

NOȚIUNI GENERALE DE CONSERVARE A ICOANELOR

Restaurator pictură Onica Stelian
Facultatea de Teologie Ortodoxă, Iași

1. Rolul conservării bunurilor culturale în societatea modernă

Patrimoniul cultural național reprezintă identitatea unei națiuni. Originile istorice ale unei națiuni nu pot fi stabilite fără „probele” patrimoniale, fără identificarea celor mai îndepărtate creații ale sale care s-au păstrat și care se cer a fi protejate tocmai prin conservarea sau restaurarea lor. Rolul acestui domeniu, al conservării și restaurării bunurilor culturale într-o societate modernă, este nu numai esențial, ci chiar vital, pentru asigurarea integrității cultural-artistice, istorice, etnice, geografice și chiar politice și morale a unui popor.

În fiecare etapă istorică, necesitatea păstrării unor valori culturale s-a pus din diverse perspective, asupra recunoașterii unor opere ca valori autentice, nivelul politic și de civilizație, avînd un rol definitoriu în formarea unei ideologii specifice asupra valorilor culturale. Dar, nivelul civilizației se clădește într-o măsură și prin învățarea corectă a istoriei. Or, istoria se bazează pe documente concrete, pe un tezaur spiritual constituit în final din materie vulnerabilă, care pentru a exista în timp trebuie conservate sau restaurate. Prin procesul de conservare sau restaurare obiectul cultural este repus în parametrii săi naturali, căpătînd eficiența și menirea originară.

Documentele culturale ale istoriei unei comunități, o dată șterse prin degradarea și pierderea iremediabilă a operelor, comunitatea rămîne fără puncte de reper, nu mai are personalitate, identitate... Prin dispariția unor astfel de segmente culturale, se instalează o ceață a nesiguranței unei comunități ca identitate specifică într-o arie geografică. Acesta este momentul prielnic în care sunt introduse în cultura unui popor, pseudovalori din diverse colțuri ale lumii, în scopuri comerciale și nu numai. Aceste momente în care reperatele culturale autentice zac în întuneric, desuetudine și degradare efectivă, pot deveni periculoase prelungindu-se. De aceea un patrimoniu cultural cu specific național trebuie „restaurat” periodic în primul rînd din punct de vedere moral și legislativ.

Valorile culturale sedimentate în structura intelectuală și chiar în subconștientul unei generații sunt cele care vor fi transmise mai departe în viitor. În

măsura în care respectul pentru obiectul cultural autentic, va crește sau va exista la parametri de normalitate, în aceeași măsură va fi sprijinit și dezvoltat domeniul conservării și restaurării bunurilor de patrimoniu, pentru asigurarea continuității moștenirii culturale.

Integritatea materială a unei opere ne oferă și o integritate spirituală autentică. În cazul în care diversele fenomene de degradare au dus la pierderea irecuperabilă a unor părți a operei, completarea lipsurilor este o operație de restaurare materială, care însă nu acoperă în același fel integritatea spirituală a mesajului operei respective. C. Brandi afirmă pe bună dreptate că „adăugirea va fi cu atât mai nepotrivită cu cât va fi mai apropiată de refacere iar refacerea va fi cu atât mai admisibilă cu cât se va îndepărta de adăugire și cu cât va viza constituirea unei noi unități pe baza celei vechi”. Astfel de judecăți principiale asupra justificării unor intervenții, țin atât de o logică a integrității materiale și culturale a operei cât și de anumite principii legate atât de reversibilitatea operațiilor cât și de o metodologie acceptată la nivel internațional. Fără a intra în astfel de amănunte care sunt specificate în Carta Restaurării, nu dorim decât să afirmăm încă o dată că nici un popor nu se poate integra într-o istorie universală, fără a deține o identitate specifică dată de un tezaur cultural propriu prin afirmarea valorilor culturale autentice.

De aceea conservarea și restaurarea bunurilor patrimoniale trebuie să reprezinte într-o societate modernă un domeniu vital, sprijinit și conectat firesc cu toate celelalte domenii culturale artistice și nu numai, ca o garanție esențială a rezistenței și valorificării culturii întregi, în timp.

Conservarea bunurilor culturale reprezintă pe lângă păstrarea identității noastre naționale, axul spiritualității unei culturi specifice, care în măsura în care este protejat și valorificat, duce la însăși progresul social și economic.

