

Cu chip sau fără chip?

Limite și abordări în restaurarea chipurilor în operele de artă. Studiu de caz – restaurarea unor icoane pictate pe sticlă și pe panou de lemn

Paul Victor Langa*

Abstract:

With a face or without a face? Limits and approaches in the restoration of faces in works of art. Case study – restoration of painted icons on glass and wooden panel

Over the centuries, visual art and society have experienced a continuous transformation of human faces. Even though the image is one of the most accessible ways of conveying information, it carries a substantial load of ideas or connotations. Thus, the artistic image and especially the faces of the characters undergo an ideological and aesthetic evolution. Throughout different historical periods, people will leave their mark on these faces in numerous forms based on various considerations. Together with historians, preservation and restoration specialists research these testimonies and ensure a good perception of their originality and veracity. The present study proposes an approach to some case studies in which the face of the characters was affected and the limits that define the restoration intervention on it.

Keywords: *face, restoration, icons, glass, wooden panel*

Cum abordăm o imagine preliminar practicii de restaurare? Activitatea de restaurare a patrimoniului cultural este una complexă și însumează o multitudine de domenii care fac parte atât din sfera științelor sociale, cât și din sfera științelor exacte. Este de înțeles acest fapt având în vedere că numai prin intermediul unei cercetări pluridisciplinare putem să dezvăluim un bun de patrimoniu sub toate aspectele sale.

Dacă uneori partea tehnică a procesului de restaurare a unui bun de patrimoniu nu poate să se desfășoare fără a lua în considerare latura estetică (De ce intervenim?), de cele mai multe ori, îndeosebi în ramura picturii sau cea a sculpturii, fluxul tehnologic de restaurare a unui bun cultural se derulează după reguli bine stabilite, însă finalitatea lui este condiționată nu doar de aspectul estetic (Cât să intervenim?), ci și de aspecte de ordin social sau istoric. Deseori, printre ultimele etape ale fluxului tehnologic de restaurare a imaginilor se numără anumite intervenții de completare sau retuș

care ne pot ajuta să percepem mai bine mesajul ce se dorește să ajungă la privitor.

Pentru a înțelege pe deplin o imagine este nevoie de a cunoaște circumstanțele istorice care erau la momentul creării ei, aceasta fiind doar o parte componentă a caracterului lucrării. Tudor Vianu menționează că „*În artă nu interesează istoricitatea faptelor, ci tipismul lor; fapte reale, prezentate fără artă, pot să fie lipsite de semnificație*”¹, mesajul artistic transmis de opera de artă fiind o percepție spirituală asupra faptului prezentat.

Istoricul Michel Pastoreau ne oferă câteva repere foarte importante pentru cei care doresc să se ocupe de studiul imaginilor sau al culorilor, importante și în domeniul restaurării pentru a putea să identificăm corect contextul în care opera sau bunul cultural au fost create, precum și mesajul pe care acestea doresc să ni-l împărtășească.

Preliminar studiului unei imagini sau al unui obiect, Pastoreau ne expune câteva detalii pe care trebuie să le avem în vedere atunci când efectuăm cercetarea. Acestea sunt de natură diversă, pornind de la detalii de ordin fizic sau chimic precum amprenta temporală pe care o are imaginea prin faptul că nu mai păstrează aceleași culori ca în momentul producerii ei² sau lumina (naturală ori electrică de numeroase tipuri) în care vedem astăzi respectivele produse ale creației artistice, diferită de cea folosită de oamenii de la vremea respectivă (opaiț, lumânare, lumina naturală filtrată printr-o fereastră de mari sau mici dimensiuni, sau printr-un vitraliu la un anumit moment al zilei)³, până la detalii cu caracter social care constau în anacronismul operelor de artă. Acest aspect impune cercetătorului să aibă în vedere faptul că definițiile, concepțiile și clasamentele noastre sunt diferite față de cele din trecut⁴.

