

Rezumat

Lucrarea intitulată „**Icoana ortodoxă – conservare/restaurare. Catapeteasma Bisericii Sfântul Gheorghe Nou - București**” deschide o multitudine de noi perspective de interpretare datorită complexității subiectului tratat. Iconografia ortodoxă reprezintă un domeniu vast de studiu, abordat de numeroși autori de renume, care au tratat subiectul dintr-o perspectivă teologică, estetică și istorică în lucrările lor de specialitate. Icoana constituie o temă generoasă de cercetare. Deși liniile generale de exprimare sunt supuse unor reguli stricte, denumite canoane, interferența dintre contextul istoric în care a fost executată lucrarea și particularitățile spațiului geografic, la care se adaugă elementele specifice meșteșugului ”zugravului de subțire”, conduc la forme de exprimare plastică deosebit de variate.

Întrucât bunul cultural de patrimoniu cu utilitate religioasă are valori multiple (istorice, estetice și spirituale), pe lângă exigențele de ordin estetic și istoric, actul restaurării trebuie să răspundă și unor exigențe spirituale, argumentate de scopul și utilitatea pentru care operele de artă religioase au fost create. Din punctul de vedere al teologilor, restaurarea icoanelor trebuie raportată și la funcționalitatea lor specială luându-se în calcul principiul cum ar fi: respectarea autenticității operei, a intangibilității materiei originale și a intervențiilor minime necesare pentru punerea în valoare a acesteia.

În această lucrare am analizat particularitățile pe care le implică procesul de conservare/restaurare a imaginilor artistice – icoane – din spațiul ortodox, vizând etapele de lucru, cât și posibilitățile și limitele intervenției restauratorului. Scopul acestui demers îl reprezintă definirea conservării/restaurării în contextul unei Ortodoxii actuale și active.

Demersul investigativ al lucrării este constituit din două capitole teoretice, în care s-au studiat ”**Momente importante în definirea conceptului de icoană**” și ”**Iconostasul**”, urmate de alte două capitole, practice: ”**Științe complementare în procesul restaurării**” și ”**Conservarea/restaurarea catapetesmei bisericii Înălțarea Domnului, comuna Grindu, județul Ialomița**”. Cele două studii de caz prezentate în ultimele două capitole reprezintă lucrări practice efectuate personal, prin care am cercetat posibilitatea de restaurare a două catapetesme, aflate într-o stare precară de conservare. Motivația personală, referitor la studiul

teoretic cu caracter teologic istoric, vine din cerința interioară de a desluși mesajul spiritual al imaginilor religioase de a căror materie mă ocup în calitate de restaurator.

Scopul acestei lucrări este analiza într-o manieră științifică a istoriei, tehnicilor, materialelor și dimensiunii estetice a icoanei ortodoxe, în timpul pictării dar și conservării/restaurării acesteia. În procesul de documentare, am utilizat surse bibliografice aparținând literaturii de specialitate, însă cele mai relevante informații, din punct de vedere tehnic, le-am obținut din observațiile directe făcute pe icoanele restaurate.

Pornind de la studiul unor cazuri concrete pe care le-am întâlnit în activitatea mea de restaurator am dorit să demonstrez faptul că, respectarea principiilor de restaurare, a metodologiei de lucru, precum și a codului deontologic, constituie premisele unei bune reușite în stabilirea echilibrului dintre latura istorică și cea estetică, fără a exista pericolul de a comite un fals. Atât conservarea și restaurarea catapetesmei Bisericii „Sfântul Gheorghe Nou”, cât și cea a Bisericii „Înălțarea Domnului” au ridicat numeroase probleme de specialitate începând cu investigațiile inițiate în scopul identificării intervențiilor ulterioare asupra picturii în sine, cât și asupra întregului ansamblu ca dispunere a icoanelor în catapeteasma care a suferit numeroase modificări în decursul timpului. Consider că, în final, prin folosirea unei metodologii specifice de cercetare, investigare și restaurare, aplicată diferențiat la cazuistica întâlnită pe tot parcursul intervențiilor asupra acestor obiective, am reușit punerea în valoare a monumentelor prin redobândirea în mare parte a personalității specifice inițiale.