Cunoașterea reciprocă între popoare și stabilirea unor strânse relații culturale se bazează tocmai pe valorificarea patrimoniului național, prin schimburi de expoziții sau programe comune, prin care ne putem face cunoscut tezaurul cultural, în spațiul european și nu numai.

Atât prin intermediul unor colaborări cu Bisericele creștine europene cât și cu organisme internaționale din cadrul U.N.E.S.C.O., cum ar fi I.C.O.M., Consiliul Internațional al Muzeelor, este necesar să ne implicăm în elaborarea unor proiecte comune, privind salvarea unor valori și monumente de inestimabilă valoare.

2. Noțiuni generale asupra tehnicii picturii tempera și a formelor de degradare ale acesteia

Definiția tehnicii tempera diferă de la un autor la altul, în funcție de unele precizări legate de latura pur tehnică sau științifică din care este privită.

Termenul provine de la cuvântul italian *temperare* care înseamnă a amesteca, a echilibra. Unii autori, mai ales pictori ai evului mediu, aplică denumirea de tempera tuturor amestecurilor de pigmenți cu un liant chiar și cu vernis sau ulei. Înțelesul corect al cuvântului tempera este acela al unei tehnici de pictură în care pigmenții folosiți sunt legați prin lianți emulsionați.

Emulsia pentru tempera cuprinde de obicei mai multe lichide cu tendințe contrare (de dispersie), care sunt aduse prin emulsionare la un echilibru între ele. Elementul dispersant poate fi oul întreg sau numai gălbenușul de ou, cazeina, gumele sau cleiurile vegetale – iar elementul dispersat diverse uleiuri, rășini sau ceruri. Unii autori includ chiar și encaustica în tehnica tempera, referindu-se practic la un tip de encaustică la rece, executată cu emulsii pe bază de ceară.

Tehnica tempera constituie din punct de vedere istoric, prima tehnică folosită în pictura de șevalet fiind mult superioară tehnicii de pictură în ulei, prin durabilitatea sa în timp, prin menținerea neschimbată a tonurilor folosite, prin stabilitatea peliculei de culoare la influențele de microclimat, tocmai datorită emulsiilor folosite.

Tehnica tempera a fost folosită încă din Egiptul antic, unde s-au utilizat pigmenți minerali integrați în emulsii pe bază de gume, ou sau gelatină. Pe lângă acestea, s-au folosit ca și în unele țări europene mai târziu, emulsii pe bază de ceară și unele rășini naturale.

În afară de folosirea acestei tehnici pe sarcofage sau la împodobirea pereților, în primele etape istorice, se întâlnește mai apoi la pictarea crucifixelor, panourilor mobile, dipticuri, tripticuri, ca și la executarea miniaturilor de pe manuscrise. Din Italia, tehnica tempera s-a răspândit repede în Rusia, unde a dominat mult timp orice alte tehnici. Către sfârșitul sec. al XVI-lea, apare tehnica mixtă care va face treptat trecerea către pictura în ulei. În general, cel mai răspândit suport pentru tehnica tempera a fost lemnul.

În Egipt s-a folosit lemnul de cedru și sicomor, în Italia pinul, nucul, plopul și castanul. În Olanda și Germania stejarul, părul, mai rar coniferele și teiul.

În țara noastră s-a folosit pinul, teiul, plopul, paltinul și pomii fructiferi, mai rar stejarul. Debitarea suporturilor se făcea prin tăiere perpendicular pe fibră, sau tangențial. Uneori lemnul debitat era stabilizat prin fierbere timp de 6-8

ore, prin procedeul respectiv obținându-se coagularea albuminei lemnoase, prezentă într-un procent mai mare sau mai mic în fibra lemnoasă.

Cu timpul au apărut panouri confecționate din mai multe bucăți prin metoda parchetajului, înclieiate între ele. Parchetajele erau elaborate prin metoda nut și feder, prin asamblare cu cepuri, prin încastrare pe jumătate, asamblare cu baghetă interioară, care uneori erau aplicate și în extremitățile panoului, pentru contracararea eventualelor deformări.

Tot pentru evitarea deformărilor panoului erau confecționate și traverse tip „coadă de rândunică”, încastrate total sau parțial în panou.

