continuare sub construcția de protecție.

Următorul moment decisiv l-a reprezentat remontarea bolții, cu ajutorul meșterului Florin Ganea. Scândurile au fost prinse din nou în cuie de lemn, pe arcele consolidate, în locul lor de origine (fig. 14). A urmat remontarea șarpantei, după evaluarea stării de conservare și tratamentul de rigoare a ceea ce supraviețuise din structura originală. Elementele degradate care nu mai prezentau rezistență mecanică au fost înlocuite sau completate. În anul 2016 a fost bătută șița nouă și desfăcută structura de lemn care protejase până atunci biserica.

După remontarea iconostasului, executarea unei noi pardoseli și efectuarea drenului perimetral erau întrunite toate condițiile pentru faza finală de lungă respirație, a restaurării picturilor murale. În campaniile de vară ale anilor 2017, 2018, 2019, s-au desfășurat operațiuni minuoase pentru recuperarea frescelor exterioare și interioare, urmărind în primul rând conservarea acestora (fig. 15). Consolidarea stratului de *intonaco*, constând din operațiuni de refacere a aderenței, ancorarea suprafețelor desprinse și protejarea marginilor suportului picturii, s-a întemeiat pe principiul minimei intervenții: materialul nou a fost introdus în operă în funcție de necesitățile stricte ale asigurării picturii, în condiții de perfectă reversibilitate, compatibilitate cu pictura originală și cu precauția evitării unor efecte secundare. În urma mai multor teste, s-a stabilit utilizarea aceluiași tip de consolidant care se folosește și în cazul picturii murale pe zid (PLM), aditivat însă cu o cantitate mică (2%) de Primal E330. Primalul are rolul de a favoriza aderența materialului mineral injectabil și, în același timp, de a-i micșora contracția și de a-i conferi o mai mare capacitate de a rezista la mișcările lemnului, favorizând consolidarea stratului de *intonaco*. Injectarea consolidantului s-a realizat selectiv, numai în zonele cu desprinderi și dislocări care prezentau un pericol iminent de pierdere a picturii. Tratamentul nu a fost aplicat zonelor care, deși desprinse de lemn, aveau stabilitate și nu erau în pericol de pierdere datorită ancorării lor în așchierile bânelor. Marginile stratului pictural au fost în întregime consolidate prin operațiuni de chituiture cu mortar de var (2 părți var aerian / 3 părți nisip de râu și un adaos de câlți de cânepă). Operațiunea reprezintă o intervenție minimă dar eficientă pentru consolidarea suportului frescei și protecția acestuia împotriva evoluției desprinderilor. Au fost cu acest prilej testate cu succes mai multe tipuri de mortare de injectare și chituiture elaborate de CEPROCIM⁴⁶,

materiale destinate picturilor murale în frescă din bisericile de lemn⁴⁷.

O altă operațiune de amploare a fost replantarea fragmentelor căzute în urma prăbușirii părții de sud și est a bolții altarului, dar și a fragmentelor extrase în timpul acțiunii de ridicare și reasezare pe noua fundație a bisericii. Pentru replantare s-a utilizat un amestec de mortar cu adaos de Primal, cu o armătură din câlți tăiați la dimensiune mare (1 cm, până la 2 cm). Prin utilizarea câlților s-a asigurat o ancorare bună de suportul de lemn, dar și obținerea unui strat-tampon, capabil să protejeze suportul picturii împotriva modificărilor de volum ale lemnului. În general, intervențiile s-au concentrat pe refacerea aderenței stratului de pictură la suportul de lemn și pe diminuarea acțiunii factorilor de degradare. Finalizarea intervențiilor de conservare se va realiza în anul 2020, când, sperăm că va avea loc și resfințirea bisericii și introducerea ei între obiectivele turistice ale zonei.

În decursul anilor s-au realizat mai multe campanii și evenimente de promovare a operațiunilor de salvare a bisericii de lemn din Urși, coordonate de Ordinul Arhitecților din România și mai apoi de fundația Pro Patrimonio care au urmărit informarea comunității locale, a publicului și a autorităților asupra evoluției șantierului de conservare-restaurare, a valorii de patrimoniu reprezentată de mica ctitorie din Urși; s-a urmărit de asemenea obținerea resurselor financiare atât de necesare continuării lucrărilor; stimularea comunității locale în vedere implicării sale în salvarea celei mai vechi ctitorii din sat.

