

PIETVRĂ

STUDIU TECHNIC
CU DOUĂZECI PLANȘE HORS-TEXTE

DE

A. G. VERONA

Membru al Comisiunii Monumentelor Istorice

CUVÂNT ÎNAINTE

DE

I. D. ȘTEFĂNESCU

1944

A. G. V E R O N A

P I C T U R A

STUDIU TECHNIC

ȘCOALA SUPERIOARĂ DE PICTURĂ MONUMENTALĂ ȘI ARTE
DECORATIVE BISERICESTI
A
SFINTEI ARHIEPISCOPII A BUCUREȘTILOR

P I C T U R A

STUDIU TECNIC

FRESCO, FRESCO SECCO, TEMPERA,
PICTURA ÎN ULEI, ENCAUSTICA; ÎN-
TREȚINEREA ȘI RESTAURAREA
PICTURILOR

DE

A. G. VERONA

Membru al comisiunii monumentelor istorice

CUVÂNT ÎNAINTE

DE

I. D. ȘTEFĂNESCU

EDITURA ȘI TIPARUL SFINTEI MONASTIRI NEAMȚU

1 9 4 3

În 1858, marele nostru pictor N. Grigorescu, în vârstă la vremea aceea de numai douăzeci de ani, s-a prins, prin învoială scrisă, care ni s-a păstrat, să împodobească cu icoane murale interiorul bisericii cu hramul Sfinților Voevozi din sfânta mănăstire Agapia. Monumentul, înălțat în cea dintâi jumătate a secolului al XVII-lea, după planurile celebrului Ianachi Ctisi „Raphael al Orientului“, ajunsese aproape în întregime prefăcut. Avusese, la vremea lui, înfățișarea Trei-Ierarhilor din Iași, biserică zidită în aceeași epocă. Cel puțin, ca plan : trup prelungit, îngustă în interior, cu abside vizibile la exterior, cu o cupolă poligonală d'asupra crucii naosului și o a doua cupolă d'asupra pronaosului; ferestre înguste și înalte de tăetură originală, încadrate în glafuri de piatră înflorită cu sculpturi, și uși de piatră în cadre rectangulare împodobite cu ciubuce. Interiorul fusese luminat de vestmântul bogat de pictură murală strălucitoare de aur, roșu viu și verde de smaragd, care înlocuia aci mozaicurile luxoase de la Trei-Ierarhi. Incendiul și ruina pricinuite de Eterie aduseseră prefaceri mari săvârșite între 1821 și 1823. Câte-va icoane pe lemn, păstrate în vestmântăria cea mică și purtând date, ne lămuresc în privința zugrăvelii celei nouă. Sfinții sînt înalți, svelți și amintesc pictura secolului al XVI-lea. Draperiile nu mai îmbracă trupul, care nici nu se simte, ci îl sugerează și chiar îl înlocuiesc. Un roșu sărac și lucitor domină tonurile, puține la nu-

IV

măr. Aurul slujește drept modelator. Chipurile ingerilor și sfinților sint caracterizate printr'o gingășie feminină și zâmbitoare, aceiași pentru toți, fără distincție. Întru totul, o pictură influențată de naturalism, care păstrează însușiri de stil și de monumentalitate.

Curând, încep nefericitele lucrări de „modernizare” ale monumentelor bisericești ale Țării. Biserica Agapiei pătimește printre cele dintâi. La 1858, se înfățișa cum o vedem astăzi. Un exonarthex, încununat de un fronton în gustul vremii, lungeste trupul bisericei. O rază mare și ferestre disproporționate, deschise în peretele de Apus, îl umplu de lumină, fără nici un folos. Ferestrele lărgite și înălțate, peste tot, în cupola naosului, păstrată singură, la abside și în pronaos, inundă de lumină interiorul și împlinesc înfățișarea unui salon de recepție.

Grigorescu s-a întovărășit cu trei sau patru zugravi. Unul, cel puțin, era meșteșugar bun și știa să copieze gravuri pe care le colora în chipul chromolitografii bune. Un al doilea, meșter de țară, nu avea nici îndemănare, nici gust. Cel d'al treilea urma aiddoma pe Grigorescu întru tot ce se poate lua de la acesta. Iar Grigorescu avea numai douăzeci de ani. Intovărășise, cu câți-va ani în urmă, în Muntenia, o echipă de zugravi care „restaurau” picturile murale din câte-va biserici vechi, mai mult prefăcându-le după gustul lor și al vremii. Văzuse de curând lucrările executate în unele Biserici din București, de către artiști români veniți din Apus, în genul modern al picturii de „chevallet”. Pe cât știm, zugrăvise și el, în acelaș chip, icoane și picturi murale, în București și în mănăstirile dimprejurul Capitalei. La Agapia a avut la îndemână o serie întreagă de gravuri după Raphael, Tiziano, Van Dyck, Rubens și Tintoretto, pe care le-am regăsit și așezat în muzeul mănăstirii, și, foarte probabil un număr de chromolitografii bune. Programul iconografic este trecut în contract și realizat întocmai : o selecție de scene și de figuri, fără multă legătură între ele și fără ideia unui „ansam-

blu"; în cupolă, Pantocratorul, figura întreagă, proroci, apostoli și evangheliști iar, în absida principală, o temă veche păstrată de tradiție, în București, Feciora Maria cu Iisus copil, între îngeri și proroci; pe pereții hemi-ciclului, portretele a șase episcopi. În naos, s-a zugrăvit un număr de praznice: Fecioara Maria, purtând pe Iisus în slava cerului și încadrată de îngerași (compoziție italienească a Renașterei), Intrarea în Ierusalim, Ruga de la Gethsemani, Iisus spre Golgotha, Punerea în Mormânt și Învierea, sub înfățișarea Mântuitorului care se înalță din mormânt cu stindardul în mână; pe pereți, portrete de sfinite mucenițe și pustnice, și portrete de sfinți militari. În pronaos, Sfânta Treime, după concepția apuseană (Dumnezeu-Tatăl sub înfățișarea unui bătrân, Iisus Christos și Sfântul Duh, în chip de porumbel; câte-va scene răslețe din Vechiul Testament scene din Geneză, Daniil, Plângerea Ierusalimului); „Lăsați copiii să vină la Mine" și portretele Sfinților Eftimie, Antonie, Teodosie și Vlasie.

Lipsesc scene capitale: Nașterea Domnului, Botezul, Schimbarea la Față, Iisus pe Cruce, Înălțarea, Rusaliiile și Adormirea Maicii Domnului. Temele nu formează un „ansamblu" din punct de vedere iconografic. Treceam peste greșelele de concepție iconografică, care se depărtează de tradiție. Din punct de vedere artistic, decorul nu are legătură cu monumentul arhitectonic. Scenele și figurile sînt tratate după estetica picturii de „chevalet". Cadre de aur le închid pe toate și le asemuiesc tablourilor atârinate, din distanță în distanță, pe zidurile unui salon. Spațiile libere covârșesc suprafața pictată și sînt acoperite cu o culoare vînată imitînd marmora cenușie cu vine albastre. Execuția tehnică este excelentă. Stratul de argilă, care poartă culorile, a fost alcătuit dintr'o pastă omogenă și perfect „sclivisită". Nicăeri nu se vede vr'o crăpătură. Culorile aderă bine și nu s-au cojit de loc. Își păstrează, mai ales, calitatea, luminiozitatea și „materia" primitivă. Picturile lui Grigorescu, cam a treia parte din numărul total al scene-

VI

lor și figurilor, se deosebesc ușor. Toate, dovedesc, mai întâi, întrebuintarea modelelor vii și simțul naturii. Culorile sînt aeriene și calde. Draperiile, în genere grele și fără stil, nu izbutesc să alunge farmectul de neuitat al chipurilor. Defectele de desen, sensibile la mâini, în primele figuri, dispar la figurile din pronaus, unde întâlnim, la sfinții pustnici, mâini admirabile și ochi care impresionează.

Decorul, în ulei, pe substrat de argilă din biserica Sfinților Voevozi din Agapia, este cea mai de seamă lucrare de pictură bisericească în gen apusean, din câte s-au executat la noi, în țară, în secolul al XIX-lea, și mai târziu. A se stăruia, în direcția aceasta, înseamnă a nu ține seama de tradiție și a desprețui două mari principii : acela al picturii bisericești, propiu zise, legată de cunoștința iconografiei, și acela al artei monumentale, care cere respectul liniilor, formelor și luminii monumentului. Decorul Agapiei a fost salvat de geniul lui Grigorescu. Intrucât privește celalalte decoruri picturale de acest gen, nu este mîntuire. Cele mai „frumoase” lucrări ale lui Lecca, Mișu Pop, Tătărașcu rămân „momente istorice” și încercări meritorii de a încetățeni un gen fals de artă. Din punct de vedere al artei profane de „chevalet” vor avea merite de anume grad. În domeniul picturii bisericești ele rămân „interferențe” explicabile și scuzate prin spiritul și scăderile vremii.

*

Din 1909 până în 1920, am fost însărcinat cu cursul de estetică și acela de istoria artei la Școala de Arte-Frumoase din București. Am avut norocul să cunoșc în aceia ce se chema pe atunci numai „Școala de Arte-Frumoase”, un număr de tineri cu însușiri excepționale și care se distingeau prin dragostea și entuziasmul lor de artă și de muncă. Un spirit rar de idealism însuflețea școala. Era datorit corpului profesoral

compus din Mirea, Storck, Strâmbu, Gabriel Popescu, Paciurea, Doctorul Gerota, Doamna Cuțescu Storck, Costin Petrescu, Serafim, Artachino și Bălăcescu. Costin Petrescu era printre cei mai legați de școală și mai iubiți. Se grupaseră în jurul lui elevii buni și mulți absolvenți. Lucrau, pregăteau și făceau planuri, și pe la sfârșitul primăverii se împrăștiu în Țară. Făceau copii de pe vechile picturi ale bisericelor muntenesti și moldovenești, ori ajutau pe Costin Petrescu la lucrările noi pe care le executa acesta. Toamna, se întorceau entuziasmați la școală, povesteau multe lucruri extrem de interesante și ne arătau copiile și studiile făcute pe vară. Copiile erau executate pentru Casa Școalelor, din însărcinarea lui Mihail Popescu, a cărui amintire o vom păstra toți cei ce știu cât a făcut el pentru arta bisericească. Am ajuns astfel să cunosc destul de bine împrejurările. Într-o vreme când mai nimeni nu se gândea la vechea noastră pictură bisericească, Costin Petrescu nu numai că a pus problema și a deșteptat cugetele, dar a și pregătit temeinic o serie de pictori bisericești, pe care ne-am rezemat până astăzi. Lui îi datorim tot ce s-a făcut până acum, în domeniul acesta și mult din ceea ce se va putea realiza de azi înainte. Costin Petrescu a creiat atmosfera și a încălzit sufletul unui număr de tineri cu adevărat „chemați”. El i-a învățat să cunoască „procedeele tehnice ale picturii murale”, aceia ce se numește în deobște „fresca” tradițională. Fiu, nepot și strănepot de zugrăvi bisericești din Muntenia, Costin Petrescu are „fresca” în suflet, în ochi și în degete.

Experiența lui de pictură bisericească, exceptând aceea ce-a putut vedea și învăța în Apus, s-a întemeiat pe monumentele din Muntenia și din Moldova, decorate ori restaurate în secolii XVII și XVIII. Biserica Domnească de la Argeș a fost restaurată mai târziu, și numai o parte din decorul ei este bizantin, din secolul al XIV-lea. Decoruri murale originale din secolii XV, XVI aproape nu avem în Moldova și în Muntenia.

VIII

Peste tot e vorba de o pictură cu numeroase însușiri de pitoresc datorite compozițiilor de ordine monumentală tradițională, stilizării și armoniei tonale. „Ănsamblurile“ sînt în genere „pătate“ de „bucăți“ frumoase, care întrerup ritmul. Portretele, de obicei, sînt extrem de interesante, mai ales din punct de vedere istoric al costumelor. Întîlnim, mai pretutindeni, o artă monumentală târzie, secătuită de suflul antic și de inspirația creștină. Executată mai mult după cartoane, din memorie sau după indicațiile erminiilor, de „fa-prestiși“, ori de meșteri de mîna a doua, ea este departe de arta bizantină, deși a fost mereu socotită drept artă bizantină. Și e și vorba, de fapt, de un altui italianesc ori grec-italian insular, grefat pe trunchiul bizantin îmbătrînit, și desvoltat pe pămîntul țării noastre, sub influența Apusului. Firește, nu caracterizăm aci picturile Transilvaniei, care nu erau încă cunoscute, și nici pe acelea din secolii XIV și XVI din Muntenia, Moldova și Bucovina, care au fost studiate numai de curînd și, multe, după curățirea ori restaurarea lor. Între 1900 și 1920, 1925, nici în Apus nu erau lămurite chiar pentru specialiști, noțiunile fundamentale privitoare la arta bizantină. Nu se cunoșteau decît puține decoruri originale, și acestea datau mai ales din epoca zisă de aur a artei bizantine. Picturile Muntelui Athos, în majoritate covârșitoare restaurate ori repictate în secolii XVI-XVIII, erau considerate drept modele de artă bizantină, cum au rămas, pînă astăzi, pentru oameni neinformați. Decorurile originale din Rusia, datînd din epoca de glorie a artei bizantine, nu erau cunoscute (Starajo Lodoga, Pskov, Novgorod, Neredici, Vladimir, etc, edificii mănăstirești zugrăvite de artiști greci în veacurile XI, XII și XIII). Bisericile Serbiei vechi nu erau studiate. Acestea cuprind însă comori de artă murală bizantină din secolii XI, XII, XIII și XIV. Cităm principalele: Nerez, decorată în 1164, Djurdjovi Stupovi (1170), Studenica (1210), Zica (1220), Milesevo (1230) Pec (1233-1263), Sopocani (1270), Gradac (1290),

Arilje (1300) etc. De picturile bizantine din Bulgaria nu se aflase încă, și Boiana, biserița de lângă Sofia, pictată în 1259, cuprinde capo-d'opere de artă bizantină. Multe alte cunoștințe lipseau. Materialul de studiu era sărac. În grabă, și în legătură cu anume prejudecăți s-a creat un concept de pictură bizantină, care se întemeia pe înfățișarea mozaicurilor din Ravenna pe picturi bizantine restaurate, ori post-bizantine. Pe temeiul acestui concept, s'a făurit acela de neo-bizantinism, și apoi mișcarea picturală pe care o cunoaștem și o urmăm și în decorurile pictorilor mai noi ale bisericilor noastre. Așa s-a născut ideea că întreaga iconografie este cuprinsă în erminiile Muntelui Athos, și se reduce, de fapt, la un program invariabil, legat de hotărâri bisericești și de tradiția, care indică scenele și figurile, de pictat, locul pe care trebuie să-l ocupe fie-care, ba și înfățișarea exactă sub cari trebuie să se prezinte. Cugetarea artistică, inspirația într'un cuvânt, este înlocuită prin cartoane sau indicații verbale, și are un caracter uniform și stereotip. Toată pictura „bizantină” se rezumă în realizarea materială, „în frescă” și într'un stil hotărât. Au apărut atunci „devizele” zugravilor și pictorilor bisericești, care pun la un loc programele iconografice cu prețurile, și „recepțiile” comisiunilor speciale, făcute, mai toate, în preziua sfințirii. Pe temeiul erminiei și devizelor, s-au declarat pe rând, „conforme cu dogmele sfintei noastre Biserici” cu tradiția, reprezentarea lui Dumnezeu-Tatăl, sub chipul unui bătrân cu barbă albă, Mântuitorul îmbrăcat în veșmânt de diacon și împărtaşind pe sfinții apostoli la poarta raiului. În coronarea Sfintei Fecioarei, Sfântul Duh, în chip de porumbel, unit cu raze de chipul lui Dumnezeu Tatăl, și cu alte raze de Iisus Christos, ceea ce arată că Sfântul Duh porcede de la Tatăl, și de la Fiul, etc. Fără nici un fel de conținut și inspirația sufletească, figurile sînt lipsite de viață. Draperiile nu mai acoperă trupuri, nici nu sugerează trupurile, ci le înlocuesc. Uscate, lipsite de materie, ele nu au consistență și reprezintă mai de-

grabă un sistem de linii și umbre de epure geometrice : „Pictură bizantină“, ca aceia din bisericile Munteniei și Moldovei, asemenea aceleia de la Muntele-Atos și de la Bizanț (?!)“, după caracterizarea necunoscătorilor.

* * *

Descoperiri numeroase au îmbogățit, într'un chip neașteptat, averea artistică a creștinătății, cu deosebire în domeniul picturii murale. Această împrejurare a contribuit să lămurească multe probleme și să lumineze întunecimi, care încurcau pe toți învățații. Artă paleocreștină purta numele de artă primitivă creștină și denumirea însăși arăta și o anumită prețuire a lucrărilor de artă din veacurile I-V. După studierea catacombelor din Roma, Napoli, Sardinia, Sicilia, Alexandria, etc, s-au impus, însă, rând pe rând, atenției cercetătorilor, bazilicile Romei (Santa Maria Pudenziana, Santa Prassede, Santa Costanza Santa Maria Maggiore, Santi Cosma e Damiano, San Stefano Rotondo, etc), paraclisele călugărești și mortuare din Egipt, cu acelea de la Baouit și El-Bagaouât, în frunte; bazilicile Africei și Siriei, Sfântul Gheorghe și Sfântul Dumitru din Salonic, bazilicile de Efes, Nicopoli și Philippi, sinagogile și bazilicile din Doura-Europos, și numeroase alte monumente extrem de interesante, printre care opere de artă de o însemnătate covârșitoare și adevărate capod'opere. Alături de acestea, obiecte de arte sumptuare au venit să întregască ideea cu totul nouă la care a ajuns arheologia creștină, în această direcție. Am cunoscut, astfel, minunate lucrări în fildeș și bronzuri sculptate, vase de aur, argint, „erma cloisonné“ și „email champlevé“, broderii și mătăsuri cu figuri, icoane și, mai presus de toate, superbe manuscrise, datate din veacul al V-lea sau veacul VI-lea, copii sau replici ale unor originale din epoca paleocreștină, propriu zisă („Geneza“ din Viena, Rotulus al lui Ioșua,

Biblia din Cotton, Casmos Indicopleustes, Evangeliarul din Rossano, etc).

Cunoștințele asupra artei bizantine au trebuit să fie și ele adânc și întru totul revizuite. Vechea teorie a originilor acestei arte, întemeiată pe ideia unei decadențe a artei grecești sub îndoita înrăurire a creștinismului și artelor asiatice, a trebuit părăsită cu desăvârșire. Și la fel, cu aceasta, caracterizările obicnuite „de artă oficială, hieratică și înfepenită în forme străvechi și stereotipe, care au fost copiate, veacuri de-a rândul, de meșteșugari incapabili să creeze sau să schimbe ceva din modelele moștenite din vechime“. I-au curățit și studiat, întâi, picturile murale din Mistra Greciei, unde au apărut minunatele ansambluri de la Metropolie (viața Sfântului Dumitru), Peribleptos și Pantanassa („Dumnezeiasca Liturghie“, viața Mariei povestită după apocrife, și numeroase teme evangelice).. Mai peste tot, o uimitoare pictură bizantină din secolii XIII, XIV și XV: cortegii de îngeri îmbrăcați în veșminte de lumină și alergând, mișcări variate și pline de viață, „dramatism“ în înțelesul Renașterii, portrete extrem de interesante, culori calde și luminoase, tonuri fundamentale (verde, roșu, galben) juxtapuse după procedeul impresionist, pe care toată lumea îl socotea „inventat“ în secolul al XIX-lea abia, în Apus, și mai presus de toate, viață, mișcare, exprimare de simțiri, care străbat în ochi mărturisitori și în linia elocuentă a trupurilor și draperiilor. O artă bizantină cu draperii, a căror materie se simte, și realizări care amintesc exemple ale clasicismului antic și Renașterea italiană. Nu au lipsit cercetători, care să vorbească de o influență a Italiei asupra artiștilor de la Mistra. Au venit însă, la cincisprezece ani după aceste descoperiri, acelea din Rusia, unde ies la lumină, curățite de adaosurile și negura vremii, picturile de la Staraja Ladoga (sec. XI), Neredici, Novgorod, Pskov, Sfântul Dumitru din Vladimir, etc.) și, curând după acestea, ansamblurile pic-

XII

turale ale Serbiei și Macedoniei, ale Bulgariei, Capadociei, Bazilicatelor și Catepanatului.

Pe balustradele scării monumentale ale tribunei imperiale din Sfânta Sofie, la Kiev, se descoperiseră picturi în tempera, care înfățișează vânători, lupte, jocuri de circ și ceremonii profane din hipodromul dela Bizanț, executate de artiști bizantini, în secolul al XI-lea. Acum apar în bisericile citate mai sus și în alte exemple, portrete splendide tratate cu o libertate și cu o știință de formă, într'un spirit, mai ales, absolut modern. Nimeni, din cei ce au văzut lucrurile, nu va putea uita vr'odată îngerul cu părul de aur din biserica Adormirei Maicii Domnului din Moscova, și nici portretele de prooroci și de apostoli din Neredici ori Vladimir. În Serbia, lucrările de importanță capitală sînt numeroase și importante. La Nerez, sfinții apostoli par desprinși dintr'o frescă de Michel-Ângelo, și au fost zugrăviți, în tempera, de artiști bizantini la 1164, patru sute de ani înainte de Michel-Ângelo. La Milesevo, aceleași uimitoare descoperiri, portrete de ierarhi și de apostoli, tratate cu o libertate și cu o vervă, care amintesc cele mai bune lucrări de acest gen din veacul al XIX-lea. La Pec, Mironosițele venind în faptul dimineții la mormântul Domnului oferă exemplul cel mai neașteptat de compoziție adânc gândită, echilibrată și plină de ritm. Mironosițele înseși par'că pășesc în sunetul unui imn solemn. La Sopotani, viața lui Iosif și aceia a Fecioarei Maria formează frize impunătoare de o noutate, de o bogăție și de o noblețe neîntâlnite nicăieri. Adormirea Maicei Domnului, ea singură, constituie o friză cu multe scene, care redau povestirea în complexitatea și cu dramatismul intens, pe care-l păstrează imnele creștine închinat acestui eveniment. Arhitecturile, cari înfățișează palatul Mariei și casele luxoase din vecinătate, amintesc cele mai frumoase exemple clasice, prin arta și înțelesul lor. Pe terasele din stînga și dreapta scenii centrale, stau și plîng femei îndurerate. Apostolii, rînduiți în

jurul catafalcului Mariei ori răspândiți în imensul salon, în care se slujește prohodul, sînt portrete adevărate, tratate liber, cu precizie și energie de desen, și toate personale. Ingândurați ori plini de jale, luînd parte la drama care se desfășoară sub ochii noștri, apostolii de la Sopocani, executați de artiști bizantini în secolul al XIII-lea, te duc fără voe în cel d'al XVI-lea secol, la cele mai vii realizări ale Renașterii. La Boiana, în Bulgaria, portretele lui Iisus Christos (Emanoil, Everghetul), și mai toate figurile de sfinți completează galeria portretelor bizantine.