Stratul pictural, aplicat pe aceste suporturi, începe de regulă cu stratul de preparație, în care unii autori încadrează și grundurile. Preparația de fapt, este pregătirea suportului pentru aplicarea straturilor propriu-zise de grund, constituind una din cele mai importante componente din stratigrafia picturii, de care depinde în mare măsură durabilitatea acesteia în timp. Această preparație este alcătuită dintr-o soluție de clei de piele, de oase sau de pește, mai rar întâlnindu-se cleiurile vegetale sau cazeina. Cele mai utilizate au fost cleiurile de piele și de oase. Acestea erau aplicate în straturi succesive, șlefuite apoi cu diverse materiale abrazive, sau cu unelte metalice.

Pe această preparație erau aplicate straturi de grund cu denumirea de imprimatură, în care frecvent erau introduși diverși pigmenți pentru obținerea unui fond deja colorat (ocru, negru, verde).

Grundurile erau constituite din clei și o substanță amorfă, cele mai frecvente fiind alabastrul și creta de munte. Între preparație și grund, în Rusia în special, s-a folosit o pânză ca strat intermediar, pe toată suprafața panoului, sau numai la îmbinări. În anumite cazuri, în grunduri întâlnim adaosuri de praf de marmură, alb de zinc, sau diverse argile.

În procesul tehnologic tradițional al tehnicii tempera, după aplicarea grundurilor, urma operația de aurire, care reprezenta un proces tehnologic minuțios, aceasta aplicându-se pe un strat de bolus roșu, care conținea pigment ocru, pământ roșu, miniu, albuș de ou, săpun. Foițele de aur erau așezate pe această preparație înmuiată în alcool, după care erau finisate cu fildeș, alte tipuri de os sau pietre prețioase.

Pigmenții folosiți la tempera sunt mai numeroși decât cei folosiți la frescă, fiind excluși doar cei sensibili la emulsiile folosite (pigmenții de crom, de mangan, galbenul de Neapole).

În funcție de emulsie, cea mai frecvent folosită a fost tempera de gălbenuș de ou, emulsionat în apă, uneori cu adaos de ulei și rășini naturale. S-au folosit de asemeni unele rețete cu albuș de ou și lapte de smochin. Alte adaosuri

întâlnite la tempera de ou mai sunt fierea de bou, vinul, esența de terebentină, oțetul și glicerina.

O altă categorie este tempera de clei de piele, clei de iepure sau de gelatină.

Rezistența în timp a acesteia este mult inferioară temperei de ou datorită vulnerabilității biologice și la umiditate a acestor cleiuri.

O a treia categorie este tempera de cazeină în care sunt incluse componente ca varul, cazeina, terebentina și un ulei vegetal.

O ultimă categorie include tempera vegetală, având gumele vegetale componentă principală. Aceste gume sunt reprezentate de cleiurile de cires, vișin, sau alți pomi fructiferi. Această categorie s-a folosit în special la executarea miniaturilor pe hârtie sau pergament.

Verniurile folosite la tehnica tempera sunt cele care încep cu albușul de ou, gelatina, lacurile pe bază de șelac ulei și rășini naturale. Cele mai importante rășini naturale, folosite în fabricarea verniurilor au fost copalul, damarul, sandaracul, colofoniul, mastixul.

Pictura tempera este un conglomerat de componente mai mult sau mai puțin omogene, din punct de vedere al durabilității în timp. Este foarte important să cunoaștem durabilitatea în timp a acestor componente, ca și vulnerabilitatea lor, acest lucru permițându-ne să descifrăm corect apariția în timp a degradărilor. Pierderea cea mai mică a calității unuia dintre dintre constituenți duce inevitabil la determinarea degradării altora. De aceea, cu cât materialele folosite sunt mai omogene, cu atât opera va fi mai durabilă.

Cauzele degradării picturii tempera pot fi împărțite în multe categorii, funcție de factorii determinanți. Dar ca să înțelegem mai corect aceste fenomene complexe este bine să facem de la început o distincție între termenii de degradare, deteriorare și alterare. Potrivit tratatelor de specialitate, deteriorarea definește pierderea într-un anumit procent a calităților inițiale ale componentelor din care se constituie opera.

Degradarea exprimă deja o pierdere însemnată a diferitelor elemente din opera de artă, fiind practic o fază avansată a deteriorării.

