

Tehnica de realizare a icoanelor pe sticlă și influența acesteia asupra stării de conservare. Studiu de caz – trei icoane pe sticlă din Țara Făgărașului

Paul Victor LANGA*

Abstract

The technique of painting icons on glass and its influence on the state of conservation. Case study – three icons on glass from Făgăraș County

The icon on glass from Transylvania is one of the most numerous folk art products in Romania. The technique and materials used to make these icons have a major influence on the state of preservation, therefore keeping them in unfavorable environments can lead to degradations that sometimes could have the result total loss of the image.

This article presents the technique in which these glass icons were made and through three icons from Făgăraș County are exemplified degradations that can occur due to poor working technique or improper conservation.

Keywords: painting on glass, icon, technique, state of conservation, Făgăraș county, Tămaș family.

Arta de pe teritoriul României însumează în creații de o valoare deosebită pentru patrimoniul național și internațional o varietate de tehnici și materiale. Începând cu lucrările monumentale și până la uneltele din gospodărie fiecare lucrare de artă populară poartă amprenta unor meșteșuguri vechi de secole peste care s-au suprapus note caracteristice unui anumit loc.

În decursul secolului al XVIII-lea arta populară din Transilvania a primit ca moștenire prin intermediul țărănilor icoana pe sticlă.¹ Având ca fond pictura central europeană pe dosul sticlei², pictura pe glajă din Transilvania materializează printr-un stil aparte de reprezentare bogatul patrimoniu imaterial de credințe și obiceiuri.³

* Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Științe Socio-Umane, B-dul Victoriei, nr. 5-7, 550024, Sibiu, România (paul.langa@ulbsibiu.ro).

¹ Juliana Dancu, Dumitru Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă* (București: Editura Meridiane, 1975), 20.

² *Hinterglasmalerei*. Ion Mușlea, “Pictura pe sticlă la românii din Scheii Brașovului”, *Țara Bârsei* I (1) (Mai 1929), 36; Dancu, Dancu, *Pictura țărănească pe sticlă*, 17-19.

³ În lucrarea „Spațiul mioritic” Lucian Blaga menționează că „Românul realizează în icoanele pe sticlă sau pe lemn, figurația umană și supraumană de la fâțișare stihială înconjurându-se întotdeauna de anume stângăcii și devieri de la norma perfecțiunii, prin ceea ce stilul hieratic dobândește un aer organic și viu. Farmecul cu totul particular al acestor icoane se datorește unor interferențe de tendințe polare: năzuința stihială, hieratică nu e rece dusă până la capăt, ci e atenuată prin

Această reprezentare artistică a lumii imateriale analizate prin gândirea omului din mediul rural, redată de cele mai multe ori stângaci, naiv, cu forme disproporționate sau dominate de o oarecare sobrietate cromatică și adusă parțial în planul teluric prin conlucrarea celor două lumi, fenomen cu care orice activitate din viața omului era indisolubil relaționată, constituie în continuare un subiect de studiu ce poate fi abordat în numeroase domenii, nu doar în cel artistic.⁴ Astfel, în antiteză cu simplitatea exterioară, imaginile redată pe dosul glajei dovedesc o bogată asceză interioară și o ordine nescrisă transmisă din generație în generație, puternic înrădăcinată în viața de zi cu zi unde lumea materială se împletea armonios cu cea spirituală.⁵

Pe lângă imaginea personajelor reprezentate și concepțiile din care derivă diversele funcții îndeplinite în cultul colectiv sau individual,⁶ o altă latură a acestor icoane care prezintă un deosebit interes, îndeosebi pentru specialiștii din domeniul artelor vizuale, este materialitatea lor, mai precis tehnica în care acestea erau realizate. Din acest punct de vedere, există numeroase detalii care nu numai că ne ajută să observăm evoluția materialelor utilizate în pictura tradițională pe sticlă în decursul anilor, dar mai cu seamă ne oferă o serie de indicii privitoare la datarea lor.