Decorurile din Ravenna, Daphair, Hosios Laucas, Sfânta Sofia din Kiev, Cefalie, Capela Palatină din Palermo, Torcello San Marco din Venezia, etc. reprezintă numai o fază a artei bizantine, care urmează strălucirii paleocreștine. La Santa Maria Pudenziana, în Santa Maria Maggiore, în celelalte mozaicuri ale Romei, stăruie spiritul antic. Portretele caracteristice, compozițiile echilibrate, arhitecturile istorice și în genere întreaga viață, care se desfășoară liberă, bogată și caracteristică, pretutindeni, mărturisesc stăruința și geniul elenistic. În operele bizantine citate aci, toate se desfășoară în ritmul și cu rînduiala ceremoniilor oficiale și bisericești, după un cod și după o tradiție, în care Roma imperială și Asia străveche apar la fiecare pas: artă imperială și hieratică, cu însușiri strălucitoare de lux, și tratate în spirit istoric și oficial, nobil, solemn, de procesiune și de paradă.

Turburările sângeroase ale iconoclasmului, profunda influență a Școalelor înalte de cultură, care adâncesc și răspândesc studiul antichității și acela al teologiei creștine, înrăurirea literaturii apocrife, a călugărilor și Slavilor așezați la granițele ori în miezul imperiului bizantin, pricinuesc sguduiri puternice și apoi transformări fundamentale ale spiritului creștin în lumea Bizanțului. În lumea Apusului, puternice transformări fuseseră impuse de războaiele și așezarea Barbarilor; în aceia a Orientului Asiatic, de către Arabi și mai pe

XIV

urmă, de Cruciade. Următor acestor prefaceri politice, sociale și sufletești, Apusul crează, în domeniul artistic, arta benedictină, romană-creștină, gotică și Renașterea. Orientul creștin, în legătură cu Bizanțul, dă naștere artei, pe care au dat-o la lumină bisericile săpate în stâncă ale Capadociei, iar Bizanțul însuși cunoaște înflorirea fericită a Renașterii bizantine, rezultat al propriilor sale puteri și eforturi, a cărei minunate opere ne-au rămas ascunse până acum câți-va ani, și care înfățișează o lume strălucitoare de viață, de noutate și de farmec artistic.

Arheologia și istoria artei creștine a învățat astăzi să deosebască arta paleocreștină (sec. I-V), de arta creștină apuseană, de cea orientală și de cea bizantină. În legătură cu împrejurări locale, puternic înrăuit de elenism și de Roma precum și de Bizanț și Orient, Apusul își are istoria lui artistică și o evoluție proprie, în cursul căreia străbate mai multe faze, amintite aci, până la Renaștere. Orientul creștin își are, la rândul lui, istoria și fazele sale caracteristice de evoluție, și o artă religioasă cu o iconografie, al cărei conținut și note esențiale încep să fie cunoscute, și cu însușiri pe care monumente de mare valoare le-au pus de curând într-o lumină, care nu mai îngăduie confuzii. Istoria artei bizantine este în sfârșit, cu mult mai bogată și mai interesantă decât ne îngăduiau cunoștințele de până mai eri să o concepem. În lumina noilor descoperiri strălucesc, cu deosebire, creațiile picturale ale Renașterii bizantine din veacurile XI, XII și XIII, capod'opere de înțelegere a naturii, de înfățișare liberă a vieții și expresiunilor sufletești, precum și de tratare savantă, de forme, linii și armonii tonale, care amintesc creațiile Renașterii italienești și cele mai de seamă opere de artă modernă. Valoarea decorurilor picturale este înălțată prin spiritul lor adânc creștin, izvorât dintr'un substrat de știință teologică și inspirație religioasă, înțelese, sincere și mărturisitoare.

Istoria artei creștine, în complexul și varietatea

ei, aceia a artei bizantine în deosebi, prezintă două caractere, asupra cărora voim să atragem întreaga atenție a cititorului. Cel dintâi privește, fondul și anume lumea de idei și de simțiri din care au răsărit concepțiile artistice, compozițiile cele bogate și figurile de sfinți, frizele de scene și teoriile de portrete, care uimesc astăzi pe toți cercetătorii. Potrivit cugetării Sfinților Părinți și hotărârii Sinoadelor, pictura bisericească nu era socotită drept o artă de împodobiri a pereților și de „agrement“ pentru credincioși. Bisericile nu erau socotite galerii de artă și nici saloane de expoziții, ci „Casa lui Dumnezeu“, în primul rând, și apoi „școale“, în înțelesul cel mai înalt. Cea mai adâncă și mai folosită învățătură este aceea pe care o dă Biserica, și care duce la pătrunderea cuvântului Fiului lui Dumnezeu. Pictura bisericească a fost chemată să transforme în „chipuri și icoane“, care pătrund în suflet mai puternic și mai trainic decât cuvântul, tot ceea ce forma „programul“ acestei școale înalte: liturghiile și simbolismul lor, evangheliarul cu tâlcuirea, care se cere, rugăciunile și imnele închinare Mântuitorului, Mariei și Sfinților; textele și exegeza Vechiului Testament și a unei bogate serii de cărți de învățătură istorică și morală. Pictorii lucrau sub ordinele și călăuzirea Bisericeii, la lumina înaltei autorități științifice a școalelor de teologie. În acest sens trebuie să concepem și noi iconografia, care nu are nici o legătură cu manualele uscate, alcătuite de zugravi ori semiignoranți, într'o epocă târzie a lumii bizantine, după dispariția școalelor de teologie și cu scopuri practice de meșteșugar. Programele iconografice nu sînt aceleași, în cursul vremii, și nici aceleași pentru orice biserică. Ele nu se pot cuprinde într'un manual, și nu se rezimă pe culegeri și studii grăbite ale unor excursioniști cu informații sumare și pretenții mari. Programele iconografiei sînt *indicații* de studii. Ele condiționează și călăuzesc inspirația, care se hrănește din cercetări și cunoștințe adâncite de teo-

logie și, prin aceasta, însăși valoarea artistică a oricărei lucrări de pictură bisericească.

Cel d'al doilea caracter al întregii picturi creștine, al celei bizantine, în special, este de ordin tehnic, și privește simțul și știința de artă arhitectonică. Decorurile sînt pretutindeni în perfectă armonie cu liniile, formele și lumina monumentului. Artistul era stăpîn pe știința de a schița și de a lucra definitiv, d'a dreptul pe tenacitatea umedă ori umezită a pereților. El știa să cugete și să picteze „monumental“, „architectonic“, după cartoane pregătite dinainte, ori după schițe făcute direct pe zid. Pictura „face“, pretutindeni, „un trup“ cu edificiu. Pare o creație firească a peretelui, o însușire a acestuia, care pune în valoare opera arhitectului, și de care aceasta nu se poate lipsi. Decorul își păstrează, apoi, farmecul și puterile lui: chiamă, povestește și comentează.



Natura studiilor noastre, o experiență de mai bine de treizeci de ani și cercetări făcute la noi în Țară, la toate monumentele istorice, în Grecia, Bulgaria, Serbia, Asia Mică, și aiurea în Apus, ne-au îngăduit să adâncim problemele pe care le-am atins în acest „Cuvânt“, în chip necesar, numai în treacăt. Strălucitul trecut artistic al neamului nostru, în domeniul bisericesc ne-a făcut să privim cu mult interes și cu multe gânduri bune, aceia ce se lucrează astăzi, la noi, și mai ales perspectivele care se pot deschide pentru viitor. Norocul ne-a dăruit înalta onoare și fericirea de a le putea împărtăși Înalt Prea Sfințitului Patriarh *Nicodim* al României, încă de pe vremea stăreției Sale la Mănăstirea Neamțului și a păstoriei Sale în fruntea Metropoliei Moldovei. Înalt Prea Sfinția Sa cunoștea bine datele problemei, din timpul studiilor teologice la Kiew, și din lunga și bogata Înalt Prea Sfinției Sale experiență, de mai bine de cincizeci de ani, în slujba Bise-

ricei Naționale. Înalt Prea Sfinția Sa chibzuise de mult și pe toate laturile, chestiunea picturii bisericești, și cugetase și la mijloacele de înfăptuire ale unei îndreptări temeinice.

În chipul acesta și datorită Înalt Prea Sfințitului Patriarh *Nicodim*, a luat naștere „Școala Superioară de Artă Bisericească”, de pe lângă Arhiepiscopia Bucureștilor, în luna Noembrie 1940. O școală superioară, care are de scop să formeze pictori buni cunoscători ai picturii monumentale, din punct de vedere tehnic și practic, și inițiați în problemele grele ale iconografiei ortodoxe. Școala nu pune condiții de intrare. De fapt, din pricina înălțimii la cari a fost ținut învățământul din primii ani de funcționare, înălțime necesară, ea numără mai mult diplomați ai școalei noastre de Arte Frumoase și a celor străine. Membrii școalei nu plătesc nici un fel de taxă. Întreg materialul de studii și de lucru este dăruit de Arhiepiscopie. Învățământul este de ordine practică. Școala este de fapt un atelier. Alături de cursul de iconografie și de acela de istoria artei creștine, ilustrate amândouă cu proiecții luminoase, stă cursul de pictură monumentală al pictorului A. G. Verona; curs și practică de atelier: desen și compoziție monumentală, tehnica frescei, tempera, fresco-secco, pictura cu caseină, etc.

Domnul A. G. Verona era maestrul indicat din toate punctele de vedere. O operă întinsă de pictură, tablouri de „chevalet” și decoruri murale, de o mare bogăție de genuri, sinceră, puternică ca inspirație și savantă ca execuție, l-a așezat, de mult, în fruntea școalei noastre de pictură contemporană. Domnul Verona ne era însă cunoscut și altfel. Însărcinat să organizeze participarea României la „Biennala” din Veneția, în 1925, am avut din partea domniei sale cel mai competent, fericit și prietenesc ajutor. Secțiunea românească a fost așezată, de critica Italiană și de cea străină, alături de secțiunea franceză și de cea spaniolă. Am petrecut, apoi, mai bine de trei luni în fericita și

XVIII

folositoarea domniei sale societate. Am călătorit împreună, în întreaga Italie, prin locuri, pe care le cunoșteam de mult și care mi-au părut altele, luminate de înțelegerea și cuvântul său de artist. Am avut prilejul să cunosc bogata sa experiență, simțul de observație și pătrundere cu care analiza concepțiile cele mai diferite de artă și operele cele mai complexe. M'a cucerit, mai ales, căldura lui sufletească, entuziasmul și generozitatea de artist, chemat, și de profesor născut pentru instruire artistică și pentru călăuzire științifică roditoare.

Trei ani de-a rândul, de când lucrează în Școala Arhiepiscopiei, laolaltă cu pictorii elevi, pe vreme rea, și acum doi ani am avut cea mai groaznică iarnă, chinuit de un reumatism, care ar țintui în pat pe un om mult mai tânăr ca dânsul, două, trei ceasuri, și mai bine, de două și de trei ori pe săptămână. Plin de dar, cu pensula în mână, Verona explică, arată, se încălzește, muștră, povestește și se entuziasmează. Vorbește românește cu inimitabilul lui accent italianesc, uneori cu cuvinte străine românizate. Glasul are o tăvitură particulară de povestitor italian din popor. Ochii și mâna dreaptă alcătuesc, la rândul lor, o mimică nespus de expresivă și, uneori, explică, singure și mult mai clar, o idee pentru care gura nu are cuvinte. Pensula lămurește toate în chip magistral și definitiv. Elevii nu-și iau ochii de la el.

*

Din aceste lecții de atelier a eșit cartea pe care suntem fericiți să o prezentăm, și pe care el o dăruiește, în primul rând, ascultătorilor și ucenicilor lui.

Tonul de conversație și de intimitate de atelier stăpânește toată expunerea. Forma chiar este aceea a conversației. Multe sfaturi sînt amestecate cu chestiuni de principii picturale și cu descrieri de procedee picturale. Povestiri întrerupeau textul. A trebuit să supri-

măm unele pasaje. Se simte apoi că a vorbit cu pensula în mână. De atâtea ori, a făcut apel la ea și la exemplul practic, pentru a completa ori lămurii o idee. Interferențele, incidentele și parantezele erau mult mai numeroase. Nici planul, din această pricină, nu era prea limpede. Am întâmpinat greutăți în ordonarea materiei. Întreaga carte este formată din „Causeries“ de atelier. Anumite cuvinte au un sens știut mai mult de domnul Verona. Cuvântul „simbolizare“ înlocuiește astfel, pe câte înțelegem, pe acela de „stilizare“; alteori pe un al doilea, pe acela de „spiritualizare“, sau altul, încă mai depărtat. Când vorbește de „simbolica“ artei bizantine sau de „simbolismul“ acestei arte, credem că este vorba de conținutul ei religios, sau altă dată de imaterialitatea figurilor, de abstracția și de înălțimea gândirii. Cuvântul „tecnică“ înlocuiește, la domnul Verona, pe acel de „procedeu“ și, lucru foarte curios, și pe acela de „concepție picturală, de gândire“.

Cartea este extrem de interesantă și de folositoare. Cuprinde lămuriri precise asupra frescei și diferitelor practici picturale, „tempera“, „fresco-secco“, pictura cu ceară, cu clei, cu ulei, aquarelă și pastel. Noțiuni elementare și sfaturi privitoare la întreținerea, consolidarea și restaurarea tablourilor sînt adăoase la sfârșit.

Nici odată, nici o lămurire nu poartă pecetea împrumutului și erudiției uscate. Autorul expune experiența sa proprie. Vorbele poartă urma de var și de culori, „miros“ a ulei și te transpun în atelier. Precizia sfaturilor îți dă încredere. Acestea pot fi toate de îndată folosite, fără teamă, de un cititor atent și pregătit. Cartea domnului Verona este un adevărat manual de pictură.

Pentru elevii săi, la fiecare pagină, va apărea de bună seamă, și profesorul lor iubit, marele nostru pictor, entuziast, plin de convingere și de voință, gata să-i sprijine, cu o energie pe care o vor ține minte cât vor trăi, pe drumul în urcuș al artei monumen-

XX

tale, la capătul căreia îl vom vedea, toți cei care am avut norocul să fim aproape de el, întotd'auna, cu vorba lui care zugrăvește, cu ochii și mâna poruncitoare, cu glasul cald, chemător și plin de îndemn.

I. D. Ștefănescu

Septembrie 1943.



P R E F A Ț Ă

In marea Sa Înțelepciune, Înalt Prea Sfințitul Patriarh Nicodim al României a întemeiat Școala Superioară de Pictură și Sculptură Bisericească. Cer îngăduința să înfățișez, aci, Înalt Prea Sfinției Sale omagiul meu cel mai respectuos.

Eminentul profesor universitar I. D. Ștefănescu și-a pus toată activitatea și pregătirea lui științifică în slujba acestei instituțiuni. Am fost însărcinat eu însumi cu predarea cursurilor tehnice de pictură murală bisericească și de pictură de icoane. Am primit și însărcinarea de a conduce atelierul și de a călăuzi lucrările practice.

Publicația de față cristalizează experiența mea picturală de mulți ani și povețele date elevilor în Școala Superioară de Pictură și Sculptură Bisericească. Am insistat mult asupra tehnicei „Fresco-ului” adevărat, de oare-ce socotesc procedeul acesta pictural superior oricărui altuia în arta monumentală. El ajută pe un pictor să spună tot ce are acesta mai mareț, mai puternic și mai artistic de spus, și să vorbească pentru veacuri.

Sînt convins că și urările mele se vor împlini. Elevii mei vor da rezultate remarcabile pe terenul picturii monumentale. Mă îndeamnă la această nădejde și însușirile poporului român, care în arta sa etnografică vădește însușiri artistice superioare. Costumul, cusăturile, simțul lui de culoare sînt mărturii

grăitoare. Costumul fetelor din Bucovina, fota acestora înfășurată într'anume chip în jurul trîrului, ne amintesc cu putere un ritm și o exprimare clasică pe care nu o întâlnim la alte popoare.

În artă avem de exprimat adevărul ca o realitate superioară și nu exprimăm o realitate care are de scop o imitare superficială a naturei. Artistul este născut cu însușiri anumite și chiar un învățământ îndelungat al meșteșugului, nu poate „să-l facă“ cu talent. Tot așa, este exclus să ne așteptăm la rezultate bune, când constatăm că pictorul nu are cunoștințe tehnice. Aceste cunoștințe permit tocmai artistului să se exprime mai ușor. Este desigur greșit a crede că numai cu meșteșugul se poate ajunge a realiza opere de artă. Numai cu cunoașterea meșteșugului și fără talent rămânem la o exprimare manieristă.

Artistul lucrează în tinerețe cu sentiment, impulsiv și cu multă spontanietate. Mai târziu, ani de-a rândul el capătă multe cunoștințe. Patima celui stăpânește va face ca să pătrundă în multe taine ale acestui așa de greu meșteșug. Aceste secrete pe care el crede, că le-a descoperit, sunt cunoscute din vechime, însă nu va putea ajunge la ele decât lucrând mult și redescoperindu-le. O continuă observare a formelor și o conștientă activitate artistică nu numai că nu sunt piedici în exprimarea sentimentelor sale, ci, din contra, sporesc posibilitățile artistului de a lucra spontan și cu mult sentiment. Afirmațiunile contrare pe care le auzim prea des, sunt păreri de diletanți, menite să ascundă totala lor ignoranță de ordine tehnice.

A. G. Verona

București, August 1943.

CAPITOLUL I.

PICTURA MURALĂ

CAPITOLUL I.

PICTURA MURALĂ

În această carte m'am folosit de prețioasele arătări pe care le-am găsit în memoriile pictorilor și savanților din trecut, din documentele ajunse din fericire până la noi, deși prea puține la număr. Lunga mea activitate și munca depusă ca pictor mi-au folosit mult pentru a instrui în mod practic elevii. A lucra laolaltă cu ei și a-i îndruma pe terenul artei, este o necesitate a învățământului meu, căci pictura, în deosebire de alte arte, e o artă materială.

Regretăm mult, că din tehnicile clasismului vechei Hellade, abea ne-a mai rămas ceva. Presupunem că multe prețioase învățături au dispărut în faimosul incendiu al bibliotecii din Alexandria. Din epoca imperială romană, avem interesantele scrieri ale arhitectului Vitruvius și acelea ale lui Plinius; din evul mediu, Hermeneia (cartea de la Muntele Athos) și opera călugărului german Teophil din al 12-lea secol.

Primitivii Italieni ne-au lăsat foarte prețioase îndrumări și metodele conștiințioase, pe care le practicau pictorii urmași a lui Giotto. Pe acestea, le aflăm din manuscriptul lui Cennino Cennini,

din al 14-lea secol, care a ajuns până la noi întâmplător. Scrierile lui Vasari ne vorbesc de producțiile Renașterei. Doctorul Mayerne ne comunică foarte interesante proceduri a le lui Rubens și convorbirile, pe care le avea, în privința tehnicei marelui artist flamand, cu Van Dyk. Multă învățătură primim de la un mare freschist Martin Knoller din al 18-lea secol, care a lucrat și profesat la Milano. În manuscriptul său despre «Fresco» ne vorbește de marele tehnician în «fresco», Annibale Caracci, a cărui tehnică a adoptat-o. Avem multe cărți despre pictură în sec. 19-lea, însă multe sunt scrise de savanți, și puține de pictori practicanți.

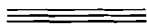
Astăzi ne mândrim cu ceea ce înțelepții strămoși au făcut pentru credința și cultura poporului, ridicând mănăstiri și acele biserici minunate, care stârnesc admirația tuturor. Din nefericire, puțini se gândesc la cauzele care au făcut, ca aceste podoabe ale trecutului să fie așa de greu egalate. După revoluția franceză, schimbările în viața socială, au avut drept consecințe o diminuare a activității artistice, mai cu seamă în exercitarea artei monumentale. Prin părăsirea tehnicei «fresco-ului», s'a favorizat manifestările unei arte, ași putea spune, meschine. Prin părăsirea «*fresco-ului*» și prin utilizarea picturii cu ulei, s'a încurajat lenevia și diletantismul în artă. La noi, în biserici, se văd picturi murale cu calități de artă monumentală până la începutul secolului al XIX-lea, însă nu mai târziu. Zugravii au uitat adevăratul meșteșug și de aceea nici n'au putut învăța pe urmașii lor. Cum în artă avem de exprimat sentimente isvorâte din viața sufletească a artistului (nu din fanatie ipocrită), cu toată sinceritatea, vom căuta a



*POMPEI, Portret.
(pictură murală).*

exprima această parte spirituală cu mijloace materiale, adică cu tehnica noastră. Trebuie să avem putința de a ne exprima cu ușurință, și de aceea trebuie să cunoaștem cât mai bine meșteșugul. Acest meșteșug este extrem de greu și chiar după o viață întreagă de muncă, de gândire și de atâtea experiențe, pe care le face un artist pasionat pentru artă, rămân încă multe de aflat.

Este aproape de necrezut să constatăm, cât de multe știau meșterii din trecut. Deseori rămânem uimiți de gradul înalt de pregătire la care au ajuns. Exemple din legende asupra lui Apelles, documentele care ne vorbesc de tehnicile lui Tiziano și a le lui Rubens sunt edificatoare. De aceea trebuie să vă spun, ascultați bine! Numai acela care are patimă pentru această profesiune, numai acela va dobândi cunoștințele tehnice cu ușurință și va da rezultate mari. Și numai așa va merita să facă parte din societate, căci un pictor mediocru e mai prejos de orice. El e nefolositor în societate și nu avem nevoie de asemenea cetățeni, care ar putea exercita o profesiune mai ușoară și deveni utili societății. «*Fresco*», sau mai bine zis «*fresco buono*», fiind cea mai expresivă manifestare artistică al picturii murale, vom începe cu această tehnică.





