

# ABORDAREA CRITICĂ A PICTURILOR MURALE ACOPERITE DE INTERVENȚII

OLIVIU BOLDURA și ANCA DINA

## 1. Date generale

Preocuparea pentru conservarea aspectului original al picturii murale în țara noastră a fost la început neînsemnată<sup>1</sup>, restaurarea fiind confundată de cele mai multe ori cu repictarea acesteia. Lipsa unei legislații clare<sup>2</sup>, precum și a unor specialiști în domeniu, a favorizat, crearea a două categorii de persoane care au intervenit asupra operei de artă. Un prim caz este al restauratorilor arhitecți, care depășindu-și atribuțiile au intervenit și asupra picturii murale. Cea de a doua categorie, dominantă din punct de vedere numeric, este cea a pictorilor, care erau chemați să intervină asupra picturii vechi. Intervențiile efectuate de aceștia au fost de multe ori dezastruase pentru pictura originală. Astfel, dacă nu era total îndepărtată, pentru a fi înlocuită cu o pictură nouă, aceasta era „spălată bine” și apoi completată mai mult sau mai puțin în funcție de ce mai rămânea pe perete după operațiunea precedentă. Opțiunea pentru modul cum era efectuată repictarea depindea de formarea profesională a pictorului și de dorința comanditarului care de cele mai multe ori se confundau cu gustul epocii respective. Prin urmare, după intervenție ceea ce se înfățișa privirii era departe de ce existase cândva, și din nefericire repictarea era cu mult sub nivelul

<sup>1</sup> Intervenția autorităților de stat, pentru restaurarea unor monumente valoroase s-a făcut simțită abia în timpul domniei lui Alexandru Ioan Cuza. Legea privind secularizarea averilor mănăstirești, deși cu implicații mult mai largi (de natură politică și economică), a determinat salvarea de la ruină a numeroase monumente

<sup>2</sup> Anul 1892 este menționat în mai multe studii (Oliver Vellescu, *Puncte de vedere în legătură cu restaurarea monumentelor istorice*, B.C.M.I. 1970, nr. 1; și pe cel al lui Aurelian Săcedorțeanu, *Comisiunea Monumentelor istorice la 80 de ani*, B.C.M.I. 1972, nr. 4, p. 8;) ca fiind data începerii activității legislative privind conservarea și restaurarea monumentelor publice și a Decretului de înființare a Comisiei Monumentelor Istorice. Proiectele anterioare anului 1892, respectiv din anii 1871, 1874, 1881 deși ramase fără finalitate, au stat la baza legilor viitoare. Din nefericire, existența unor legi în domeniu și clarificarea mai târziu a principiilor de restaurare nu a impus neapărat și aplicarea lor în toate cazurile, unele abateri putând fi semnalate și astăzi.

originalului atât din punct de vedere estetic, dar și din punct de vedere tehnic.

Dintre motivele pentru care se intervenea asupra picturii murale voi aminti estomparea cromatică a acesteia datorită cantităților mari de praf și fum ajunse pe suprafață; degradarea picturii pe suprafețe reduse sau extinse; dorința unui donator de a-și marca actul de donație sau influența modei epocii respective. Potrivit acestor motive și prin adaptarea lor la formația executantului putem împărți repictările în mai multe categorii: *repictările stilistice și tehnice* (efectuate pentru a acoperii degradările apărute la nivelul originalului, dar fără a respecta neapărat reperele acestuia); *repictările documentate sau din pudoare* (realizate pentru a ascunde părțile considerate rușinoase într-o reprezentare – sunt frecvente în pictura occidentală); *repictările politice* (efectuate la cererea unui donator sau la schimbarea unui sistem politic); *repictarea iconografică* (înțeleasă ca parte a prezentării estetice ce constă de fapt în reconstituirea imaginii degradate pornind de la argumentul, de cele mai multe ori declarat, de a reda mesajul religios); *repictarea efectuată din motive de gust*.

Problema *derestaurării* și analiza critică și detaliată a intervențiilor în timp a făcut pentru prima oară subiectul unei dezbateri la Dijon, în anul 1993, între participanți remarcându-se specialiști din mai multe domenii ce intersectează cu opera de artă<sup>3</sup>.