În momentul în care am stabilit aceste limite, coordonatele de analiză efectivă a imaginii sau a obiectului pornesc din acest caracter anacronic. Pastoreau afirmă că înainte de a fi tehnică, arheologică, artistică sau științifică, istoria unei imagini este în primul rând una socială.⁵ Din acest punct de vedere, suntem datori să cercetăm sensul în care au apărut anumite imagini sau obiecte, ce coduri ascund în interiorul reprezentărilor conținute de acestea, ce valori promovează, în cadrul căror practici au fost folosite sau cu ce scopuri au fost realizate aceste bunuri.⁶ Obținem, în urma celor enumerate, o întregă hartă a imaterialității care stă în spatele unei imagini sau a unui obiect și care

* Universitatea "Lucian Blaga" din Sibiu, Romania (paul.langa@ulbsibiu.ro).

¹ Comentariu la o maximă a lui Nicolas Boileau („*Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable*” – *Uneori adevărul poate să nu pară verosimil*), apud Tudor Vianu, *Dicționar de maxime comentat*, ediția a II-a (București: Editura Științifică, 1971), 18.

² Michel Pastoreau, *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental* (Chișinău: Editura Cartier, 2022), 135.

³ Michel Pastoreau, *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental*, 135.

⁴ Michel Pastoreau, *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental*, 140.

⁵ Michel Pastoreau, *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental*, 143.

⁶ Michel Pastoreau, *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental*, 143-144.

este de fapt însuși mesajul care dorește să fie transmis celui care ia contact cu acestea.

Un alt aspect imperios necesar în această analiză a imaginii sau obiectului (în cazul studiului de față, a imaginii) este direcția dublă de analiză rezultată din caracterul social al imaginii. În primul rând, vom studia cadrulul și mijloacelor de expresie specifice unei perioade pentru a putea include imaginea studiată în cadrul specific de concepere și valorificare, iar în al doilea rând, vom studia mutațiile, disparițiile, inovațiile sau fuziunile care afectează imaginea din punct de vedere istoric.⁷ Aceste fenomene au deschis nenumărate discuții în istorie și artă plastică și chiar au dezvoltat direcții particulare de cercetare cu ecouri în practica restaurării patrimoniului.

Acest fapt poate fi observat în lucrarea „*Teoria restaurării*” scrisă de Cesaro Brandi din care vom aminti anumite pasaje care ne interesează în studiul de față. În ton cu cele amintite de istoricul de artă Michel Pastoreau, Brandi definește restaurarea „*ca «momentul metodologic al recunoașterii operei de artă în bipolaritatea sa estetică și istorică»*”⁸. Deducem că o restaurare întreprinsă de un specialist nu se oprește la studiul ca atare al materialelor din care este alcătuit și starea de conservare în care se află acel bun de patrimoniu. Acestea trebuie puse în legătură cu modul în care au fost puse în operă și motivul care a stat în spatele creării acestei opere. Acest motiv preliminar creației este considerat de către Cesare Brandi prioritar, menționând că „*este necesar ca opera de artă să fie examinată în primul rând în raport cu importanța imaginii concretizate prin ea și în al doilea rând în raport cu starea de conservare a materialelor care o alcătuiesc*”⁹. Observăm și în acest caz importanța caracterului social al imaginii reprezentate sau a obiectului creat care primează în fața caracterului tehnic. În completare, după stabilirea coordonatelor de lucru impuse de latura socială și istorică a operei pe care o restaurăm, Brandi vine și cu detalii de ordin tehnic prin care suntem îndrumați ca „*orice operație pe care o vom întreprinde, cu ajutorul elementelor rămase, în vederea restituirii a ceea ce se păstrează din imaginea originală sau în vederea asigurării conservării materiei căreia îi revine epifania imaginii va fi condiționată de completarea cu succes a dublei investigații de care vorbeam inițial*”¹⁰. Astfel, restauratorul este subordonat caracterului lucrării. Intervenția sa de restaurare va trata imaginea sau bunul cultural afectat dar nu îi va știrbi prin aceasta mesajul pe care dorește să îl transmită.

În legislația din România există anumite norme care pe baza principiilor restaurării condiționează intervențiile de restaurare. Două dintre aceste principii fac referire la păstrarea integrității materiei din care este constituit bunul cultural. Pe de-o parte, înainte ca restauratorul să intervină, este recomandată „*păstrarea în totalitate a părților originale din obiect. Nicio*

⁷ Michel Pastoreau, *O istorie simbolică a Evului Mediu Occidental*, 143-144.