DAVID, ÎNȚELEPCIUNEA ȘI POEZIA

(miniatură din sec. X)

1. «FRESCO-UL»

Ne exprimăm mai bine în sens monumental, prin această tehnică și aci trebuie să avem grijă, că totul trebuie să fie în concordanță cu spațiul și cu arhitectura. În general, pictura aceasta murală trebuie să facă parte din zidul pe care este aplicată și nu trebuie să ne dea iluzia unui gol. Ea nu are nevoie, ca pictura de chevalet, de un spațiu anume pentru fond, ci totul este bazat pe exprimarea «simbolică». Chiar în operele Renașterii, cu exprimarea mai realistă, se observă că nu se dă importanță decât esențialului de exprimat; exemplu, genialele «*fresco-uri*» ale lui Michelangelo din Capela Syxtină. Executate în sens sculptural, fiindcă acest genial artist era în primul rând sculptor, ele sînt uimitoare ca pictură monumentală*).

Efectele monumentale plane se obțin cu ajutorul tonalităților sobre și printr'o conturare puternică, prin desenul stilizat. E o greșală a crede că nu se pot obține opere de artă, decât urmând anumite reguli rigide. Tehnica «*fresco-ului*», ți-

*) În epoca «Baroc-ului», pictorii folosesc în fresce alte principii. Spațiul, aerul, perspectiva și culoarea au mare importanță la aceștia, și s'au obținut rezultate plăcute, însă mai puțin severe și mai puțin impunătoare.

nându-se seamă de caracteristica materialelor, este aptă a primi multe și variate aplicațiuni, probabil și ameliorări. *Mantegna* a obținut rezultate grandioase în pictura murală, deși a lucrat meticulos și a îngrijit detaliile.

Tehnica «*fresco-ului*» este pasionantă, însă are și unele necesități neplăcute, în afară de o mulțime de detalii pregătitoare: necesitatea de a lucra pe șantier, pe schele și multe ori, la mari înălțimi, în mijlocul sgomotului mulțimei, în primul rând. Iubita singurătate a artistului nu poate fi satisfăcută. Eu cred că tehnica «*fresco-ului*» este susceptibilă a evolua încă foarte mult. Admirăm capodoperile realizate în vremi, totuși credem că multe cunoștințe noi pe terenul științific, ne vor permite să ajungem la rezultate superioare în exprimare. Intrucât privește puterea geniului în creațiune, aceasta cred că rămâne nelămurită, deoarece nu cred că putem îndrăzni a judeca manifestațiile cele mai apropiate de divinitate. În exercițiul acestei tehnici, trebuie să avem în vedere, că arta este în cea mai strânsă legătură cu lucrul mâinilor, că aplicarea mortarului are o mare însemnătate pentru aplicarea culorilor și rezultatul lucrării. Acest fel de a proceda e diferit cu totul de acela al tablourilor de chevalet. «*Fresco-ul*» cere o lucrare construită, asemenea unui lucru de zidărie. Nu cred că putem admite, așa de ușor, pentru lucrări monumentale, pretenția arhitectului, care se crede suveran în aceste chestiuni. O strânsă legătură a muncii pictorului cu aceia a arhitectului și o complectare a expresiei arhitectonice cu aceia a culoarei vor da desigur rezultate grandioase. În nici un caz nu trebuie însă, cu insistență cerut, ca

executorul lucrărilor de pictură să se grăbească, căci arhitectul care este sfătuitorul comanditarilor, uită prea ușor că el are astăzi multe unelte și mașini la dispoziție pe care pictorul nu poate să le aibă, lucrul lui rămânând bazat numai pe mâinile lui. Pe când arhitecții moderni sunt de părere că pictorul trebuie să se supue în mod absolut exigențelor cerute de o monumentalitate, care corespunde construcției arhitectonice, pictorii doresc o anumită monumentalitate care va armoniza pictura cu clădirea. Pictura în «*fresco*» nu este o profesiune academică sau științifică. Ea cere, pe lângă cunoștințe vaste pe terenul artelor și o mare îndemânare în sens manual. Învățământul acestei grele tehnice, este bazat pe arătarea continuă a meșteșugului în mod practic. Profesorul trebuie să lucreze în mijlocul elevilor, trebuie să picteze și să corecteze mereu. În acest fel, elevii vor profita mult mai mult decât numai cu ținerea cursurilor teoretice, în felul învățământului academic.

Apa din tencuiala proaspătă de var se evaporează destul de iute. Se formează un carbonat de calciu și apare, la suprafață, o piele sticloasă, un fel de marmură, care face culorile insolubile în apă, și le leagă de fondul propriu zis. Se produc efecte ale materiei pictate, fermecătoare, luminoase și caracteristice ale «*fresco*-ului adevărat. Nici o altă tehnică nu poate da asemenea rezultate.

Varul formează baza acestei tehnice, și este și singura culoare de alb și singurul mijloc de a lega culorile. Toate cele afirmate de mulți pictori, că sunt alte materii colorante pentru alb, dovedesc, sau puțină seriozitate, sau ignoranță în ma-

terie. La adevăratul «*fresco*», se întrebuințează puține și anumite culori. Tehnica prezintă unele dificultăți, între altele faptul că culorile se usucă relativ repede și devin mai deschise decât în starea proaspătă.

În *fresco* trebuie să știi bine ce și cum vrei să te exprimi. Trebuie să lucrezi repede și nu e posibil să faci încercări, ca în tehnica uleiului. Modalitatea procedurii în această tehnică, foarte dificilă în aparență cere pictorului simplificare și insistență în ceea ce privește partea esențială, fiindcă nici nu îngăduie scurtul timp disponibil să te pierzi în detalii. Din această cauză, pictorii sunt obligați a vedea măreț, așa cum se cere unei picturi monumentale, chiar dacă prin natura lor, pictorii sunt înclinați a se exprima mai mărunț (în cazul picturii monumentale s'ar putea spune, mai meschin). Aci trebuie să citez observația mea referitoare la o lucrare pictată în tehnica uleiului. Este vorba de un tablou al lui Tintoretto (Susana în baie) din *Hofmuseum* din Viena. Acolo se vede bine, cum sunt interpretate suprafețele luminate și cele în umbră. Se vede bine, că artistul a lucrat mult în «*fresco*», pentru a ajunge să se exprime aproape monumental și în ulei. Spun acest lucru, pentru a vă determina să vă influențați din tehnica «*fresco*-ului» și în exercitarea picturii cu ulei, și a părași unele năravuri isvorite din pictura migăloasă, pe care noi cei de astăzi le avem în majoritatea cazurilor. Această tehnică cere mai multe cunoștințe ale meșteșugului decât oricare alta. În timpul lucrului, pictorul este îmbătat de frumusețea tehnice și este mereu excitat, uitând de toate, lucrând până la istovire. Toate pregătirile trebuiesc făcute

dinainte cu toată conștiinciozitatea. Varul, bun pentru a fi întrebuințat la «*fresco*», cum voi arăta mai jos, va fi ars cu lemne, nu cu cărbuni de piatră. Prin ardere devine oxid de calciu și prin udare cu apă, devine hidroxid de calciu, adică var stins. Odată stins și *neuscat*, acest var, încă *proaspăt*, este *var viu*, pe când varul stins, uscat și iar udat și frecat cu apă, este var mort. Varul stins se evaporează și primește iar acidul carbonic. Nu trebuie făcămițat varul, când se stinge: bucățile care nu se dizolvă se îndepărtează. *Piatra de var* trebuie aleasă din varul care nu se prăfuește (varul, cum este *Wiener Kalk*, care se prăfuește, nu este bun; tot așa acela care conține magneziu sau gips). Piatra de var gras se stinge cu circa două și $\frac{1}{2}$ părți apă. Acest amestec se pune într'o groapă adâncă, cel puțin la $2\text{ m.}\frac{1}{2}$ —3 m. de la suprafața solului în jos. Groapa trebuie săpată neted, să fie curată și, dacă se poate, căptușită cu scânduri (la fund și lateral). Varul, stins și introdus în groapă, se limpezește și toate părțile necurate se depun la fund. Se lasă varul în groapă cât mai mult timp, cel puțin trei ani. Groapa plină de var se acoperă cu scânduri și nisip, punându-se pământ până la nivelul solului. Varul stins de mult, însă neuscat scos din groapă, este admirabilul material pentru fresco. El trebuie să aibă consistența cașului, și nu trebuie să cadă depe mistria întoarsă. Varul proaspăt stins de curând, are aceeași compoziție chimică ca varul stins de mult, însă are alte proprietăți. El este fără consistență, fără trup, și nu poate fi întrebuințat la «*fresco*». Trebuie să dăm atenție gropii cu var

stins; din timp în timp, în vreme secetoasă, trebuie turnat apă, în acel loc.

Principalul la pictura în «*fresco*» este ca varul să lege bine culorile pe zid și să nu se șteargă, adică să nu fie solubile în apă. Câțiva meșteșugari freacă culorile cu puțin lapte (căruia i s'a scos grăsimea). Fac aceasta pentru a lega mai bine unele culori (ultramarin), însă trebuie băgat de seamă a nu se exagera, căci riscăm să avem pete pe perete.

Pentru executarea picturii în «*fresco*», sunt mai multe sisteme și felul de a picta corespunde aptitudinii fiecărui pictor, care va trebui să observe cu atenție unele legi stabilite prin experiențe seculare. Voi spune cum procedez eu pentru a ușura lucrul. Trebuie însă să spun că este mai recomandabil să se urmeze, de e posibil, sfatul meu menționat la sfârșitul capitolului despre «*fresco*».

Dimineața, când la presiunea degetului, văd că se poate face pauzarea desenului pe tencuială, aplic hârtia cu compoziția desenată pe perete. O fixez și trec pe toate contururile cu un vârf de lemn, presând după nevoie, pentru a obține tot desenul destul de vizibil, ceea ce se poate controla ușor cercetând sub hârtie. Aceste urme lăsate pe perete măresc mult puterea exprimată a desenului. Pregătesc deci numai porțiunea, pe care o voi putea termina într'o zi. Terminarea acestei porțiuni, se va face numai unde găsesc linii definite ale figurilor, clădirilor, etc. Nici de cum nu mă opresc în mijlocul unei tonalități, cum sunt fețele oamenilor, obiectelor neconturate sau a cerului. Desenez toate contururile foarte precis cu culoare roșie

(ocru roșu sau terra de Sienna arsă); repede și cu mare atențiune.

Incep să lucrez sus și de acolo în jos, pentru a nu stropi cu culoare lucrarea ce execut. Dacă tencuiala este prea proaspătă, aștept, căci risc, în acest caz, să nu obțin tonuri precise, aceste fiind absorbite de peretele prea ud. Se poate picta numai atât timp cât permite consistența zidului, și ne dăm seama de acesta prin felul cum vedem că trăsătura pensulei este oprită sau reținută de peretele, care începe să nu mai aibă lichid. Când termin lucrul zilei, taiu cu mistria partea tencuelei pe care nu o mai pictez, și anume oblic. Când pun a doua zi tencuială nouă, am grija să ud bine această margine, pentru a nu avea pete și tonuri discordante cu cele pictate eri. Incep să lucrez chiar la marginea nouă, știind că tonurile puse aci se usucă mai deschis. Pentru a judeca culoarea care se pune (considerând că culoarea proaspătă este întotdeauna mai închisă), trebuie să vedem această culoare cu tonul uscat, pe care-l vom compara cu partea pictată înainte. Tonul uscat se obține dacă punem culoarea pe o bucată de cretă sau pe o placă de ipsos.

Incep cu indicația părților umbrite la capul omenesc, cu culoarea de ocră închis, trecând chiar peste spațiul rezervat acestor umbre. Pun, unde îmi convine, tonuri verzi și modelez și cu tonuri roșii toată fața (carnația), având grija de a pune pentru fețele femeilor și a copiilor, în locurile de sub ochi, nas, buze, și sub bărbie, etc., tonuri verzi albaștrui, tonuri mai ușoare. Pictez umbrele, fără șovăire, cu ocră închis sau *terra de Sienna arsă* sau *terra verde arsă*. Pictez găurile nasului cu *terra*

de Sienna arsă, iar buzele cu cel mai tare roșu (*terra Pozzuoli*). Dau tonul local al carnației și pun «tonuri de lumină» acolo unde trebuie. «Tonuri de lumină» sunt culori care conțin, dacă este nevoie, *puțin* var. Tot așa pictez, fără șovăire, părul sau barba, etc. Las un timp, relativ scurt, ca peretele să sugă ceva din lichidul culorii, ocupându-mă de părțile îmbrăcămintei și revin, când cred, în modul următor: iau cu o pensulă mare din culoarea locală a carnației și acoper cu mare iuțeală, dela cap, de sus, peste păr, fața întreagă, pe lumină și umbră, până la haine, cu tonul local. Prin punerea acestui ton, nu se șterge nimic, căci peretele a tras suficient culoarea pusă. Obțin astfel nuanțe fermecătoare, care nu se pot obține amestecând culorile, căci sunt bazate pe transparența tonurilor suprapuse. Tot așa procedez cu îmbrăcămintea, tonul din umbră, tonul local și tonul pentru partea luminată. Țin totdeauna seamă de faptul ca trecerea de la tonul local la tonul umbrei, e mai colorată. Aceasta se poate dovedi în mod practic la o stofă colorată. După aceste indicațiuni, care nu pot înlocui arătarea practică a felului de pictat în «*fresco*», se poate conduce cineva și în alte împrejurări.

Când observi că tencuiala nu mai prinde bine, chiar după o scliviseală nu prea puternică, atunci încetezi lucrul și tai cu mistria sau cu linialul tencuiala în sens oblic, spre afară. Aceasta se face, pentru a putea pune cu folos, noua tencuială a doua zi, fără a murdări restul. Se înțelege că se termină lucrul zilnic acolo unde găsești un contur precis: acolo pui mistria pentru tăiat tencuiala. Este bine să ai ajutorul unui foarte bun zidar,



*DAPHNI, Figură de apostol
(mosaic, sec. XI).*

care cu dibăcie să pună mortarul, fără să murdărească cu tencuială peretele pictat. Este, pe de altă parte, necesar a fi tu însuși un bun zidar, dacă lucrezi în «*fresco*», căci trebuie să ai mereu în mână mistria cu care, așa putea zice, și pictezi la nevoie. Ai în adevăr nevoie, câteodată, să treci cu mistria pe deasupra tonurilor, mai ales a celor întunecoase. Această întrebuințare a mistriei cere o mână foarte ușoară, și nu se poate cere zidarului această calitate. În schimb, zidarul are obiceiul lucrului cu mortar și ușurința, cu care el pune și netezește tencuiala. Această dibăcie se învață abia după mulți ani de practică.

*

O supraveghere foarte severă a zidarului pe care-l întrebuințăm la prepararea tencuelei pentru fresco, este absolut necesară.

Varul stins de mult, însă încă proaspăt scos din hrubă (groapă) este cea mai mare garanție de durabilitate. Vom supraveghea munca zidarului, ca nu cumva să se servească de varul necurat sau să mai adauge alt material la mortarul pregătit.

Asupra vârstei varului de întrebuințat la fresco, sunt multe păreri exprimate, încă din antichitate. Așa ne spune Plinius că varul destinat lucrărilor murale, trebuia să fie stins în groapa de 3 ani, conform legilor. Acest principiu a fost luat ca normă de atunci încolo și îl vedem trecut în cartea Muntelui Athos, unde găsim sfatul de a lua varul dintr'o gropniță veche de mult stinsă, însă neuscată, pentru a se face albul necesar picturii pereților. Se poate înțelege din acestea că

Bizantinii foloseau un var pentru pictură, și alt var pentru zidărie. Varul de care vorbește cartea Muntelui Athos, trebuie să fi fost un var stins demult și uscat, adică conrespunzător lui „*bianco San Giovanni*“, al lui Cennino, sau albului făcut din coaja de ou.

Acum se discută calitățile vechiului var și unii afirmă că este greșită părerea despre calitățile superioare ale acestuia. Varul vechiu, socotesc unii, poate fi foarte bine și cu folos înlocuit de varul proaspăt stins. Se vede însă că nu sunt freschiști adevărați aceia care afirmă asemenea lucruri. Nu numai din punct de vedere pictural, dar și pentru lucrări de zidărie, un var stins de mult nu are defectele pricinuite de o stingere neomogenă, defecte pe care le constatăm zilnic la pereți, unde se produc umflături și beșici cauzate de varul nestins la timp. Din toate acestea rezultă că stingerea îndelungată, în timp, a varului are de scop stingerea completă. În groapa în care este așezat, varul se și alege: materiile insolubile, care conțin «șpat» cad la fund și se despart de cele solubile. Această chestiune are pentru pictori un mare interes. Observațiile teoreticianilor nu cântăresc mult față de experiența practică. Vă pot afirma că lucrând cu un var bine stins de mine, acum treizeci de ani, într'o groapă adâncă, am obținut rezultate neașteptate. În afară de plăcerea deosebită de a lucra cu un material minunat în ce privește peretele, am obținut din acest var un alb neasemănat cu altul, un alb ideal. Pe mistrie părea caș. Când întorceam mistria nu se deslipea de ea. Când terminam fresca, apărea curând luciul acela prețios, care se observă numai la frescele bune. Acest lucru e cu totul di-

ferit de cel obținut în chip artificial, prin adaos de materii și călcarea suprafeții cu fierul cald. Se știe, în adevăr, că pentru a da luciu frescelor, se da peste tencuială, cu o pensulă lată, un strat subțire de săpun venețian. Se lucra, apoi, d'asupra în «*fresco*», și, la scurtă vreme, când lucrarea era uscată superficial, se călca cu fierul cald întreaga pictură, apăsând ușor. Se obținea des un luciu puternic, care dădea impresia plăcilor de marmoră șlefuite.

Eu recomand varul stins în groapă și neuscat cu vechime de cel puțin trei ani, așa cum ne spune Plinius. Firește, nu trebuie să neglijăm calitatea varului, căci sânt varuri slabe și grase, și de multe feluri, care depind de calitatea pietrii de var. Trebuie să ne ferim de varul care conține ipsos. În Țară, avem o piatră de var excelentă pentru zidărie și lucrări în «*fresco*».

*

Sunt și alte sisteme de a lucra în «*fresco*». Se poate lucra amestecând, în toate culorile, albul de var, pentru a obține efecte pastoase. Așa sunt «*fresco-urile*» din epoca Barocului, unde vedem puse alburi extrem de pastoase, care s'au menținut bine. În acest caz, vom amesteca culorile cu var pastos, ținând întotdeauna seama de tonul local, adică vom pune culoarea amestecată cu var cu ton atât de deschis cât este tonul local, și nu mai mult, însă mai pastos. La uscarea culorii se va vedea, că tocmai atâta trebuia. Cum am mai spus, culorile în «*fresco*» nu se cunosc bine când sunt încă ude. Dacă se întâmplă că ceva nu a reușit, e mai bine

să dăm jos tencuiala și să refacem din nou toată bucata, decât să încercăm corecturi sau retușe. Sistemul de a lucra în «*fresco*» depinde de fiecare pictor, de însușirile și de puțința lui de exprimare. Am mult de mulțumit experiențelor făcute după îndrumările primite din multe scrieri din trecut, din epoca greco-romană, din cele câteva însemnări ale primitivilor și mai cu seamă din manuscrisul lăsat de marele și ultimul freschist, Martin Knoller, (1786).

M. Knoller a lăsat un manuscris, nu de mult descoperit, care ne dă prețioase indicațiuni pentru executarea lucrărilor în «*fresco*». Aflăm de la el că utiliza *cinabrul* (vermillon), în «*fresco*», grație unei preparări speciale menite să-l facă să suporte varul. Pentru a întrebuința această culoare pe zid, în interior, lua bucăți de cinabru și le freca cu spirt de vin: usca culoarea și puneă acest praf colorat într'un recipient de lemn de fag. Turna apoi deasupra apă clocotită, în care stinsese o bucată de var. Această operație o repeta de câteva ori, limpezind de fiecare dată apa turnată. Obținea astfel culoarea roșu de cinabru, care suporta varul, nu însă pentru exterior.

În acest manuscris, se mai vorbește despre o splendidă culoare de purpură, preparată din *calai-can roman* (Römischer Vitriol). Acesta, bine ars în sobă, se freca cu vin alb în clocote, obținându-se astfel o frumoasă culoare purpurie. *Despre albastrul de cărbuni*, Martin Knoller, spune următoarele: «cărbunii de viță în aceeaș cantitate cu potasiu frecat, se pun într'un ceaun și se țin atât timp pe foc până ce amestecul nu se mai umflă. Atunci se pune acest lichid într'un recipient de piatră pe care

se toarnă puțină apă tare. Lichidul devine albastru, depunându-se la fund un strat *albastru închis*.

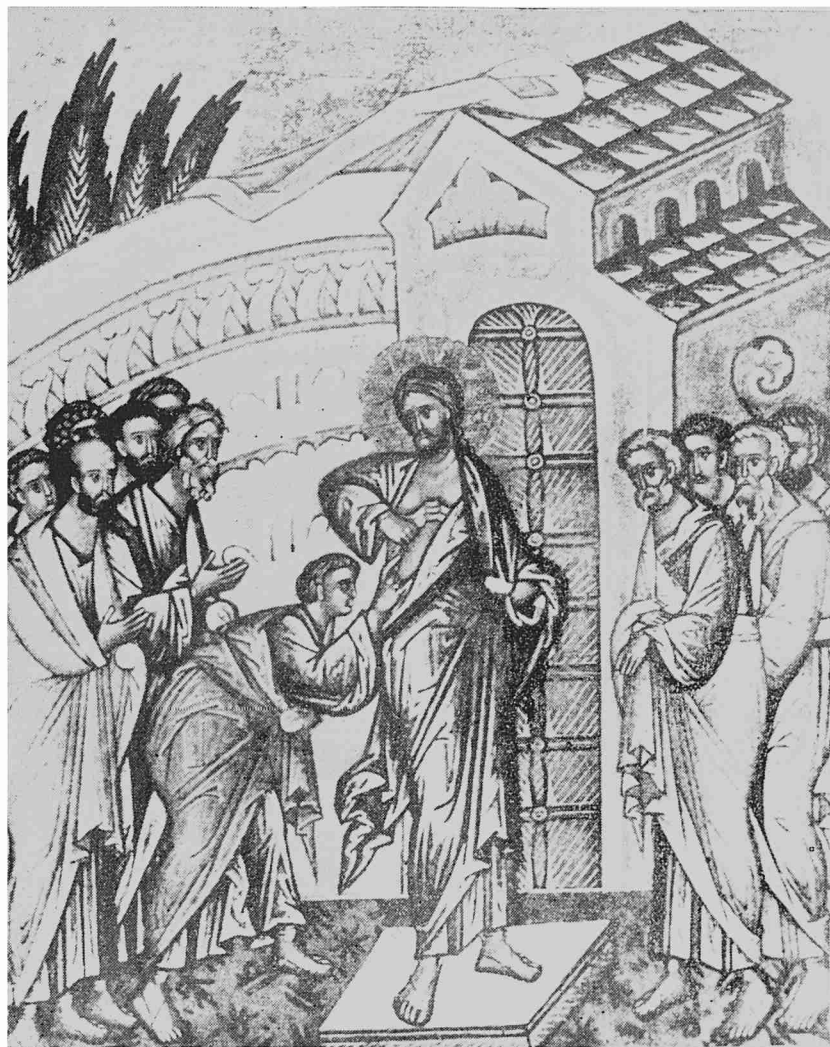
Din cercetările lui, ne interesează foarte mult cele găsite în vechile manuscrise din Biblioteca Vaticană, și anume în scrierile din antichitatea greacă. Întâlnim, întâi, un procedeu foarte curios: *pictura pe tencuială proaspătă îmbibată cu ulei de in*.

