

RESTAURAREA ICOANEI PE LEMN „ÎNVIEREA DOMNULUI”, ATRIBUITĂ LUI SAVU MOGA (1869)

Alexandra BALAN*

Restoration of a Wooden Icon, *Resurrection of the Lord*, Attributed to Savu Moga (1869)

Abstract. *The present study highlights the interventions made to restore an icon painted on a wood panel in 1869, attributed to a famous icon painter from Țara Oltului, Savu Moga, who worked in the second half of the nineteenth century. The piece exhibits certain common characteristics of glass icons, a technique in which the craftsman excelled. Inadequate storage conditions, technical flaws, liturgical use and material aging have led to multiple deteriorations that have affected the paint layer and the support. With the necessary attention and patience of a restorer, applying the principles of restoration, the icon has been restored and is currently housed in optimal conditions in the storage of Brâncoveanu Monastery, where it belongs. We aspire for other similar pieces to become known in the future.*

Keywords: *preservation, restoration, icon, wood panel, Savu Moga.*

Cuvinte-cheie: *conservare, restaurare, icoană, lemn, Savu Moga.*

Iconarul Savu Moga este cunoscut și apreciat în rândul specialiștilor pentru talentul nativ și măiestria care s-au împletit și așternut pe icoanele pictate pe sticlă timp de aproximativ șase decenii. El este un reprezentant de seamă al acestui meșteșug pe care l-a practicat în Țara Oltului în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, lăsând în urmă un impresionant patrimoniu.

Deși numele lui Savu Moga este asociat în principal cu pictura pe sticlă, literatura de specialitate ne aduce la cunoștință și existența unor icoane pictate pe lemn. Astfel, datorită Lenei Constante¹ și a soților Dancu², care au studiat viața și opera iconarului, aflăm de șapte icoane prăznicare pe lemn, deținute de Parohia Ortodoxă Sâmbăta de Sus-Răsărit, din județul Brașov. După efectuarea unor cercetări, am descoperit că aceste icoane, împreună cu alte patru pictate pe același tip de suport, au fost ulterior adăugate în colecția Mănăstirii Brâncoveanu de la Sâmbăta de Sus, în anii 2012 și 2017. Unele dintre acestea – precum piesa de față – erau într-o stare de conservare precară, cauzată de viciile de tehnică, dar mai ales de condițiile inițiale de păstrare.

Procesul de restaurare implică operațiuni complexe, care au drept scop restabilirea unității potențiale a obiectului, respectând în același timp

* Doctorandă, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România; e-mail: alexandra.balan@ulbsibiu.ro.

¹ Constante 1932, p. 588.

² Dancu, Dancu 1967, p. 103.

autenticitatea estetică și istorică, avându-se în vedere să nu se creeze falsuri ale operei³.

Icoana care face obiectul acestui studiu de caz este datată în 1869, fiind atribuită lui Savu Moga din Arpașu de Sus. Aceasta face parte dintr-un set de prăznicare și redă scena Învierii Domnului. Iisus este redat central, cu o atitudine triumfătoare, înconjurat de o salbă de nori multicolori (albastru, verde, roșu) ce simbolizează slava divină. El este înfășurat într-o pânză roșie și ține în mâna stângă steagul Învierii, un simbol profan. Pe trupul Său se observă rănilor provocate de cuie și de suliță. Torsul este reprezentat frontal, însă picioarele sunt nefiresc orientate în lateral. Aceste erori prezente în redarea anatomiei personajelor lui Moga denotă lipsa unor studii de specialitate.

În partea inferioară a compoziției sunt ilustrate pecețile intacte ale mormântului și patru soldați romani îmbrăcați în pantaloni albaștri, cămăși verzi sau albastre, tunici și cizme roșii, ce amintesc însă de soldații maghiari. Unul dintre ei stă în picioare și privește cu uimire către Iisus, în timp ce scoate sabia din teacă cu mâna dreaptă. Ceilalți trei stau în apropierea mormântului, cu ochii închiși.

În fundal sunt redați, într-o manieră geometrizată, munți și dealuri. Fondul este realizat din foiță de argint peste care s-a aplicat un vernis galben, artificiu frecvent folosit în epocă, datorită costurilor reduse. Pământul este pictat cu verde, iar mormântul cu albastru. Tonurile deschise de roz și ocru, cu accente albe, sunt folosite pentru a reda carnația personajelor.