În primul capitol „**Momente importante în definirea conceptului de icoană**” am pornit de la teologia, funcțiile, originea și dimensiunile estetice în icoană, am vorbit despre iconografia ortodoxă în Imperiul Bizantin și în Țările Române, despre evoluția stilistică și iconografică, precum și despre școli, curente și ateliere de pictură ajungând mai apoi la influențe stilistice din arta eclezială catolică. Luând în considerare caracterul dihotomic al icoanei ortodoxe cu profil artistic, dar și cultic, spiritual, tipul de analiză propus este de natură teologică, dar și estetică. Încă din acest capitol, am afirmat ca icoana recurge la limbajul artei pentru a ilustra învățăturile creștine, de aceea icoana ortodoxă este în același timp operă de artă și obiect de cult. Relația dintre icoană și prototipul ei este fixată încă din momentul creării acesteia și continuă să funcționeze chiar și în condițiile unor alterări parțiale ale materiei, până la un grad înalt de distrugere fizică, moment în care legătura ei cu prototipul nu mai poate fi percepută. În continuare, am analizat procesul actual de afirmare a autonomiei creației umane, icoana fiind percepută astăzi ca rezultatul unui demers artistic. De aceea, m-am aplecat și

asupra modalităților de realizare plastică a imaginilor sacre, și a modurilor de utilizare a elementelor de limbaj plastic în cadrul diferitelor tehnici artistice.

Tot în primul capitol am subliniat legătura puternică existentă între cinstirea icoanelor și cultul sfinților în Biserica Ortodoxă, motiv pentru care se acordă o atenție deosebită păstrării informațiilor privitoare la trăsăturile fizice ale unui sfânt. Astfel se explică stabilitatea extraordinară pe care o are iconografia sfinților. Este menționată importanța manualelor de pictură care conțin o iconografie sistematizată a sfinților și a sărbătorilor, indicații pentru culorile de bază, și chiar descrieri sumare ale trăsăturilor fiziologice ale sfinților. ”Erminia”; reprezintă până și astăzi ”cartea de căpătâi” a iconarilor.

Am acordat atenție traducerii mesajului spiritual printr-o varietate de forme plastice care țin de canonul iconografic, ce înglobează toate aceste expresii plastice, și am făcut precizarea în ceea ce privește reglementările canonului că ele coexistă alături de libertatea individuală a artistului. În continuare am atras atenția asupra faptului că în lipsa cunoștințelor teologice necesare, tradiția dogmatică ortodoxă poate fi denaturată prin pictura bisericească.

Am precizat modul în care icoana a avut de înfruntat de-a lungul vremii opreliști atât în mediul exterior, restrictiv, neprimitor pentru semnificațiile purtate de aceasta, dar și vulnerabilitățile reprezentate de materialul perisabil, suportul mesajului adus de icoană. A fost semnalat faptul că în abordarea amprentelor stilistice ale icoanei, studiile proiectează fuziunea de stiluri datorată coordonatei nomade a icoanei ca operă de artă. În lucrările de specialitate, icoana constituie un instrument de reconstituire a palierului artistic în fiecare epocă. Am subliniat că inventarul icoanelor în decursul timpului este afectat de numeroși factori negativi pornind de la proprietățile materialelor de multe ori supuse uzurii, nerespectarea procedurilor de restaurare sau repictările în care nu s-a ținut cont de principiile conservării artei, ispita materialelor prețioase, cu care erau decorate, precum și depozitarea în condiții necorespunzătoare.

Ereziile nu au reușit să întrerupă cursul istoric al creștinismului. Dimpotrivă se observă o nouă asumare, latura pedagogică a artei susținând transmiterea mesajului spiritual, imaginea având o forță mult mai mare în raport cu cuvântul. Imaginea constituie un instrument folosit de Biserică pentru a lupta împotriva ereziei, de aceea studierea imaginilor artei sacre ne poartă în timp către sinoadele în care s-au făcut reglementări asupra învățaturii creștine.