Se prepară peretele întocmai ca pentru «*fresco*» și, pe tencuială proaspătă, se pune cu pensula lată *ulei de in*, atât timp cât nu mai este absorbit de peretele proaspăt, adică până atunci când acesta nu mai primește uleiul. Pe acest perete se face pauza desenului și se pictează cu pensule moi, ca pe o hârtie, în felul aquarelei, însă nu cu culori de aquarelă ci cu prafuri colorate muiate în apă simplă, fără nici un fel de adaos. După câteva zile se freacă această pictură cu o cârpă de lână și se obține un aspect lucios. Procedul e recomandabil și dă rezultate foarte bune, însă pentru aceasta trebuiesc îndeplinite cu strictețe trei condițiuni: Să avem, în primul rând, un perete foarte neted pregătit pentru «*fresco*». Când s'a netezit peretele, apoi și înainte de a se usca, trebuie să-l îmbibăm bine cu ulei de in, și operația să fie mereu continuată până când tencuiala nu mai absoarbe. În sfârșit, și punctul acesta este cel mai important și mai greu de realizat, este vorba de frecatul suprafețelor cu o cârpă de lână. Se cere multă experiență și multă atenție pentru a obține efectele luciului, aceasta fiind esențialul. Culorile, prin natura lor, se usucă în mod diferit. Unele, mai curând, cum sunt cobalturile și culorile galbene; altele, cum sunt culorile roșii, se usucă mai încet. Vom ține deci socoteală de acest fapt pentru a prinde momentul o-

portun când va trebui să începem cu frecarea picturii. Technica lui Martin Knoller este corespunzătoare aceleia a lui Annibale Caracci, și foarte indicată pentru lucrări mari. Mortarul, indicat de el, pentru pictură, este cel mai bun. L-am experimentat și eu (7 părți var și o parte nisip, câlți).

*

Zidul trebuie să fie uscat și să stea mai mult timp fără tencuială, liber, la aer. Mortarul vechiu trebuie îndepărtat și chiar scos din locurile dintre cărămizi (pentru *Fresco secco*, nu e nevoie de îndepărtarea vechiului mortar). Trebuie udat mai multe zile la rând, ziua întreagă, chiar o săptămână, și văzut dacă toate cărămizile primesc apă îndeajuns. Cărămizile cu tonalitatea roșu închis, acelea care au un fel de glazură sticloasă trebuiesc îndepărtate. Cărămizile presate cu o suprafață foarte netedă trebuiesc sgâriate. Chestiunea zidului este foarte importantă, căci zidul prin faptul că a fost bine udat, trebuie să dea apă mortarului supra-pus și nu trebuie, ca tencuiala suprapusă să dea apă zidului, deoarece în acest caz, nu se va obține un zid tare. Dacă se observă pete albicioase pe cărămizi (salitru sau salpetru), acestea trebuiesc îndepărtate, căci pătrund până la suprafață și strică pictura. Aceste pete nu pot fi îndepărtate după ce s'a executat pictura. Cărămizile, care au stat mai mult timp pe pământ, nu sunt bune pentru un zid destinat picturii, căci s'au imbibat cu diferite săruri. Tencuiala trebuie să fie făcută fără nici un adaos de gips, ciment sau sodă. Pe zidul foarte bine udat, se va pune primul strat de nisip gros-



NOVGOROD, Necredința lui Toma.
(pictură murală sec. XII)

cior spălat și uscat, trei părți cu o parte var, bine amestecat. Dela circa 50 cm. depărtare, mortarul este aruncat cu putere pe perete. Stratul va avea un centimetru jumătate grosime. Mortarul se aruncă de jos în sus; puțin, din stânga la dreapta. Se poate aplica numaidecât a doua tencuială, circa după un sfert de oră. Grosimea de un centimetru și jumătate se va netezi cu linialul și mistria, nu prea mult însă, pentru ca straturile următoare să se poată lega. În general toate aceste straturi pregătitoare sunt în proporția de circa 1—3. Aplicăm *sistemul gras și slab*. Când spunem gras, înțelegem mai mult var. Cu alte cuvinte, pe un fond mai slab se pune un strat mai gras, sistem de altfel cunoscut din antichitate.

Mortarul pentru pictura în <fresco> va fi de șapte părți var cu o parte nisip, câlți muiați în apă de var și uscați, făcuți din fire de circa doi centimetri jumătate. Se vor amesteca, în var, răsfirați subțire, și treptat. Pe bolți se pune tencuială mai subțire; se sclivisește puternic, a doua zi, și se dă cu lapte de var. Apoi se pictează. Pe mortar, cu toată întrebuințarea de câlți, se poate observa câte odată o serie de crăpături, pe care le scoatem cu ușurință, dacă dăm cu lapte de var și presăm ușor, când zidul este încă proaspăt. (Există și un *simili-fresco*, pe tencuială proaspătă, pictura cu caseină). *Mortarul* se face numai pentru o zi sau două. Stratul în total a diferitelor așezări de mortar este de circa patru centimetri. La vechii Pompeeni e mult mai gros, lucru constatat din mortarul găsit.

În <fresco>, când avem intenția de a obține o tonalitate foarte deschisă, vom da peste tencuiala

zidului o spoială cu lapte de var. Consistența mortarului *poate să fie și alta decât cea indicată*. (O compoziție mai slabă, adică mai nisipoasă). În acest caz, mortarul pentru pictat este format din o parte nisip, o parte var și câlți în cantitatea necesară. Unii zugravi preferă un fond de tencuială mai *aspru* și netezesc mai puțin; alții, din potrivă, preferă un fond foarte *neted*. Sunf pictori care socotesc necesar să întrebuințeze cel puțin două ore pentru a netezi un metru patrat. Efectele optice determină compoziția fondului. Condiția principală pentru a obține un perete perfect este de a observa cu strictețe ca fondul să fie *bine udat*, varul stins de mult (varul ideal), nisipul bun, *curat* și bine uscat, și câlții în prealabil muiăți mai multe zile în apă de var și uscați, tăiați mărunț. Aceste condițiuni garantează o mare durabilitate. Dacă se întâmplă dintr'o cauză neprevăzută ca cineva să nu poată continua, adică este întrerupt în lucru, atunci straturile trebuie să se usuce întâi foarte bine și pe urmă să se ude mult înainte de a pune straturile următoare. Am amintit, în această privință, că fondul trebuie să dea umiditate stratului superior, iar nu acesta fondului. La cei bătrâni, găsim desîntrebuințarea prafului de marmură. De regulă, ei pun straturi mai subțiri pe straturi mai groase. Ultimul strat, acela pe care se zugrăvește, are uneori numai trei până la patru milimetri de grosime și e format din praf de marmoră și var, fără adaos de câlți ori pae. El este însă foarte bine netezit.

Timpul de lucru, pentru «fresco» depinde de posibilitatea de a lucra pe *materia proaspătă* și de grosimea straturilor puse proaspete. Grosimea în-



*ARTĂ PISANĂ, Crucifix.
(pictură pe lemn, sec. XIII).*

tregului strat de tencuială va fi de circa patru centimetri. Natural că se va lucra mai mult timp când stratul proaspăt va fi mai gros. Trebuie însă să fim prudenți pentru a nu strica întreaga lucrare, în cazul când nu am proceda logic. Este cu totul greșit a pune pe tencuieli pregătite și *uscate* un strat subțire proaspăt, pe care se pictează. Pe un strat subțire nu se poate ajunge la nici un rezultat, căci se usucă repede.

Compoziția proiectului pentru pictura interiorului se va face pe cât posibil pe loc. Aceasta pentru motivul că se poate stabili direcția luminii cu totul altfel pe planurile de decorat, decât dacă pictorul lucrează în altă parte și, de altfel, nici nu poate socoti puterea culorilor. Cum am mai spus, este necesar ca *desenul*, la rândul lui, să fie bine studiat și în amănunțime stilizat. Pentru executarea lucrărilor mai mari, este nevoie să se facă un studiu mare desenat și colorat și să se taie în părete această compoziție pentru a se putea face executarea parțială a executărei. *Pauzarea* desenului se face cu un vârf de lemn : o slabă presiune este suficientă pentru a marca pe tencuială tot desenul. (Aceleste urme din pauzarea desenului pe tencuiala proaspătă nu constituie o dovadă că avem în fața noastră un «*fresco*» adevărat). Adaog că pauzarea desenului se face atunci când ultimul strat de tencuială destinat picturii este așa de consistent, că cedează încă la presiunea degetului. Majoritatea lucrărilor zise în «*fresco*» nu sunt «*fresco-uri*» adevărate, ci, în cele mai multe cazuri, preparații de zid în «*fresco*» adevărat, și execuții în «*fresco secco*» sau în «*tempera*». La vechii Italieni, găsim straturi cu desene

în sanguină. Grație împrejurării că nu s'a ciocănit vechiul strat, aceste desene au ajuns până la noi, și astfel constatăm că au studiat pe loc compoziția.

*

Varul proaspăt stins nu trebuie folosit, fiindcă nu are nici o consistență. Băgați de seamă să nu murdăriți varul când îl luați din groapă. Indepărtarea coajei, etc. se face prin sită. Varul trebuie să fie cât-mai alb. Varul praf (Wiener Kalk), varul cenușiu, roșiatic (fier) *nu sunt bune*. Varul să nu conțină magneziu. *Apa de var* se face turnând apă pe var nestins. După câteva ore, apa de deasupra varului se limpezește, și se formează un strat foarte subțire, cristalin. Acest lichid limpede este apa de var, cu care se pictează și se șterg pensulele în timpul lucrului. *Câlții* trebuiesc muiați în apă de var timp de câteva zile și pe urmă uscați.

Nisipul trebuie să fie colțuros și nu rotund. Nisipul de cuarț este cel mai bun. Nisipul de marmoră are inconvenientul că, uscat apare mult prea deschis, albicios și împiedecă câteodată o armonie plină de culoare, în afară de cazul când un anumit efect este dorit. Are însă calitatea prețioasă de a fi de o luminozitate extraordinară.

*

Varul se dizolvă complet în apă tare, producându-se o efervescentă. Acest fapt dă posibilitatea de analiză și ne ajută să vedem dacă pictura pe perete este făcută în fresco. Această încercare se face prin aplicarea unei bucăți de vată îmbibată cu apă tare pe peretele pictat. Desigur, nu trebuie

să se frece, căci frecându-se suprafața, chiar dacă s'a pictat în tempera, se ajunge la peretele format din var și atunci evident se produce efervescență.

*

Culori pentru «fresco». Se va controla întâiu dacă culorile sunt bune pentru «fresco». Și anume în chipul următor. Se pune culoarea într'un recipient cu var stins cu apă (într'un pahar) lăsându-se câteva zile. Se va avea grijă ca culorile să fie din cele mai alese, culori pentru artă și nu culori industriale, care sunt foarte des amestecate cu ghips, ce are inconvenientul de a nu lega *fresco*.

Alb din var vechiu: trecut prin sită și frecat bine pe piatră dă *albul ideal*.

Galben: ocru (toate ocrurile), terra de Sienna naturală și galbenul de Neapole. *Galbenul de Neapole* (Jaune de Naples) se poate amesteca cu toate culorile pentru «fresco», dacă este adevărat și nu e imitațiune; au fost discuțiuni cu privire la întrebuințarea galbenului de Neapole în pictura lui Rubens și s'a pretins că tonul galben din tablourile lui Rembrandt și Rubens nu este obținut din galben de Neapole ci din massicot, care este un carbonat de plumb ars; astăzi nu se mai poate obține «massicotul» din trecut, cu însușirile lui de soliditate și frumusețe de ton, (galben-lămâie); *Galbenul de Cadmium* (mijlociu) și *Cadmium-Orange*. Din galben de Chrom se poate întrebuința în *Fresco* numai Chrom orange.

Roșu: ocruri roșii sau pământuri, oxid de fier și Căput Mortum. Terra de Pozzuoli și alte culori vulcanice sunt foarte bune și se usucă tare,

însă trebuie băgat de seamă că alte culori puse deasupra, nu se leagă cu fondul, deoarece culorile vulcanice, cum este galbenul de Neapole și Terra Pozzuoli alcătuiesc un fel de ciment. *Heliul* roșu are durabilitate, însă trebuie probat. *Cinabrul* trebuie anume preparat pentru «*fresco*» numai, când e vorba de interioruri.

Albastrul de ultramarin (artificial) este durabil, însă trebuie experimentat, căci de multe ori este amestecat cu gips. Amestecându-se ultramarin-ul cu o soluție de var, se observă la margine dungi de culoare cenușie. Indepărtând aceste dungi, rămânem cu o culoare albastră solidă. Se zice că *Sorta I. C. 832 der Vereinigten Ultramarin Werke, Vormals Levercusen* este bun pentru «*fresco*». Cu această culoare, în «*fresco*», noi pictorii avem multe necazuri. S'au observat în multe cazuri efecte ciudate cu ultramarinul, care a fost încercat cu var și anume, din cauza lipsei curentului de aer, a fost distrus, adică, lipsa aerului a întârziat uscarea. S'a mai constatat că în orașe, de multe ori, ultramarinul pierde culoarea sa albastră, probabil din cauza fumului din cărbunii din piatră. Pierderea acestei culori albastre se întâmplă însă și la țară. În acest caz, este probabil că ultramarinul a fost de proastă calitate și conținea ipsos. Un bun ultramarin se întrebuințează cu folos în «*fresco*», dacă se pune mai înainte pe tencuială un fond de ocră. Aceasta se face pentru a armoniza tonul albastru prea crud când se usucă. Se poate pune și un fond roșu. *Cobaltul* este solid în «*fresco*» însă, astăzi, foarte scump. *Ultramarinul adevărat* (Lapis Lazuli) este inabordabil și costă mai scump ea aurul. Este însă de o frumusețe rară. *Oxidul de*

Chrom (Vert émeraude) atât cel transparent cât și cel mat, e o culoare solidă. *Terra verde* (pământ verde) Veronese și pământul verde de Boemia sunt frumoase, însă mult falsificate. *Verdele de cobalt* este solid în «fresco». Există culori de verde cu bază de cupru, care se mențin bine în «*fresco*», însă nu se mențin bine în amestec cu alte culori. *Umbra*, *Terra verde arsă* și *Sienna arsă* sunt culori brune, destul de bune. Întrebuințarea umbrei trebuie să se facă cu mare băgare de seamă, deoarece ea are tendința să îmbăcsească tonurile.

Negrul din oase și din viță de vie este bun. De asemeni și negrul din cărbune de stejar. Cărbunele de desen (fusain) este bun pentru a dobândi nuanțe foarte plăcute de cenușiu. E și o culoare: foarte solidă (cu var).

Unele culori, ca *Terra verde Veronese* sau *negrul* se amestecă greu cu apa, deaceia vom freca aceste prafuri întâi cu puțin alcool și apoi adăugăm apa. Culorile derivate din păcură (anilinile) trebuiesc întrebuințate cu mare prudență și întotdeauna controlate în var. Aceste culori sunt infinit de multe și atrag pe pictori. Unele experiențe au dat rezultate destul de bune, mai cu seamă fiindcă găsim culori, care sunt căutate pentru «*fresco*», unde nu putem întrebuința anumite culori roșii, cum este *garance* (Krapp) și le înlocuim cu *Heliu* roza sau *Heliu* roșu, pentru interioruri. Tot așa nu putem lucra în var cu albastru de Prusia și-l înlocuim cu *Indantrenblau*. Culorile de *cadmium* trebuiesc bine controlate căci sunt deseori fașificate cu *chrom*, care nu rezistă bine în var.

Culorile se pregătesc pentru pictura în fresco, frecându-le bine pe piatră și punându-le în pahare

cu puțină apă curată. Numai când vom lucra, vom întrebuința din aceste culori din pahare amestecându-le cu *apă de var*, căci altfel nu vom obține aderență suficientă. Această apă de var o vom avea întotdeauna alături. Când avem nevoie, pentru lucrări mai mari, monumentale, de cantități suficiente, vom amesteca tonurile dorite (pentru carnație, fonduri, etc.) cu apă simplă în recipiente, nu însă cu apă de var, căci altfel pierdem culorile amestecate, care se usucă și nu mai sunt bune. Dacă dorim o tonalitate mai deschisă se va pune în culorile amestecate o mică cantitate de var. Natural că prin aceasta se mărește și aderența culorii. Culorile uscându-se, se deschid, unele din ele chiar foarte mult, cum sunt Ultramarinul, Terra verde și Ocrul deschis. Se va avea în vedere, în cazul unei prea puternice impresii cauzate de o culoare preponderentă, a se diminua aceasta prin intercalarea unor figuri sau ornamente mai mici, fără a se acoperi totul cu o supra-culoare, căci riscăm a avea tonuri prea grele.

*

Trebue să fim foarte atenți când începem cu pictura pe perete. Tonurile puse dimineața se usucă altfel decât cele puse spre seară. Nuanțele puse târziu se usucă mult mai închis. Mai cu seamă rețușele făcute a doua sau a treia zi, când socotim că tencuiala este proaspătă încă, se usucă de multe ori în mod cu totul niarmonios. (Artistul cu experiență va găsi un mijloc (prin sclivisire) pentru a ocoli aceste dificultăți. Trebuie să ne ferim de a întrebuința exagerat apă de var la suprafețele mai

mari, cu tonalități închise, căci se pot produce pete care strică efectul dorit. Sunt culori care nu se leagă așa de bine cu peretele și deaceia trebuiesc puse mai din vreme. Aceste culori sunt galbenul de Neapole, Cadmium-Orange, Coeruleum albastru, verdele Cobalt, negrul și Terra Pozzuoli. Culoarele nu trebuiesc puse prea pastos, mai cu seamă la tonuri închise. Natural că se poate lucra mai pastos, dacă punem albul de var.

Pensulele de întrebuințat în «fresco sunt acelea făcute din păr de porc (cu părul mai lungueț). Pentru conturare, se întrebuințează pensule cu păr lung și moale, zise «schlepper». Toate pensulele se vor pune mai înainte în apă de var. Vopseaua se ia cu vârful pensulei stoarse de apă de var.

*

În timpul lucrului la lucrări monumentale, mai cu seamă la tavane, cupole, etc., este bine a se uita mai des, de jos, la efectul realizat, căci în multe cazuri va fi nevoie de schimbări și de armonizări la culoare, care poate este prea puternică sau prea slabă ca efect. Trebuie să avem întotdeauna în vedere o simplificare în exprimarea noastră și căutarea unui rezultat cu efecte plane. Să nu tindem la o modelare exagerată. Efectele nu prea armonioase prin prea puternica exprimare parțială se pot remedia relativ ușor prin trecerea cu un burete îmbibat cu apă de var, peste peretele, care cere un efect liniștitor. Să fim, apoi, atenți ca în timpul lucrului să nu lucrăm cu pensula plină de apă de var, ci s'o stoarcem ușor, căci prea multă apă produce pete supărătoare.

Legătura culorilor cu peretele se face în scurtă vreme, ceea ce face că nu putem continua lucrul decât, a doua zi, pe tencuiala proaspătă, adăugită. Acest fapt însă, nu trebuie să ne facă să credem că stratul de «*fresco*» este uscat. Aceasta nu e decât *pedeasupra* uscat. Numai, după două luni și uneori, după mai mulți ani el se poate considera uscat. În «*fresco*», culorile se usucă mai deschis, însă trebuie considerat faptul, că nu putem să ne dăm seama până la ce grad ajunge această schimbare de tonuri, în mai deschis, decât numai după câteva luni. În mod practic, recomand, să se întrebuințeze o placă de ipos pe care se pun toate culorile dizolvate în pahare, și se notează nuanțele cu numele lor, așa că ne putem da sama cu ușurință despre schimbarea tonurilor, după uscarea lor.

*

Se găsesc la *Pompei* picturi lucrate pe diferite fonduri colorate, pe alb, galben, roșu, albastru și negru. Multe din cele cu tonuri deschise sunt, cu siguranță, «*fresco-uri*» adevărate, însă găsim și multe picturi lucrate în «*fresco secco*», caseină, etc. Găsim și părți din picturi acoperite cu un strat subțire de ceară, ceea ce ne face poate să credem că avem în fața noastră pictură în encaustică, pe când de fapt, nu sunt decât metode de a prezerva unele culori de contactul aerului (pentru cinabru). Pe un ton local, vedem forma pronunțându-se cu mai mare tărie și contur, punându-se în umbră *terra verde*. Planurile sunt netezite și în multe locuri se găsesc culori puse pastos. Pentru noi, cei de astăzi, este surprinzător, cum de au putut lucra



MASACCIO, Portretul unui tînăr.

acești Pompeieni, suprafețe așa de întinse, fără ca să putem găsi legătura straturilor alăturate de mortar. Explicația o găsim în ceea ce ne spun mult meritosul pictor german A. Kaim, care s'a ocupat așa de mult cu chestiunile materialelor și controlarea materiilor colorante. Incercările lui au dovedit că tencuielile puse în diferite straturi, au menținut umezeala prin presarea acestor straturi sau prin baterea tencuelei cu lemne late. Straturile nu trebuiesc puse prea umede. Acest fel de a trata peretele permite de a lucra mai mult timp, și pictorul Kaim a constatat, că nu se face priza culorilor decât după 2 săptămâni, chiar la o temperatură foarte călduroasă, cum ar fi aceia a lunii Iulie.