Piesa este încadrată perimetral de o bordură roșie de 7-9 mm, dublată spre interior de o bandă albă îngustă, având dublu rol, estetic și simbolic, întrucât substituie rama tradițională și delimitează spațiul sacru al icoanei.

Desenul, realizat cu negru și brun, este sigur și fluid. Inscripțiile sunt realizate cu alb și roșu, folosind caractere chirilice și numerale arabe („O [W N]” – pe aureola lui Iisus; „IS HS” – pe steag; „ÎNVIEAREA LUI HS” – sub steag și „1869” – în colțul din stânga jos.

Panoul a fost realizat dintr-o singură plășă de lemn rășinos cu dimensiunile de 27 x 21 x 2 cm, debitat tangențial. Blatul a fost preparat cu grund, iar pentru pictură s-a folosit tempera grasă.

Având în vedere experiența sa în pictura pe sticlă, meșterul nu respectă întru totul tehnica tradițională de execuție a icoanelor pe lemn. Preparația reprezintă ansamblul straturilor dintre suportul picturii și pelicula de culoare. Ea are rolul de a aplatiza neregularitățile suportului, asigură o suprafață netedă și uniformă pentru aplicarea vopselelor și acționează ca un intermediar între

³ Brandi 1996, p. 39.

lemn și pelicula de culoare, facilitând astfel aderența optimă a acesteia⁴. În cazul de față, grundul a fost neuniform aplicat, pânza a lipsit cu desăvârșire, iar odată cu trecerea timpului, coeziunea și adeziunea acestuia la suport au avut de suferit.

Deși stăpânește cu succes folosirea degradeurilor în pictură, iconarul nu utilizează tonuri succesive de culoare în redarea veșmintelor, iar în lucrările sale pe lemn personajele sunt adesea plate, umbrele și luminile fiind evidențiate prin simple linii negre sau brune, respectiv albe.

Din cauza vâscozității vopselelor sau a utilizării pensulelor mai aspre, pensulația devine vizibilă. Adesea, cromatica este aleasă după simțul estetic al autorului, fără a fi în acord cu realitatea, practică ce nu deranjează însă privitorul.

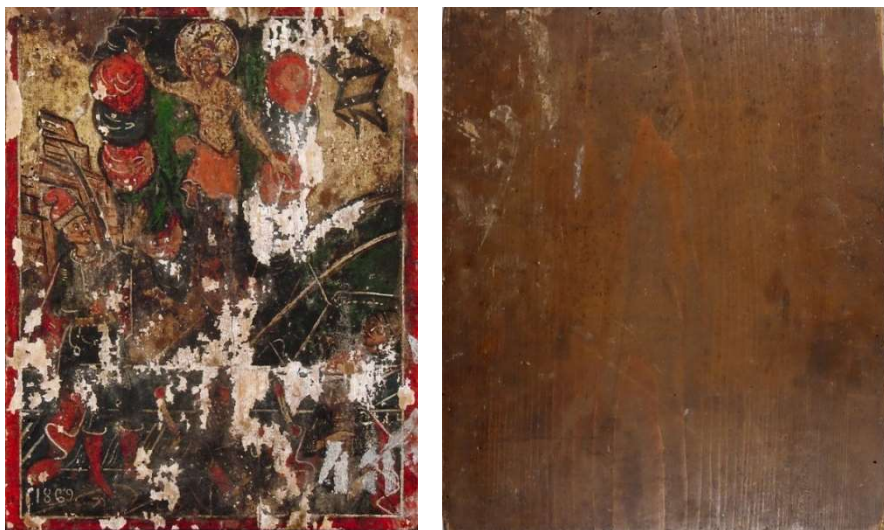


Fig. 1. Ansamblul față-verso înainte de restaurare

În anul 2017 piesa a fost preluată de la Parohia Ortodoxă Arpașu de Jos și s-a efectuat asupra ei o consolidare profilactică impusă de starea de conservare precară. Icoana „Învierea Domnului”, cu numărul de inventar 4027, din colecția Mănăstirii Brâncoveanu, a fost restaurată în vara anului 2022.