Alterarea definește diferite transformări fizico-chimice ale materiilor constitutive a operei în relație cu microclimatul.

Cauzele degradării picturii pot fi împărțite în două mari categorii:

- cauze interne, sau endogene, care țin de calitatea materiilor componente ale operei, de felul cum au fost folosite și deci de interacțiunea dintre ele;
- cauze externe sau exogene, care exprimă factorii de degradare apăruiți în urma relației dintre obiect și microclimat.

Aceste categorii de obicei se intersectează, sau se determină una pe alta, astfel încât, în descifrarea cauzelor degradării unei picturi, întâlnim o mare diversificare a înlănțuirii acestora.

Unul din primele mecanisme ale degradării picturii tempera este fenomenul îmbătrânirii. Acesta este un mecanism oarecum firesc și este datorat unor factori multipli: influența microclimatului care determină evaporări, tensionări sau detensionări, ori factori fizico-chimici legați de polimerizări ale lianților, mecanismele deteriorărilor biologice, reacții fotochimice.

Materialele constitutive ale icoanei au comportamente specifice: lemnul se închide la culoare, preparațiile își pierd coeziunea și devin sfărâmicioase, pigmenții își schimbă tonurile, verniurile se îngălbenesc, se albesc, sau se îmbrunesc. Umiditatea și temperatura joacă un rol fundamental în procesul îmbătrânirii, pe al doilea loc situându-se radiațiile luminoase.

Alături de mecanismul îmbătrânirii firești se pot adăuga degradări multiple cauzate de tehnica de autor, defectuasă, ca și de intervenții ulterioare necorespunzătoare care, cumulate, pot duce la pierderea ireversibilă a operei.

Degradarea suportului de lemn al icoanei capătă forme specifice, de la caz la caz. Orice suport lemnos, cu neglijabile diferențe privind vechimea lui în timp, rămâne permanent un organism „viu”, mai mult sau mai puțin sensibil la influențele microclimatului. Panourile de lemn în funcție de felul în care sunt alcătuite se pot încovoia, se pot fisura, sau micșora. Fisurile, crăpăturile sau fracturile, alte deformări sau schimbări dimensionale sunt în strânsă legătură cu sistemul de consolidare al fiecărui panou (traverse, tacheți, încleieri), ca și de însăși modul de debitare a suportului respectiv. Șocurile mecanice și intervențiile ulterioare necorespunzătoare asupra panoului reprezintă elemente care de asemeni pot duce la fisurarea și degradarea panoului în cauză. Alături de frecvențele deformări sub formă de curburi regulate sau alte deformări neregulate, se întâlnesc multiple alte degradări ca: rosăturile, zgârieturile, loviturile, arsurile, alterările cromatice ale fibrei.

O grupă însemnată a degradărilor suportului o reprezintă cele biologice, care de obicei sunt legate direct de procentul de umiditate a microclimatului, care poate influența apariția, menținerea sau dezvoltarea agenților de biodeteriorare (ciuperci, mucegaiuri, insecte, rozătoare etc).

Degradările stratului pictural pot să apară din profunzime spre suprafață, sau de la suprafață spre suport. În general cele mai grave degradări apar dinspre suport spre suprafață, mai ales și datorită faptului că orice degradare a suportului se transmite stratului pictural. Dar, de cele mai multe ori, degradările grundurilor și implicit ale preparației, decurg din alterarea lianților folosiți la

grundurile respective. Liantul poate fi subiectul unui atac biologic sau al fluctuațiilor temperaturii și umidității. Toți lianții au un timp de îmbătrânire specific, acest mecanism ducând progresiv la fărâmițarea și pulverulența grundurilor. Degradările grundurilor pot apărea sub formă de cracluri timpurii sau de bătrânețe, fisuri, desprinderi fără acces, desprinderi sub formă de acoperiș, alterări cromatice etc.

