

# Criteria pentru examinarea prin observare cu ochiul liber a picturilor murale. Cercetarea prin observare a picturilor murale din Transilvania<sup>1</sup>

Zsuzsánna Váli

Observarea cu ochiul liber, documentarea, examinarea fotografică și analitică sunt faze întregitoare ale investigării operelor de artă. Prin aceste studii putem să ne formăm o imagine cuprinzătoare despre materialele și soluțiile folosite de artist, despre procesul de deteriorare al artefactului, cauzele acestuia, și posibilitățile de tratare.

Observarea precisă, documentarea scrisă și fotografică are o mare importanță, deoarece fiecare intervenție de restaurare este ireversibilă. Condiția cea mai apropiată de starea originală, schimbările survenite în starea și materialul obiectului pot fi studiate cel mai veridic înainte de restaurare.

Observarea cu ochiul liber este primul pas de cercetare în cursul restaurării (dacă e cazul, îl precedează prelevarea), ce poate fi făcut cu ușurință, fără costuri mari, necesitând doar câteva instrumente simple. Deși este un proces relativ simplu, se recomandă efectuarea temeinică, pentru că are o influență hotărâtoare asupra examinării ulterioare și asupra restaurării. Completat cu documentație este un punct de referință pentru restaurator pe parcursul lucrului, și are o importanță mare privind istoricul obiectului de artă din punctul de vedere a istoriei de arte și alte studii științifice.

Este important să cunoaștem suprafața din care dorim să prelevăm proba pentru studierea cu microscopul, ori examinarea analitică, în acest fel putem să evităm concluziile eronate cauzate de probele necorespunzătoare. Rezultatele analizelor pot fi interpretate corect doar în cunoștința contextului din care a fost extrasă proba. Este important ca restauratorul să poată evalua rezultatele oferite de specialiști științifici, și pentru asta trebuie să se priceapă la prepararea analizelor microscopice și chimice, și la interpretarea datelor oferite de analize de laborator cu aparatură complexă.

Importanța picturilor murale medievale din Transilvania constă în faptul că ies la iveală în număr mare, aproape în condiția lor originală, prezervată de straturile de var și tencuială aplicate pe timpul reformației sau contrareformației. Aceste murale ne oferă o posibilitate extraordinară

de a afla secretele atelierelor medievale de pictură. O asemenea posibilitate este aproape unică în Europa, fiindcă mai ales în țările mai dezvoltate, aproape nu există picturi murale care să nu fi fost măcar o dată restaurate sau reparate. Studiarea picturilor murale din Transilvania ne oferă o imagine generală a picturii murale medievale din regatul Ungar, dar și informații importante despre practica de atelier european, mai ales, că pe teritoriul Transilvaniei este prezent simultan influența artei teritoriilor bizantine, italiene și germane.

Ar fi important, ca în publicațiile de istoria artei, să citim și să vedem prin fotografii de bună calitate nu doar informații privind istoria, iconografia, stilistica operei, dar și despre tehnica de pictură, despre materialele utilizate de vechii meșteri.

În articol încerc să prezint câteva criterii prin exemplul picturilor murale din patru biserici transilvănene, din satele Dârjiu, Sântana de Mureș, Vlaha și Bădești. Cele trei din urmă sunt legate din punct de vedere stilistic și urmează stilul picturilor murale italiene din trecento. Am încercat să compar cele remarcate de mine în aceste trei biserici, cu cele scrise în tratatul de pictură scrisă de Cennino Cennini, adeptul școlii de pictură a lui Giotto.

Nu am avut intenția perzentării complete a picturilor, doar oferirea a câtorva criterii pentru efectuarea observării cu ochiul liber. Sistemul de criterii oferit de mine, poate fi desigur dezvoltat mai departe<sup>2</sup>.

## Din ce puncte de vedere putem cerceta picturile murale?<sup>3</sup>

Putem observa structura suprafeței<sup>4</sup>, urmele lăsate de uneltele folosite la prelucrarea stratului de suport, adică tencuiala.

Calitatea, prelucrarea suprafeței, condiția de menținere a suportului are o influență mare asupra calității picturii, fie făcută cu tehnică al fresco sau al secco.

<sup>1</sup> Acest studiu se bazează pe lucrarea de licență prezentată în 2009. Váli Zsuzsánna: Erdélyi középkori falképek vizsgálata. Maroszentanna, Magyarfenes, Bádok. Szakdolgozat (Examinarea picturilor murale medievale din Transilvania. Sântana de Mureș, Vlaha, Bădești. Lucrare de licență). Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátor Tanszék, 2009. Consultant: Kriston László. Lucrarea cuprinde și prelucrarea extenuantă a literaturii de istoria artei existente despre aceste trei biserici, cu bibliografie inclusă.

<sup>2</sup> Trad. Dimitrie Belisare-Muscel: *Tratatul de pictură al lui Cennino Cennini*. București. Tipografia "Fântâna Darurilor". 13 Septembrie, 74.

<sup>3</sup> Pentru dezvoltarea sistemului de criterii am folosit articolul lui Regine Denler: Denler, Regine: Spurensicherung in Kappel. Eine Untersuchung zu Technologie und Werkprozeß mittelalterlicher Wandmalereien. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. 2002. 16/1. Pentru traducerea articolului mulțumiri domnului profesor Kriston László.