Figura umană reprezintă elementul central în imaginea bizantină deoarece narațiunea vizuală este cea care decodifică conținutul ideologic sacru al învățaturii creștine. Pictura bizantină e o imagine pentru „ochii interiori”, ea trece dincolo de aparența ființelor și a

lucrurilor tocmai pentru a le transmite esența. Idealul de frumusețe în arta bizantină nu constă în copierea naturii ci în frumusețea perfectă, suprasensibilă, spirituală, atribute revelate prin funcția sa. Artă trebuia nu doar să înfățișeze adevărul ci și să îl propage, funcția ei nu e doar cognitivă ci și educativă, formatoare.

În primul capitol sunt prezentate și diferențele existente între cele trei provincii românești care, datorită conjuncturii politice, propagau o artă specifică și integrau treptat fondului existent elemente din zona răsăriteană dar și apuseană. Transilvania s-a aflat într-o situație aparte vreme de mai multe secole, fiind sub dominație străină. Am arătat circulația icoanelor dintr-o regiune în alta, fie sub formă de dar, fie odată cu mobilitatea meșterilor. Sunt marcate tranzițiile realizate și impactul dat de domniile lui Petru Rareș, Alexandru Lapușeanu și Vasile Lupu, în Moldova sau Matei Basarab în Țara Românească.

Primul stil național, stilul brâncovenesc, apare la începutul secolului al XVII-lea. Purtând numele domnitorului Țării Românești Constantin Brâncoveanu, acest stil se caracterizează prin fuziunea dintre elementele bizantine, renaștentiste și baroce. Pe parcursul secolului al XVIII-lea se observă o contaminare a stilului brâncovenesc și o modificare a standardelor artistice, explicate prin faptul că printre donatori și ctitori își fac loc și unele pături sociale mai joase, precum micii boieri sau negustorii. Tot atunci apar și o serie de școli de pictură la inițiativa unor figuri marcante cum ar fi de exemplu Pârvu Mutu, în Moldova. Către sfârșitul secolului al XVIII-lea elementele de stil încep să se estompeze la nivelul artei culte, generând reproduceri fără valoare. În acest context, pictura de șevalet apare ca o soluție salvatoare, menită să înlăture tradiția picturii de tip bizantin. Dincolo de inovațiile propuse de către zugravii orășeni, tradiția este conservată prin arta populară a meșterilor țărani. Aceștia din urmă devin însă sursa unor creații originale, integrând adeseori în imaginile sacre legende și credințe populare. Beneficiind de diferite grade de învățătură, meșterii țărani au avut ca principală sursă de inspirație tradiția.

Analizând „**Influențele stilistice din arta eclezială catolică**”, am avut în vedere faptul că în paralel cu icoana răsăriteană, ortodoxă, se dezvoltă în apus pictura bisericească catolică. Diferența dintre cele două este determinată atât de deosebirea dintre ortodoxie și catolicism, cât și de întreaga structură și dezvoltare a culturii bizantin - răsăritene pe de o parte, și a celei latin – apusene, pe de altă parte. În primele veacuri ale papalității, pictura catolică purta amprente clare ale influențelor culturii latine. Deși nu există icoane catolice, există totuși picturi religioase sub forma unor opere de artă de inspirație religioasă. Mai târziu, în stilul gotic, elementele religioase nu mai erau de origine latină ci germană. Nici un

stil apusean de pictură nu a produs o formă de icoană. Icoana este produsul exclusiv al creștinismului răsăritean, ortodox.

În cel de-al doilea capitol, intitulat “**Iconostasul**”, am înfățișat rolul iconostasului ca prag de delimitare a spațiului divin și cel uman, un fel de portal constituit din icoane. Au fost delimitate semnificațiile iconostasului atât ca denumire, cât și ca rol în structura bisericii, dar am luat în seamă și originile și istoria sa. Am pornit de la scrierile Părinților Bisericii și am înfățișat modul în care structura iconostasului s-a modificat devenind din ce în ce mai complex. Precizând inventarul icoanelor distribuite pe structura catapeteasmei am subliniat că această așezare constituie o recapitulare sintetică a istoriei mântuirii, fiecare registru fiind o perioadă de timp din istoria mântuirii omului. Având în vedere programul iconografic, am supus analizei disponerea în registre tocmai pentru a expune principiile estetice de la baza acestei structuri iconografice. Mai mult, ca imagine a Bisericii, iconostasul arată viața Bisericii și creșterea ei în timp.