Grundurile reacționează inevitabil și la orice mișcare a panoului. Aceste mișcări duc la început la fisuri izolate, care treptat se îndesesc creând rețele specifice. Tehnica de autor poate determina de asemeni (prin cantități necorespunzătoare de clei în grund) cracluri specifice care atrag după sine și deteriorări ale întregului strat pictural. Toate degradările grundului se transmit în cele mai multe cazuri și celorlalte straturi, respectiv la pelicula de culoare și verni. O serie de degradări ale peliculei de culoare apar funcție de alterările liantului folosit sau de cele ale pigmentilor în sine, ori ale combinațiilor de pigmenți. Aceste alterări pot fi sub formă de înnegriri, decolorări, sau schimbarea nuanțelor și tonurilor originare, în funcție de calitatea amestecurilor folosite. Natura liantului ca și grosimea stratului pictural au de asemeni o influență însemnată în apariția unor alterări a peliculei de culoare. Îmbătrânirea liantului duce de obicei la îngălbeniri sau la întunecări ale tonurilor, ori la creșterea anormală a transparenței peliculei de culoare, pierderea coeziunii liantului, atrăgând după sine alterări până la pulverulența peliculei picturale. Desprinderile fără acces, sub formă de acoperiș, de râuri, sau solzi, cojirile și orice fel de desprindere a aderenței peliculei de culoare, duc în cele din urmă la apariția lacunelor, deci a pierderii integrale a unor porțiuni din stratul pictural.

Ca și celelalte componente ale stratigrafiei operei picturale, pelicula de protecție a unei picturi este direct influențată de parametrii microclimatului și de reacțiile celorlalte părți componente ale picturii.

Îmbătrânirea verniurilor este inevitabilă, acest fenomen fiind mai scurt sau mai lung, funcție de natura verniului, ca și de contextul elaborării și păstrării picturii. Îmbătrânirea verniului duce la întunecare, îngălbenire, craclare și pulverulență. Atacurile biologice deteriorează de asemeni majoritatea verniurilor tradiționale. Îmbrunarea, albirea, albăstrirea sau opacizarea verniurilor decurg din șocurile termice și de umiditate sau din intervențiile necorespunzătoare asupra operei de artă.

Am oferit aceste cunoștințe generale asupra morfologiei unei picturi și asupra mecanismelor și tipurilor de degradare a ei, considerându-le cunoștințe minime pe care trebuie să le posede un conservator sau chiar un deținător de valori patrimoniale. Cu cât cei care dețin aceste valori vor avea cunoștințe mai

detaliate asupra problematicii complexe care o pune protejarea unor astfel de valori, cu atât aceștia vor ști care este momentul în care trebuie să solicite ajutorul restauratorului, pentru stoparea unor degradări care pot avansa până la pierderea piesei respective.

3. Priorități și principii generale ale conservării picturii.

Sisteme moderne de conservare și expunere ale operei de artă

O prioritate pentru conservarea nu numai a icoanelor, ci pentru întreg patrimoniul eclezial este continuarea și finalizarea grabnică a inventarierii și catalogării amănunțite a tuturor pieselor din biserici, mănăstiri, depozite sau muzee mănăstirești. O dată cu întocmirea unor fișe de evidență și de conservare, pentru fiecare piesă în parte, se va putea efectua apoi și o listă corectă de priorități a necesității intervențiilor de conservare activă sau de restaurare. Doar în acest fel se va putea da curs salvării de la distrugeri ireversibile, a unor piese, deseori cu caracter de unicat.

În fiecare sit eclezial, fiecare depozit sau muzeu, trebuie să se urmărească menținerea pieselor pictate într-o stare cât mai apropiată de cea inițială.

În aceste așezăminte trebuie să-și desfășoare activitatea conservatori de specialitate, care să urmărească profilaxia proceselor de degradare, pentru stoparea unor fenomene de alterare, precum și evitarea unor efecte periculoase și dăunătoare cauzate de abordarea fără competență a unor inițiative de „conservare” sau chiar de „restaurare”.

Considerăm deci nu numai o prioritate stringentă, ci o necesitate de mare urgență, angajarea unor conservatori cu studii de specialitate în domeniu, în toate centrele, situri, mănăstiri, depozite, care dețin valori de patrimoniu și nu au angajați în această specialitate. Nu putem periclita în continuare starea de conservare și așa destul de precară a patrimoniului național, cu acțiuni și inițiative empirice.

O altă prioritate este depozitarea și expunerea corectă a obiectelor de patrimoniu. În cazul când situl eclezial sau biserica nu posedă un spațiu special construit și amenajat în scopul depozitării icoanelor, conservatorul care se ocupă de protejarea patrimoniului din situl respectiv va trebui să urmărească menținerea în spațiul de depozitare a unui microclimat cu parametri constanți ai temperaturii și umidității.