<sup>4</sup> Aici rolul observării este mai redusă decât cel al analizelor microscopice.

Tencuiala poate fi bogată<sup>5</sup> sau săracă<sup>6</sup> în liant, poate fi groasă sau subțire, poate fi clădită dintr-un singur, sau din mai multe straturi<sup>7</sup>. Este important să menționăm că probele destinate studierii structurii de strat trebuie luate dintr-un loc în care este exclus posibilitatea ca mortarul ieșit din rosturi să compromită probele. Este de evitat recoltarea de probe din locuri de reparații, din părțile unde straturile de tencuială se suprapun.

Grosimea tencuielii, cât și finisarea suprafeței este afectată de materialul de zidire: zidurile din piatră cioplită sau cărămidă oferă o suprafață mai netedă; zidurile din piatră de râu sau piatră de carieră dau o suprafață mai frământată, fiind acoperite de obicei cu tencuială de grosime schimbătoare: pe suprafața pietrelor mortarul poate fi doar de câțiva milimetri, iar deasupra rosturilor poate atinge și grosimea de mai mulți centimetri. Acest fapt influențează procesul de carbonizare a varului, tehnica de pictură și procesul de deteriorare a stratului pictat.<sup>8</sup>

Și importanța reprezentării poate influența calitatea prelucrării suprafeței.

E posibil ca în principalele registre, unde se află picturi figurative, suportul de tencuială să fie prelucrată mai fin, decât pe partea de soclu, unde de obicei se pictează motive geometrice sau draperie.

Picturile bisericii romano-catolice din Vlaha, construite în secolul treisprezece pot fi datate la sfârșitul secolului paisprezece.

Draperia iluzorică de culoare galbenă și roz, ce decorează partea de soclu a zidurilor sanctuarului, a fost pictată pe un strat de tencuială cu o suprafață destul de agitată, de sub care se conturează structura zidului (*foto 1*). Deasupra registrului de soclu se află imaginea Crucifixului cu Maica Domnului înduioșată și Sfântul Ioan Evanghelistul, fiind pictat pe un suport prelucrat mai meticulos.

Modul de prelucrare a suportului poate indica și obiceiul de lucru specific al atelierului. Studiând urmele lăsate în mortar, putem afla ce tip de unealtă a folosit meșterul (de exemplu spaclu de metal, bucată de scândură, mănușă de piele, etc.).

La Bădești, în biserica construită în secolul treisprezece, găsim picturi murale ce datează din diferite perioade. Suportul picturilor aflate în navă - datând din secolul paisprezece, ce depictează printre altele și figura Sfântului Sigismund -, a fost prelucrat cu un spaclu de metal de mărime mai mică, urmele lăsate de aceasta pot fi văzute cu ajutorul luminii razante (*foto 2*).

<sup>5</sup> Tencuielile bizantine sunt de acest fel.

<sup>6</sup> În partea vestică a Europei tencuielile de obicei sunt bogate în material de umplură.

<sup>7</sup> De exemplu Vitruvius recomandă ca tencuiala să fie aplicată în șapte straturi, dar în realitate nu prea s-a găsit mai mult de trei-patru. La nord de Alpi și pe teritoriul regatului maghiar, se găsesc de obicei una sau două straturi.

<sup>8</sup> Dacă, pe o frescă păstrată în condiții bune, observăm tocirea și prelingerea „nemotivată” a vopselei, ce nu se leagă nici de forme, nici de o culoare specifică și nici nu e cauzată de avariere deliberată, atunci poate fi vorba de acest fenomen.

Picturile ce datează din secolul cincisprezece și care adornă peretele de nord a navei și pereții sanctuarului, au fost pictate cu tehnică al secco, pe un strat de var aplicat cu o unealtă asemănătoare cu o mătură, judecând după urmele lăsate de aceasta, ce se întind sub limitele de culoare (*foto 3*).

Urmele lăsate ajută nu numai la identificarea uneltei folosite, dar și la stabilirea consistenței mortarului în timpul producerii picturii.

Dacă urmele uneltei cu care s-a prelucrat suprafața suportului, au rămas intacte și sub stratul de vopsea, mortarul era probabil deja uscat sau cel puțin întărit, atunci când s-a pictat pe ea.

În cazul tencuielii cu o grosime schimbătoare este posibil ca în părțile mai subțiri mortarul se usucă repede și aici urmele de unealtă rămân vizibile, iar în părțile mai groase, unde rămâne udă mai mult timp, urmele de unealtă se șterg în timpul pictării. În funcție de temperatura aerului și de conținutul de umiditate relativă, tencuiala se poate usca atât, chiar și într-o oră sau două, încât suprafața nu mai poate fi ștersă sau modelată.

Umiditatea ce se evaporă din mortar poate fi suplimentat cu stropire.

Stropirea are funcție dublă: conținutul de CO<sub>2</sub> din aer nu poate pătrunde în mortar prin porii umpluți cu umiditate, în acest fel procesul de carbonizare poate fi încetinit și se poate lucra mai mult timp în tehnică al fresco; cealaltă funcție a stropitului este de a dizolva conținutul de Ca(OH)<sub>2</sub> necarbonizat din interiorul mortarului, ce odată cu evaporarea umidității, poate ieși la suprafață și carbonizându-se ajută la formarea legăturii de frescă pe suprafața pictată.