Pompeienii amestecau culoarea neagră cu caseină. S'a mai găsit, după cum spune pictorul Raehlmann, că se amestecau culorile, foarte des, cu praf de marmoră, cum și straturi de praf de piatră cu albuș de ou, pe care se puneau straturile colorate. S'a constatat, că nu toate lucrurile pompeiene erau rezistente și că multe nu erau făcute așa. Cum ne povestește Vitruviu, marele arhitect roman din antichitate, vedem din scrierile lui, felul de a prepara tencuiala. Se aplica pe peretele bine udat, 6 straturi de mortar făcut din var și nisip. Acest nisip era în primele straturi, mai grosier și, în straturile următoare, mai fin. Aceste straturi se puneau succesiv, când erau încă proaspete. Ultimile straturi primeau praf de marmoră în locul nisipului. La aceste picturi se observă un fel de luciu și mulți s'au căznit să aplice acest aspect sticlos. Unii au spus, că acest luciu s'a obținut amestecându-se săpun în tencuială, așa cum se face

la stucca lustru. Pictorul Kaim însă a dovedit că acest luciu s'a obținut prin simpla și multa netezire a zidului, fără nici un fel de alt material adăugat. S'a mai constatat de pictorul Ludwig, că bucăți de *fresco*, abea scoase din adâncimi întunecoase, care păreau proaspăt pictate, au pierdut după câteva zile, la lumină, toată vigoarea și păreau cenușii, așa că nu toate zugrăvelile aveau soliditatea așteptată. Se găsesc și la noi, mai rar pe la unele biserici, pereți pictați, foarte neteziți și cu un fel de luciu. Mai des se vede acest lucru în nordul Italiei și în Tirol, unde acest sistem s'a practicat până în zilele noastre. Zidarii italieni cu multă experiență spun că acest puternic luciu se obține numai prin călcarea peretelui cu fierul fierbinte, prin presarea puternică și rularea deasupra cu o sticlă în felul unui tăvălug. Se spune că se picta după obținerea luciului. Ca var, se întrebuința var din Dolomiți, adică var slab. Se mai spune, că întrebuințarea varului slab este favorabil încetinirii întăririi și peretele devine foarte des și tare. Alți pictori au obținut acest luciu prin adăogirea laptei slab (smântănit) la tencuiala amestecată cu materiile colorante; cu fierul cald și oarecare presiune se obține un frumos aspect de luciu.

În prețioasa sa carte despre materiale întrebuințate la pictură a profesorului Dörner, găsim indicate multe din cercetările făcute de diferiți pictori sau savanți, din care vedem câte studii fac artiștii conștiincioși pentru a desluși atâtea probleme, care ne-ar putea lumina și conduce într'un așa de greu meșteșug. În legătură cu '*fresco*', este pictura pe peretele *uscat*, *bine uscat* și se chiamă pictura '*in secco*'.

*

Această tehnică a «*fresco*-ului» adevărat este caracterizată prin continua tensiune, în timpul lucrului, la care este supus pictorul, fiindcă nu are disponibil decât câteva ore de lucru, mai mult sau mai puțin, o zi. Graba continuă, o zi după alta se lucrează intensiv, adăogându-se tencuiala și întinzându-o la nivelul precedentei cu o mare băgare de seamă. Tencuiala pusă este supusă la schimbări care depind de timpul când a fost așezată și care influențează aspectul culorilor, cauzând efecte caracteristice.

În trecut, se pare, că nu se întrebuița cartonul, căci la Bizantini, la Cimabue, la Giotto, până la Masaccio, nu putem constata acest mijloc de înlesnire a muncii, însă aceasta cauzează o inevitabilă pierdere a spontaneității. Cu toată genialitatea lui Masaccio, nu putem trece cu vederea unele neglijențe isvorâte din graba cu care a lucrat în tehnica «*buonului fresco*». Tocmai pentru a putea da un rezultat mai bun și a proceda cu mai multă conștiinciozitate pictorii au fost nevoiți a pregăti cartoanele și a studia totul până în cele mai amănunțite aspecte. Este adevărat că procedeul fără carton lasă pe pictor cu totul liber și nu-l leagă în lanțuri. El poate să se exprime liber cu pensula, poate să se folosească de linii fericite în ritmul compoziției, executată spontan și folosindu-se proșpețimea și transparența unor suprafețe colorate. Toate aceste foarte prețioase avantaje, le poate avea un pictor stăpân pe meșteșug. El poate obține ușor efecte de transparență care ne încântă. Nu trebuie să pierdem din vedere că executarea imen-

selor suprafețe fără cartoane sunt pentru noi cei de astăzi lucruri uimitoare și nu le putem explica decât prin faptul că cei vechi stăpâneau meșteșugul într'un chip nebănuit.

Cercetătorii spun că frescele lui Giotto nu sunt decât în parte «*fresco-uri*» adevărate, așa cum de altfel sunt multe «*fresco-uri*» din vechile noastre biserici, adică, pe un fond de fresco adevărat, pictat sumar, se lucra în fresco secco sau în tempera, pentru a complecta toate detaliile. Inconvenientul acestei metode de a executa lucrări în două tehnici, pe fond proaspăt și uscat, se vedește în lipsa de rezistență a culoarei suprapuse în «*fresco secco*», sau în «*tempera*». Acele culori, în picturile lui Ciambue, Giotto, etc., puse deasupra adevăratului «*fresco*», s'au cojit și au căzut ca praf de pe pereți. Din contra, primul strat, pictura lucrată în «*fresco*» adevărat a rămas luminoasă și foarte rezistentă. Mai trebuie să observăm că întrebuintarea cartonului este bună atât timp cât pictorul cunoaște bine meșteșugul și nu devine sclavul unui carton făcut, nu la fața locului, ci în atelierul lui, departe de spațiile mari, pe care trebuie să le decoreze. Cel mai avantajos procedeu, după mine, este, a se schița compoziția pe perete cu o pensulă lungă. În acest chip vom fi nevoiți să ținem seama de legătura picturei cu arhitectura. Aceasta, dacă avem înșușiri de decorator.

Desigur că procedeu «*fresco-ului*» inspiră mai mult pe artist, decât ori care altă tehnică. Tradiția libertății în executare a continuat un timp. Pe urmă, însă, cu exagerata întrebuintare a cartonului și întrebuintarea ajutoarelor la executarea imenselor fresce, exprimarea în spiritul de artă a dimi-



MASACCIO, Sfânta Treime (detaliu).

nuat. Pictura murală a devenit o decorațiune, o copie a cartonului, lucrându-se schematic, umplând spațiile cu culoare. Numai în schițe sau indicațiuni se mai constată acel spirit în exprimare.

Cred că tehnica «*fresco*-ului nu se poate învăța în academie, ci într'un atelier unde de fapt se lucrează mereu în mod practic. Trebuie insistat ca elevul să lucreze mult și să ție minte cât mai mult de ceea ce vede, forme și figuri, pentru a le putea reda liber pe tablou sau perete. Cum am mai spus, se cere o simbolizare sau stilizare a lucrării destinate picturii murale sau a picturilor cu tendințe de simbol. Această stilizare nu poate avea loc, dacă se stilizează aspectele naturei în mod mecanic. Se poate simboliza, adică stiliza, dacă, în mod firesc, prin creațiunea artistului se ajunge la expresiunea dorită. Opere de artă se nasc din mâna artistului și misterul creațiunei nu poate fi explicat. Pictorul, ca și mozaistul, trebuie să cunoască adânc meșteșugul. Intrebuințarea ajutoarelor și ucenicilor, nu-l scutește de a face personal tot ce este esențial în lucrarea sa. Învățământul în artă, în timpurile clasicismului grecesc, ne arată că acest învățământ era foarte pedant și legat de studiul și copierea naturei. După stăpânirea formelor deabea artiștii se exprimau liber și puteau ajunge la rezultate care uimesc posteritatea. Când vedem ce poate arta contemporană, ne cuprinde o durere, constatând cât de ridicole sunt pretențiile atâtor neputincioși și nu putem găsi explicația acestei stări de lucruri, decât în faptul că sunt complect ignoranți sau lipsiți de inteligență.

În pictura monumentală a bisericelor din trecut, trebuie atras atenția că decorul nu se prezenta

așa cum îl vedem astăzi, în exterior necolorat și în interior foarte deteriorat. Erau splendid colorate. Scopul artistului era să creeze un spațiu supranatural. Cantitatea de lumină, care pătrundea în interiorul bisericii, era bine stabilită pentru a produce acel aspect mistic care face ca gândurile noastre să se ridice în sfere depărtate de viața reală.



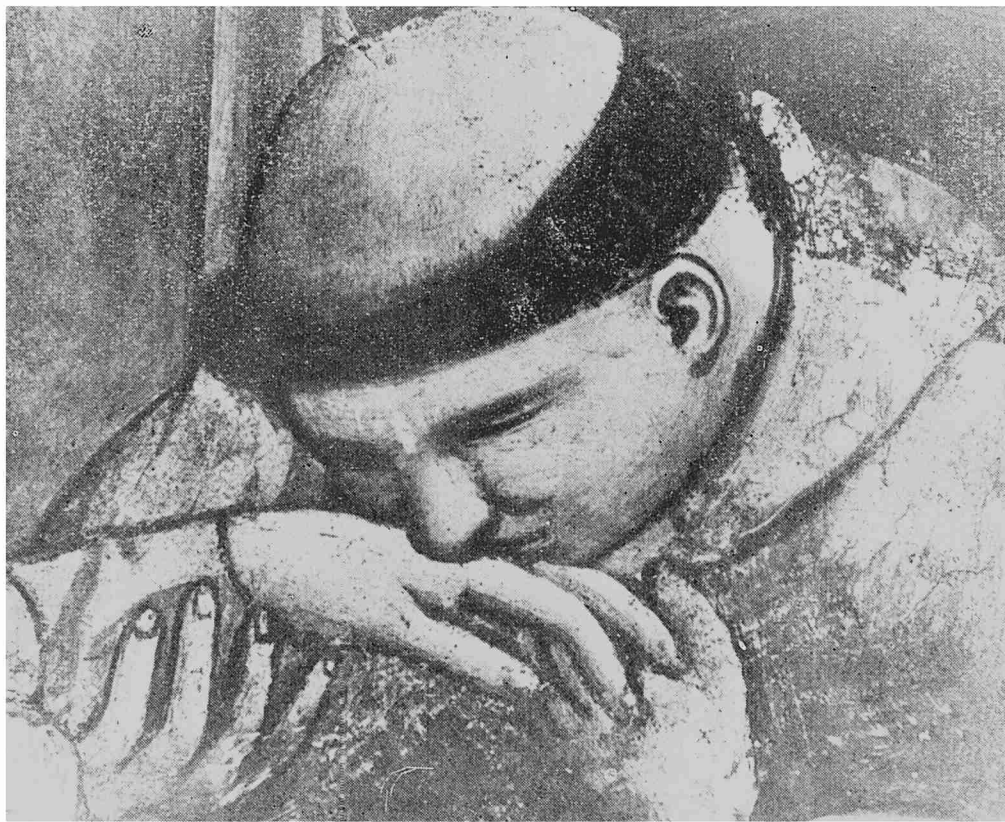
2. PICTURA «IN SECCO» (PE TENCUIALĂ USCATĂ).

Peretele se prepară mult înainte de începerea decorării lui. El trebuie să fie bine uscat, adică să fie în interiorul tencuelei uscat. Controlul peretelui se face aplicându-se o foaie de gelatină cu un linial și se va observa dacă foaia de gelatină se sbârcește (sau se rulează). Trebuie bine examinat peretele pe care lucrăm. Un perete defectuos, care se cojește, trebuie făcut din nou. Găurile din perete se vor astupa cu mortar de var, udându-se bine. În nici un caz nu se va întrebuința ipsos. La un perete vechiu, bine uscat, este recomandat a se sgâria bine suprafața cu o perie de oțel; aceasta se face pentru îndepărtarea pojghiței dela suprafață și pentru a ușura aderența culorilor. Se va uda bine zidul, sau spoi peste tot cu lapte de var. Se poate lucra pe peretele ud, sau pe suprafața uscată. Se poate lucra cu toate culorile pe care le întrebuințăm la «*fresco*» adevărat. Varul curat, se freacă bine și se usucă. La întrebuințare, se va freca din nou și se va amesteca cu puțină caseină sau cu emulsiune de ou, pentru ca să adere mai bine. O serie mult mai mare de culori se poate folosi la «*fresco secco*», dacă întrebuințăm tempera de caseină sau de ou. În această tehnică, însă, diferențele de ton sunt mai mari la uscarea culorilor decât la «*fresco*» adevărat. După câteva zile se vor putea face eventuale rețușeri.

3. PICTURA CU CASEINĂ.

Această tehnică este cunoscută din antichitate și o putem constata la lucrările Egiptenilor, la Greci, cum și la Romanii pompieni. Materialul întrebuințat este brânza de vacă proaspătă, albă, care a fost smântânită și care se freacă pe piatră, adăogându-se aproximativ a cincea parte var stins. La atingerea varului cu brânza se produce o materie lichidă de consistența smântânei. Caseina aceasta este cleiul cel mai puternic pe care tâmplarii îl întrebuințează la lipirea lemnului destinat mobilierului și mai cu seamă la lemnul expus la umezeală. Se poate întrebuința și var nestins, care poate da o soluție mai puternică, însă se pot ivi inconveniente, dacă brânza n'a fost bine frecată și bine amestecată cu var (în formă de praf). La această caseină, foarte puternică, cleioasă, trebuie adăogit apă (aproximativ 4 părți apă). Se poate subția mai mult cu apă pentru a obține tonuri foarte ușoare. Trebuie însă să se controleze tonul pus, a doua zi, când culoarea este uscată, pentru a vedea dacă nu se șterge.

Dacă se face exact această emulsiune, putem fi siguri că vom obține o mare aderență a culorilor, căci tonurile suprapuse formează o materie compactă cu varul zidului. Caseina întrebuințată devine tare ca piatra. Aspectul culorilor, după uscare, este mai crud decât materia colorată făcută



GIOTTO, Portret

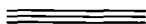
[pictură murală în Capela Bardi (Santa Croce, Florența)]

www.dacoromanica.ro

cu tempera de ou. Pictura cu caseină este foarte rezistentă și nu este solubilă în apă. Ea dă aspecte foarte luminoase. Și la prepararea unui tablou care va fi lucrat în urmă cu ulei, se întrebuințează ca substrat tempera de caseină, pe care mulți pictori o preferă, în acest scop, picturii cu tempera de ou. Se poate lucra și cu caseină făcută cu amoniac, care este destul de bună, însă nu aderă așa de bine ca caseina de var. Se mai întrebuințează emulsiune de caseină pentru un amestec cu culori de ulei. Acestea, mai cu seamă, «blanc-d'argent-ul», devin mai puțin grase și mai consistente. Caseina, făcută din brânză și var, este cel mai rezistent material pentru pictură «*in secco*». Chiar în aer liber, lucrări nu prea expuse se pot păstra mult timp. Dacă se lucrează pe suprafețe pe care s'a dat cu lapte de var, se pot obține tonalități admirabile. Pe suprafețe uscate, se recomandă a se lucra în straturi foarte subțiri. Culorile, în formă de praf, acelea care servesc și pentru «*fresco*», se vor freca bine pe piatră cu apă, obținându-se o pastă groasă și, pe urmă, se amestecă cu caseină subțiată, adică în proporție de circa 4 sau 5 părți apă la soluția de caseină.

Un procedeu, care seamănă cu fresco, constă în executarea unui desen puternic cu caseină pe fond uscat. Deasupra, se dă un strat cu lapte de var. Se poate lucra în diferite maniere: în liniuțe, în pete, etc. Prin acoperirea cu lapte de var se produc frumoase tonuri de gris. Pe aceste tonuri se pun culori în felul aquarelei și se pot obține efecte frumoase. Când se lucrează suprafețe mai mari este bine a se proceda treptat. Așa de pildă, se va acoperi cu lapte de var numai capul unei fi-

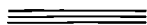
guri și se va pune culori pe acest fond încă ud; — pe urmă se va continua până la terminarea lucrării. Trebuie lucrat repede, căci stratul cu lapte de var rămâne ud numai aproximativ 20-30 de minute. Trebuie să fim atenți, ca să nu exagerăm cu revenirea și acoperirea cu multe straturi de caseină. Aceasta poate cauza crăpături în culori. La rețușări pe «fresco» se procedează în liniuțe, căci altfel caseina va apare prea greoaie. Caseina se întrebuințează cu folos pe fond tare. Pe fond flexibil, cum ar fi pe pânză, se va picta numai cu caseină subțire, bine diluată.



4. PICTURA CU GĂLBENUȘ DE OU.

Această tehnică a fost mult întrebuințată de primitivi, care reușeau acele tablouri pe planșe cu aspecte foarte luminoase și de un desen pur. Trăsătura pensului cu culoarea gălbenușului de ou este caracterizată prin linii precise și aceste contururi nu pot fi confundate cu acele executate în altă tehnică. A fost mult întrebuințată în trecut pe zidul uscat.

Cu un burete înmuiat în gălbenuș de ou diluat se acoperea toată partea zidului, ca un fel de preparație. Culorile le amesteca bine cu apă, la urmă, punându-se o parte culoare și o parte gălbenuș de ou. Se poate mări efectul armonios al lucrării dacă lucrăm pe un fond dat cu lapte de var și dacă adăogăm puțin var la fiecare culoare. Acest procedeu dă rezultate frumoase și asemănătoare cu «*fresco-ul*» adevărat. Culorile uscându-se devin foarte tari.



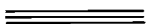
5. ENCAUSTICA.

Encaustica se chiamă tehnica cu culori de ceară, care se fixează pe suport, cu ajutorul căldurii. În antichitate, la Greci și la Romani, se folosea acest procedeu pentru pictura panzelor (planșe). Ceara, amestecată cu materia colorantă și încălzită, se aplica cald pe planșă, se întindea cu instrumente speciale și se netezea cu fiare foarte încălzite. Această tehnică are neprețuite avantaje, căci ceara are calitatea de a nu se îngălbeni și nu este atinsă de apă. (Aceste picturi au un farmec deosebit). Mai are marele avantaj de a nu se oxida în legătură cu oxigenul aerului, cum se întâmplă cu uleiurile grase. Nu s'au dovedit schimbări chimice în resturile culorilor de ceară. Unii pictori afirmă că encaustica este ideală și pentru exterior.

Culorile se pun în mici recipiente și sunt ținute mereu calde, căci se poate întâmpla ca culorile la prea mare căldură să se desfacă de ceară. Unii pictori adaugă rășină, pentru exterior, și ulei de nucă pentru interior. Sunt multe contraziceri (desigur că au rezultat multe inconveniente) cu privire la aceste tehnice, cauzate de o insuficientă aplicare a sistemului de urmat. Se recomandă a se întrebuința, în interior, o ceară care are un grad mai mare la topire și care se chiamă «*cera punica*». În

acest caz, se vor putea mai ușor curăța pereții care au suferit de funingine.

Se întrebuințează, încă din antichitate, balsame lichide sau ulei de terpentină în care s'a topit ceară cu materii colorante. Aspectul mat al acestor picturi se poate transforma în aspect ușor luciu, dacă frecăm suprafața cu o cârpă. Adăogirea uleiului dă rezultate puțin estetice. Nu recomandăm pictura de ulei pe perete.



6. PICTURA CU CLEI.

a). — *Tempera cu clei animal*. Leonardo da Vinci ne spune în scrierile sale să preparăm pânza cu clei (clei de animale, pe care îl întrebuințează lemnarii) și pe această pânză să pictăm cu culori frecate numai cu apă. Procedeu acesta, deși nu ni se pare prea solid, va putea fi întrebuințat la pictura decorativă. Pictura cu clei se întrebuința mai mult în trecut, culorile amestecându-se cu alb: se făcea un fel de «*gouache*». Întâmpinăm piedici la zugrăvirea cu clei, datorită inconvenientului că culorile se îngroașă din pricina cleiului, care se întărește. De aceea zugravii pun oțet care are însă și el inconvenientul că influențează asupra culorii cum am arătat mai sus.

Cleiul animal, de care vorbește Cennini, făcut din pielile peilor de capră sau de miel, se întrebuințează la miniatură. Nu se recomandă cleiul făcut din pește. Culoarea făcută cu clei animal, procedeul obișnuit de zugravi pentru decorațiuni, se face în modul următor. Se pune într'o oală 50 gr. clei într'un litru de apă. Așezăm această oală într'o altă oală mai mare, încălzind încet până când cleiul s'a topit. În acest lichid subțire de clei, încă călduț, turnăm praf de humă albă, caolin sau cretă amestecând bine. Culorile vor fi frecate bihe, întâi cu apă, însă compact, și pe urmă cu soluția de clei amestecând de data aceasta totul bine. Prin adăogirea materiei solide, caolinul sau creta (nu însă



GIOTTO, Judecata din urmă (detaliu)

[frescă în Capella degli Scrovegni (Padova)]

ipsos), se obțin tonalități solide, care acoperă bine și nu produc pete. Zugravii au obiceiul să pregătească peretele cu săpun, pentru ca culoarea să prindă mai bine.

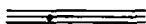
b). — *Procedeul cu făină de secară*. Pictorii decoratori întrebuințează la lucrări de dimensiuni mari făină de secară disolvată în apă. Ei pun 125 grame de făină de secară în apă caldă (50 centimetri cubi). Adaogă 100 centimetri cubi de apă rece, amestecă și pun 300 centimetri cubi de apă clocotită. Mai adaogă 125 centimetri cubi de ulei de in fiert și, mai târziu, 100 centimetri cubi de apă rece și iar 125 centimetri cubi de ulei de in fiert. La nevoie, se întrebuințează acest lichid adăogând atâta apă câtă trebuie.

c). — *Emulsiune cu ceară*. Această emulsiune se face din ceară albă de albine cu apă și carbonat de amoniu: ceara albă curată (25 gr.) se topește în 250 centimetri cubi de apă clocotită. Se iau 10 grame de carbonat de amoniu amestecat cu puțină apă și se adaogă la ceară, obținându-se prin acest procedeu o fierbere. Se amestecă meru până când nu se mai observă această fierbere, și lichidul se răcește. Se recomandă a se întrebuința apă de ploaie pentru o mai bună reușită a emulsiunii. Lichidul obținut este albicios, nu se strică. Era cunoscut și în vechime, mai cu seamă de pictorii de icoane bizantini. Această emulsiune cu ceară se poate foarte bine amesteca cu verniuri, uleiuri grase, cu terpentin venețian, cu clei sau gelatină, cu diferite emulsiuni de tempera, cum sunt caseina, oul sau guma de cireși.