Înainte de a ne îndrepta atenția spre icoana pe sticlă și problematicile acesteia în ceea ce privește starea de conservare, se cuvine a trata sumar materialele elementare utilizate în realizarea acestor icoane, care ne pot, de asemenea, furniza detalii importante privind o anumită tehnică de lucru și implicit perioada în care s-a folosit aceasta.

Sticla prelucrată manual, numită „glajă”, ale cărei dimensiuni sau grosimi variază ca valori⁷, diferă din punct de vedere estetic din cauza metodelor de prelucrare. Glaja icoanelor vechi are un aspect vălurit, cu bule de aer de diverse dimensiuni, poate conține și urme de nisip, iar amprenta prelucrării manuale se evidențiază în urmele liniare asemenea unor nervuri ce urmează o traiectorie orientată în suprafața materialului. La icoanele mai recente aceste urme s-au dovedit a fi absente sau mai estompate. Același aspect de ordin estetic este, de asemenea, constatat și în cazul suprafeței vălurite a bucății de sticlă.⁸

contraponderea tehnicii organice. Pe acest plan de semnificații <<stângăcia>> încetează de a mai fi stângăcie, fiind ridicată la rang de noimă.” Lucian Blaga, *Spațiul mioritic* (București: Editura „Cartea Românească”, 1936), 35.

⁴ Gheorghe Pavelescu, „Pictura pe sticlă la românii din Transilvania,” Gh. Pavelescu, *ETHNOS 6. Arta populară românească: studii de etnografie și folclor* (Sibiu: Astra Museum, 2014), 30-31.

⁵ Pavelescu, „Pictura pe sticlă la românii din Transilvania,” 49-50.

⁶ Pavelescu, „Pictura pe sticlă la românii din Transilvania,” 30-31.

⁷ La început mai subțire, iar apoi a devenit mai groasă.

⁸ Aspectul grosier al foi (de fapt, suprapunerile care se formează o dată cu adăugarea de material în timpul procedurii de umflare a balonului de material din prima etapă a confecționării manuale a foi de sticlă) și suprafața vizibil vălurită se pierd o dată cu dezvoltarea tehnologiei de prelucrare a sticlei când aceasta este prelucrată industrial. Foaia de sticlă se obține în două moduri. Primul era prin suflare, obținându-se o formă cilindrică ce apoi e tăiată și întinsă, iar al doilea, prin întinderea

Materiile prime din care se preparau culorile erau de diverse naturi. Începând de la curtea zugravului și până la împrejurimile satului, numeroase materiale sau produse ale gospodăriei îi foloseau drept ajutor în prepararea culorilor cu care acesta zugrăvea pe dosul sticlei. Dintre cele frecvente enumerăm oxizii de diverse tipuri găsiți în natură⁹, gudronul¹⁰ rezultat în urma arderii lemnului, amestecați cu gălbenuș sau albuș de ou, fiere de bou, cleiuri animale, gume vegetale și, mai târziu, uleiuri sau rășini naturale care permiteau anumite operațiuni tehnice precum trecerile treptate de culoare, transparențe sau umbriri. De asemenea, pe cale comercială se puteau procura materialele care nu se găseau la nivel local, de obicei rășini orientale sau pigmenți de sorginte străină.

După realizarea picturii pe sticlă, icoanele erau puse în ramă și acoperite cu un capac. Acestea erau confecționate din lemn și aveau, pe lângă funcția estetică, un rol de protecție al picturii.

Ramele erau sub forma unor baghete de lemn simple sau cu decoruri sculptate, acoperite cu un strat de vopsea sau baiț. În unele cazuri întâlnim și decorul cu pieptenele¹¹. Îmbinarea acestora este făcută de regulă la 45° prin încliere și cu pene de lemn. La cele mai recente observăm utilizarea cuielor metalice.

Capacele erau confecționate din una sau mai multe planșe din lemn, încliate uneori pe muchii vii, prinse de ramă cu cuie de lemn. La cele târzii observăm, la fel

manuală a pastei de sticlă. Dumitru Dancu, *Icoane pe sticlă din România* (București: Editura Meridiane, 1998), 26-27.

⁹ Pe bază de cupru, fier, piatră de var, argile, ș. a.