Examinarea vizuală a piesei atât în lumină directă, cât și în lumină razantă, efectuarea macrofotografiilor cu microscopul digital și a radiografiei digitale au avut drept scop identificarea materialelor folosite și a degradărilor, stabilirea unui diagnostic și a unor propuneri de restaurare, care au fost ulterior puse în practică.

⁴ Lăzărescu 1996, p. 103-106.

Stratul pictural al icoanei prezenta numeroase desprinderi sub formă de acoperiș (pe aproximativ 70% din suprafața totală), cracluri, arsuri, orificii de zbor, lacune cu arii și profunzimi diferite, depuneri superficiale, aderente și ancrasate (ceară și alte materii grase, vopsea, depuneri reziduale de natură proteică). Pe alocuri, pelicula de culoare era încrețită ca urmare a expunerii la temperaturi înalte dezvoltate de candelă sau lumânări aprinse în apropiere. Grundul neuniform a devenit friabil. În colțul din dreapta jos al icoanei a fost scris cu vopsea argintie, probabil, un număr de inventar. Pânza roșie cu care este drapat Iisus a fost repictată. Versoul și canturile icoanei au fost băițuite. La nivelul acestora se puteau observa depuneri superficiale, aderente și ancrasate, zgârieturi, incizii și orificii de zbor, iar unele zone ale canturilor erau fragilizate. Prin urmare, starea de conservare a icoanei înainte de restaurare a fost condiționată de îmbătrânirea materialelor, de tehnica de execuție, de uzul liturgic și de condițiile de păstrare. Toți acești factori au acționat asupra stratului pictural și a suportului, rezultând desprinderi în acoperiș, cracluri, lacune, depuneri superficiale, aderente și ancrasate, arsuri, pierderea adeziunii și coeziunii grundului, dar și atac xilofag. Starea de conservare a piesei era precară și necesita intervenția imediată.



Fig. 2. Imagine radiografică digitală

Radiografierea piesei a fost posibilă numai după asigurarea zonelor cu desprinderi ale stratului pictural, pentru a evita eventuale pierderi cauzate de transport și manipulare. Radiografia digitală a pus în evidență folosirea albului de plumb și a roșului miniu de plumb, printr-un semnal radiografic mai puternic, luminos. Acești pigmenți s-au folosit la nivelul carnației, a fondului

și, pe alocuri, la nivelul veșmintelor. Un semnal puternic l-a dat agățătoarea metalică fixată în cantul superior. Lacunele stratului pictural apar pe imaginea radiografică în diferite tonuri de gri, în funcție de profunzimea lor. Pierderile cele mai severe corespund astfel cu semnalul cel mai întunecat.

După examinarea atentă a piesei, efectuarea fotografiilor și a radiografiei, s-a efectuat o desprăfuire ușoară, cu o pensulă moale. Acolo unde starea de conservare a stratului pictural a permis, depunerile de ceară au fost îndepărtate mecanic (cu bisturiul) și apoi chimic (cu white spirit), pentru a evita solubilizarea acestora și pătrunderea în substrat prin încălzirea cu spatula electrică.



Fig. 3-4. Consolidarea stratului pictural

S-a efectuat apoi o consolidare profilactică a stratului pictural cu o soluție de clei de iepure de concentrație 3% și foiță japoneză. Ulterior, s-a realizat consolidarea propriu-zisă a stratului pictural prin pensulare și injectare, folosind o soluție de clei de iepure de concentrație 5%, călcând apoi cu spatula electrică încălzită la cca. 75°C peste folia de tip Melinex. Presa caldă a fost alternată cu cea rece. După 24 de ore, foița japoneză a fost îndepărtată cu tampoane de vată înmuiate în apă caldă, absorbind excesul de apă.

În zonele în care suportul era fragilizat, consolidarea acestuia s-a realizat prin injectarea materialului lemnos cu o soluție de clei de iepure de concentrație 10%. Aceeași soluție a fost injectată și în orificiile de zbor. După consolidarea suportului și a stratului pictural, versoul și canturile icoanei au fost curățate cu apă amoniacală și, pe alocuri, cu apă alcoolizată.