Se obișnuia udarea zidului înainte de tencuială, cât și stropirea mortarului pe parcursul lucrului pentru aderența mai bună a mortarului și pentru prelungirea procesului de carbonizare, precum recomandă și Cennino Cennini:

„Când vrei să tencuiești, mătură dintru'ntâi bine zidul și udă-l bine, căci niciodată nu poate fi udat prea mult;”<sup>9</sup>

„E adevărat, că uneori iarna, pe vreme umedă, pe zidurile de piatră, tencuiala se păstrează proaspătă încă o zi. Dar, dacă poți, nu întârzia, căci lucrarea în frescă, adică din ziua aceea, dă o legare mai puternică, mai bună, și un lucru din cele mai plăcute ce se fac. (...)”

Apoi ia-ți pensula groasă de păr de porc, înmoai-o în apă curată, scutur-o și stropește-ți tencuiala; apoi cu o doagă (dreptar sau drișcă) de lățimea unui pod de palmă, freacă învărtind peste tencuiala bine udată, încât doaga să poată scoate de acolo unde e mai mult, să pună acolo unde lipsește și să-ți netezească bine tencuiala... Udă iarăși tencuiala cu pensula aceea, dacă e nevoie, și cu vârful mistriei tale, foarte curată și pusă pe lat, freacă peste tot pentru a netezi tencuiala.”<sup>10</sup>

Raportul de liant – material de umplură, grosimea tencuielii, gama de granulație și distribuirea materialului

<sup>9</sup> Trad. Dimitrie Belisare-Muscel. 13 Septembrie, 74. p. 48-49.

<sup>10</sup> Ibid. p. 50.

de umplutură, conținutul de umezeală și rapiditatea evaporării acestuia pot determina durabilitatea, tendința de fisurare și sfărâmare a tencuielii.

De obicei, mortarul cu conținut ridicat de liant s-a aplicat în mai multe straturi subțiri. Pentru evitarea fisurării cauzate de contractare în urma evaporării umidității, de multe ori au comprimat tencuiala. Dacă nu au procedat în acest fel, s-au ivit crăpături.

Acest fenomen se poate vedea în cazul picturii murale din biserica unitariană a satului Dârjiu, făcută în 1419 de „Magister Paulus filius Stephani de Ung”.<sup>11</sup>

În lumină razantă putem observa foarte bine, cum pictorul încerca, comprimând cu degetele, să repare crăpăturile formate în mortarul proaspăt (foto 4).

Ca tencuiala să fie rezistentă e bine ca gama de granulație al materialului de umplutură să fie larg, deoarece în acest fel granuli mici pot umple spațiul dintre grăunții mari realizând legătura granula-cu-granulă.

Granulozitatea și gama de granulație a materialului de umplutură poate fi studiat sub microscop optic, prin analize secțiunilor subțiri și a secțiunilor stratigrafice.

Amestecate în mortar, ajungând aproape de suprafața pictată, granulele prea mari, ca pietrișul, pot duce la prelingerea vopselei (foto 4) sau producerea de fisuri, din cauza durtății diferite de mortar.

„Viermele de var” se produce în varul pastă sau varul stins măcinat, în cazul în care câteva noduri nu se sting. Amestecate în mortar, aceste noduri se sting după mai mult timp, reacționând cu umezeala din aer care pătrunde în interiorul tencuielii prin pori. Procesul de stingere se produce cu mărire de volum, producând microfisuri în tencuială.

Viermele de var ce are efect dăunător trebuie deosebit de „vrabia de var”, numit în limbajul profesional german „Kalkspatzen”.

Vrabia de var se produce prin stingerea varului, când cristalele de oxid de calciu hidratate rămân lipite în agregate. Acest agregat, ajungând în tencuială, se dizolvă treptat în umezeala din aer chiar și după mai mulți ani, pătrunde și migrează prin pori, umplând microfisurile și carbonizându-se acolo. Aceasta este procesul de vindecare de sine a tencuielii.

În evul mediu era obișnuit ca bulgărele de var să se stingă amestecat cu nisip, fiind adăugat doar atâta apă încât varul să se stingă.

Acest var stins proaspăt, reacționează foarte energetic, efervescent, cu degajare de căldură, creând o legătură mult mai puternică cu materialul de umplutură și rezultând într-o tencuială mai durabilă.

Este foarte important, ca circumstanțele creării picturii murale, adică temperatura, conținutul de umezeală al aerului să fie optime, pentru că într-un mediu uscat și cald tencuiala se usucă repede. Dacă aerul este prea uscat apa absorbită pe pereții porilor se evaporă și nu rămâne umezeală în care varul stins să se dizolve și să se carbonizeze.

În cazul materialului de umplutură cu granulație mai fină de 10 μm, prezența în exces a fracției de argilă sporește necesitatea de liant, din cauza suprafeței specifice mărite. Dacă liantul nu învește adecvat granulele, atunci mortarul va fi friabil.

Pe altă parte, dacă umezeala din tencuială se evaporă în ritm alert, în suprafața contractantă se produc rupturi. Pentru evitarea fisurării meșterii uneori au compactat suprafața tencuielii, folosind spaclul, sau altă unealtă, comprimând sau după uscarea bocănind suprafața tencuielii, cu scopul de a scoate umezeala la suprafață din starturile mai adânci, împreună cu conținutul de Ca(OH)<sub>2</sub>.