¹⁰ Chinorosul, chindruțul/chindrușul. Întâlnit în literatura de specialitate ca negru de fum. Chimistul Ioan Istudor îl amintește ca produs rezultat în urma arderii unor uleiuri, substanțe combustibile în stare lichidă sau gazoasă. Ioan Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, ediția a III-a (București: Editura Art Conservation Support, 2011), 161. Această denumire o întâlnim și în limba germană, poate mult mai explicită pentru noi deoarece provine de la materia din care este preparat pigmentul, respectiv „Kienruß”, o funingine rezultată ca urmare a arderii lemnului de pin, folosită drept colorant în prepararea cernelurilor pentru tipar sau gravură, pentru prepararea cremei de pantofi (în amestec cu grăsime animală) și pigment pentru vopsea pe bază de ulei de in. Eduard Assmuss, *Die trockene Destillation des Holzes und Verarbeitung der durch dieselbe erhaltenen Rohprodukte auf feinere, wie auf Essigsaeure, essigsaeure Salze, Terpentinoel, Wagenschmiere, Kienruss etc.* (Berlin: Springer, Heidelberg, 1867), 124; Heinrich August Pierer, Julius Löbe, *Universal-Lexikon der Gegenwart und Vergangenheit*, ediția a IV-a., vol. 9 (Altenburg, 1860), 473. Cu siguranță, o dată cu tehnica învățată de la călugării veniți din părțile Austriei și Boemiei și așezați în Transilvania, țărani au început să preia și terminologia pe care au adaptat-o la limbajul lor. După comparația datelor expuse mai sus, care au desigur și puncte comune, în contextul în care la origini „kienruß” este prezentat ca fiind o funingine de lemn de pin, reiese întrebarea dacă natura negrului de fum folosit în Transilvania pentru pictura pe sticlă era aceeași cu cea folosită în străinătate sau era doar o teorie a formei fără fond? Bineînțeles, acest lucru, destul de interesant, se poate lămurii cu ajutorul specialiștilor din domeniul chimiei precum și prin consultarea cu alți specialiști din domeniul restaurării picturii pe sticlă și face obiectul altor studii.

¹¹ Sau „fladem”. Cu un pieptene de corn sau pensule înmuiate în baițuri sau vopsele de diferite nuanțe, pe bază de apă sau ulei, se creau modele ce imitau furnirul peste care se aplica un strat de șelac sau colofoniu.

ca în cazul îmbinărilor de la baghetele ramei, fixarea de aceasta folosind cuiele metalice.

Între falțul ramei, capac și icoană se foloseau deseori materiale tampon care ajutau la fixarea sticlei în interior. Dintre acestea enumerăm, începând cu cele mai rudimentare, câlți, hârtie, fragmente textile, bureți, fragmente de cauciuc.¹² Uneori, iconarii sau anumite persoane introduceau în aceste spații documente sau fragmente de ziare care ne pot oferi o oarecare perspectivă asupra datării pieselor sau a intervențiilor care s-au făcut pe acestea.

Într-o astfel de perspectivă pe care ne propunem să o abordăm în acest studiu nu putem omite mediul în care aceste piese sunt expuse sau utilizate. Având în vedere că sunt piese compozite, cu materiale de diverse naturi mai mult sau mai puțin fragile, factorii de microclimat și expunerea sau depozitarea acestora pot influența foarte mult starea de conservare, fapt pe care îl vom expune pe larg în cele ce urmează.

Cele trei icoane aduse în discuție sunt pictate de membri ai familiei Tămaș, zugravi ce au activat în zona Țării Făgărașului. Având în vedere tehnica și materialele utilizate, dar și stilul de reprezentare sau paleta cromatică abordate în aceste trei icoane, putem constata că icoanele provin din două perioade diferite.