Tehnica emulsiunii cu ceară dă rezultate de o luminosită extraordinară, mai cu seamă pe

planșetele preparate cu fonduri albe. Se poate arde cu fierul cald, pictura făcută. Se poate obține puțin luciu prin frecare ușoară cu o cârpă sau cu o perie. Mai avem posibilitatea a obține o emulsiune, topind ceara în ulei de terpentină (3:1), și amestecând gălbenuș de ou sau caseină.

d). *Pictura cu Wasserglas*. Exista o tehnică picturală cu clei mineral format dintr'o compoziție numită Wasserglas și care este compusă din silicat de potasiu. Acest Wasserglas trebuie să fie un Kaliwasserglas. Amestecat cu var stins, magneziu și oxid de zinc, dă silicați cari nu sunt solubili în apă și se întăresc. Acest Wasserglas care lipește, se amestecă cu prafuri colorante, cari au fost mai înainte frecate cu lapte, căci altfel am avea dificultăți la întinderea culorilor. Materiile colorante sunt foarte puține la număr.



7. TECHNICA ZISĂ „SGRAFITTO“.

Se pregătește peretele ca și pentru «*fresco*» și, în ultimul strat de tencuială proaspătă, se amestecă culoarea aleasă, formându-se o materie colorantă pe care, fiind încă udă, vom da de două sau trei ori cu lapte de var. Când fondul a tras suficient, facem pauzarea desenului și, pe urmă, radem cu cuțitul anumit, cu tăetura înspre afară pentru a obține efecte în două culori. Se poate face și cu mai multe straturi colorate, pe care se lucrează cu caseină sau în fresco. Trebuie însă lucrat foarte repede, căci avem numai câteva ore la dispoziție.



8. PICTURA IN «TEMPERA».

Această tehnică se caracterizează prin amestecul substanțelor oleioase cu apa, din care rezultă un lichid lăptos. Acestui amestec i se spune emulsiune. Există emulsiuni naturale și emulsiuni artificiale, cum sunt emulsiunile făcute cu cleiuri din plante, gumi, etc. Aceste amestecuri artificiale nu sunt așa de bune și rezistente pentru pictură, așa că ne vom ocupa numai cu emulsiunile naturale: ouăle, laptele, vârfurile plantelor tinere de smochine, etc. Amestecurile făcute cu emulsiuni naturale sunt foarte rezistente și pe suporturi grase chiar. Aceste emulsiuni naturale devin insolubile în apă, după câțva timp. Culoarele se usucă repede, ceea ce favorizează procedeul în timpul lucrului. O bună tempera se face prin emulsiune cu uleiuri grase, care se usucă bine (uleiuri de in, verniuri de ulei și verniuri din esențe de rășină). Se mai fac și cu emulsiuni de ceară. Trebuie să ne ferim de a întrebuința prea mult uleiuri grase. Tempera prea grasă are inconvenientul picturei de ulei. Constatăm, tot așa ca la ulei, că pictura arată crăpături, se îngălbeniște, sau chiar se înegrește, dacă au fost exagerate materiile grase. Nu trebuie adaosuri de sicative. Toate materiile cari pot ajuta la solubilitate în apă, trebuiesc evitate. Astfel, mierea, siropul, săpunul sau glicerina.

a). — *Tempera de ou*. Pentru a obține o bună emulsiune de tempera de ou, se pun treptat substanțele într'o sticlă curată (sau cum experiența ne învață, într'o sticlă care conține un verniu sau lac). Vom pune deci: 1) Un ou proaspăt întreg, adică gălbenușul cu albușul în sticlă, scuturând bine, ca albușul să se amestece cu gălbenușul. 2). — Aceeași măsură cât cuprinde un ou întreg, adică cât o ceașcă de cafea, va servi ca să măsurăm cantitatea de ulei de in fiert și verniul de damar în egale cantități, adică câte o jumătate de ceașcă ulei de in și jumătate verniu de damar sau de mastic. Aceste două măsuri de ou și materii grase le vom amesteca cât mai bine în sticlă și, pe urmă abia, vom pune două măsuri de apă și vom amesteca bine, obținând un lichid gălbui lăptos, care este tempera de ou. Dacă vom observa exact cele indicate, vom obține, fără greș, o emulsiune excelentă, în toate privințele. Fiind vorba de un lichid care conține ou, vom adăoga la urmă, amestecând bine, o linguriță de oțet de vin, pentru a preîntâmpina o eventuală descompunere, dacă nu se întrebuințează curând preparatul. Trebuie să observăm că adaosul de oțet, mai cu seamă în cantități prea mari, cum au obiceiul să facă mulți zugravi, este dăunător, căci oțetul atacă unele culori ca ultramarinul și-l face cenușiu (tocmai această culoare, care și așa ne dă multe necazuri). Culoarele de tempera din comerț nu sunt recomandabile, fiindcă sunt făcute fără ou, cleiuri, miere etc. (Tempera făcută cu ou nu se poate conserva mult timp, și nu convine comercianților să ție în depozit astfel de mărfuri).

O bună tempera de ou se amestecă bine în orice preparație de apă, și se caracterizează prin aspectul trăsăturii cu pensula pe o foaie de hârtie, unde nu rămâne margine de grăsime, deși emulsiunea conține o parte de ulei. Tempera de ou se poate face mai grasă, dacă punem mai mult ulei de înfierat decât verniul de damar sau mastic; și, invers, mai slabă, dacă punem mai mult verniuri. În orice caz, trebuie bine observat să nu se pună apă, decât la urmă, adică după ce am amestecat oul cu uleiul și verniul. Recomand, în mod special, ca oul să fie proaspăt.

Dacă trebuie să pictăm cu tempera, pe fond de aur, atunci vom pune în emulsiune, o soluție cu piatră acră (alaun) în proporția de 1: 10 apă. Conservarea emulsiunii pentru un timp limitat se face în sticle bine închise, ținute la întunec și la răcoare. Este mai bine a se face tempera de ou mai des, în mai mică cantitate, pentru a nu lăsa aceste lichide, care conțin ou, să putrezească. Recomandăția de a se pune, chiar foarte puțin oțet, nu este tocmai de urmat, deoarece oțetul are o influență asupra ultramarinului, chiar în foarte mică cantitate, și-l decolorează. Trebuie să scuturăm bine sticla cu emulsiune, căci părțile uleioase din lichid au tendința să se urce la suprafață. Vom face acest lucru întotdeauna, când vom întrebuința lichidul.

Acest procedeu cu emulsiune de ou se cunoaște din antichitate și este foarte rezistent, în așa fel încât pensulele și paletele trebuiesc spălate după lucru, căci tempera aceasta se usucă și devine foarte tare.

Un pictor care într'adevăr iubește meșteșugul



ARTĂ ITALANĂ, Portret de apostol.
(pictură murală, sec. XIV).

va fi fericit să se folosească de tehnica temperei cu ou pentru multiple întrebuițări. După arătările mele practice, va putea obține efecte nebănuite în combinația cu tehnica picturii în ulei. Mai cu seamă, în pictura icoanelor, pe o preparație cu tempera și, deasupra, în tonuri transparente, cu pictura în ulei sau rășină, se vor obține minunate rezultate. Și la pictura profană, în afară de pictura monumentală, la studierea portretelor sau a compozițiilor, la redarea frăgezimei florilor, etc. această tempera aduce un prețios ajutor. Este foarte greu de explicat cum se obțin aceste tonalități minunate, dar desigur se pricepe ușor, când se întrebuițează practic procedeul. Dibăcia pictorului, priceperea, mânuirea pensulei și a cuțitului de paletă cu o mână foarte ușoară, punându-se culori semi-transparente pe alte tonuri lucrate în tempera de ou, dă rezultate care îmbărbătează mult pe pictorul executant ¹⁾.

b). — *Tempera cu albuș de ou*. Acest procedeu se întrebuițează în evul mediu pentru pictura pe pergament, pentru miniature la cărți bisericești etc. Se amesteca albușul de ou cu apă cu miere sau cu gumă arabică. Călugărul Teofil, în secolul XII, vorbește de întrebuițarea albușului, care a fost bătut în spumă, pentru a se picta cu culoare albă. Această tempera cu albuș de ou are inconvenientul că crapă ușor și de aceea este întotdeauna bine a se adăuga ceva gălbenuș, pentru a o face mai flexibilă. Dacă dorim să obținem o culoare mai pastoasă, ceeace nu găsim la culorile cu albuș de

1). Se prepară culorile în cantitate suficientă pentru o zi de lucru. Prafurile se freacă pe piatră cu emulsiune de ou subțiată cu apă.

ou, atunci trebuie să amestecăm albușul cu piatră acră (alaun). Se va dizolva o parte alaun în zece părți apă, 1×10 . Din această soluție se va pune $\frac{1}{2}$ din cantitatea de albuș, amestecând bine, și întrebuințând-o ca adaus la culorile din tub, cum-părate în comerț. Trebuie să știm că piatra acră schimbă culoarea ultramarinului, așa că sântem nevoiți a folosi, ca albastru, cobaltul.

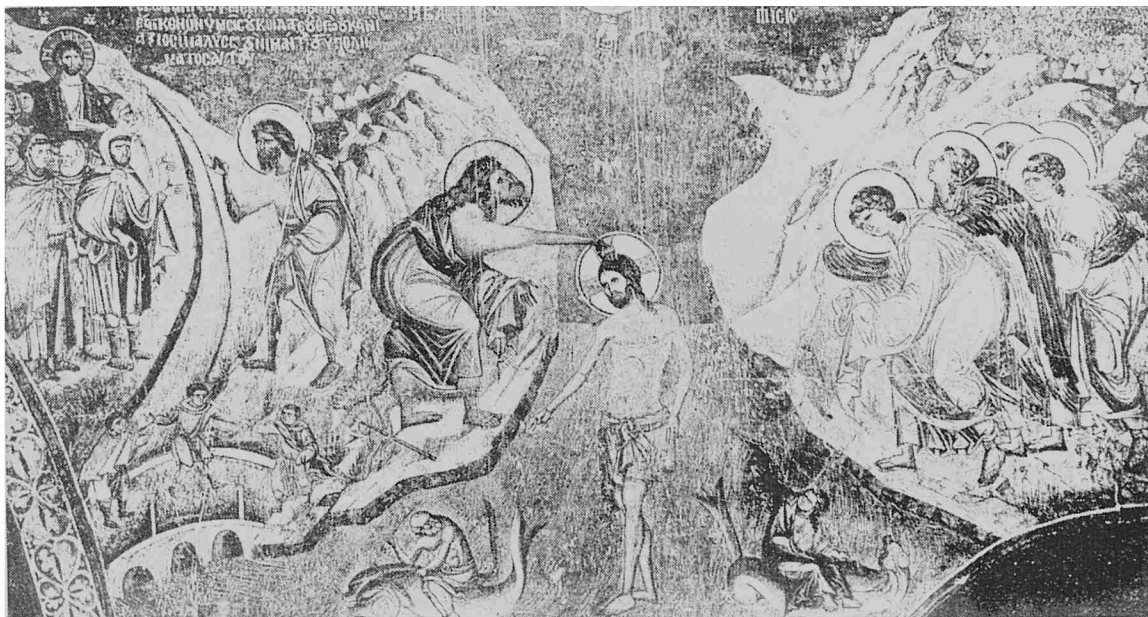
c). — *Tempera cu clei din plante*. Aceste emulsiuni nu au durabilitatea celor precedente și pot fi considerate ca emulsiuni artificiale. Ele sunt solubile în apă și nu se pot amesteca bine cu materiile grase, cum putem constata la emulsiunile așa zise naturale. Tempera cu gumă arabică este solubilă în apă. Se deosebește de rășină și nu se leagă cu uleiuri grase sau eterice. Guma arabică în formă de praf se pune încetîșor, în apa fierbinte, în proporție de una parte gumă la două părți apă (1×2). Această formă concentrată, se amestecă, cu puțină dificultate, (această emulsiune de gumă arabică cu uleiuri), aproape așa ca și la tempera cu ou. Pentru a se face să prindă (adere) culoarea făcută de emulsiune de gumă, — pe un fond gras, va fi nevoie să frecăm suportul cu o cârpă îmbibată cu fiere de bou, sau spirt de salmiac, sau mai simplu, cu cartofă crudă, pentru a scoate din fondul suportul grăsimea pe care o conține.

Avantajul acestui procedeu consistă în faptul că toate culorile capătă o tonalitate foarte deschisă, și un caracter de pastel. Trebuie să observăm că se recomandă a se folosi culorile, cari conțin pucioasă, cu emulsiune de gumă arabică, pentru a nu altera tonalitatea. Aceste culori sunt ultra-

marinul, cinabrul (vermillonul) sau cadmium. Culoarele obișnuite de aquarelă sunt făcute cu gumă. Se pune guma de traganth în apă sau alcool, ca să se umfle și, în urmă, se pune apă suficientă. Acest traganth muiat se trece printr'o cârpă. Proporția de apă: 96 părți și 4 părți traganth.

Cu guma de traganth se face pastel. Guma obținută din copaci din cireșe, vișine, caise sau prune, se întrebuințează la facerea de emulsiuni în felul celor precedente.





*PROTATON (Caries), Botezul Domnului;
(pictură murală, sec. XIV).*

CAPITOLUL II.

PICTURA DE „CHEVALET“

A. TECHNICILE

1. Pictura în ulei.

Technicile precedente se folosesc, cu preferință, în pictura murală a decorațiilor de dimensiuni mari. Pictura în ulei este mai puțin indicată, în pictura murală, și mai mult pentru tablouri pe pânză sau planșete. În afară de pictura de icoane, în combinație cu tempera, pictura în ulei este mult întrebuințată în pictura profană în compoziții, portrete, peisajii, flori, etc. Ea este mai ușor de practicat în sensul că găsește în culori de ulei din tuburi o ușurare foarte mare, permite întreruperea lucrului și o executare mai puțin grăbită a lucrărilor. Deși această tehnică are și multe dificultăți, puțin cunoscute diletanților, ea îngăduie chiar novicilor să reușească câte odată tonalități încântătoare, grație transparenței materiei sau plasticității tonurilor puse cu materii pastoase și în aparență foarte opace. Opacitatea culorilor cu ulei este numai aparentă, căci de fapt culorile frecate cu ulei, chiar cele mai dese și opace, devin cu timpul semi-trans-

parente. Acest lucru îl putem constata chiar la cea mai deasă culoare, la blanc d'argent (carbonat de plumb). În adevăr, punându-se un strat de acest alb de ulei pe o pată neagră sau brună închis, și acoperind această pată, observăm, după o trecere de câteva luni, că prin culoarea albă care a acoperit pata închisă se zărește destul de vizibil forma petei. În limba pictorilor, se spune că a crescut culoarea. Spun acest lucru pentru a atrage atenția asupra faptului că farmecul picturii cu ulei este condiționat de transparența sau semi-transparența tonurilor până la aparenta opacitate a culorilor dese. Vom ține întotdeauna seama de această caracteristică a tehnicii în ulei, chiar dacă adoptăm diferite sisteme de a lucra.

Sistemul care duce la exprimarea spontană, la pictarea dintr'o dată, fără revenire, se cheamă «*a la prima*». El are avantajul a ne lăsa o mare libertate de exprimare și puțința de a obține o mare luminosită și tonuri limpezi. Se pot ușor acoperi suprafețe mari, cu efecte decorative. Al doilea sistem, constă într'o preparare în culoare, pe deasupra căreia se pune pictura definitivă. Acest sistem este însă mai complicat, căci comportă multe variante. Aci intervin caracteristecile picturii în ulei, și anume acelea ale tonurilor suprapuse, mulțumită cărora se obțin culori fermecătoare. În general, în pictura cu ulei, trebuie să luăm seama la punerea tonurilor reci și calde. Numim tonuri reci, culorile cu tendință spre albastru, iar culori calde cele ce tind spre galben.

Și în pictura «*a la prima*» avem posibilități de a întrebuința preparația în tempera de ou, care se usucă repede și prezintă multe avantaje. Se

poate acoperi anume «*a la prima*», toată suprafața cu culori de ulei. Mai jos, vom explica combinația tehnică a temperei cu ou cu pictura în culori de ulei sau rășine, sistem care ajută mult pe pictor să rezolve probleme foarte complicate.

Acum vom arăta sistemul al doilea, adică prepararea și suprapunerea culoarei cu tendința de a termina lucrarea. Aceste două straturi colorate definitiv sunt cu totul diferite. Primul strat, substratul, trebuie să fie făcut cu culoare plină de materie colorantă și să nu conțină lichide, să se usuce mai mult mat. Vom prepara deci, cu culori pastoase, însă mai puțin colorate. Vom căuta a exprima destul de complet modeleul formelor. Preparația trebuie să fie bine uscată înainte de a se proceda la acoperire cu stratul definitiv. Dacă nu facem o preparație în tempera de ou, atunci este bine să adăogăm la albul tuburilor o mică cantitate de praf de carbonat de plumb (blanc d'argent), pentru a obține un strat solid și care acoperă bine. Prepararea substratului este facultativă, după înclinațiunea fiecăruia. Se poate prepara în gris, în verde, etc. După uscarea primului strat, procedăm la așezarea stratului definitiv care decide aspectul tabloului. Căutăm deci să facem o pictură, dintr'odată și să terminăm lucrarea. Fiindcă preparația în primul strat are tonalități pastose și o modelare exprimată desul de bine, vom avea posibilitatea de a proceda repede și cu multă siguranță. Ne vom sluji de transparența culorilor, de semitransparența tonurilor, punând puțin alb în culori cari altfel ar da naștere la efecte sticloase. În această pictură suprapusă, vom întrebuința, unde va fi nevoie, lichide formate din uleiuri ră-

șinoase (damar sau mastic) cu puțin terpentin, sau terpentin venețian cu ulei de în îngroșat. Cu aceste lichide vom amesteca unele culori pe care vom pune tonuri puternice. Toate aceste procedee se referă la tehnice facultative. Fiecare pictor cu experiență îndelungată își formează o tehnică individuală. Totuși, pentru ușurarea celorla cu mai puțină experiență, vom da câteva sfaturi. Primul sfat, pe care-l repetăm mereu, și de care trebuie ținut seamă în interesul trăinicieii lucrării, este acesta: „Pune un strat mai gras pe un strat slab“. Netezește cu un cuțit de paletă, atât cât trebuie, locurile prea pastoase din preparație, sau șlefuește-le chiar cu piatră poroasă. Pentru o mai bună aderare a straturilor suprapuse pe acele locuri unde am fost nevoiți să radem sau să șlefuiim, e bine să frecăm acolo, cu puțin din lichidul cu care pictăm. Dacă avem intenția să pictăm mai mult timp la o lucrare, adică să executăm o lucrare de „longue haleine“, atunci trebuie să adoptăm sisteme speciale de lucru. Peste suprafețele pictate vom pune foarte subțire, mai mult fricționând, lichidul, de care ne servim în timpul lucrului, și care este format din ulei de în, verniu de damar sau mastic și esență de terpentin rectificat, în părți egale. Vom pune tonuri transparente unde trebuie, chiar foarte subțiri, poate și numai ștergând cu o cârpă pentru a lăsa o nuanță de culoare. Dacă credem că nu am reușit să obținem efectul puternic pe care-l căutăm, acoperim unde trebuie cu un ton în culoare de tempera de ou și pe urmă continuăm în ulei. Technica aceasta, combinația de temperă cu ulei, ne va da multă satisfacție, dacă știm să ne servim de experiența dobândită în exercitarea meșteșugului nos-

tru. În timpul lucrului este bine să cugetăm întâi și, pe urmă, să executăm repede. De altfel acest sfat este recomandabil în toate tehnicile.

Pentru interpretarea realistă, la portrete, de pildă, este necesar a observa că persoana care pozează trăiește în spațiu și este învăluită de aer. Trebuie să avem deci senzația unui obiect înmuiat în aer, așa cum ar fi un deget băgat într'un pahar plin cu apă. Alta este ținta în pictura monumentală, decorativă, în pictura expresionistă, etc., unde căutăm o simplificare prin contururi și tonuri puternice sau căutăm efecte plate ca la pictura de afișe. Toate aceste sfaturi sunt date numai în vederea ușurării lucrului și nu sunt valabile, decât dacă temperamentul executantului se poate acomoda cu ele.

Intru ce privește însă sfaturile cu privire la compoziția și amestecul culorilor, trebuie să spunem că aci nu mai intervine o apreciere, căci sunt observațiuni bazate pe realitate și nu pot fi trecute cu vederea, fără a risca distrugerea picturei, câteodată chiar distrugerea totală a lucrării. Cum materialele colorante sunt de natură minerală sau pământuri, și de natură vegetală, aceste culori, chiar cele mai puțin rezistente, dacă vom ști bine să le întrebuițăm se vor arăta destul de durabile. Dacă însă vom proceda cu o completă ignoranță la amestecul culorilor minerale vom avea rezultate dezastruoase. Așa de pildă, dacă amestecăm verdele Veronese, care este un arseniat de cupru, cu un galben de cadmiu, care este un sulfat de cadmiu, vom obține un verde puternic ca iarba care în foarte scurt timp, se transformă într'un frumos negru. Tot așa, bleu de Prusse trebuie

amestecat, cu cadmium. Culorile cari conțin fier, cum sunt oxidele roșii, pământurile roșii, nu se amestecă, la rândul lor, cu culori de pucioasă. Nu e recomandabil, în sfârșit amestecul sulfatului de mercur (vermillonul) cu albul de carbonat de plumb (blanc-d'argent). Carbonatul de plumb este indispensabil. Are multe defecte, dar are o consistență, care lipsește albului de zinc. Este adevărat că se fabrică acum un alb de zinc foarte consistent, însă pastozitatea blanc-d'argentului îi lipsește. Carbonatul de plumb are marele inconvenient că se întunecă mult, sau mai bine zis se îngălbenește până la brun. Întunecarea culoarei acesteia se vede mai mult la pictura în ulei, unde este cauzată, în afară de natura plumbului și de uleiul cu care se amestecă, în fabricarea lui. Pentru blanc d'argent se întrebuințează, la amestec, ulei de mac care nu se întunecă așa de mult ca uleiul de in, însă toate uleiurile, unele mai mult decât altele, învechindu-se, sunt supuse la întunecare. De aceea, să ne ferim de întrebuințarea exagerată a lichidelor oleioase. Nu trebuiesc amestecate culorile de ultramarin cu materiile sulfuroase. Roșul de vermillon, care seamănă foarte mult cu rouge de cadmium, este totuși altceva. De mare fineță de ton, el se poate amesteca cu albul de zinc și dă tonalități fragede pentru fețele copiilor. Tendința vermillonului de a se înegri derivă din natura sulfatului de mercur. Inchiderea tonurilor, în general, este un defect al tuturor culorilor, cari nu sunt absolut stabile și sunt supuse după uscarea și trecerea unui anumit timp la schimbări. O prea mare scrupulozitate în întrebuințarea diferitelor materii colorante ne-ar împiedica și, poate, des-



MUNTELE ATHOS, Iisus la Emaus;
(pictură murală Sec. XVI).

gusta a mai picta. Cu albul de carbonat de plumb au pictat toți cei vechi și au realizat opere de artă, pe care dorim să le vedem continuate și cu sistemul și materiale moderne. Intrebuințarea albului de carbonat de zinc este relativ recentă, căci cei vechi nu cunoșteau această culoare.