Complexitatea deciziei privind păstrarea sau îndepărtarea repictărilor, impune studiul amănunțit, efectuat de restaurator în colaborare cu specialiști din domenii complementare, al tuturor elementelor definitorii pentru adaos. În acest sens, este important să fie stabilit momentul când această intervenție a fost făcută și în măsura în care este posibil (există mențiuni - dovezi) chiar identificarea autorului intervenției. Apoi trebuie cunoscut motivul pentru care s-a adăugat noul strat – dacă repictarea a fost impusă de starea de

<sup>3</sup> *Peintures murales*, Ed. Sfiic, Dijon 1993



conservare a originalului sau este doar o dorință a comanditarului de a aminti unele acțiuni, ori pur și simplu acesta se găsea sub influența modei timpului. Odată cunoscute aceste informații decizia este luată ținând cont de starea de conservare a originalului și a straturilor suprapuse, prin raportare permanentă la instanța istorică și cea estetică definite de Cesare Brandi<sup>4</sup>.

În funcție de datele obținute în urma acestui studiu, repictările pot fi considerate etape ce marchează însăși existența operei în timp, sau elemente improprii care ascund originalul. Așadar, comentariul critic privind păstrarea sau îndepărtarea lor, trebuie să aibă în vedere aspectul artistic ce presupune transmiterea imaginii și a mesajului inerent operei de artă ținând însă cont de aspectul tehnic referitor la perpetuarea materiei.

## **2. Intervenții în timp la biserica *Tăierea capului Sfântului Ioan Botezătorul* din Arbore**

Biserica din Arbore prezintă câteva zone pe care s-a intervenit de-a lungul timpului prin repictare sau înlocuire a unor suprafețe din original. Deși le-am întâlnit în același ansamblu mural intervențiile aparțin mai multor etape fiind efectuate în tehnici diferite. Așadar fiecare caz a presupus o abordare diferențiată, cu o finalitate impusă de ansamblul elementelor identificate<sup>5</sup>.

Într-o ordine cronologică a intervențiilor în timp, prima constă în înlocuirea portretelor de la nivelul registrului inferior, respectiv sfinți în picioare. Refacerea în tehnica *a fresco* a fost impusă de vandalizarea la un moment dat a acestor suprafețe, astfel încât în lipsa originalului orice comentariu privind posibila îndepărtare a adaosului ar fi inutil cu atât mai mult cu cât completarea a fost realizată în epocă, deci are propria sa istorie.

Vom continua prin urmare cu o altă suprafață, respectiv icoana de hram situată la exterior, pe fațada de sud, în timpanul din glaful ușii. Imaginea lui Ioan Botezătorul cu capul pe tipsie a fost acoperită cu o pictură ternă din punct de vedere cromatic sau al expresiei. Autorul repictării nu ne este cunoscut dar, conform inscripției din partea dreaptă putem localiza în timp intervenția ca aparținând anului 1845. Din

punct de vedere tehnic repictarea este efectuată *a secco*, pe un strat de grund din gips cu o grosime aproximativă de 2 milimetri. Suprafața de reprezentare a fost redusă de la întreg timpanul la partea verticală a acestuia, restul fiind acoperit *a secco* cu un pigment ocru.

Potrivit instanței istorice, orice intervenție marchează o etapă în existența operei și prin urmare nu poate fi îndepărtată. Pentru zona icoanei de hram, această instanță a fost secundară în raport cu cea estetică, repictarea din secolul al XIX-lea fiind mult inferioară picturii de secol XVI. În plus, starea de conservare a picturii originale și a repictării, reclama intervenții urgente de conservare. Astfel, grundul pe care s-a aplicat tempera și-a pierdut parțial aderența la pictura originală. Din acest motiv au apărut numeroase lacune cu dimensiuni variabile și vizibile pe toată suprafața. Procesul de pierdere a aderenței era evolutiv, iar păstrarea grundului de repictare presupunea intervenții de consolidare care ar fi afectat stratul de culoare original. În același timp, prin lacunele stratului de repictare se putea citi originalul și determina starea de conservare în care acesta se afla. În lumină razantă s-a constatat că pigmentul verde de la veșmânt și-a pierdut în mare parte aderența la stratul suport. Umflăturile, solzirile și microfisurile, sunt un argument că procesul de degradare era evolutiv, iar stratul de culoare original din această zonă avea nevoie de consolidare. Trebuie precizat că prin contracțiile grundului suprapus se antrena degradarea stratului de culoare original, ca urmare a apariției fenomenului de strapare.