Legat de principiile fundamentale în restaurare, în acest capitol sunt delimitate semnificațiile conceptului de restaurare fiind subliniat modul de intervenție prin care i se prelungește existența icoanei. Am arătat faptul că diversitatea formelor de degradare a icoanelor determină o și mai mare varietate de modalități de rezolvare practică, deoarece fiecare operă de artă prezintă probleme proprii, care impun intervenții specifice. Restauratorul se ghidează după principiile restaurării, care nu îi oferă o soluție universală și nici măcar un set de soluții, deoarece ele nu conțin specificații de ordin practic, material, ci au numai un rol orientativ, ce depinde în întregime de discernământul restauratorului.

În capitolul „**Științe complementare în procesul restaurării**” am arătat cum conservarea și restaurarea științifică și interdisciplinară modernă are nevoie de o abordare complexă în formarea noilor specialiști. În conservare și restaurare, specializarea presupune o permanentă transformare a conținutului disciplinelor în funcție de noile concluzii ce apar în urma cercetării științifice atât asupra materialelor constitutive a operelor de artă, cât și a materialelor de intervenție, dar și a interacțiunilor dintre cele două. În momentul de față se promovează o abordare a minimei intervenții în restaurare și se pune un foarte mare accent pe acțiunea de prevenire a proceselor de degradare specifice. Este foarte important ca restauratorul să cunoască istoricul investigațiilor, tehnicilor și conceptelor istorice pentru a evita concepte și atitudini depășite și dăunătoare în raport cu opera de artă.

Momentul decisiv în restaurare este aprobarea principiului pluridisciplinarității în hotărârea intervențiilor sau tratamentelor, ce presupune o echipă complexă interdisciplinară,

ce analizează proiectul de intervenție, eliminând astfel tratamente abuzive ce au dus la distrugerea ireversibilă a operelor de artă în timp. Este necesar ca restaurarea să se bazeze pe metode științifice și pe înțelegerea rolului colaborării interdisciplinare. Fără participarea efectivă a specialiștilor de diferite orientări, activitatea de restaurare riscă să devină o acțiune subiectivă, profund nocivă pentru opera de artă tratată. Se are în vedere constituirea unui grup de acțiune complex format din restauratori, pictori, istorici de artă, chimiști, fizicieni, biologi, care să acționeze pentru punerea în evidență a operelor de artă și consemnarea atentă a stării lor de conservare pentru intervenții de urgență.

Formarea complexă a restauratorului trebuie să cuprindă atât abilități aplicativ-tehnice, cât și cunoștințe de ordin teoretic, ce presupun cunoașterea produselor de intervenție și modul lor de utilizare. Din punct de vedere analitic, un restaurator profesionist poate fi identificat cu acea persoană care reușește să extragă maximum de informații despre o operă de artă, atât prin observarea vizuală cât și explorând tehnicile de analiză științifică cele mai adecvate și accesibile. Dat fiind specificul domeniului conservării și restaurării, care poate fi descris ca o știință în continuă dezvoltare, este stringentă nevoia de a combina noțiunile teoretice cu activitățile practice, dar și cu activitățile de cercetare, proiectare și investigare a caracteristicilor și noilor produse de intervenție ce își fac apariția în domeniu. Atitudinea critică trebuie să fie dezvoltată ca o disponibilitate ce trebuie să fie mereu prezentă în demersul restauratorului, chiar și în momentul aplicării unor tratamente de intervenție cunoscute sau folosite în mod uzual. Restauratorul trebuie să deprindă aptitudini de a lucra în echipe pluridisciplinare, dar colaborarea cu alți restauratori pentru a avea certitudinea eficienței aplicării tratamentului și a corectitudinii metodologiei utilizate în cazul concret. Intervențiile trebuie să facă față condițiilor de păstrare a obiectului de artă, fie că acesta este păstrat într-o cameră problematică, într-o colecție particulară, într-o galerie, într-un muzeu sau într-un lăcaș de cult. Se realizează dosarul de conservare – restaurare ce conține toate documentele, analizele, metodologiile, releveele și documentația fotografică înainte, în timpul și după intervenția de restaurare. Cercetarea este o componentă permanentă a acestei specializări.