În anul 2014, toate elementele constructive din lemn provenind din biserică și care nu au putut fi reutilizate din cauza degradării lor, au fost biocidate și amplasate într-o expoziție organizată de voluntari într-un spațiu neutilizat la acea dată din clădirea grădiniței comunei. Aceste fragmente, împreună cu câteva elemente decorative și icoane restaurate provenind din tâmpla bisericii, au fost prezentate într-o expoziție care a marcat momentul în care bisericile de lemn din nordul Olteniei și sudul Transilvaniei au fost incluse în programul World Monuments Watch, program destinat unora dintre cele mai periclitate situri din lume. O serie de expoziții succesive care au însoțit lucrările de licență și master de la catedra de Conservare—Restaurare a Universității Naționale de Arte din București, lucrări dedicate bisericii din Urși, au avut loc la București, în sediul de pe Bulevardul Magheru al Bibliotecii Cărturești, la casa Monteoru și, prin bunăvoința Ordinului Arhitecților din România, la casa „Ion Mincu”.

În anul 2017 s-a desfășurat timp de o săptămână un workshop în care au fost invitați voluntari de la National Trust U.K., în scopul unui util schimb de experiență. Participanții au fost impresionați de deopotriva de valoarea culturală a micii biserici de lemn, precum și de implicarea comunității din Urși, mobilizată cu dăruire de parohul Șerban Valeriu.

Prezentarea finală: o pledoarie pentru autenticitate

În urma etapei intervenției de urgență, biserica de lemn din Urși a intrat, cum am văzut, într-un program interdisciplinar de conservare-restaurare pe termen lung, finalizat cu intervenția asupra picturilor murale, refacerea mobilierului, restaurarea catapetesmei și restituirea ctitoriei comunității. Perspectiva prezentării finale a unei biserici

45 Mariana Iosifaru et al., op. cit., p. 89.

46 CEPROCIM S.A. coordonatorul proiectului „Tehnici de refacere a aderenței suportului picturilor murale în frescă din bisericile de lemn. Contribuție la

salvarea unui patrimoniu unic (studii de caz și aplicații la monumente din județul Vâlcea) PNII 313/2014

47 Ileana Mohanu et al., „Evaluarea caracteristicilor mortarelor de var armate cu fibre de cânepă”, *Revista Română de Materiale*, 2016, vol. XLVI, nr. 4, p. 436.



Fig. 12 Operațiunea de desfacere a scândurilor bolții (autor Dan Mohanu, 2012)



Fig. 13 Biserica în momentul ridicării (autor Ana Chiricuță, 2013)



Fig. 14 Remontarea arcelor și a scândurilor bolții. (autor Thomas Laschon, 2015)



Fig. 15 Operațiuni de conservare și restaurare a picturii murale (autor, Thomas Laschon, 2019)

atât de greu încercate pe parcursul existenței sale pune problema unei opțiuni, mai cu seamă că această finalizare se situa în perspectiva întregii acțiuni dedicate celor „60 de biserici de lemn” și care se definea prin rapiditate și eficiență, în condițiile unor degradări care adeseori amenințau cu iminenta pierdere a unui patrimoniu uitat și abandonat. Ne-am asumat, prin urmare, despărțirea operațiunilor de la Urși în etape distincte, în așa fel încât faza intervenției urgente să fie delimitată de operațiunile de conservare-restaurare în toată complexitatea lor. Pe parcursul acestei tranziții s-a pus problema competențelor și a posibilei contradicții între voluntariat și profesionalismul absolut, domeniu în care operațiunile trebuie să aparțină în exclusivitate operatorilor cu diferite grade de expertiză, de la experți și specialiști la meseriași dedicați conservării patrimoniului. Universității Naționale de Arte din București, prin catedra de Conservare-Restaurare i-a revenit misiunea dificilă de a trata ceea ce numim cu un termen nu tocmai fericit componentele artistice ale monumentului istoric. Este partea care conține, de fapt, întregul mesaj teologal al bisericii, mărturiile istorice, apartenența la o tradiție stilistică și iconografică, pe scurt sufletul întreg al comunității.

Se vor expune în continuare principiile care au fundamentat intervenția asupra prețioasei epiderme, păstrată fragmentar și care a acoperit, prin osteneala praporgicului Nicolae Milcoveanu, întreaga suprafață interioară și exterioară a pereților de lemn ai bisericii.