Aceste elemente ne-au arătat că păstrarea repictării ar fi dus în timp la pierderea originalului, fapt deosebit de important, care ne-a determinat să optăm pentru conservarea picturii de secol XVI și eliminarea adaosului.

Prin *derestaurare* s-a pus în valoare imaginea autentică (fig. 1, 2). Deși unele elemente au fost parțial degradate în momentul efectuării repictării, personajul regăsit este de mare valoare artistică. Prin repictare s-a comis un fals artistic și iconografic, prin schimbarea capului pe tipsie cu filacterul pe care personajul îl ține în mâna stângă, și poziția mâinii drepte din gestul de binecuvântare în cel de indicare.

● O altă zonă este situată pe latura de est a pronaosului, deasupra ușii de acces în naos. În centrul registrului este reprezentată Maica Domnului cu Pruncul Iisus, fiind încadrată de doi îngeri și în continuare, de câte trei prooroci. Vom aborda separat problema repictărilor de pe părțile

<sup>4</sup> Cesare Brandi, Teoria restaurării, Ed. Meridiane, București 1995

<sup>5</sup> Spațiul restrâns rezervat acestei comunicări ne-a limitat în a prezenta toate zonele pe care, în timp, s-au efectuat intervenții la această biserică. Zonele alese sunt reprezentative pentru modul de abordare a unor suprafețe acoperite cu repictări.





Fig.1 Icoana de hram, pe fațada de sud. Imagine din timpul îndepărtării repictărilor.

laterale ale registrului cu prooroci, față de partea centrală a aceluiași registru deoarece calitatea și starea de conservare a acestora este diferită. Pentru o examinare cât mai corectă a repictărilor s-a făcut mai întâi o descărcare a suprafeței de acumulări.

Pe ambele părți ale registrului, respectiv la nivelul îngerilor și a proorocilor puteau fi observate repictări efectuate în culori de ulei care se păstrau în proporție mică, mai mult sub formă de urme, dând suprafeței un aspect pătat, murdar și discontinuu. Deoarece culorile fuseseră aplicate fără o descărcare a acumulărilor, acestea din urmă nu puteau fi îndepărtate în totalitate. Stratul de culoare original era bine păstrat, avea puține lacune și exfolieri de dimensiuni mici spre deosebire de stratul de repictare la nivelul căruia se întâlneau cracluri, umflături și exfolieri extinse. Prin urmare, s-a decis ca adaosul să fie îndepărtat de pe această zonă, păstrându-se ca martori câteva suprafețe de dimensiuni mici, dar și portretul primului prooroc dinspre nord deoarece acesta nu mai prezenta pictură originală.

Pentru zona centrală a registrului am

observat o abordare diferită din partea autorului repictării. În primul rând stratul de culori de ulei era mult mai gros aplicat decât pe restul registrului, iar examinarea atentă în lumină razantă ne-a dezvăluit că veșmântul de la Maica Domnului mai fusese o dată repictat.

Anul când a avut loc intervenția în ulei a putut fi stabilit prin intermediul unei inscripții descoperite între două straturi de culoare. Ion Bodnărescu, autorul acestei picturi și-a caligrafiat numele pe fondul albastru din partea dreaptă a Maicii Domnului. În timpul îndepărtării culorii de ulei de pe cele două pătrate albastre situate de o parte și de alta a Maicii Domnului, s-au observat texte notate într-un mod asemănător și cu aceeași culoare ca și semnătura autorului. Textul nu mai este însă complet datorită solzirii stratului de repictare aplicat consistent. Anul 1887 descifrat în acest text este cel al repictării căci aceeași dată, parțial neclară în repictare, se poate citi ușor pe un tetrapod din naos.