Acești parametri de temperatură și umiditate trebuie menținuți constanți cu ajutorul instalațiilor de acclimatizare, acest lucru fiind esențial pentru protejarea picturii catapetesmelor sau a picturilor murale.

Dacă biserica ori situl eclezial nu posedă instalații de acclimatizare, este necesar cel puțin să fie asigurată încălzirea centrală proprie pe timp de iarnă și efectuarea lucrărilor de drenaje și înlăturare a umidității în porțiunile cu igrasie a zidurilor.

Nu se vor așeza în apropierea iconostaselor sau a altor icoane mobile, surse puternice de iluminat, încălzit, elemente de calorifer etc. Pentru protejarea picturii sursele de iluminat nu trebuie să depășească 150-200 de lucși.

Icoanele care sunt într-o anumită stare de degradare și cu atac biologic activ, se vor depozita în încăperi separate pentru a fi supuse tratamentelor biologice și de consolidare profilactică. Aceste tratamente vor fi executate numai de către specialiști atestați în domeniu.

Este mult mai periculos să se execute unele operații de consolidare sau orice alte operații de restaurare sau conservare activă, de către persoane neavizate. S-au întâmplat din nefericire și poate încă se mai întâmplă ca unele icoane sau chiar catapetesme întregi, să suporte tratamente total necorespunzătoare, unde s-au folosit metodologii greșite de intervenție, substanțe cu caracter ireversibil, sau concentrații necorespunzătoare.

Aceste intervenții periculoase au agravat și mai mult starea pieselor respective, ducând în unele cazuri la pierderea ireversibilă a unora.

Condițiile microclimatice optime, în care pictura nu este afectată sunt: umiditatea relativă trebuie să se mențină între 50-60%, valorile de temperatură între limitele de 1-18 grade C, trebuie să se mențină la un prag constant cu variații admise de maximum 3-4 grade, corelată desigur cu U.R.

De asemeni este necesară evitarea expunerii picturii razelor ultraviolete ca și razelor infraroșii, lucru care se poate rezolva prin ecranarea surselor de iluminat sau a geamurilor.

O importanță deosebită o au măsurile care se iau în vederea transportului pieselor de pictură, al icoanelor, sau altor piese policrome, cât și însăși mânăuirea lor cu diverse ocazii. Cei care manevrează icoanele într-un depozit, sau în săli muzeale, vor purta mănuși adecvate, orice transport sau circulație a pieselor, făcându-se cu mijloace care asigură protecție și securitate maximă. Ambalarea unei picturi în vederea unui transport mai lung, se va face în raport cu particularitățile obiectului pictat și cu proprietățile sale fizico-mecanice, urmărindu-se asigurarea unei protecții depline împotriva unor factori de risc, ca: variațiile de umiditate, pătrunderea lichidelor și gazelor, șocuri și trepidății, degradări mecanice.

Ambalajul trebuie executat de o persoană specializată în domeniu, care va folosi materiale neutre din punct de vedere chimic, fiind de asemeni rigide și

rezistente pentru evitarea șocurilor mecanice. Ambalajul va fi de asemeni etanș și impermeabil și va asigura o izolare termică eficientă, așa încât la o diferență de temperatură de 20-30 grade C, în interiorul containerului temperatura să nu se modifice cu mai mult de 1-2 grade.

Depozitarea icoanelor trebuie făcută în încăperi cu un microclimat constant, așezate în rasteluri special confecționate. Rastelurile pot avea rafturi culisante, iar panourile pictate vor fi așezate cu fața în sus și acoperite cu hârtie neutră. Menținerea parametrilor de umiditate relativă în anumite spații mai restrânse se poate obține prin folosirea silicagelului binecunoscut care se poate amesteca cu un sortiment de silicagel cu indicator propriu de saturație, în proporție de 10 %. În acest fel se obține un amestec care poate indica saturația avertizându-ne asupra momentului în care este necesară regenerarea. Un nou sortiment, mult mai performant, propus de firma Fuji Davison este produsul numit ART-SORB, care are o capacitate de cinci ori mai mare decât silicagelul de densitate normală.