Din ordinea de suprapunere a marginilor tencuielii se poate citi ordinea desfășurării lucrării. Din cauze evidente, de obicei lucrul a fost început cu registrul de cel mai sus și continuat mai jos. Suprapunerile orizontale se numesc nivele de schelă sau „pontate”. Din înălțimea lor câteodată se poate deduce înălțimea originală a tavanului sau nivelul original al podelei, și poate indica câte registre trebuie să fi fost pictate original în cazul în care murala rămasă este fragmentată. Înălțimea registrului pictat respectă întotdeauna limitele trasate de pontate.

De obicei suprapunerile de tencuială erau acoperite sau deghizate de ornamente pictate ce încadrează câmpul imaginii.

Caracterul finisării suprapunerilor poate fi legat de obiceiul de lucru al artistului sau al atelierului, dar depinde și de finețea materialului de umplutură folosit în mortar.

În cazul muralelor din biserica reformată Sântana de Mureș, ce datează de la sfârșitul secolului paisprezece, suprapunerile orizontale de tencuială, ce indică altitudinea pontatei, sunt prelucrate aspru (foto 5).

Suprapuneri de tencuială orientate vertical, am găsit doar în colțurile pereților în bisericile din Sântana, Bădești și Vlaha. Nu am găsit urme ce ar indica, că tencuiala a fost aplicată în doze zilnice, denumite „giornate”.

Lipsa giornataelor nu este surprinzătoare, deoarece în practica medievală nu se cunoștea<sup>12</sup>. La pictorii italieni ai trecento-ului deja întâlnim această rezolvare, cel mai devreme la Giotto<sup>13</sup>.

Deși din punctul de vedere al stilului picturile murale din Sântana, Vlaha și Bădești aparțin școlii italiene al trecento-ului, din punct de vedere tehnic aparțin de tradițiile medievale.

<sup>11</sup> Murala din Dârjiu a fost examinată de Feketics Erika, rezultatele analizelor sunt prezentate în lucrarea ei de licență: Feketics Erika: Erdélyi középkori feltárt falképek vizsgálatai: Székelyderzs, Felsőboldogfalva, Csikszentmihály és Csikszenttamás. Szakdolgozat (Examinarea picturilor murale medievale din Transilvania: Dârjiu, Feliceni, Mihăileni, Tomești. Lucrare de licență). Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátorképző Intézete. 2007.

<sup>12</sup> Dendler, Regine. 2002. p. 61.

<sup>13</sup> Vezi evaluarea giornataelor din capela Scrovegni: ed. Basile, Giuseppe: Giotto. The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua. Skira editore. Milan. 2002. p. 24-29.

Este o diferență fundamentală între procedura medievală, unde putem vorbi doar de suprapuneri de tencuială verticale, și între procedura trecentistă a giornateilor.

În cazul suprapunerii verticale de tencuială, suprafața mare, aplicată deodată, dictează și influențează ritmul muncii, detalierea reprezentării, cât și tehnica de execuție. Este destul de neverosimil ca în cazul picturilor murale medievale, făcute în acest fel să putem vorbi despre picturi făcute în total cu tehnica de „fresco buono”. Trebuie să știm că pe o pictură murală pot fi unele suprafețe pe care se formează legătura de frescă; pe altele legătura de frescă se formează doar parțial; putem să întâlnim și părți pictate al secco, cu utilizare de liant anorganic sau organic. Pe cele mai multe murale medievale găsim picturi executate cu tehnică mixtă, ceea ce este important privind posibilele cauze de deteriorare și tratamentul.

Dacă suprapunerile verticale se găsesc doar în colțurile pereților, asta presupune că s-a pictat o suprafață delimitată horizontal de pontate și marcată vertical de pereți, într-un interval de timp de una sau două zile, în caz că vroiau să termine lucrul cât se mai făcea legătura de frescă. Această suprafață însemna mai mulți metri pătrați, acest fapt exclude posibilitatea ca un meșter să poată lucra singur la o pictură murală. Picturile au fost executate cu muncă de atelier bine organizat și efectuat rapid.

În cazul giornateilor detaliul reprezentării determină dimensiunea suprafeței tencuite într-o zi.

Dimensiunea suprafeței giornatai este mult mai mică decât mărimea suprafeței marcate de suprapuneri verticale. Formatul giornateilor adeseori se adaptează după conturul reprezentării.

Pe tencuiala uscată, rezistentă la presiune se poate forma legătura de frescă. Dar cu cât peretele e mai uscat și cu cât se întărește mai mult suprafața, cu atât mai puțin se realizează legătura de frescă, așadar devine necesară folosirea lianților pentru fixarea pigmentilor. Acest liant poate fi apă de var, lapte de var, pastă de var, cu cât este mai deasă, cu atât alterează mai mult coloritul picturii.

Vopseaua fixată cu pastă de var are o culoare palidă, ștersă, nu este la fel de colorat, ca vopseaua aplicată al fresco. Culoarea aplicată cu liant de var are tendința de a se scoroji în plăci. Ca să nu piardă coloritul, pictorii deseori au folosit lianți organici. Dezavantajul acestora este că se descompun cu timpul, vopseaua aplicată cu lianți organici devine friabilă, se șterge de pe suprafață. Desigur există pigmenți care nu tolerează mediul bazic, ca de exemplu azuritul, acestea erau pictate cu lianți organici.