Comentariul critic privind păstrarea sau îndepărtarea intervențiilor de la nivelul Maicii Domnului Hodighitria a luat în considerare mai





Fig.2 Icoana de hram. Imaginea originală descoperită de sub repictări.

mulți factori. După cum am menționat și în cele de mai sus, pentru această suprafață avem două intervenții care se suprapun la nivelul veșmântului Fecioarei. Cel de al doilea strat, de ulei, a preluat denivelările și discontinuitățile grundului din primul strat. Pierderea uleiului pe unele porțiuni, a făcut să se vadă atât culoarea din primul strat de repictare (roșu - brun), cât și culoarea originală (galben). Pe veșmântul Pruncului, repictarea se mai păstra parțial, cum de altfel se întâmpla și în cazul mâinilor și portretului acestuia. Chipul original al Maicii se întrevedea prin lacunele de dimensiuni mici ale stratului de ulei.

Prin urmare, se poate observa că originalul exista nealterat sub repictări, iar valoarea lui, având în vedere și pictura din restul bisericii, era imposibil de egalat din punct de vedere estetic cu cea a repictării. Pe de altă parte, asocierea de culori de la nivelul portretului Pruncului - roz din repictări și verde din original - făceau dificilă păstrarea în continuare a celor două straturi. Îndepărtarea selectivă a repictărilor ținând cont de cantitatea acestora pe suprafață, ar fi putut determina atât un disconfort optic, dar și o imagine ambiguă; Maica Domnului ar fi avut portretul de culoare roz, în timp ce Pruncul ar

fi avut un chip verde. De asemenea, păstrarea în totalitate a repictărilor din această zonă ar fi creat dificultăți de prezentare estetică a suprafeței. Astfel, lacunele repictării nu puteau fi atenuate valoric întrucât se acoperea originalul, iar suprafețele pe care uleiul se păstra în proporție mică (mâini, picioarele pruncului, veșminte), ar fi avut un aspect pătat.

Motivul efectuării repictării poate fi pus pe seama culorii necanonice a veșmântului Maicii Domnului. De aceea prima dintre repictări a acoperit doar suprafața rezervată acestuia. Alterarea în timp a roșului miniu de plumb care a fost folosit pentru noul veșmânt, precum și pierderea parțială a grundului, au reclamat o nouă repictare, de această dată efectuată pe toată suprafața și în tehnica ulei care era la modă în acea perioadă. Autorii acestor intervenții nu au înțeles însă marea artă a artistului din secolul al XVI-lea care a dat strălucire veșmântului Fecioarei prin simplitatea și prospețimea culorii, iar pentru cel al lui Iisus prin bogate modelări cu aur ale luminii (fig. 3, 4).

Privind retrospectiv, la suprafețele de la biserica din Arbore care au fost degajate de sub repictări, putem observa că posibilitatea de





Fig.3 Pronaos, peretele de est, Maica Domului Hodighitria. Îndepărtarea repictărilor în ulei.

revenire la original a fost dată și de tehnica în care au fost efectuate aceste adaosuri. Astfel, prin degradarea stratului de repictare și pierderea parțială a acestuia, a putut fi observată starea de conservare a originalului și stabili totodată corect raportul de importanță între adaos și original.

### 3. Intervenții la biserica *Sfântul Gheorghe* din Suceava

Într-o altă ordine de idei, vom aduce în discuție o suprafață acoperită cu intervenții la biserica *Sfântul Gheorghe* din Suceava. Nu vom aborda problema repictărilor efectuate la începutul secolului trecut în timpul restaurării coordonate de *Johan Viertelberger*, repictări care s-au păstrat selectiv pe zonele unde nu mai exista originalul, ci mă voi referi la unele

intervenții existente la nivelul scenei *Ofranda baldachinului*. După cum se știe, respectiva reprezentare este o intervenție în epocă, în locul picturii originale din 1534, efectuată la mai puțin de un secol de la pictarea bisericii, pentru a marca actul de donație al unui baldachin de către familia Movilă. Importanța istorică deosebită a acestui moment dar și calitatea estetică și iconografică a reprezentării exclud orice gând de îndepărtare a stratului suprapus indiferent de calitatea picturii aflate dedesubt. Problema pe care vreau să o aduc în discuție referitor la această reprezentare se referă la un alt aspect și anume reluările autorilor. Revenim așadar prin a sublinia încă o dată importanța care trebuie să fie acordată de către restaurator identificării cât mai exacte a momentului efectuării oricăror intervenții





Fig. 4. Pronaos, peretele de est, Maica Domului Hodighitria. Pictura originală.