Mai trebuie să atrag atenția asupra faptului că în trecut, nu se fabricau cu mașini culorile, pentru pictura artistică ca astăzi. Ele se frecau cu mâna și cu mare răbdare. Acest procedeu avea de rezultat că materia colorantă nu era așa de fină ca culoarea de astăzi, deoarece e natural ca mașina care se învârtește de nenumărate ori, timp îndelungat, să frece culorile la maximum, acestea primind în consecință mai mult ulei decât ar trebui. Volumul lor se umflă uneori și cu adaosul unei cantități prea mari de ceară. Toate acestea le fac fabricanții de culori în interesul lor bănesc, fără să putem afirma că eticheta pusă pe tuburi cu indicația compoziției chimice, este falsă, căci într'adevăr materia colorantă este cea indicată, nu însă cantitatea de ingrediente. De aci rezultă o materie cu o mult mai mică putere colorantă.

Cei vechi frecau culorile cu mâna. În ciuda indicațiunilor din vechile manuscrise care cer să se frece mult culorile, găsim culori mult mai grăunțoase ca azi. În schimb erau mult mai colorante, și aveau mai multă consistență.

Terminând, în mod provizoriu sau definitiv pictarea unui tablou, vom observa câteodată unele părți care au devenit mate, transparente și cu o tendință spre nuanțe de gris. Pentru a face ca toate părțile să fie vizibile, se acoperea, nu de mult, tabloul cu un vernis făcut din albuș de ou.

(bătut câteodată cu puțin zahăr). Acest sistem, pe care-l întrebuințau și artiștii mari, este cu totul de îndepărtat și denotă necunoașterea meșteșugului. Ei socoteau acest vernis cu albuș de ou drept un vernis provizoriu (înainte de definitivă acoperire cu un vernis care să îndeplinească condițiunile cerute), și credeau că albușul de ou se va putea îndepărta ușor depe suprafața tabloului înainte de adevărata vernisare. Acest lucru nu se întâmplă însă, căci albușul de ou, sub influența luminei, se întărește și se colorează în galben brun. El nu se poate îndepărta complet și cauzează multe neajunsuri. Punându-se un strat de vernis (lac) pe suprafața unui tablou care a fost vernisat cu albuș de ou, se întâmplă ca albușul rămas dedesupt, — fiind o materie organică — să producă pete compuse din minusculi bureți (mucegai).

Un tablou se vernisează, pentru a-l face vizibil în toate părțile, în mod egal. La aceasta se ajunge, în chip mulțumitor, întrebuințându-se verniurile făcute din rășine de damar sau mastic, sau chiar de copal, nu însă verniuri grase, care sunt mai puțin recomandabile, căci acestea din urmă nu apără destul de bine suprafețele tablourilor de umezeala atmosferei. Umezeala, care trebuie socotită ca dușmanul cel mai de temut al oricărei picturi, este și pricina petelor albăstrui sau cenușii pe care le întâlnim în unele tablouri și care strică mult efectul lucrărilor. De aceea trebuie să fiți atenți, ca suprafața tabloului să nu cumva să fie umedă. Înainte de a vernisa, este recomandabil să ținem tabloul la soare sau în fața sobei. Vom reveni asupra acestei chestiuni la capitolul restaurării picturilor.

2. Pictura în acuarelă.

În această tehnică se lucrează cu culori anume preparate, cu rășine solubile în apă. Farmecul acestei tehnice constă în frumusețea ultratransparentă a culorilor și de aceea, se înțelege bine, straturile vor fi puse cât mai subțiri: suportul picturii hârtia, fildeșul, pânza cât mai fină, pergamentul, etc. Se pricepe că fondul, pe care se lucrează, trebuie să fie cât mai alb, mai luminos, căci lumina se reflectează prin stratul ultratransparent al culoarei. Fondul pe care se lucrează este hârtia, în cele mai multe cazuri. De aceea trebuie să punem toată grija noastră a întrebuința o hârtie bună pentru acuarelă, o hârtie care nu se decolorează, sau mai bine zis, care nu se îngălbenește. O asemenea hârtie este aceea fabricată din cârpe de pânză de in și nu din lemn. Hârtie bună se găsește în comerț sub denumire de hârtia whatman, etc. și are anumite semne. Hârtia întrebuințată la acuarelă trebuie controlată, expunându-o la soare. Altă foare va fi însă ținută într'un saltar la întuneric. Așa se va constata dacă se îngălbenește. Suprafața hârtiei trebuie să nu conțină nici un fel de grăsime, căci nu prinde culoarea. De aceea vom îndepărta acest inconvenient spălând hârtia cu o soluție făcută din fiere de bou curată și apă. La fel procedăm cu

alte suporturi, cum este fildeșul sau pergamentul. În acuarelă întrebuițăm apă distilată sau apă fiartă. Apa de izvor, de canalizare sau de fântână nu este așa bună, căci conține var și, câteodată, urme de fier (la canalizare). Riscăm astfel să avem pete de rugină sau să se producă pete, din cauză că culoarea nu se întinde bine.

Modul de a lucra în acuarelă se bazează pe transparența tonurilor, culori puse dintr'odată și nu necăjite cu multe suprapuneri. Puține culori, aproximativ patru sau cinci culori, vor fi suficiente pentru a exprima tot ce dorește executantul. Cel mai plăcut rezultat îl dau tonurile puse la locul lor și ne mai atinse pe urmă. Înainte de a începe lucrul, udăm bine hârtia. După evaporarea apei, vom avea o mare înlesnire cu întinderea culorii. Sisteme de lucru sunt multe. Acele din trecut erau bazate pe multe tonuri suprapuse în căutarea anumitor nuanțe. Astăzi se preferă pictura în felul afişelor. De multe ori se întrebuițează și un alb de zinc, însă acest sistem nu se potrivește cu ade-vărata acuarelă, ci se apropie de «*gouache*». Pictura în «*gouache*» se execută cu culori opace. Materia colorantă este amestecată cu pământ alb, humă și, ca în acuarelă, cu rășină din plante. Această tehnică este fermecătoare, însă este înlocuită astăzi cu pictura în tempera, din cauza unei mai mari durabilități. În *gouache* se fac astăzi mai mult afişele.

3. Pictura în pastel.

Materiile colorante care s'au dovedit a fi solide, adică neschimbătoare la acțiunea luminei, așa cum se cere și în alte tehnice, se întrebuințează și la fabricarea bucăților de pastel cu care se lucrează. Cele mai bune și mai recomandabile pastele, nu sunt cele cumpărate gata, ci cele pe care și le face singur, cu puțină trudă, fiecare pictor. Aceste paste sunt incomparabil mai bune, mai rezistente și mai cu seamă mai frumoase. Se vor lua prafuri colorante, din acele cunoscute ca solide, și se vor amesteca cu lichide foarte puțin lipicioase (dacă conțin prea mult clei; sau un clei puternic, vom obține paste cu totul improprii: ele vor lăsa prea puțină culoare pe suport și nu vor putea niciodată reda farmecul tonurilor catifelate, pe care le căutăm în tehnica pastelului). Așa fiind, vom amesteca anumite culori, care au tendința a se întări prea mult uscându-se, cu cleiuri foarte slabe, cum este coca făcută din făina de ovăz, trecută prin sită. Acest clei va servi pentru amestecul cu prafuri de garance roșie, roșu de cadmium și albastru de Prusia, căci aceste culori au tendința a se întări prea mult. Se mai întrebuințează și alte cleiuri, cum este guma arabică ames-

tecată cu miere, lapte smântânit. De obicei, însă prafurile se amestecă cu gumă de tragant. Se pun 3 grame de tragant într'un litru de apă ca să se dizolve (în *bain Marie*) și se încălzește gelatina obișnuită, până se face din acest tragant un fel de cocă, cu care fabricăm bucățile de pastel. Este bine ca aceste bucăți să fie mai mari, decât acele din comerț, fiindcă se pot mai bine manipula. Pentru culoarea de alb se întrebuintează, pe lângă aceea a albului de zinc, și humă albă, cretă bine frecată cu apă, gips. Pentru a se obține diferite tonuri, vom amesteca prafurile colorate cu alb de zinc în proporții diferite, ținându-se însă seama că o întrebuintare mărită a materiei colorante, necesită și o mai mare cantitate de materie cleioasă. Această cantitate mărită a cleiului este însă puțin avantajoasă pentru materialul pastelului, căci aceste paste devin prea tari, nu colorează îndeajuns și pot chiar zgâria pânza, hârtia sau cartonul pe care se lucrează. Nu trebuesc prea multe culori ci, ca în toate tehnicile, să fim moderați în folosirea culorilor, căci astfel vom putea obține o mulțime de tonuri derivate din câteva culori principale. Aceleași culori pe care le întrebuintăm în tempera sunt utilizate și în pastel.

În ceea ce privește felul de a picta în pastel, trebuie să afirmăm și în această tehnică, că modul de lucru este cu totul individual. Unii pun tonuri calde, pe care le acoperă cu tonuri reci; alții vice-versa. În general, însă, trebuie observat că farmecul acestei tehnice se bazează pe exprimarea farmecului pastelului produsă prin așezarea tonurilor fără brutalitate. În toate tratatele, cari vorbesc de pictura în pastel, se menționează și fixarea



*MISTRA (Pantanassa), Stihirile Crăciunului;
(pictură murală, Sec. XV).*

pastelului pe suport. Este adevărat că, chestiunea aderării culorii foarte fragile a pastelului este o problemă care a preocupat mereu pe tehnicieni, însă din nenorocire până acum nu a putut fi rezolvată în mod satisfăcător. Cu anumite fixative se poate obține o relativă aderență, dar aceasta este întotdeauna în paguba singurei calități care justifică întrebuințarea acestei tehnice, a farmecului culorii catifelate. Din experiențele îndelungate pe care le-am făcut, trebuie să spun că întotdeauna, întrebuințând chiar un foarte slab fixativ, am observat o diminuare a calității picturale și m'am convins că este mai indicat să las pastelul așa cum l-am lucrat. Este bine a se prepara fondul pe care se lucrează, pânza, hârtia sau cartonul în așa fel, încât culorile din bucățile de pastel pe care le întrebuințăm, să adere cât mai bine. Fondul la pastel trebuie să nu fie nici prea neted, însă nici prea aspru. Se acoperă suprafața suportului cu băgare de seamă cu un strat subțire de cocă făcută din scrobeală, presărând un praf foarte subțire de piatră ponce (pierre ponce) în așa fel încât să obținem o suprafață egală fără dungi sau asperități supărătoare la pictat. Se poate întinde această cocă și cu un burete ud.

Trebuie să fim atenți și la încadrarea pastelurilor, ca suprafața pictată să nu se atingă de sticlă, care trebuie întotdeauna să existe, dat fiindcă cea mai mică atingere strică pastelul. Pictura făcută în pastel este extrem de fragedă și de aceea trebuie bine ferită de lovituri. În dosul tabloului este bine a se pune o hârtie sugătoare între tablou și ramă. Este neplăcut să constatăm că pastelurile lasă să cadă, după o trecere de timp, pra-

furi colorate care se așează pe sticlă și produc o opacitate, în paguba vizibilității tabloului. Va fi nevoie deci din timp, în timp, să scoatem tabloul din ramă și să-i curățăm sticla.



B. MATERIALE

1. Materiile colorante întrebuințate în pictura artistică

În fiecare tehnică se folosesc anumite culori, care corespund materiilor necesare la lucru. Așa de pildă în „fresco“, trebuie să ținem seama de culorile care suportă amestecul cu varul, baza acestei tehnice. **Vom** vorbi aci numai de materiile colorante recunoscute că au durabilitate relativă, nementionând infinita cantitate de culori foarte nestabile, cum sunt multe din acelea făcute din sucuri de plante. Această chestiune are o mare importanță, pe care numai diletanții o nesocotesc, căci ce folos putem avea dacă reușim o lucrare, în care totul se bazează pe o exprimare coloristică cu tot farmecul ce poate da tehnica întrebuințată, când după o perioadă, câte odată chiar foarte scurtă ne pomenim cu tabloul complet decolorat, sau, cum se întâmplă la necunoașterea întrebuințării raționale a culorilor după natura materiei, adică a proprietății lor chimice, vedem lucrarea deteriorată sau cu totul înegrită.

Avem la dispoziția noastră culori minerale, și culori făcute din plante sau derivate din substanțe

animale. Găsim în natură culori din pământuri colorate, cum sunt ocrurile. Pe lângă cele din comerț, care sunt dese ori falsificate, există și multe ocruri naturale amestecate cu diferite materii necurate. De aceea vom fi fericiți dacă vom găsi, în natură, mai cu seamă dealungul apelor, straturi de pământ colorat, cât mai curate, pe care le vom ridica cu mare atenție și le vom spăla în mai multe ape. Se fabrică acum pe cale chimică culori foarte bune și din cele mai rezistente, cum este verdele émeraude (chromoxyd) sau albastru de cobalt, culori pe care cei vechi nu le cunoșteau. Neajunsurile pe care le constatăm sunt cauzate, pe lângă o greșită întrebuințare a materiilor colorante, de lichidele cu care se amestecă culorile și care influențează așa de mult aspectul lucrărilor.

Vom indica culorile care se întrebuințează în general și care sunt socotite, după multe studii, ca prezentând mai mare durabilitate. Trebuie să recunoaștem Societății germane pentru formarea unui sistem rațional de pictură, (fondată de cercetătorul pictor A. Keim) meritul unei baze solide pentru studiul culorilor. De aceste merituoase cercetări s'au servit de atunci în majoritatea cazurilor, toate fabricile de culori.

Aceste culori sunt:

Culori albe: Carbonatul de plumb, blanc d'argent sau albul de Cremnitz, albul de zinc; ocrul galben, ocrul ars, ocrul brun, terra di Siena. Cele mai frumoase ocruri sunt pământurile naturale: galbenul de Cadmium deschis, roșu și orange, galbenul indian, galbenul de Napoli, deschis și închis, ocrul roșu, culorile roșii de oxid de fier, grafitul, roșul de garance cinabru (vermillon), umbra,



VATRA MOLDOVIȚEI, Judecata lui Iisus;

(pictură murală, Sec. XVI).

albastrul de cobalt, albastrul de ultramarin, albastrul de Prusia, vert émeraude transparent și mat (verde oxid chrom), terra verde, negrul de fildes (noir ivoire), negrul de viță.

Aceste culori sunt recomandabile numai în principiu, căci procedeele diferite în fabricarea materiilor colorante, pot da rezultate neașteptate, la întrebuințare în diferitele tehnice. Este bine a se controla pe cât posibil aceste culori. Trebuie să ținem seama că fiecare tehnică întrebuințează anumite culori. În „fresco“, caseina, numărul lor este limitat.

2. Uleiuri.

Aceste materii, ca și uleiurile eterice, rășinele lichide și ceara, sunt întrebuințate ca mijloace de subțiere sau dizolvare a culorilor, precum și pentru fixarea lor pe suport. Uleiurile pe care le întrebuințăm la pictură, cu foarte puține excepții, sunt provenite din plante. Aceste uleiuri au anumite proprietăți și se usucă în mod diferit, unele mai repede, altele mai încet, cum este uleiul de măsline. Din această diferență de uscare, care are o mare importanță pentru exercitarea picturii și a metodelor de lucru, rezultă combinarea lichidelor pe care pictorul le va crede necesare. Pentru pictură, au importanță uleiurile care se usucă, în afară de anumite cazuri. Aceste uleiuri sunt: uleiul de mac, uleiul de in și uleiul de nucă. Uscarea acestor uleiuri se accelerează prin expunerea la aer. Stratul de culoare de ulei este expus la dis-

trugere în aer liber, căci după un timp oarecare, coaja care s'a format deasupra culorii de ulei, se descompune în urma influenței temperaturii și devine făinoasă. De aceea nu trebuie să ne bazăm prea mult pe o rezistență îndelungată a picturilor în ulei la aer liber. Această rezistență a culorilor, pe care o căutăm și o dorim, este condiționată în primul rând de umezeala atmosferei, umezeala fiind cel mai mare dușman al picturii. Uleiurile au multe inconveniente prin tendința lor de a se întuneca sau îngălbeni. Părțile puse cu mai multă culoare, mai cu seamă cele puse cu cuțitul pe paletă, se îngălbinesc mai tare, de aceea, s'au făcut încercări de a îndepărta de pe straturile groase, de mult uscate, coaja superioară îngălbenită, constatându-se că partea expusă la aer și lumină este mai galbenă sau mai brună decât interiorul materiei. S'a constatat însă că, cu timpul, iarăși se îngălbenește culoarea și se presupune că aceasta e din pricina unei materii care se produce mereu în ulei.

Această îngălbenire, care entuziasmează pe vizitatorii de muzee, dând tablourilor câte odată un ton auriu, are însă și foarte multe inconveniente pentru pictori, căci schimbă cu totul aspectul tonurilor puse. Așa se observă, mai cu seamă la tonurile reci, cum sunt culorile albastre, schimbări puternice. De aceia contimporanul lui Rubens, D-rul Mayerne ne spune, când vorbește de tehnica lui Van Dyck, că acesta obișnuia să picteze părțile albastre cu tempera, tocmai pentru a se feri de îngălbenire. Uleiurile sunt foarte des falsificate de negustori și în acest caz, această falsificare se poate cu greu constata de diletanți. Pentru pictori, cercetarea uleiurilor este o chestiune importantă,

însă anevoioasă. Aspectul uleiului, mirosul și proba făcută cu uscarea lui sunt importante. Amestecul uleiurilor cu rășini dau aspecte cu tendința spre violet. Aceste uleiuri, ca și cele minerale puse pe fondul negru, ne dau o colorație de albastru închis.

Uleiurile sunt întrebuințate în cantitate diferită la fabricarea culorilor, după natura materiilor colorante. Mai sunt folosite și la facerea emulsiunilor în tempera. Principalele uleiuri pentru pictură sunt: uleiul de in, de mac și de nucă. Pentru anumite tehnici, cum este pictura pe porcelan și ceramică, se întrebuințează uleiul de garoafe.

În primul rând, trebuie să vorbim de uleiul fabricat din sămânța de in. Această sămânță, care trebuie să fie bine coaptă și curată, va fi puțin fărâmițată și presată rece, adică nu va fi încălzită, cum se face de obicei, căci acest ulei subțire și deschis este cel mai bun pentru pictură. Este adevărat că fabricanților nu le convine acest procedeu, căci presarea sămânței rece nu produce decât puțin ulei, însă pictorilor le convine mult mai mult a da toată importanța calității și nu ieftinătății materialului. Acest ulei este foarte subțire, clar, galben deschis. Uleiul care arată un ton lăptos și este apos, nu e bun și denotă că a fost fabricat din semințe ne-coapte. Când se învechește, uleiul bun capătă o culoare mai închisă și un miros caracteristică al inului. El trebuie păstrat la umbră, în sticle pline. Există, uleiuri de in care au fost extrase pe cale chimică, însă care nu se usucă, astfel că sunt inutilizabile pentru pictură. Uleiul de in are tendința de a se

întuneca cu timpul, mai cu seamă la umbră. La lumină însă constatăm că se deschide. De aceea negustorii au obiceiul a expune sticle pline cu ulei de in la soare, pentru a obține un ulei deschis și limpede. Această calitate este foarte dorită de pictori, însă are marele inconvenient că, după întrebuițare, devine cu timpul așa cum a fost, adică se întunecă. Este ușor de făcut constatarea. Amestecăm o culoare de ocru cu ulei de in, de orice nuanțe, și acoperim cu această culoare o bucată de carton. Dacă luăm din acest carton o bucată și-l ținem în întuneric, vedem că s'a întunecat prea vizibil în comparație cu aspectul celeilalte bucăți a cartonului care a fost ținută la lumină, sau chiar la soare, și care este mult mai deschisă. Mai constatăm însă, că punând bucata aceasta deschisă la întuneric, se înegrește (?). Această însușire a uleiului de in, ne învață să ne folosim de el așa cum este și să socotim tonalitățile rezultate din amestecul culorilor cu ulei care nu a fost decolorat. Uleiul de in are așa de mari calități, încât nu poate fi înlocuit cu alt ulei, deși are neajunsuri. El se întărește mult cu timpul, este aderent și ocrotește mai bine culoarea. El mai are și minunate calități de transparență în tonalități: aurie, dacă îl expunem la soare, pe o farfurie, obținând astfel un ulei de in îngroșat. Acest ulei îngroșat și amestecat cu puțină terpentină venețiană, ne va permite să facem lazururi de o transparență deosebită și cu aspect de émail.

Uleiurile din comerț sunt deseori impure și turburi. De multe ori aceste defecte sunt datorite unor lichide apoase. În acest caz putem scoate apa și limpezii, punând o bucățică de var nestins în sticlă.

Mai putem curăța uleiul turbure, prin punerea unei mici cantități de cretă în sticlă, pe care o scuturăm bine. Murdăriile conținute în uleiul de in, sunt trase la fundul sticlei prin depozitarea cretei. Alții curăță uleiul, amestecându-l cu zăpadă, scuturând bine sticla și lăsând-o timp de o săptămână expusă la frig. Desghețând încet, vom vedea câte murdării conține acest ulei. Inconvenientul e că vom obține un ulei, deși curat relativ, totuși cu particule de apă, ceea ce nu este bine. Uleiul de in se conservă în sticle pline și bine închise. La aer el se îngroașă și devine sicativ. Singurul indicat, pentru fabricarea culorilor, este uleiul subțire, pe când la pictare, se poate întrebuința uleiul îngroșat, mai cu seamă dacă intenționăm să obținem tonalități netede și cu aspect de émail. Substanțele oleioase sicative care se întrebuințează pentru accelerarea uscărei uleiurilor, sunt puțin recomandabile și nefolositoare.