⁸ Cesare Brandi, *Teoria restaurării* (București: Editura Meridiane, 1996), 36.

⁹ Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, 86.

¹⁰ Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, 87.

*intervenție nu trebuie să înlăture, să diminueze, să falsifice părți ale obiectului (Primum non nocere)*¹¹, iar pe de altă parte, în momentul intervenției, „*nu se vor face completări dacă lipsește mai mult de 50% din original (Restaurarea se oprește unde începe ipoteza)*”¹². De asemenea, avem și un articol care ne indică pragul până la care se poate interveni pe un bun cultural în cazul unei restaurări care să respecte standardele etice și științifice „*Actul de restaurare nu-și propune să creeze un bun cultural mobil nou. El urmărește să aducă bunul cultural mobil la o stare, la un aspect care să transmită cât mai complet funcția originală a acestuia.*”¹³ și totodată să mențină integritatea imaterială a bunului de patrimoniu pe care s-a intervenit, mai exact, caracterul social și istoric amintit de Michel Pastoreau sau „*dubla investigare*”¹⁴ amintită de Cesare Brandi în care primează importanța imaginii și abia apoi materia din care este constituită aceasta.

În încheierea acestei prime părți a studiului, care și-a propus o trecere în revistă a abordărilor etice și științifice preliminare restaurării unei imagini, vom prezenta câteva sculpturi și picturi în care se poate observa concret caracterul social și istoric al unei imagini și abordarea științifică din punct de vedere al conservării și restaurării acestor mărturii.

În jurul anului 200 trecea prin Egipt Septimius Severus alături de soție și cei doi copii ai săi. Cu acest prilej este realizat de către un artist local un portret al familiei („*Severan Tondo*”) (Fig. 2) păstrat astăzi la Staatliche Museen din Berlin.¹⁵ Imaginea îl înfățișează pe împăratul Septimius Severus în partea dreaptă din jumătatea superioară, lângă acesta se află pictată soția Julia Domna, iar în partea inferioară, la pieptul părinților, Geta (stânga) și Caracalla (dreapta). Soția poartă o diademă de aur, cercei și un colier, iar personajele masculine poartă tunici albe, mantii de culoare deschisă, sceptre și cununi aurii cu pietre prețioase. Similaritățile dintre vestimentația celor doi fii și vestimentația tatălui lor denotă succesiunea comună la tron pe care au avut-o după moartea lui Septimius din anul 211¹⁶. Elementul care ne atrage atenția la această pictură este chipul șters al lui Geta Severus din partea inferioară stângă a compoziției. Motivul este unul de natură socială și istorică. După asasinarea lui Geta, Caracalla va cere Senatului condamnarea memoriei acestuia și ștergerea imaginii fratelui său din toate monumentele publice (practică denumită *damnatio memoriae*). Observăm că această hotărâre a

¹¹ “Normele de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate”, Cap. III. Art. 32, lit. a., *Monitorul Oficial* 58 (23 ianuarie 2004).

¹² “Normele de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate”, Cap. III. Art. 32, lit. b., *Monitorul Oficial* 58 (23 ianuarie 2004).

¹³ “Normele de conservare și restaurare a bunurilor culturale mobile clasate”, Cap. III, Art. 33., *Monitorul Oficial* 58 (23 ianuarie 2004).

¹⁴ Cesare Brandi, *Teoria restaurării*, 87.

¹⁵ <https://www.reed.edu/reed-magazine/articles/2024/severan-tondo.html> (Accesat la 09.10.2024).

¹⁶ Claudia S. Popescu, “Caracalla și Dacia, o relație incomplet elucidată,” *Acta Centri Lucusensis* 5A (2017), 71.

avut urmări și în lucrările cu caracter privat.¹⁷ În acest caz, imaginea păstrează pentru eternitate acel moment prin degradarea portretului în zona persoanei împrișinate și, contrar faptului că deranjează din punct de vedere estetic, instanța istorică păstrează mesajul care a dorit să fie transmis, ștergerea din memoria colectivă a chipului și implicit a persoanei.