și chiar a autorului acesteia. Recunoașterea în persoana celui care a dorit modificarea aspectului picturii, pe însuși autorul său impune păstrarea, aproape necondiționată, a revenirii ca parte integrantă a operei finite. Pentru tehnica *a fresco*, care impune o mare precizie din partea pictorilor, modificările apărute sunt interpretate ca stângăcii, și deci, se poate considera că autorii nu stăpâneau foarte bine respectiva tehnică de pictură. La scena *Ofranda baldachinului* și la cea situată în partea superioară a acesteia, pe lângă împărțirea suprafeței pe *giornate* mici, întâlnim numeroase reluări ale autorilor. Dintre acestea amintesc reluarea portretului domnitorului

din partea dreaptă a scenei, suprapunerea mai multor straturi în zona centrală a acesteia sau refacerea unor veșminte ale unor personaje din scena superioară, neidentificată. În acest caz, am considerat că revenirile trebuie păstrate în totalitate fiind posibili martori și elemente cu rol important în datarea acestei picturi și identificarea autorilor săi. Din punct de vedere a prezentării estetice, peste grundul alb care era vizibil pe veșmântul îngerilor de la căpătâiul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava (a căror veșminte sunt roșu și verde), s-a aplicat un laviu cu tentă neutră care să atenueze impactul vizual al acestui strat și să permită, în pofida prezenței sale discontinue, o



citire cât mai unitară a imaginii de ansamblu.

Prin termenul generic de *intervenții*, enunțat în titlul lucrării, înțelegem

așadar, pe de o parte straturile suprapuse în timp, în dorința de împrosătare sau adaptare

la gustul epocii, respectiv repictările, dar și acele adaosuri ale autorului însuși, efectuate în căutarea imaginii finale optime. Identificarea și înțelegerea diferenței dintre aceste tipuri de adaosuri are un rol fundamental în decizia finală a restauratorului în momentul abordării suprafeței.

### **Abstract:**

The present article aims at raising awareness as for aspects concerning the optional relationship between the interventions carried out in time and the restoration process. In order to thoroughly investigate this problem, the categories of overpainting frequently applied on murals were presented, that is the stylistic ones, documented ones, political ones, iconographic ones and finally those motivated by taste. From the perspective of the de-restoration of these interventions, accumulated in time, the problem is to attain a critical approach in taking decisions as for the selection criteria which define the final option. Taking into consideration these aspects, as a continuation of this paper, two case studies are being done: one referring to the church of Arbore and the other to the Church of St. George in Suceava. Among the numerous interventions undertaken at Arbore, two important areas were chosen as they are subject to a choice based on the value ascension of the original painting in comparison of the 19th century oil over-

painting. Thus, by the removal of the overpainting of 1802 (?) from the patron saint dedication icon, placed above the entrance in the church, showing considerable decay, the original image of St. John the Baptist was revealed which until then had been covered by a later intervention without any documentary value without speaking of the artistic one. Also in the narthex on the east side, above the door, after an attentive investigation of the surface associated with a stratigraphical research, the original painting was identified, hidden under two layers of a secco interventions. The successive removal of the paint layers pointed out a whole register of Prophets as well as the Holy Virgin with Jesus as a child in her arms. With regards to the restoration of the painting of the Church of St. Gheorghe in Suceava, there were also problematic situations in the case of the identification of prior interventions. Such was the case of the composition *The Offering of the Canopy*, situated in the nave on the south side, under the window where a very careful restoration enabled to point out original technological retouches testifying as for a kind of uncertainty of the painters as far as the knowledge of the a fresco technique is concerned.