Intervenția asupra picturilor în frescă de la Urși poate fi divizată în trei capitole distincte unite sub același principiu fundamental: principiul autenticității. Cu alte cuvinte, nu trebuia oferită comunității o imagine a unei „vindecări miraculoase” prin care vechea ctitorie a sătenilor se întorcea la ceea ce a fost, ci realitatea unei biserici readusă la viață, purtând după o expresie brandiană, toate urmele trecerii sale prin timp.

Primul capitol al intervenției, dedicat investigațiilor multidisciplinare, a avut rolul de a stabili un diagnostic precis, oferind în același timp o perspectivă asupra comportamentului în timp al monumentului, ulterior intervenției de conservare-restaurare. În cazul nostru, două probleme majore au determinat operațiunile efectuate, impunând în același timp obiectivele monitorizării post-intervenție a bisericii: procesul de biodeteriorare a lemnului ce constituie materia constructivă a monumentului și problema compatibilității materialelor puse în operă pe parcursul intervenției de conservare-restaurare.

Procesul de biodeteriorare a fost de la început clasificat ca cel mai amplu și mai complex, cu o evoluție greu de stăpânit și imprevizibilă, în condițiile unui microclimat

integrat fluctuațiilor climatice ale zonei geografice și un regim de protecție greu controlabil în condițiile în care ctitoria rămâne în funcția sa de biserică de cimitir, loc în plină expansiune, supus tradițiilor și evoluției mentalității rurale. Analizele de laborator efectuate pe parcursul lucrărilor de conservare restaurare au arătat că gravitatea și extinderea procesului de biodeteriorare exclude limitarea la tratamentul realizat în intervalul operațiunilor desfășurate *in situ* sau în atelierele Universității Naționale de Arte din București. Monitorizarea privind biodeteriorarea ar trebui să se desfășoare pe timp nelimitat, odată cu finalizarea conservării-restaurării bisericii de lemn din Urși.

În ceea ce privește compatibilitatea materialelor ea a fost de la bun început evaluată în raport cu tehnica utilizată de zugravii secolului al XIX-lea și care căutau să rezolve incompatibilitatea între pictura în frescă și suportul organic, reprezentat de pereții din lemn ai bisericilor. Aceasta ne-a determinat, să ne menținem în gama materialelor minerale înrudite cu materialele constitutive ale picturilor murale originale, îmbunătățite, cum am arătat, cu agregate și aditivi care să micșoreze contracția mortarului și să sporească aderența acestuia la suprafața lemnului. În același timp, s-a urmărit realizarea unui echilibru între calitățile mecanice ale mortarelor introduse în operă și reversibilitatea acestora. Respectarea acestui principiu fundamental impune de asemenea urmărirea comportării în timp a noilor materiale și asumarea, în condițiile incompatibilității lemn-frescă, a unei existențe limitate a efectului intervenției. Faptul presupune prin urmare introducerea materialelor puse în operă în planul general de monitorizare a monumentului, în perspectiva unei posibile viitoare intervenții de conservare.

Odată parcurse operațiunile de conservare a picturilor murale s-a pus problema prezentării finale a bisericii împreună cu programul său iconografic. Decizia a fost și de această dată de a ne menține în austeritatea minimei intervenții, adoptând soluția unei restituiri de tip „arheologic” a picturilor murale, fără operațiuni de reintegrare picturală. Am constatat că existența lacunelor nu împiedică lectura stilistică și iconografică, menținând în același timp receptarea nealterată, în cele mai mici detalii, a ansamblului pictural. Se poate observa că raportul între pictura murală care a supraviețuit și fondul alcătuit de bârnele de lemn din marile suprafețe lacunare nereintegrabile este cât se poate de firesc, eliminând orice tentație a unor refaceri arbitrare.