Prima dintre acestea (Fig. 1) îl înfățișează pe Sfântul Nicolae ca arhiepiscop, în ipostaza întâlnită în pilda prin care miluiește pe tatăl celor trei fete pe care le ferește de desfrâu. Presupunem că icoana ar fi fost pictată aproximativ în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.¹³

Rama este una simplă, lucrată îngrijit, monocromă, decorată cu pieptenele și încheiată cu pene¹⁴. Capacul este format din patru planșe subțiri de lemn care prezintă în partea inferioară pierderi minore de material cauzate probabil de șocuri mecanice deoarece zonele respective prezintă fracturi fără ca lemnul să fie atacat de insecte xilofage. Un alt aspect interesant la partea de lemn a acestei icoane este modul de prindere al capacului de ramă. Fiind o ramă veche îmbinată în stilul tradițional folosit de vechii iconari ne-am fi așteptat să găsim cuie de lemn însă planșele sunt fixate cu ajutorul unor cuie metalice. Există, astfel, posibilitatea ca icoana să fi avut la un moment dat alt capac ce a fost înlocuit ulterior cu cel actual.¹⁵

Stratul de culoare prezintă numeroase desprinderi, exfolieri, migrări de solzi și pierderi de culoare care au dus la apariția unor lacune de strat ce stânjenește citirea imaginii. În zonele lacunare pot fi observate urme de contururi și tușe care cândva

¹² Majoritatea dintre ele constituind prin acțiunea factorilor de microclimat un pericol, în special pentru stratul de culoare.

¹³ După o atribuire personală prin analogie cu alte icoane realizate de această familie de zugravi.

¹⁴ Elemente minore din punct de vedere tehnic dar care ne oferă un indiciu asupra vechimii icoanei sau cel puțin a ramei în cazul în care presupunem că pentru o icoană de factură mai nouă s-a folosit rama unei alte icoane mai vechi care s-a degradat.

¹⁵ Această icoană urmează să fie supusă curând intervențiilor de restaurare. Astfel, până în momentul în deschiderii capacului și a constatării dacă mai există sau nu alte urme rezultate în urma unei fixări anterioare a planșelor, totul se rezumă la o ipoteză.

au constituit zone luminate ale veșmintelor. (Fig. 4) Având în vedere caracterul fragil al peliculei de culoare tindem să afirmăm că în prepararea culorilor s-a folosit doar liantul tradițional de emulsie de ou. Astfel, o posibilă expunere a icoanei la temperaturi ridicate¹⁶ care au dus la slăbirea structurii stratului de culoare, cumulată cu șocuri mecanice din timpul manipulării, a avut ca rezultat degradările constatate.

Celelalte două, Sfântul Nicolae înfățișat ca episcop pe tron (Fig. 2) și Maica Domnului Îndurerată (Fig. 3), au o factură mai târzie, aproximativ începutul secolului XX. După cum spunea și cercetătoarea Elena Băjenaru într-un volum dedicat zugravilor și icoanelor pe sticlă din Țara Făgărașului, despre ultimele două se poate afirma faptul că personajele sunt umbrite de motivele decorative care domină spațiul și atenuează profunzimea mesajului transmis.¹⁷

Componentele din lemn ale icoanei cu Sfântul Nicolae sunt prelucrate grosier. Rama robustă este îmbinată la 45° cu ajutorul unor cuie metalice, unele chiar bătute trei sferturi și apoi îndoite peste baghetele ramei. Decorul brun-roșcat realizat cu pieptenele prezenta un strat¹⁸ ce obtura parțial imitația de furnir. Falțul acesteia este în unele zone nefinisat și prezintă urme de chit tradițional de culoare gri spre negru, posibil un bitum amestecat cu rumeguș, utilizat pentru a aduce la nivel goluri unde erau probabil fragmente de nod. Capacul este format din două planșe groase de lemn, asimetrice ca dimensiune și poziționare, cu o distanțare între ele de aproximativ doi centimetri. Pentru prinderea acestuia s-au folosit cuie metalice la fel ca în cazul ramei. Distanțarea dintre cele două planșe¹⁹ (Fig. 5) a permis pătrunderea în zona picturii a unor materii care s-au depus între sticlă și capac. De asemenea, ca urmare a unei depozitări neconforme, la ramă și capac s-a constatat un atac xilofag inactiv care a avut ca efect fragilizarea componentelor.