Treapta de trecere între tehnica al fresco și cea al secco este tehnica mixtă, când pictorul folosește liant, dar din perete iese încă destul de hidroxid de calciu pentru a se realiza și legătura al fresco. Aceste părți pot fi recunoscute după pastozitatea vopselei și buna menținere a stratului pictat.

Direcția de avansare a muncii poate fi recunoscută și după părțile în stadii diferite de alterare.

Pe peretele nordic al sanctuarului bisericii din Vlaha putem vedea că procesul pictării s-a desfășurat dinspre est spre vest, ce se manifestă în degradarea stratului de culoare:

pe partea de vest a muralei, straturile de culoare modelatoare s-au șters de pe suprafață aproape total, prezervându-se pe suprafață desenul pregătit și conturul (foto 6).

În contrast, la Sântana chipurilele și mâinile pictați în detaliu și corecturile făcute în faza de terminare, poartă simptomele deteriorării, vopseaua scorojindu-se în mai multe locuri (foto 7-8).

Se poate presupune că în atelier se muncea după roluri și datorii bine stabilite, altfel nu ar fi fost posibilă execuția eficientă a lucrării.

Sarcina maestrului a fost probabil distribuția compozițională, executarea desenului pregătit, pictarea detaliilor importante, ca de exemplu fețele și mâinile; tencuirea, pictarea suprafețelor ample, de culoare uniformă, a detaliilor neînsemnate și a fâșiilor decorative, prepararea uneltelor și a pigmentilor era sarcina calfelor și ucenicilor din atelier.

Pe tencuiala încă proaspătă și umedă s-au desemnat mai întâi liniile de construcție orizontale și verticale. Marcarea liniilor se putea face doar cu mâna liberă sau cu folosirea liniarului, compasului ori cu un șnur înmuiat în culoare sau colorat cu praf de cărbune.

Urmele imprimare în tencuială și stropite, lăsate de frânghia înmuiată în ocră roșu se pot observa deopotrivă la Sântana, Vlaha și Bădești (foto 5, 9-11).

După desemnarea suprafeței s-a determinat locul figurilor, s-a făcut desenul pregătit, formele mari din fundal și conturile, iar apoi amănunțele. Desenul pregătit putea fi aplicat cu cărbune sau culoare, zgâriat în tencuială așa cum s-a făcut la ornamentul geometric de pe peretele vestic al bisericii din Sântana (foto 9).

Judecând după stare și aspect, desenul pregătit pe muralele din Sântana, Vlaha și Bădești s-a pictat cu culoare amestecată în apă, în tehnică de frescă.

După ce au făcut desenul pregătit, au marcat nimbii, ce poate fi remarcat din faptul, că șanțul nimbiiilor nu secționează figura în nici un caz în cele trei biserici, iar pentru trasarea nimbului s-a folosit compas (foto 7, 12-13).

La Sântana pictorul a reușit să marcheze nimbii unor sfinți doar din mai multe încercări. Urma lăsată de centrul compasului se poate vedea în sanctuarul din Sântana, mai ales la construcția decorației registrului de soclu. Această urmă a fost reparată, astupată în cazul bisericii din Bădești, Vlaha și peretele vestic al navei din Sântana. La Vlaha, unealta folosită pentru marcarea nimbiiilor are o secțiune de forma U, linia fiind trasată în mortar ud, lăsând bavură pe margini (foto 14).

În sanctuarul din Sântana există trei soluții pentru desemnarea nimbiiilor: prima este nimbiiii conturat doar cu culoare (foto 15); a doua este o singură linie zgâriată cu compas; al treilea sunt linii duble zgâriate cu compas (foto 7).

La Sântana conturile nimbiiilor trase în mortarul proaspăt au fost amplificate mai târziu pe locuri, prin retrasarea liniilor în mortarul întărit. Marginile acestor linii ulterioare arată rupturi specifice accidentării suprafeței uscate (foto 8).

Pentru realizarea desenului pregătitor și primele conture, Cennini recomandă următoarele:

„Ia cam un bob de ocră închis... Pune-l în vasul de care am vorbit, ia puțin negru, cam cât un bob de linte, și amestecă-l cu acest ocră. Ia puțin alb de var, cam cât o treime de bob, și un vârf de cuțit de chinovar deschis<sup>14</sup>: amestecă totul împreună cu culorile de mai înainte, adăugând apă curată pentru ca culoarea să fie curgătoare și limpede, fără temperă<sup>15</sup>... și cu pensula aceasta atacă figura ce vrei să faci... cu pensula abia înmuiată (aproape uscată) în culoarea aceea care la Florența se numește verdaccio iar la Siena bazzeo.”<sup>16</sup>

La Sântana desenul pregătitor, culoarea de bază al carnației, suprafața verzuie al fundalului au fost făcute cu verdaccio. Pe secțiunea stratigrafică extrasă din culoarea fundalului putem vedea că vopseaua este compusă din pigmenții menționați de Cennini: ocră galben, negru, alb, roșu (foto 16).