Fig. 5-6. Aspecte din timpul curățării versoului

Testele de curățare efectuate la nivelul peliculei de culoare au indicat soluțiile cele mai eficiente ca fiind amestecul dintre apă+alcool isopropilic+amoniac (80:10:10) și dimetilsulfoxid+acetat de etil (1:1), pentru zonele repictate, cu vopsea și depuneri ancrasate. Emulsia de ou și apă amoniacală s-a dovedit a fi prea slabă pentru depunerile existente pe suprafața picturală.



Fig. 7-8. Detaliu. Efectuarea testelor de curățare a peliculei de culoare

Curățarea s-a realizat în mai multe etape, fiind nevoie de câte două sau chiar trei reveniri asupra unor zone, în special în jumătatea inferioară a icoanei.



Fig. 9-10. Aspecte din timpul curățării

Orificiile de zbor au fost chituite cu un chit din rumeguș și clei de iepure de concentrație 5%, iar lacunele stratului pictural cu chit pe bază de praf de cretă și clei de iepure de concentrație 5%.



Fig. 11. Chituirea lacunelor

Îndepărtarea surplusului de chit și aducerea la nivel s-au realizat cu bastoncini și emulsie de ou (1:4). Integrarea cromatică a zonelor chituite și a eroziunilor peliculei de culoare a fost efectuată în tehnica pointilistă, folosind culori de apă (acuarele).



Fig. 12. Integrare cromatică

Pentru a proteja pictura împotriva factorilor externi, s-a aplicat un strat de vernis pe bază de rășină naturală (Dammar) în esență de terebentină, de concentrație 10%, prin pensulare.



Fig. 13. Ansamblul față-verso după restaurare

Controlul atent al microclimatului este deosebit de important pentru conservarea pieselor de patrimoniu, indiferent de natura lor. Întrucât lemnul este un material higroscopic, se recomandă ca această icoană să fie depozitată sau expusă într-un mediu cu umiditate relativă între 50 și 65%, cu o valoare

a temperaturii situată între 18 și 20°C, fără fluctuații ample sau bruște (cei doi parametri fiind strâns legați între ei). Nivelul iluminării nu trebuie să depășească 180 de lux.

După restaurare, piesa nu a fost expusă și în prezent este depozitată corespunzător, fiind ambalată în două tipuri de ambalaj: unul interior, moale, neutru din punct de vedere chimic (foiță japoneză), și un al doilea ambalaj mai rigid (carton cu aciditate redusă).

Intervențiile de restaurare efectuate au încetinit o serie de procese evolutive dăunătoare și au redat icoanei un aspect apropiat de cel inițial, ținând seama, negreșit, de principiile restaurării.

Astfel, pe lângă păstrarea patrimoniului în bune condiții, obținem și o perspectivă diferită asupra operei lui Savu Moga, care, sperăm noi, este acum cu un pas mai aproape de publicul larg. Ne dorim ca în viitor și alte piese semnate sau atribuite autorului să ajungă în atenția restauratorilor pentru a fi tratate și vindecate asemenea unor pacienți și, desigur, să fie valorificate corespunzător.

Explanation of Figures

- Fig. 1. The icon before restoration.
- Fig. 2. Digital radiographic image.
- Fig. 3. Consolidation of the paint layers.
- Fig. 4. Consolidation of the paint layers.
- Fig. 5. Aspects during the cleaning of the back.
- Fig. 6. Aspects during the cleaning of the back.
- Fig. 7. Detail. Performing cleaning tests for paint layers.
- Fig. 8. Detail. Performing cleaning tests for paint layers.
- Fig. 9. Aspects during the cleaning of the paint layers.
- Fig. 10. Aspects during the cleaning of the paint layers.
- Fig. 11. Grouting lacunas.
- Fig. 12. Chromatic integration.
- Fig. 13. The icon after restoration.

Abrevieri bibliografice

- | | |
|-------------------|--|
| Brandi 1996 | – Cesare Brandi, <i>Teoria restaurării</i> , București, 1996. |
| Constante 1932 | – Lena Constante, <i>Iconarul Savu Moga</i> , în <i>Boabe de grâu</i> , 11, noiembrie 1932, p. 586-588. |
| Dancu, Dancu 1967 | – Juliana Dancu, Dumitru Dancu, <i>Doi mari pictori din Țara Oltului</i> , în <i>Steaua</i> , 4, 1967, p. 101-108. |
| Lăzărescu 1996 | – Liviu Lăzărescu, <i>Pictura în ulei</i> , Deva, 1996. |