În ceea ce privește pelicula de culoare, tehnica de preparare a acesteia prezintă în general caracteristicile unei tempere făcută după rețeta tradițională cu emulsie de ou. În unele zone unde au fost făcute treceri modulate pentru zone de umbră observăm mici încrețiri ale stratului. Acest lucru apare din cauza faptului că în componența culorilor a fost folosit și ulei sau rășină, detaliu tehnic întâlnit la majoritatea icoanelor unde sunt făcute asemenea treceri în fondul de culoare.²⁰ În

¹⁶ Spre exemplu, icoana a putut fi ținută într-o zonă unde razele soarelui ajungeau direct pe suprafața sticlei sau în apropierea unei surse de căldură și în funcție de pigmentii utilizați sau de grosimea peliculei, unele zone au cedat mai repede și au extras și culoarea de dedesubt (zona feței Sfântului Nicolae sau în partea inferioară a veșmântului acestuia, unde culoarea s-a pierdut și au rămas doar urme de contur).

¹⁷ Elena Băjenaru, *Icoane și iconari din Țara Făgărașului* (București: Editura „Oscar Print”, 2012), 154.

¹⁸ Rezultat probabil ca urmare a vechiului obicei de a lustrui elementele de mobilier și lemn cu ulei de lampă și depunerii prafului.

¹⁹ Despre care, după deschidere, s-a constatat că au fost montate de la început în acest fel și nu a fost rezultatul unei contrageri a lemnului.

²⁰ La unele icoane cantitatea de ulei din liant este una foarte mare încât tempera este una foarte grasă sau compoziția culorii este foarte apropiată de cea a culorilor de ulei.

contrast cu aceste suprafețe, pe aureolă manșete, borduri ale veșmintelor, mitră, Evanghelie și tron se află zone fragile de culoare dispusă într-un strat subțire sau foarte subțire, cu un liant slab. La contactul cu emulsia de ou și apa utilizate pentru curățire, culoarea galbenă era ușor solubilă iar motivele decorative de culoare oranj de pe aceste zone au gonflat în timpul etapei de consolidare. Degradări majore ale peliculei au fost constatate doar pe suprafețe restrânse acestea fiind desprinderi și pierderi în zona de albastru a fondului, în zona chipului, la nas, și în zona mâinii stângi. Urme de desprinderi oarbe au mai fost observate și în zonele în care pentru liantul culorii a fost folosit ulei. La aceste sensibilități ale peliculei, un impact major, cel puțin din punct de vedere estetic, l-au avut depunerile masive de praf, murdărie și pânze de păianjen aderente și ancrasate pătrunse prin fanta dintre planșele capacului (Fig. 6).

Icoana *Maica Domnului Îndurerată* prezintă similarități atât în ceea ce privește stilul de reprezentare cât și tehnica de pictură și de confecționare a ramei și capacului. Diferența constă în faptul că la această icoană capacul este făcut din trei planșe mai apropiate față de cele ale icoanei cu Sfântul Nicolae. Chiar dacă dispunerea planșelor pe verso este mult mai compactă și aici am constatat la interior o depunere masivă de materii de diverse naturi (Fig. 7). O altă degradare este fragmentarea sticlei în partea dreaptă inferioară, urmare a unui șoc mecanic, ciobul intrând sub bucata mare de sticlă (Fig. 8).

În ceea ce privește stratul de culoare avem zone lacunare pe suprafețe restrânse și numeroase exfolieri și desprinderi. Cea mai mare pondere a desprinderilor, exfolierilor și o instabilitate a stratului de culoare o întâlnim pe maforionul de culoare neagră al Fecioarei Maria. Acest fapt este cauzat în special de natura culorii dar și a liantului utilizat pentru așternerea acesteia. Fragilitatea acestuia²¹, care a avut ca urmări și pierderi masive de strat, ne conduce la ipoteza că este o culoare preparată artizanal, probabil un negru de fum, care în comparație cu zonele unde a fost acoperit de alte straturi succesive formate din alte culori, și a rezistat peste timp datorită protecției oferite de acestea, în acest caz a fost expus direct factorilor de microclimat. Ioan Istudor menționează despre acest pigment că „*este foarte fin, omogen, dar nu se umezește bine cu apa [...] absoarbe mult ulei*”²², aspect remarcat în timpul consolidării stratului care a impus dificultăți în absorbția emulsiei de ou utilizate ca material consolidant și readucerea solzilor de culoare într-un strat stabil, aderent și omogen (Fig. 9).