O astfel de practică se întâlnește și la portretele împăratului Nero. Un cap de la o statuie care îl înfățișează pe acesta (*Fig. 1*), păstrat la Museo delle Terme din Roma, prezintă o spărtură în zona piramidei nazale¹⁸. Este indiscutabil faptul că avem de a face cu o mărturie istorică și nu o eroare umană și chiar dacă prin analogie cu alte portrete de epocă sau mărturii documentare s-ar putea reconstitui acea parte respectiva intervenție contravine principiilor restaurării și mesajul care se dorește a fi transmis ar avea o altă semnificație.

O altă situație de degradare a unei sculpturi prin acțiunea factorului uman a fost înregistrat în Roma. În anul 1972 o persoană lovește cu ciocanul statuia „*Pieta*” sculptată de Michelangelo, aflată în Bazilica Sfântul Petru. Loviturile vor afecta o pleoapă, cotul stâng și vârful nasului Fecioarei Maria. La momentul respectiv s-a dezbătut problema de refacere a părților lipsă ori conservarea statuii păstrând aceste urme ale loviturilor, punându-se în discuție cele două direcții de analiză, istorică și estetică, prima dintre acestea fiind cea prioritară. Decizia finală a aparținut Vaticanului care a decis să fie executate intervenții de restaurare și completare a fragmentelor lipsă prin repunerea în operă a materialului original căzut la baza statuii și într-un mod foarte discret din punct de vedere al lizibilității intervențiilor.¹⁹

În sfera picturii murale sunt întâlnite, de asemenea, intervenții ale factorului uman cu scopul de a transmite un anumit mesaj. Spre exemplu, un caz oarecum asemănător cu cele amintite de condamnare a memoriei, fără o mutilare fizică a chipului în această situație, întâlnim în tabloul votiv al familiei lui Petru Rareș de la Mănăstirea Probota (județul Suceava). Intermediat de Sfântul Nicolae, patronul spiritual al lăcașului de cult, Petru Rareș alături de familia sa închină ctitoria lui Hristos care o primește dintr-o glorie aflată în colțul din dreapta sus al imaginii. Imediat după persoana lui Petru Rareș aflat în spatele Sfântului Nicolae este pictat un personaj masculine, încoronat la fel ca domnitorul și soția acestuia, însă cu chipul pictat într-o culoare de o tonalitate mai închisă comparativ cu chipurile celorlalte personaje ilustrate (*Fig. 3*). Este vorba de Iliș, fiul succesori al lui Petru Rareș, care s-a convertit la religia islamică. Astfel, chiar dacă nu a fost șters sau mutilat precum am văzut în cazurile anterioare, posterității i s-a oferit o

¹⁷ <https://artsandculture.google.com/asset/damnatio-memoriae-the-severan-tondo-unknown/1AHKxoD4l7ZtVw?hl=en> (Accesat la data de 09.10.2024).

¹⁸ Practica cea mai întâlnită în cazul statuiilor care au avut de suferit de pe urma acestui fenomen.

¹⁹ <https://www.wantedinrome.com/news/the-day-michelangelos-pieta-was-vandalised-in-a-hammer-attack.html> (Accesat la data de 09.10. 2024)

imagine a acestuia asemănătoare cu persoanele din mediul islamic, modificare ce se păstrează ca atare ca mărturie a acestui fapt.

O altă mărturie istorică asupra căreia nu se intervine în cazul unor restaurări efectuate pe pictura murală este prezența lacunelor în zona chipurilor de sfinți, aspect pe care îl putem vedea atât la bisericile din Țara Hațegului (*Fig. 4*), cât și la bisericile din nordul Moldovei. Aceste lacune au fost cauzate fie de mutilarea intenționată a chipurilor de sfinți de către invadatori, fie ca urmare a unor ritualuri.²⁰ Cert este că sunt mărturii istorice care atestă o perioadă din viața lăcașului de cult și a evenimentelor politice, militare sau activități sociale practicate într-un anumit moment, aspecte care conduc la conservarea acestora sub forma întâlnită și excluderea unei intervenții de completare sau refacere a acelei zone.