Pentru o mai bună înțelegere a unei opere de artă, este necesară cunoașterea tehnologiei folosite de creatorul ei. În domeniul restaurării operelor de artă, posibilitățile și limitele intervențiilor sunt impuse de starea de conservare în care se află operele în momentul intrării lor în procesul de restaurare și de principiile stabilite pentru ca operele de artă să fie transmise viitorului în autenticitatea lor. În oscilarea permanentă între nevoia de autenticitate

și dorința de integralitate a imaginilor sacre, rezolvarea poate consta doar în soluții de echilibru, evitând deciziile radicale care de multe ori duc la rezultate ireversibile.

Cele două studii de caz alese, **Catapeteasma Bisericii Sfântul Gheorghe – Nou și Catapeteasma Bisericii Înălțarea Domnului** ilustrează dinamica procesului de conservare/restaurare și maniera în care, dacă principiile de conservare/restaurare sunt în mod corect respectate, opera de artă religioasă este protejată, iar existența sa prelungită, spre beneficiul generațiilor viitoare.

A fost redat ansamblurilor raportul cromatic inițial, mai exact sculptura acoperită cu foiță de aur profilată pe diferite fonduri de culoare, raport foarte bine dozat în ambele situații.

Voi menționa câteva particularități și etape importante în procesul restaurării celor două catapetesme.

O temă de cercetare, analize, decizii și rezolvări practice în restaurarea celor două catapetesme, a constituit-o intervențiile anterioare de repictare și de poleire a sculpturii cu foiță de schlahmetal și bronz când s-au utilizat materiale și metode de curățire improprii. În procesul restaurării am considerat necesar îndepărtarea totală a poleiturii de schlahmetal și a stratului de bronz până la foița originală de aur și argint, păstrată extrem de bine în părțile superioare ale catapetesmei, datorită unei tehnici exemplare de execuție și folosirea unor materiale de foarte bună calitate.

Operațiunea de decapare a poleirii metalice de pe suprafața celor două catapetesme s-a dovedit a fi un proces dificil, necesitând utilizarea unor solvenți foarte toxici și implicit folosirea măștilor de protecție pe perioade îndelungate.

Tratamentul de conservare/restaurare pe care l-am aplicat a constat în mai multe operațiuni care au avut ca scop restabilirea stării de conservare a icoanelor precum și a părții sculptate a catapetesmei și punerea lor în valoare.

Înainte de intervenția propriu-zisă asupra iconostasului, s-au făcut consolidări profilactice *in situ* cu o soluție de clei de peste 3% asupra stratului policrom în zonele cu desprinderi „în acoperiș”. Aceeași operație s-a aplicat și în zonele cu risc – desprinderi „oarbe”, zone de îmbinare a suporturilor, unde s-au constatat la analiza stratului policrom în lumină razantă desprinderi grave. Soluția de clei, aplicată prin pensulare peste hartia japoneză, a penetrat în microfisurile stratului pictural și ale stratului policrom.

O etapă a reprezentat-o dezasamblarea fragmentelor detașabile (icoane, ornamente vegetale). Piesele au fost remontate în suportul catapetesmei cu holșuruburi de diferite dimensiuni.

Toate suprafețele policromiei au fost desprăfuite prin aspirare locală și cu ajutorul periilor și a pensulelor de diferite dimensiuni, operație care se va repeta și după reasamblarea iconostasului.

S-au îndepărtat intervențiile anterioare necorespunzătoare, cele care privesc sistemul de prindere, de fixare a elementelor catapetesmei (cuie, holsuruburi...).

Tratamentul de stopare în ceea ce privește atacul insectelor xilofage s-a făcut la toate elementele componente ale registrului (suport icoane, suport iconostas) prin injecție și pensulare a unei soluții de PERXIL, monitorizând lunar suportul tratat. Tratamentul biotic s-a aplicat și elementelor noi sculptate înainte ca acestea să completeze lucrarea. După operațiunea de biocidare, a fost aplicată o folie pe toată suprafața tratată, fiind lăsată soluția să acționeze în timp.