Observăm, astfel, din cele expuse, faptul că fiecare piesă constituie un caz particular. Chiar dacă meșteșugul se moștenește din generație în generație, tehnica de lucru se adaptează vremurilor în schimbare și evoluează sau se degradează o dată cu

²¹ Dacă luăm în considerare vechea rețetă de preparare a culorii negre pentru contururi observăm negrul de fum amestecat cu o soluție slabă de clei animal și gălbenuș de ou cu materii conservante precum fierea de bou.

Dancu, *Icoane pe sticlă din România*, 62, 64.

²² Istudor, *Noțiuni de chimia picturii*, 161.

acestea. Aceste schimbări influențează substanțial calitatea unei lucrări și caracterul acesteia, nu doar estetic, ci și tehnic. Natura materialelor și punerea acestora în operă, precum și mediul în care se face această etapă, modul în care se utilizează sau se expun aceste icoane pe sticlă, depozitarea lor sau, de cele mai multe ori, abandonarea într-un loc nefavorabil păstrării conforme cu standardele de microclimat impuse de aceste piese compuse din materiale variate, duc la o alterare a stării de conservare a acestora și în numeroase cazuri la pierderea totală a imaginii. De aceea, se impune o riguroasă atenție atât din partea deținătorilor de astfel de bunuri culturale, dar totodată și o pregătire și un studiu constant din partea specialiștilor care iau contact cu astfel de piese în laboratoarele de restaurare unde acestea vin la tratament, pentru a putea să ia o decizie cât mai bună și să păstreze pentru încă o perioadă îndelungată aceste piese de patrimoniu într-o stare corespunzătoare valorificării acestora.



Figura 1. *Sfântul Nicolae*
(aproximativ a doua
jumătate a secolului al
XIX-lea)



Figura 2. *Sfântul Nicolae*
(aproximativ
începutul secolului al
XX-lea)

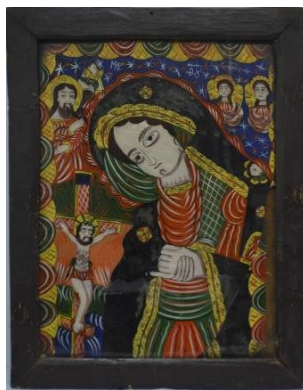


Figura 3. *Maica Domnului Îndurerată*
(aproximativ începutul
secolului al XX-lea)



Figura 4. Detaliu cu zone exfoliate și lacune de strat icoana *Sfântul Nicolae* (sec. XIX)



Figura 5. Detaliu cu versoul icoanei *Sfântul Nicolae* (sec. XX)

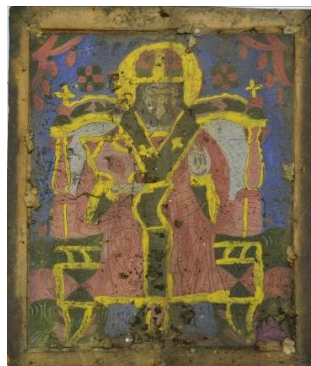


Figura 6. Ansamblu verso icoană *Sfântul Nicolae* (sec. XX)



Figura 7. Ansamblu verso icoană *Maica Domnului Îndurerată*



Figura 8. Detaliu cu sticla fragmentată

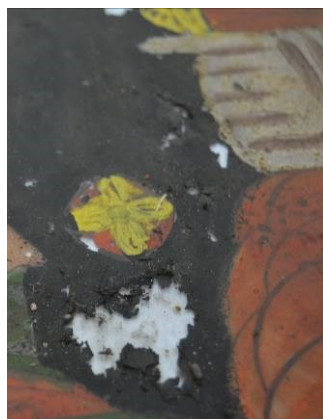


Figura 9. Detaliu cu zona de culoare neagră de pe maforion