Poate fi abatere între traseul desenului pregătitor și cel al conturului. În unele cazuri detaliile nereușite în desenul pregătitor sunt corectate de artist pe parcursul lucrului. Această corectare se numește „pentimento”<sup>17</sup> cu exemple la Sântana și Vlaha (foto 17-18).

Cennini scrie despre conturile reînforțate de mai multe ori, acestea pot fi depistate la sanctuarul bisericii din Sântana de Mureș, unde liniile pictate cu verdaccio sunt accentuate cu roșu și negru, și alcătuiesc o țesătură fină, bogată în detalii (foto 17).

Pe peretele vestic al navei din Sântana, cât și la Vlaha și Bădești, reprezentările sunt mult mai simple, decorative (foto 13-14, 19).

Pentru construirea culorii carnatului Cennini descrie următoarele metode:

„Atunci să ai puțin pământ verde bine lichid, într'un alt vas... începe a umbri sub bărbie, și mai mult în părțile care trebuiesc să fie mai închise, mergând și revenind sub buza de jos, la colțurile gurei, sub nas; delături sub sprâncene, tare spre nas; puțin spre coada ochilor spre urechi; ... Apoi să ai o pensulă ascuțită de păr de veveriță, și să întărești bine fiecă contur, nasul, ochii, buzele și urechile, cu acest verdaccio. (...) Ține-te însă de acela pe care ți-l voi arăta eu pentru a colora; deoarece Giotto, marele maestru, îl socotea bun pentru el. (...) Dintru'ntâi să ai un vas; pune într'însul foarte puțin alb de var și puțin cinabrese deschis cât dintru'unul și din altul. Cu apă curată fă lichid

amestecul; ... dă peste chipul pe care l-ai lăsat eboșat cu pământ verde, punând culoarea aceasta roșie pe buze și pe pomeții obrazilor. (...) Contopește acești pomeți cu ceea ce este prin prejur. Apoi să ai trei vase, pe care să le împarți în trei culori diferite de carnații, adică cea mai închisă pe jumătate mai deschisă decât culoarea roșu-deschis, și celelalte două treptat-treptat, mai deschise una decât alta. Ori, ia vasul cu culoarea cea mai deschisă, și cu pensula de păr de porc ... mergi de caută toată reliefurile chipului tău. După aceea, ia vasul cu culoarea mijlocie și caută cu ea toate semitonurile, ... când faci un nud. Ia apoi vasul cu a treia culoare a cărnei și mergi spre extremitățile umbrilor, oprindu-te acolo unde amestecul ar face pământul verde să-și piardă valoarea. și'n felul acesta revino de mai multe ori, contopind un ton al cărnei cu altul, până când totul e bine pictat și cât îți îngăduie natura lucrului. (...) După ce ai întins aceste culori ale cărnei, fă încă una mai deschisă, aproape albă, și dă cu ea peste sprâncene, peste reliefurile nasului, peste vârful bărbiei și peste pavilioanele urechilor.”<sup>18</sup>

Chipurile și mâinile în sanctuarul din Sântana au carnatul pictat mai întâi cu verdaccio sau verde, pe care pictorul a așternut cel puțin trei nuanțe de carnat roz, pornind dinspre o culoare mai închisă spre cea mai deschisă, contopind tranziția dintre straturile de culoare acolo unde forma se rotunjește. Nu împletește culorile unde de exemplu redă ridurile feței. Nasul, fruntea, pomeții sunt accentuați cu un roz deschis iar conturul gurii, colțurile gurii și albul ochilor cu alb (foto 8-17).

„După aceea să ai puțin negru, într'un alt vas, și cu aceeași pensulă profilează conturul ochilor pe deasupra luminilor ochilor, fă nările nasului și găurile urechilor. Apoi ia într'un vas puțină sinopia închisă, profilează dedesubtul ochilor, de jur împrejurul nasului, sprâncenele, gura; și umbrește puțin dedesubtul buzei de sus, care trebuie să fie ceva mai închisă decât buza de jos.”<sup>19</sup>

Meșterul din Sântana conturează cu verdaccio și roșu dedesubtul ochilor, nasul, gura câteodată mâinii în părțile umbrite, iar genele de sus cu negru (foto 17). Tot așa au procedat și meșterii de la Vlaha și Bădești, dar formele conturate de liniile lor mai puțin modulate sunt mult mai decorative și plate (foto 12-13).

Chiar dacă meșterul din Sântana nu este un pictor de primă mână și din punct de vedere tehnic continuă din mai multe aspecte tradițiile școlii de pictură medievală, comparând tehnica lui cu cele scrise de Cennini, putem presupune că acest meșter a cunoscut practica de atelier al picturii italiene trecentiste.

Privind tehnica pictorului care este responsabil pentru executarea muralelor de pe peretele vestic al navei din Sântana, cât și acelor care au lucrat la Vlaha și la Bădești, pare rezonabil a spune, că ei și-au însușit cunoștințele de atelier prin intermediul și copierea unui meșter de calibrul celui care a lucrat în sanctuarul din Sântana, și nici-

<sup>14</sup> Cennini descrie modul de preparare a culorii numite de el ca chinovar (cinabru) deschis, ce se face din sinopia cea mai deschisă (pigment natural de pământ) și alb de var amestecat, și recomandă această culoare pentru pictarea carnatului. Trad. Dimitrie Belisare-Muscel. 13 Septembrie, 74. p. 27.