Curățirea versoului realizată *in situ*, după desprăfuire, s-a efectuat cu substanțe stabilite în urma testelor de solubilitate prin metode fizico-chimice și a condus la îndepărtarea prafului și a altor depuneri neaderente. Curățirea s-a făcut cu apă alcoolizată.

Pentru îndepărtarea murdăriei aderente au fost folosite amestecuri de solvenți chimici, în diverse concentrații, cum ar fi: white spirit, alcool etilic absolut, izooctan, alcool izopropilic.

Decaparea straturilor de bronz de pe suprafețele poleite s-a realizat cu un amestec de dimetilformamidă și acetat de etil.

În cazul policromiei a fost necesară înlăturarea chituirilor inestetice, din materiale incompatibile cu originalul, care s-au găsit pe ornamentația policromă.

Consolidarea tuturor desprinderilor, datorită pierderii masive a coeziunii stratului policrom, a necesitat o metodologie complexă. Aceste consolidări s-au efectuat prin metode diferențiate potrivit cazuisticii fiecărei suprafețe tratate. S-a folosit foița japoneză și cleiul de sturion în diferite concentrații, de la 4 la 8%, potrivit tipurilor de desprinderi.

Unele elemente din dantelăria sculptată din jurul medalioanelor, dar și fragmente din elementele decorative de la baza registrelor – porumbeii, vase cu flori - lipsesc și au fost remodelate după modelul celor existente.

Elementele componente ale fragmentelor au fost consolidate și reîmbinate folosind cepuri și tacheți de imbinare, chituri compatibile pe bază de clei de oase 10%, în combinație cu rumeguș și furnir subțire. Fluctuațiile condițiilor de mediu, contragerea lemnului la uscare și atacul insectelor xilofage au dus în timp la apariția fisurilor sau desprinderilor la imbinare a elementelor componente. Consolidarea zonelor cu fisuri și desprinderi s-a făcut prin

reîmbinarea elementelor componente cu o soluție de clei de oase 15% și folosirea de tacheți, cepuri de îmbinare.

Unele elemente sculptate s-au rupt și pierdut în timp – fragmente din ramele icoanelor și frizei decorative ale registrului; altele s-au desprins, fiind fixate impropriu cu sârme și cuie, suportul suferind modificări. Elementele care lipsesc au fost sculptate din nou, iar după integrarea lor ansamblului prin fixare, li s-au aplicat straturile de preparație pentru integrare cromatică. Operațiile succesive grunduirii sunt: integrarea cromatica care combină metodele multiple – velatura, *trattegio*, *rittocco* potrivit cazuisticii existente inclusiv pentru elementele sculptate din nou) cu integrarea chiturilor de pe elementele ornamentale păstrate, în culori de apă (acuarelă) prin „*trattegio* modulat” sau *rittocco*, urmărind imitarea tonului și volumetricii din jur, pentru a se integra ansamblului – efect aur (roșu, verde, galben).

Fragilizarea accentuată a suportului, frize decorative, profilurile sculptate în formă dreptunghiulară de la baza fiecărei coloane a afectat stratul de preparație, de bolus și foița de aur originală, favorizând apariția lacunelor profunde sau superficiale. Lacunele superficiale au fost grunduite prin aplicarea unui chit (amestec de praf de cretă și clei de peste 8%). Finisarea chiturilor s-a făcut prin metode fizice, utilizându-se după caz, hârtii abrazive cu granulații fine și/sau bisturiul.

Operațiunea de vernisare s-a realizat cu un vernis de Damar semilucios de concentrație 20%.

Reabilitarea ansamblurilor celor două catapetesme a necesitat un proces de restaurare / conservare laborios în care cercetarea științifică, analizele de laborator, cunoștințele practice de specialitate, experiența personală, toate, au contribuit la etapizarea corectă a operațiilor și realizarea unității vizuale a celor două catapetesme.

Restaurarea are ca scop principal redarea coerenței ansamblului original, respectând normele și principiile restaurării.