- Bălan, Constantin, *Inscripții medievale și din epoca modernă a României. Județul istoric Vâlcea (sec. XIV–1848)*, Ed. Academiei Române, București, 2005
- Bogdan, Cristina, *Moartea și lumea românească premodernă. Discursuri întretăiate*, Ed. Universității din București, București, 2016
- Chiricuță, Ana; Mohanu, Dan, *Documentația de conservare-restaurare a picturii murale de la Biserica de lemn din Urși, Popești, jud. Vâlcea*, 2014, Arhiva departamentului de Conservare-Restaurare, Universitatea Națională de Arte, București
- Cojocar, Cristina; Negrău, Elisabeta; Polizu, Sultana-Ruxandra; Văietși, Atanasia, *Iconostase din București. Secolele XVII–XIX*, Ed. Cuvântul Vieții, București, 2017
- Crețeanu, Radu, „Zugrăvi din județul Vâlcea”, în *Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă*, nr. 2, an XLIX, București, 1980, pp. 88–95
- Drăguț, Vasile; Săndulescu, Nicolae, *Arta brâncovenească*, Ed. Meridiane, București, 1971
- Dumitrescu, Andrei, *Un capitol final în operațiunile de salvare a bisericii Bunei Vestiri și a Arhanghelului Mihail din satul Urși. Replantarea unor fragmente de frescă pe suportul de lemn*, teză de licență, Universitatea Națională de Arte, București, 2019
- Garoafă, Comuna Popești. *Studiu istoric și documente*, Steua Nordului, Râmnicu Vâlcea, 2013
- Greco, Vasile, *Cărți de pictură bisericească bizantină. Introducere și ediție critică a versiunilor românești atât după redacțiunea lui Dionisie din Furna tradusă în 1805 de Arhimandritul Macarie, cât și după alte redacțiuni mai vechi traducerii anonime*, Tiparul Glasul Bucovinei, Cernăuți, 1936
- Hangiu, Laura, *Conservarea și restaurarea picturilor murale pe suport de lemn în tehnica a fresco*, teză de licență, Universitatea Națională de Arte, București, 2014, Arhiva departamentului de Conservare-Restaurare, Universitatea Națională de Arte, București
- Iancovescu, „Les sources russes et ukrainiennes de la peinture murale au temps de Constantin Brancovan”, în *Revue Roumaine d'Histoire d'Art, Série Beaux-Arts*, vol. XLV, București, 2008, pp. 101–116
- osifaru, Mariana; Terteci, Carol; Tulugea, Claudiu Aurel, „Cercetări arheologice preventive la Biserica Buna Vestire și Sf. Arhanghel Mihail, din satul Urși, comuna Popești – Vâlcea”, în *Buridava, Studii și materiale*, vol. XI, Muzeul Județean „Aurelian Sacerdoțeanu”, Râmnicu Vâlcea, 2013–2014, pp. 84–94
- Mohanu, Dan; Gomoiu, Ioana; Chiricuță, Ana, „The Saving of the Wooden Church of Urși in a New Posture: The Inter-disciplinary Research, Planning and Conservation”, *Caiete ARA*, 4, București, 2013, pp. 249–270
- Mohanu, Ileana; Mohanu, Dan; Gomoiu, Ioana; Moanță, Adriana; Radu, Liniana; Serendan, Cristina, „Evaluarea caracteristicilor mortarelor de var armate cu fibre de cânepă” *Revista Română de materiale*, 2016, vol. XLVI, nr. 4, pp. 431–436
- Paleolog, Andrei, *Pictura exterioară din Țara Românească (secolele XVIII–XIX)*, Ed. Meridiane, București, 1984
- Pănoiu, Andrei, *Pictura votivă din Nordul Olteniei*, Ed. Meridiane, București, 1968
- Petranu, Coriolan, *Monumentele istorice ale județului Bihor. I. Bisericile de lemn*, Sibiu, 1931
- Popa, Corina; Iancovescu, Ioana; Bedros, Vlad; Negrău, Elisabeta, *Repertoriul picturilor murale brâncovenești. I. Județul Vâlcea*, vol. I–II, Ed. UNArte, București, 2008
- Popescu-Ciinceni, Ioan, *Biserici târguri și sate din județul Vâlcea*, Ramuri, Craiova, 1941
- Stoicescu, Nicolae, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din Țara Românească*, Ed. Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1970
- Theodorescu, Răzvan, *Itinerarii medievale*, Ed. Meridiane, București, 1979
- idem, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, vol. I–II, Ed. Meridiane, București, 1987
- idem, „Episcopi și ctitori în Vâlcea secolului al XVIII-lea”, în *Buridava. Studii și materiale VII*, Muzeul Județean „Aurelian Sacerdoțeanu”, Râmnicu Vâlcea, 2009, pp. 140–152
- idem, *Constantin Brâncoveanu între „casa cărților” și „levropa”*, Ed. Rao, București, 2012
- Vintilă-Ghițulescu, Constanța, *Patimă și desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieții cotidiene în societatea românească. 1750–1860*, Ed. Humanitas, București, 2015
- Voinescu, Teodora, „Între țărănesc și popular în pictura românească de la sfârșitul Evului Mediu”, în *Studii și Cercetări de Istoria Artei, Seria Artă Plastică*, nr. 1, vol. XX, București, 1973, pp. 21–28