<sup>15</sup> Sub denumirea de temperă Cennini înțelege o gamă diferită de liante, folosește expresia ca termen general.

<sup>16</sup> Trad. Dimitrie Belisare-Muscel. 13 Septembrie, 74. p. 50-51.

<sup>17</sup> Termenul „pentimento” se referă nu numai la corecturile vizibile făcute de artist, dar în pictura de tablouri se referă și la fenomenul schimbării indicelui de refracție al liantului de ulei survenit cu timpul prin care stratul de culoare devine transparent și straturile de dedesubt devin vizibile.

<sup>18</sup> Trad. Dimitrie Belisare-Muscel. 13 Septembrie, 74. p. 51-53.

<sup>19</sup> Trad. Dimitrie Belisare-Muscel. 13 Septembrie, 74. p. 53.

cum din surse directe. Formele lor sunt mult mai simple, decorative, construcția conturilor și a carnaturii este mai primitivă, prelucrarea straturilor de vopsea este mult mai superficială, desenul este mai slab decât al maestrului care a pictat fețele figurilor din sanctuarul de la Sântana.

Cercetarea și cunoașterea tehnici de pictură, prezentarea autentică și observarea formelor și soluțiilor tipice pentru mâna pictorului, poate furniza fapte concrete pentru analiza stilistică.

După trăsăturile formale ale picturilor, la Sântana de Mureș se pot deosebi cel puțin doi meșteri: unul care a lucrat în sanctuar și altul pe perețele vestic al navei.

Un element caracteristic din punct de vedere formal este modelarea individuală și distinctivă a urechilor figurilor din sanctuar (*foto 20*).

Tot specific este gura, cu buzele pline, conturate, umplute cu culoarea carnatului, modelate de lumină și umbră. Pe perețele vestic al navei gura figurilor de apostoli arată altfel: buzele despărțite de o linie dreaptă sunt „rujate” cu roșu (*foto 19*). Colțurile gurii, marginea exterioară a buzelor sunt accentuate cu culoare albă în cazul figurilor din sanctuar, forma devenind astfel plastică. Nu și pe perețele vestic al navei.

La Vlaha forma caracteristică este depictarea articulației degetelor, cu doi linii scurte, de culoare închisă (*foto 12*).

Pe muralele din Dârjiu, care aparțin unui cerc diferit de picturi, făcute în stil gotic, este tipic folosirea vopselei albe, păstoase pentru trasarea ultimelor lumini, care produc un efect decorativ (*foto 4*).

Curgerile, picăturile de culoare ne pot da informații despre ordinea în care s-a pictat. La Sântana putem vedea culoarea de albastru închis din fundal, care s-a scurs peste fondul pictat cu verdaccio (*foto 21*).

Pe parcursul examinării cu ochiul liber putem face și observații privind starea de conservare și cauzele deteriorării picturii. Pentru încetinirea sau oprirea eficace a procesului de deteriorare, trebuie să recunoaștem și să identificăm corect cauzele. Aici menționez doar câteva, fără pretenția de a prezenta toate cauzele posibile.

Deteriorarea cauzată de fenomenul îmbătrânirii poate fi declanșat și favorizat de materia artefactului, cât și greșelile de executare sau efectele fizice și chimice din mediu, sau acțiunea reciprocă a tuturor acestora laolaltă.

Organismele biologice pot schimba culoarea peretelui. Prezența igrasiei poate fi indicată de suprafețele întunecate, târcate, reci la atingere ca și de isopodele ce umblă pe pereți.

Dacă resursele umidității ce provin din sol sau dinspre acoperiș sunt întrerupte, și zidul nu se usucă nici în mediu călduros, cu umiditate relativă scăzută, înseamnă că în perete sunt săruri higroscopice. Sărurile prezente în tencuială prezintă o sursă însemnată de pericol pentru pictura murală. Sărurile nehigroscopice, care se cristalizează ușor, se dizolvă în umezeala din perete, și migrează prin pori, în timp ce își schimbă apa de cristalizare. Expandându-se și contractându-se, cauzează microfisuri și desprinderi în mortar. Aceste săruri

pot apărea sub suprafața pictată, și pot cauza decojirea, prelingerea și distrugerea picturii. Sărurile se pot cristaliza și pe suprafață, apariția lor poate fi de mai multe feluri: asemănătoare cu smocuri de vată albă, crustă de sare care absoarbe murdăria și poluarea din jur, etc.

### **Mulțumiri**

Mulțumesc profesorului Kriston László pentru formarea profesională, lui Feketics Erika pentru împărtășirea observațiilor și fotografiilor făcute în biserica din Dârjiu, și celor care au făcut posibil să vizitez monumentele, și să le examinez.