Alte situații nefericite în care picturile murale pot fi afectate sunt cauzate de neglijență acțiunea intemperiiilor (în cazul picturilor exterioare) sau a altor factori care pot afecta și picturile din interior. Un exemplu poate fi un incendiu care a avut loc la acoperișul Bisericii Greco-Catolice „Întrarea în Biserică a Maicii Domnului” din Teiuș. Ca urmare a intervenției echipajelor de pompieri apa s-a scurs pe fresca interioară ceea ce a dus la o estompere, degradare parțială sau, în unele cazuri, chiar la ștergerea completă a conturului chipurilor unor sfinți (*Fig. 5*).²¹ Intervenția de restaurare se va opri în această situație la nivelul curățirii zonei deoarece, în lipsa unei părți martor care să ateste modul cum a fost trasat conturul sau cum a fost pusă pata de culoare, orice intervenție a restauratorului constituie un element nou care nu este în concordanță cu amprenta autorului, totul petrecându-se doar la nivel ipotetic. Astfel de situații nu se limitează doar la chipurile sfinților din pictura murală și sunt des întâlnite și în cazul restaurării icoanelor pe sticlă și panou de lemn.

Restaurarea chipului în cazul unor icoane pe sticlă și panou de lemn – studii de caz. Pictura pe versoul sticlei are un caracter foarte delicat din punct de vedere al restaurării acesteia. Comparativ cu pictura pe panou de lemn unde culorile sunt așezate pe un strat de grund destul de consistent cu care face corp comun și îi asigură o aderență destul de bună la suport, stratul de culoare așternut pe glajă este o peliculă foarte subțire iar aderența acesteia la suport depinde doar de liantul pe care îl are în compoziție. Și într-un caz, și în celălalt stratul de culoare poate deveni friabil din cauza unor vicii de tehnică sau a unei conservări defectuoase, îndeosebi fluctuația factorilor ambientali, umiditate și temperatură, care induce tensiuni în interiorul acestui strat și îl desprinde de suport.

Prima icoană adusă în discuție este o icoană de Țara Făgărașului care îl ilustrează pe Sfântul Nicolae în chip de arhieru, realizată de unul dintre

²⁰ Oliviu Boldura, *Pictura murală din nordul Moldovei. Modificări estetice și restaurare* (București: Editura ACS, 2013), 129, 132-133.

²¹ Paul Langa, “Aspects of the Votive Image’ State of Conservation in the Greek-Catholic Church from Teiuș. În *Brukenthal. Acta Musei XIV.4(2019)*, 811.

ultimii membri ai Familiei Tămaș.²² Problematica constatată la nivelul chipului Sfântului Nicolae a fost una minoră. În zona nasului și a obrazului stâng au existat zone de desprinderi ale stratului de culoare care au avut și pierderi de strat în fază incipientă în partea din vecinătatea bărbii (*Fig. 6*). Intervențiile realizate în această zonă au fost o consolidare a stratului de culoare și readucerea în plan cu redobândirea aderenței la suportul de sticlă prin pensulare cu emulsie de ou și presare cu tampon de vată și folie anti aderență, după care, din considerente estetice, a fost posibilă o integrare cromatică imitativă în zona lacunelor care îngreunau percepția expresiei senine a chipului.²³

O altă icoană pe sticlă din același centru de pictură pe sticlă și având ca autor aceeași familie a fost o icoană cu tema *Maica Domnului Îndurerată*.²⁴ Diagnosticul privind degradările din zona chipului Fecioarei a fost similar cu cel prezentat anterior, desprinderile și lacunele fiind întâlnite de această dată în zona culorii alb din zona ochilor. Procesul de restaurare a fost identic cu cel de la icoana Sfântului Nicolae.²⁵

Dacă cele două icoane nu au prezentat degradări de nivel ridicat în zona chipului și au fost afectate mai mult pe partea de decor, o icoană mai veche pe glajă cu tema Sfântului Nicolae înfățișat ca făcător de minuni²⁶, realizată de unul dintre înaintașii zugravului ce a lucrat cele două icoane prezentate anterior, a ajuns în laborator într-o stare avansată de degradare.²⁷ Stratul de culoare care exista era exfoliat în proporție de 60% iar chipurile personajelor prezentau pierderi mari de culoare în special în zona chipurilor a două dintre fete și a chipului Sfântului Nicolae (*Fig. 7*). La o primă examinare vizuală macroscopică fluxul de restaurare în aceste zone se presupunea a fi încheiat o dată cu consolidarea și curățirea stratului de culoare existent. Cercetările la nivel microscopic și la nivel digital (*Fig. 8 a, b*), prin editarea fotografiilor astfel încât fie evidențiate cât mai multe detalii, au dezvăluit însă existența unor urme de contur (*Fig. 9 a, b*) și de culoare care au ajutat la reconstituirea integrală a conturului și a culorii de fond prezentă pe chipuri.²⁸ Astfel, intervențiile de restaurare au putut include și integrarea cromatică a chipurilor. Motivele care au stat la baza acestei integrări cromatice au fost, pe de-o parte, unul teologic, faptul că o icoană este în

²² Vezi Paul Langa, "The Restoration of an "Saint Nicholas" Icon Painted by the Tămaș Family from the Făgăraș County," *Brukenthal. Acta Musei XVII.4* (2022), 645-652.

²³ Paul Langa, "The Restoration of an "Saint Nicholas" Icon Painted by the Tămaș Family from the Făgăraș County," 647-648.

²⁴ Vezi Paul Langa, "Restoration Of The Icon „Sorrowful Mother Of God” Painted By The Tămaș Family From The Făgăraș County," *Brukenthal. Acta Musei XVIII.4* (2023), 687-696.

²⁵ Paul Langa, "Restoration Of The Icon „Sorrowful Mother Of God” Painted By The Tămaș Family From The Făgăraș County," 691.

²⁶ În acest caz este redată minunea prin care Sfântul Nicolae l-a ajutat pe tatăl bătrân și pe cele trei fete ale acestuia aflați în dificultăți materiale.

²⁷ Vezi Paul Langa, "Restoration of the glass icon "Saint Nicholas" painted by the Tămaș Family," *Brukenthal. Acta Musei XIX.4* (2024) (în curs de publicare).

²⁸ Paul Langa, "Restoration of the glass icon "Saint Nicholas" painted by the Tămaș Family".

primul rând chip, și pe de altă parte, unul științific, existența unor părți martor care ne-au oferit informații concrete privind conturul și culoarea de fond ceea ce a exclus orice ipoteză care, din punct de vedere etic și legislativ, ar fi îngărdit această etapă din fluxul tehnologic de restaurare.

Încheiem această expunere prin prezentarea a două studii de caz provenite din rândul icoanelor pe panou de lemn.

Prima dintre acestea este o icoană cu Sfântul Ierarh Nicolae aflată în colecția Parohiei Canela, județul Ilfov.²⁹ Starea de degradare avansată pe care o avea icoana la intrarea în laborator se putea observa atât la nivel de suport cât și la nivel de strat pictural. Aceasta era cauzată de un atac masiv de insecte xilofage ale căror galerii au afectat structura internă a panoului iar orificiile de zbor au afectat îndeosebi la nivel estetic, numărul mare care se putea observa la nivelul stratului de pictură conferindu-i un aspect perforat. După consolidările efectuate pe suprafața stratului de culoare a urmat chituiră orificiilor de zbor. Această etapă a constat în obturarea fiecărui orificiu cu un chit de cretă de munte în amestec cu clei de pește iar după îndepărtarea verniului existent integrarea cromatică la nivel imitativ a fiecărei chitui. ³⁰ Chituirea acestor orificii de zbor a fost realizată din considerente estetice deoarece după curățirea picturii de verniul brunificat, pe suprafața în culori vii aceste orificii deveneau și mai evidente stânjenind receptarea imaginii reprezentate.

A doua icoană, cu tema *Deisis*³¹, provine din Colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia și a fost restaurată în cadrul proiectului MUSEIKON.³² Principalele degradări majore pe care le prezenta piesa la intrarea în laborator piesa au fost depuneri masive de ceară pe întreaga suprafață, repictări grosiere cu grund industrial de culoare brun-roșcată, pierderi de strat pictural în partea inferioară și distanțarea celor două planșe care constituie panoul. După îndepărtarea depunerilor de ceară cu ajutorul bisturiului, repictările cu grund au fost îndepărtate cu tampoane de vată și dimetilformamidă. Etapei de curățire i-a urmat consolidarea structurală a panoului și baghetelor ramei atașate acestuia. Având în vedere că din punct de vedere compozițional în tema *Deisis* figura Mântuitorului este plasată central putem să ne dăm seama cu ușurință că figura acestuia a fost împărțită la jumătate din cauza distanțării celor două planșe. Din punct de vedere estetic, un canal care traversează figura unui personaj îl împarte fizic în două părți nu doar la nivel vizual, ci și material. Chiar dacă după lipirea celor două planșe această zonă nu mai era atât de evidentă, ochiul percepea acea