*Zsuzsanna Váli*

Restaurator pictură

Budapesta

Tel.: +36-30-443-5305

E-mail: valizsuzsa@yahoo.com

### **BIBLIOGRAFIE**

- ed. BASILE, Giuseppe: Giotto. The Frescoes of the Scrovegni Chapel in Padua. Skira editore. Milan. 2002. pp. 24-29.
- BELISARE-MUSCEL, Dimitrie: Tratatul de pictură al lui Cennino Cennini. București. Tipografia „Fântâna Darurilor”. 13 Septembrie, 74.
- DENDLER, Regine: Spurensicherung in Kappel. Eine Untersuchung zu Technologie und Werkprozeß mittelalterlicher Wandmalereien. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung. 2002. 16/1.
- FEKETICS, Erika: Erdélyi középkori feltárt falképek vizsgálatai: Székelyderzs, Felsőboldogfalva, Csíkszentmihály és Csíkszenttamás. Szakdolgozat (Examinarea picturilor murale medievale din Transilvania: Dârjiu, Feliceni, Mihăileni, Tomești. Lucrare de licență). Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátorképző Intézete. 2007. Témavezető: Kriston László.
- KRISTON, László: A kő és vakolat restaurálás alapismertetei : a Magyar Képzőművészeti Egyetem restaurátor hallgatói számára (Cunoștințele de bază a restaurării de piatră și murale: pentru studenții la secțiunea de restaurare a Universității de Artă Maghiare). Magyar Képzőművészeti Egyetem. Budapest. 2000.
- VÁLI, Zsuzsanna: Erdélyi középkori falképek vizsgálata. Marosszentanna, Magyarfenes, Bádok. Szakdolgozat (Examinarea picturilor murale medievale din Transilvania. Sântana de Mureș, Vlaha, Bădești. Lucrare de licență). Magyar Képzőművészeti Egyetem, Restaurátor Tanszék, 2009, Témavezető: Kriston László.

## TITLURILE FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Vlaha, sanctuarul bisericii. Suprafața tencuielii registrului de soclu urmează structura peretelui.
- Foto 2.* Bădești, nava bisericii. Urmele lăsate de spahlul folosit la prelucrarea tencuielii.
- Foto 3.* Bădești. Se pot vedea urmele lăsate de unealta folosită la aplicarea stratului de suport al picturii.
- Foto 4.* Dârjiu, nava bisericii. Se pot vedea urmele degetului meșterului imprimate în tencuială, urme lăsate în încercarea de a corecta crăpăturile tencuielii, care s-au ivit în timpul lucrului.
- Foto 5.* Sântana de Mureș. Suprapuneri de tencuială prelucrate aspru.
- Foto 6.* Vlaha. Stratul pictat al figurilor pe peretele de nord din sanctuar prezintă urme de deteriorare, fapt ce indică direcția în care au avansat cu lucrul: din est spre vest, la început lucrând în tehnică al fresco și terminând pe partea de vest mai mult în tehnică al secco.
- Foto 7.* Sântana de Mureș, reprezentarea Anei întreite în sanctuar. Straturile finale s-au scorojit de pe fața Mariei, ceea ce indică că au fost făcute mai mult în tehnică al secco. Se poate vedea după urme că maestrul a făcut mai multe încercări pentru a trasa gloria Mariei.
- Foto 8.* Sântana de Mureș, Putem să observăm caracterul deteriorării părților pictate al secco pe fața figurii Mariei Cleophe.
- Foto 9.* Sântana de Mureș, peretele vestic, pe partea de soclu se văd urmele lăsate de frânghia înmuiată în vopsea roșie, folosită pentru desemnarea compoziției, cât și liniile de compunere zgâriate în tencuială.
- Foto 10.* Bădești, picturile din nava bisericii. Urmele lăsate de frânghia folosită la compunerea suprafeței, imprimate în tencuiala proaspătă.
- Foto 11.* Vlaha, peretele estic al sanctuarului. De sub manta pictată cu alb al Mariei se pot vedea liniile de compunere.
- Foto 12.* Vlaha, peretele estic al sanctuarului. Gloria figurii lui Hristos, pe înfățișarea de Imago Pietatis, a fost trasat după schițarea figurii. Acest fapt este indicat de liniile gloriei ce respectă conturile personajului. Reprezentarea degetelor lui Hristos este foarte specific, caracteristic.
- Foto 13.* Bădești, Maica Domnului cu Pruncul. Conturile figurilor au fost pictate mai întâi cu ocru, apoi reînforțate cu culoare roșie.
- Foto 14.* Vlaha. Urma lăsată de compasul folosit de meșter în tencuiala proaspătă. Se poate distinge și profilul compasului.
- Foto 15.* Sântana de Mureș, reprezentarea unei fecioare nebane pe arcul de triumf. Gloria fecioarei a fost desenată probabil cu mâna liberă și nu a fost zgâriată în tencuială.
- Foto 16.* Sântana de Mureș. Imagine microscopică a mostrelor luate din culoarea verdaccio de pe peretele sanctuarului.
- Foto 17.* Sântana de Mureș. Exemplu de "pentimento": desenul conturilor finale ale nasului îngerului diferă de cele cu care pictorul a schițat figura.
- Foto 18.* Vlaha. Exemplu de "pentimento" în cazul picioarelor lui Sfântu' Ioan.
- Foto 19.* Sântana de Mureș, peretele vestic. Element caracteristic al fețelor apostolilor este gura colorată cu roșu și ochii mari, deschiși.
- Foto 20.* Sântana de Mureș. Reprezentarea urechii profetului Elias este un element caracteristic.
- Foto 21.* Sântana de Mureș. Pe fondul pictat cu verdaccio din sanctuar, s-a scurs culoarea albastru închis din partea de sus a fundalului. Din aceasta putem să tragem concluzii în legătură cu ordinea în care s-au pictat suprafețele.