²⁹ Vezi Mirel Vasile Bucur, Paul Langa, "Restaurarea icoanei de panou Sfântul Nicolae. Colecția Parohiei Canela, județul Ilfov". În *Acta Terrae Fogarasiensis* VI(2017), 760-765.

³⁰ Mirel Vasile Bucur, Paul Langa, "Restaurarea icoanei de panou Sfântul Nicolae. Colecția Parohiei Canela, județul Ilfov," 763.

³¹ Mântuitorul Iisus Hristos în chip de judecător, având de o parte și de alta pe Fecioara Maria și pe Sfântul Ioan Botezătorul.

³² Vezi Mirel Vasile Bucur, Paul Langa, "Restaurarea icoanei DEISIS din colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia," *Acta Terrae Fogarasiensis* V(2016), 760-765.

fragmentare a personajului (*Fig. 10*). Astfel, din punct de vedere al restaurării figurii Mântuitorului au fost abordate două direcții în funcție de zona icoanei. În partea inferioară a icoanei, unde stratul de culoare s-a pierdut complet și unde existau ipoteze privind poziția faldurilor veșmântului, nu s-au efectuat chituirii și integrări cromatice deoarece culoarea lemnului este una neutră și este oarecum absorbită în marea de albastru a himationului. Intervenția de chituire și integrare cromatică s-a realizat în acest caz doar la nivelul chipului în zona de îmbinare a planșelor (*Fig. 11*), tocmai pentru a reda unitatea chipului și ca figura să fie percepută ca un întreg.³³

Concluzii. În urma abordărilor științifice și a studiilor de caz expuse pe parcursul acestui articol putem să conchidem că cercetarea imaginilor și intervențiile de restaurare asupra acestora, mai cu seamă asupra portretelor sau chipurilor din icoane, trebuie să aibă un fundament solid în care mesajul ce se dorește să ajungă la privitor să nu fie anulat din varii motive precum dorința de a avea chipul intact la toți sfinții din programul iconografic sau dintr-o anumită icoană. O anumită perioadă istorică și fenomenele sociale care își lasă amprenta asupra acestor chipuri nu pot fi alăturate degradărilor survenite din motive precum păstrare neadecvată a bunului cultural sau vandalism. Chiar și în ultimele două situații, după cum am putut vedea în cazurile amintite, restaurarea la nivel științific se face ținând cont de anumite reguli stricte menite să asigure ambele fațete care definesc imaginea și bunurile culturale, în ordinea priorității primând partea imaterială care se referă la caracterul social și istoric, de-abia apoi urmând partea materială care face referire la aspectul estetic sub care ni se prezintă acestea.

³³ Mirel Vasile Bucur, Paul Langa, "Restaurarea icoanei DEISIS din colecția Arhiepiscopiei Ortodoxe Române din Alba Iulia," 649.



Fig. 1 Portretul împăratului Nero

Sursa: <https://i1.sndcdn.com/avatars-000495073926-t54f7d-t500x500.jpg>, Accesat la data de 9.10.2024



Fig. 2 Severan Tondo

Sursa: <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2018/09/Berlin-tondo.jpg>, Accesat la data de 9.10.2024



Fig. 3 Tabloul votiv de la Mănăstirea Probota al lui Petru Rareș și al familiei sale
Sursa: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Manastirea_Probota11.jpg,
Accesat la data de 9.10.2024



Fig. 4 *Sfânta Marina*. Biserica „Sfântul Nicolae” din Densuș, județul Hunedoara.
Sursa: Arhiva foto personală



Fig. 5 Detaliu registru *Sfinți Mucenici*.

Biserica greco-catolică „Intrarea în Biserică a Maicii Domnului” din Teiuș, județul Alba.

Sursa: Arhiva foto personală



Fig. 6 Detaliu chip Sfântul Nicolae. Sursa: Arhiva foto personală



Fig. 7 Detalii chipuri fete și Sfântul Nicolae.
Sursa: Arhiva foto personală



Fig. 8. a,b Fotografii editate în modul negativ. Detalii chipuri înainte de restaurare. Sursa: Arhiva foto personală

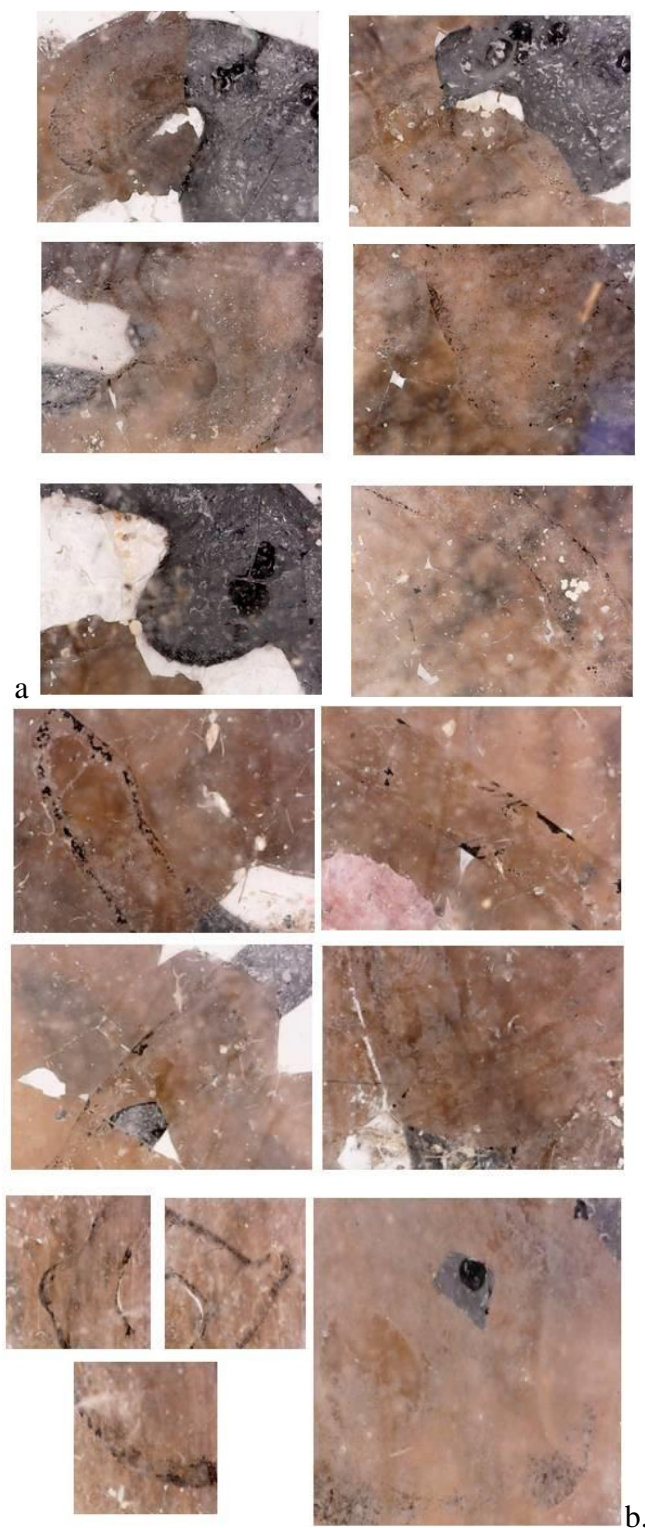


Fig. 9. a,b Fotografii microscopice în zona chipurilor. Detalii contur și urme de culoare

Sursa: Arhiva foto personală



Fig. 10 Detaliu chip Iisus Hristos înainte de restaurare
Sursa: arhiva foto Mirel Bucur



Fig. 11 Detaliu chip Iisus Hristos în timpul chituirii și după restaurare
Sursa: arhiva foto Mirel Bucur