Uleiul de mac se obține din presarea la rece a seminței de mac alb. Se întrebuințează mult la lucrări de artă picturală din pricina calității pe care o are de a nu se întuneca, așa cum e cazul cu uleiul de in. De aceea este întrebuințat la fabricarea culorilor deschise. Uleiul de mac se usucă mai încet și este recomandat pentru pictură «a la prima», căci putem lucra mai mult timp «în ud». Pentru pictura cu suprapuneri de culori nu se poate recomanda, fiindcă straturile de desubt se usucă cu greu și riscăm să vedem deteriorări produse de crăpături care, natural, se vor ivi, suprafața expusă la aer uscându-se repede.

Uleiul de nuc se obține prin presarea nucilor bine coapte. Acest ulei este foarte subțire, mai deschis decât cel de in. El se întunecă mai puțin

decât acesta din urmă și fiind fluid este propriu lucrărilor în care desenul primează.

Există și uleiuri care se usucă încet și, din această cauză, se întrebuințează în cazuri speciale, pentru amestecuri. Așa este uleiul de ricină, de migdale sau măsline.

Uleiuri volatile din plante. Esența de terbențină se obține din balsamul coniferelor (pinii marini). Esența de terebentină franțuzească, de două ori rectificată, este cea mai bună. Acest lichid pus pe hârtie, se volatilizează și nu trebuie să lase urme de grăsime. Sticla cu terbențină trebuie închisă bine și conservată la întunec, altfel vom avea inconveniente, căci la aer, se volatilizează și se îngălbenește. Pentru pictură trebuie întrebuințată numai cea mai bună calitate și trebuie să ne ferim de o mulțime de alte preparate sau esențe. Esența de terebentină se întrebuințează pentru a subția culorile și materiile rășinoase. Ea trebuie folosită cu băgare de seamă, fără exagerare, căci riscăm multe inconveniente prin lipsa de adeziune a materiilor amestecate cu multă terebentină și prin tendința de a dizolva culorile ce se găsesc de desubt.

Uleiurile minerale volatile, cum este petrolul, se întrebuințează destul de mult, însă cred că în prezent puțini sunt acei care îl folosesc. Acum câțeva vreme o firmă franțuzească recomanda produsele distilate și verniuri cu petrol Vibert și mulți laudau aceste produse, mai cu seamă esența de petrol. Am cumpărat și eu câteva flacoane și am lucrat cu acest petrol. Neconstatând nici un folos, am părăsit acest procedeu, însă am uitat de flacoanele cu esență de petrol, ce mi-au rămas atunci, flacoane închise ermetic, așa cum le-am cumpărat.



MUNTELE ATHOS, Mântuitorul chiamă la sine pe cei dintâi
sfinți apostoli;
(pictură murală, Sec. XIV).

Din întâmplare le-am regăsit la țară, într'un colț al atelierului meu, acum 2 ani, înainte de nenorocita invazie rusească, și nu puteam să-mi explic culoarea lichidului acestor flacoane. Era de culoare brună. De când cumpărasem esența de petrol, trecuseră 38 de ani. Rămâne deci numai o legendă că esența de petrol este limpede ca apa și că rămâne așa. Această întâmplare dovedește cât de puțin crezământ trebuie dat mult lăudatelor produse din comerț, care n'au fost bine controlate. Din nenorocire se obișnuiește să se vorbească superficial în toate domeniile. Trebuie să ne ferim însă cu deosebire de a vorbi cu ușurință în chestiuni tehnice. *Uleiurile minerale* mai puțin volatile, cum sunt Balsamul de Copaiva, uleiul de garoafe, camfora au diferite întrebuințări, mai cu seamă la restaurări, însă în tehnica obișnuită nu sunt de recomandat. *Terebentinele* sunt produse rășinoase din diferite esențe de brad. Pe noi pictorii ne interesează cele mai clare esențe obținute din terebentine, cum și terebentina venețiană obținută dintr'un brad care se chiamă «*larice*».

3) — *Rășinile* sânt produse vegetale și au pentru pictură o mare importanță. Rășina de Damar și cea de Mastic sunt întrebuințate la fabricarea neprețuitelor verniuri sau lacuri de Mastic și Damar, folosite în amestecul culorilor sau la vernisarea tablourilor. Vernisarea ferește tablourile de influențe vătămătoare a gazelor din aer precum și de umezeală. După un timp oarecare, aceste verniuri sunt și ele a'acate de umezeala aerului. Sunt însă foarte ușor de regenerat.

Fabricarea verniurilor este ușoară. Se ia rășina aleasă, o fărâmițim sau mai bine transformăm în

pulbere. Pentru a goni eventuala umezeală, o punem într'o pungă de pânză subțire de organdină sau de tul. Intr'un pahar curat punem, apoi, esența de terebentină rectificată și atârnam punga cu ȃraful de rășină în așa fel, încât să atingă numai puțin esența lichidă. Rășina se dezolvă, lăsând în pungă eventualele părți necurate. Obținem un verniu foarte deschis și transparent, care este mai bun decât cel care este în comerț. Pentru dizolvare, se va observa proporția de 1 parte rășină de Damar sau de Mastic și 2 părți esență de terebentină rectificată ¹⁾. Foarte puțin recomandabil este obiceiul zugravilor care toarnă rășina în uleiul de terebentină și încălzesc. În afară de pericolul aprinderii, mai avem și inconvenientul de a obține un lichid plin de coloși, deoarece rășina nu se poate bine amesteca. Sunt multe feluri de Damar în comerț. Cel mai bun este originar din Batavia. Se vinde în bucăți de mărimea unei nuci, care au aspectul pe dinafară prăfuit, însă în interior sunt transparente ca apa. Se poate face un verniu din Damar pentru pastel, dizolvându-l în benzină în proporția de doi la sută. Nu se cumpără Damar în formă de praf, căci este întotdeauna falsificat. De asemenea nu e bine să se cumpere acel Damar din comerț, care se vinde în bucăți de mărimea pumnului.

Rășina de Mastic este un produs al unui arbust numit Pistacia. Cel mai bun provine din insula Chios. El se obține prin creștături făcute în coaja pomului și scurgerea înceată a rășinei în formă de

1) Această proporție de 1 : 2 se întrebuințează pentru a obține un vernis mai gros, ce slujește la prepararea temperei de ou. Pentru vernisarea tablourilor se va lua o parte rășină (Damar sau Mastic) și trei părți esență de terebentină.

picături sau lacrimi. De aceea se chiamă și „Mastix în lacrimis“. Aceste picături sunt în exterior de culoare albicioasă, în interior limpede și puțin gălbue. Se falsifică foarte mult. Adevăratul Mastic, pus în gură, se înmoaie. Vom menționa și o rășină pe care noi pictorii o întrebuințăm mai rar, rășina de copal, și care este o rășină mai tare. Se dizolvă mai greu. La fabricarea terebentinei rămâne un rezid (restant) care este o rășină pe care o chiamăm colofoniu, și cu care se falsifică verniurile fabricate din rășine mai bune. Această falsificare se recunoaște prin faptul că verniurile de rășină după uscarea lor încă mai lipesc și pe urmă chiar se cojesc. Trebuie să menționăm și o rășină mai moale, cum este șelacul. El provine din India și se găsește în comerț în forma de foițe sau de mai bună calitate ca șelac alb. Se întrebuințează mai cu seamă la facerea fixativului pentru desene în proporția de doi la sută în alcool. Din reșinele mai tari, se întrebuințează pentru facerea verniurilor și chihlimbarul. Această rășină se tratează la căldură mare și se dizolvă cu greu în uleiuri grase. Aceste verniuri sunt căutate de anumiți pictori care imită lucrările celor vechi cu patina lor galben brună.

Ceara. Pe noi pictorii ne interesează ceara, care este un produs al albinelor și nu cea obținută din derivate de uleiuri minerale. Ceara de albine, curată, cu vechime de un an, are un aspect galben deschis. Ceara mai veche este de culoare mult mai închisă și trebuie topită în mai multe ape. Din antichitate se întrebuința ceara la pictură, și toate popoarele culte s’au servit în toate tehnicile pentru a obține foarte bune rezultate. Nu se oxidează la aer cum se întâmplă cu uleiurile grase, și nu se

îngălbenește. Ferește mai bine obiectele pictate, de umezeala aerului decât uleiurile. Ceara se adaugă unde trebuie la culorile de ulei din tuburi. Se fac soluții bune din ceară cu uleiuri eterice și verniuri de Damar sau Mastic. Cu ceara se poate face o admirabilă tempera, pe care am menționat-o, tempera din ceară, carbonat de amoniu, puțină soluție de clei, caseină sau gălbenuș de ou (Ceara colla). Ceara se întrebuințează în tehnica encausticeii, la restaurări de tablouri, și la retușe în «*fresco*».

4. Pânzeturi.

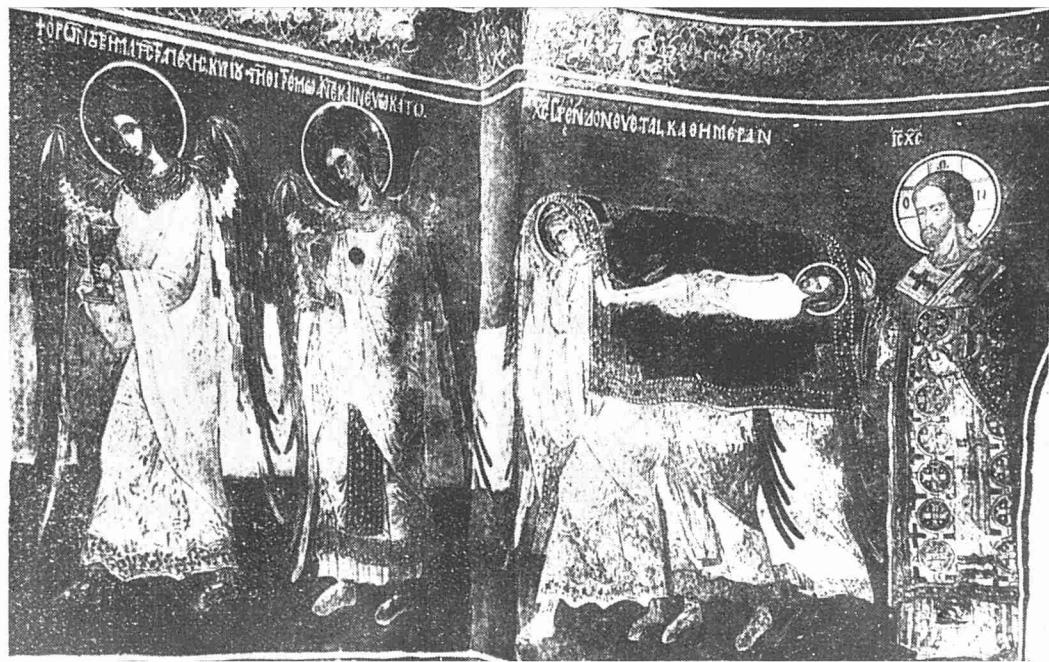
Țesăturile întrebuințate la fabricarea pânzeturilor pentru pictură, sunt obținute din fibrele de in, de cânepă și de bumbac. Cele mai bune sunt de in și de cânepă. Calitatea lor superioară se constată după lungimea firelor, după țesutul care n'are decât puține noduri, și așa așezate că formează o pânză deasă. După felul așezării firelor, verticale pe orizontale, în diagonală etc. se distinge calitatea. Pentru lucrări de mărime redusă se pot întrebuința și țesături dese de bumbac. Aceste țesături se întrebuințează cu mare folos, dacă preparăm suprafața, pe care vom picta, așa cum trebuie, observând cu scrupulozitate toate indicațiunile, date de mine. Foarte importantă este și montarea pânzeturilor pe șasiuri (rame) cu colțuri. Dacă nu sânt montate cum trebuie, lucrul ne desgustă ușor și suferim multe pagube. Pânza trebuie în așa fel montată pe șasiu, încât firele țesutului să meargă paralel cu o latură a ramei și vertical pe cealaltă. Șasiul trebuie să fie

perfect făcut în cumpănă, ceea ce se poate constata ușor cu un echer (dreptar). Șasiul va fi tăiat oblic în spre partea dinăuntru, pentru ca pânza întinsă să nu atingă marginea lemnului, căci altfel vom avea multe necazuri cu semnele 'ce pot rezulta din presiunea pânzei din timpul lucrului. Pânza se întinde începând dela mijlocul fiecărei lature, punând câte un 'cui și întinzând bine, 'cuietele vor fi așa zisele cuie țigănești, foarte ascuțite, scurte și cu capul lat întrebuințate de tapițeri. Dela mijloc, se 'pune, în dreapta și 'stânga câteva cuie, treptat în fiecare latură, întinzând bine, până când ajungem la 'colțuri. Cuietele se bat puțin în lemn, pentru a putea îndrepta la nevoie cu ușurință. Colțurile se pun la urmă și, numai pentru îndreptare, se bat puțin.

5. Prepararea suporturilor (fondurilor de pictat)

La prepararea pastei, pe care o vom pune pe țesături, planșete sau cartoane, trebuie să observăm, lucrul este de cea 'mai mare importanță, 'exact indicațiunile date, procedeele fiind experimentate de mult de profesioniști și cunoscute că au dat rezultate excelente. Este natural să admitem că există și alte procedee care pot fi bune, însă noi nu putem garanta decât pe acelea pe care le-am încercat. Este necesar a se pune un fond pe suporturile pe care pictăm, deoarece căutăm întotdeauna a avea un fond luminos care să reflecteze culorile puse pe deasupra. Mai cu seamă, țesătu-

rile au nevoie mai mult decât lemnul de planșetă sau cartonul, să primească un strat din preparația care formează fondul. Vă recomand a face singuri preparația fondului și veți avea satisfacții mult mai mare decât cu materialele preparate din comerț. La prepararea fondului vom întrebuința, clei, cretă (sau creta bolognese, caolina, bolus alb, făină de marmoră), alb de zinc. După cum dorim a obține un fond mai mult sau mai puțin absorbant, vom pune materialele în cantitatea indicată. Cleiul trebuie să fie un bun clei de tâmplar, sticlos, limpede și foarte tare, așa că aruncându-l pe o masă să sune aproape metalic. Dacă putem avea un clei bun de iepure, de fabricațiune franceză, se poate întrebuința cu mare folos. Creta se întrebuințează în forma unui praf foarte fin. Se poate lua, în locul cretei, gips analin, nu gips cu care lucrează sculptorii. În locul precedentelor se poate lua creta bolognese, huma albă, ca material consistent. Fondul care absoarbe culoarea este indicată pentru obținerea tonalităților deschise și mate. Acest fond este excelent pentru pictura în tempera. Fondul absorbant se va face dintr'o soluție de clei în proporția aproximativ de 70 grame clei la 1 litru apă. Cu acest lichid vom acoperi cu o pensulă lată toată pânza. Punem într'un recipient o măsură (pe care am ales-o ca unitate, de exemplu un pahar): câte o măsură de clei, cretă sau alt material indicat (creta bolognese, huma alb de zinc). Amestecăm bine și încet. Acest preparat se pune apoi pe pânză, numai după ce s'a uscat stratul de clei. Am de observat că se va pune stratul de clei cu vârful pensulei, care să fie ceva mai stoarsă, așa ca cleiul să nu pătrundă în



*MUNTELE ATHOS, Leturghia îngerească;
(pictură murală Sec. XVI).*

interiorul pânzei, ci numai pe deasupra. Uscarea pânzei, pe care am dat-o cu clei, se va face în mod normal, fără să o expunem la soare sau căldură artificială. Pentru a obține o pastă omogenă a fondului, vom începe a pune puțin lichid cleios pe cretă și pe albul de zinc și pe urmă, treptat, vom adăuga lichidul, ținându-se întotdeauna seama de măsurile indicate.

Fondul absorbant poate să fie făcut cu un mic adaos de ulei de in fiert. Preparăm o materie din clei, cretă albă, alb de zinc și un sfert măsură de ulei. Putem să ne convingem de este sau nu reușită această preparație, punând pe fondul uscat o bucățică de culoare dintr'un tub de alb (blanc d'argent de ulei). Dacă preparația este bună, nu trebuie să rămână nici o urmă de ulei pe fond. Dacă rămâne, se dovedește că cleiul e prea slab. În acest caz se poate da cu pensula un strat subțire de tempera cu ou. Vom avea grijă a nu pune un strat prea gros, căci riscăm să vedem fondul stricat prin crăpături. Dacă observăm, după uscarea fondului, că lasă încă urme pe degete, atunci știm că nu am pus destul clei sau, mai bine zis, că cleiul a fost prea slab. Un fond bine preparat trebuie să fie luminos și să nu schimbe tonul. Dacă-l udăm puțin, devine cu un ton mai închis, nu însă negricios închis, cum se întâmplă câte odată la o pânză, greșit preparată, când o udăm. Un fond absorbant ne dă aspecte de tonuri foarte luminoase, culori aerante care seamănă cu acele de «*fresco*». Pictura aceasta, uscată, dă tonuri mate, foarte apreciate la lucrări decorative.

Fondul preparat cu cretă și puțin ulei de în fierț (așa zisul fond pentru tempera).

Acest fond este ceva mai gras decât cel precedent, însă mai indicat la pictura în temperă, fiindcă el nu schimbă, decât puțin, tonul pus pe el. Preparația care ne va servi pentru a acoperi pânza, cartonul sau scândura, se va face la fel ca cea precedentă, numai că, după ce am amestecat bine creta, albul de zinc și soluția de clei, vom lăsa puțin să se îngroașe, și vom adăuga picătură cu picătură o treime din măsura (pe care am luat-o ca normă) de ulei de în fierț. La nevoie, putem pune până la $1/2$ de măsură, dacă dorim a obține un fond mai puțin absorbant. Această preparație o vom aplica cu pensula și numaidecât. În urmă, vom trage cu șpahtul (cuțitul) răzând toată suprafața, pentru a obține un fond subțire și egal. Acest fond se usucă ceva mai încet, decât cel precedent, fiind mai gras însă, după două zile, se poate întrebuința. Trebuie să preparăm din această soluție (materie) numai atât cât întrebuințăm, căci ea nu se poate păstra, de oarece se usucă, și conținând ulei se întărește definitiv. De aceea vom îngriji ca și instrumentele de care ne vom servi, cuțitele, șpahtele și pensulele să fie bine șterse și spălate cu săpun. Atrag atenția asupra uleiului întrebuințat. Se va lua întotdeauna un vernis de ulei gros: niciodată nu se va lua ulei de mac sau de nuc.

Fondul neabsorbant. O altă preparație, care se întrebuința mult, până în ultima vreme, este fondul gras, cu o apreciazabilă cantitate de ulei de

în fierț. Acest fond nu este absorbant. Se prepară la fel ca cele precedente numai, la urmă, se adaugă, până la 2 măsuri de în fierț gros. Acest fond se usucă mai încet și, de aceea, trebuie așteptat mai mult timp ca să se usuce (aproximativ o lună). Această preparație se va pune cu pensula și se va rade cu spahtul, pentru a obține un strat foarte subțire de fond. Pe pânze mai groase, sau pe scândură cu lemnul mai poros, se poate pune treptat și mai multe straturi. Unii pictori preferă un fond nu prea lins. În acest caz, se aplică pe ultimul strat netezit o bucată de pânză și se presează deasupra, pentru a obține structura țesăturii pe fond. Cu privire la adausul de ulei de în fierț ce se pune, trebuie să spun că se poate întrebuința și un lac făcut din rășina de copal, lac cu care se lucrează la trăsuri, lac englezesc. Să fim foarte atenți cu aceste fonduri grase, pe care nu aderează destul de bine materia colorantă. Recomand să se frece bine, cu o cârpă îmbibată cu alcool, aceste fonduri grase, înainte de a picta pe ele. Toate aceste materiale, atât pânze cât și paneele de lemn sau cartoane, care au fost preparate cu un fond gras, dacă au stat mai multă vreme, produc un strat foarte subțire, aproape invizibil, de o materie grasă, un exudat care nu se usucă deloc și care izolează suportul de culoarea aplicată pe el. De aceea va fi grija noastră, de a curăța aceste suprafețe, frecând cu un cartof crud, tăiat în două și pe urmă, spălând bine cu apă. Lăsăm să se usuce bine. Se poate freca cu cârpa îmbibată în alcool sau cu esență rectificată de tereben-

tin. Pe lângă aceste preparate pentru fonduri trebuie să menționez și fondurile colorate care sunt preferate de unii pictori.

Prepararea scândurilor, a cartonului, hârtiei, etc. Din vechime, se întrebuințează, pentru pictură, scânduri, planșete, paneele din diferite esențe de lemn. Planșete de pictat icoane se făceau, la noi, din scânduri de: tei, plop, ulm, brad, stejar, mai rar de salcâm. Lemnul trebuie să fie întotdeauna foarte bine uscat, lemn uscat de mai mulți ani. Lemnul are particularitatea că se întinde și se strânge mereu din cauza umezelii (chiar lemnul vechiu). Trebuie să ținem socoteală de această particularitate, căci stratul de pictură pus deasupra lemnului, nu poate urma aceste mișcări și de aceea se cojește. Pentru a împiedica mișcările materiei lemnoase, se pune pe vremuri, de-acurmezișul, în dosul scândurilor niște leături, îngropându-le în grosimea lemnului, fără a le lipi. Azi, avem avantajul a ne servi de placajele din comerț, făcute din diferite feluri de lemn, puse în curmeziș, care sunt în general un bun material de întrebuințat. Planșetele acestea făcute din placaj, trebuiesc acoperite în mod *foarte* subțire cu preparația indicată la pânză. Se va da un strat din cleiul menționat, peste tot lemnul, în față și în dos și, pe urmă, se va acoperi atât fața cât și dosul, luându-se din preparația pe vârful pensulului, atingând ușor (tup-fuind) cu pasta foarte subțire, toată suprafața, în mod egal. Această operație se repetă, dacă este nevoie, de mai multe ori, așa că vom obține un fond de o grosime egală.



MANĂSTIREA SUCEVIȚA, Cinul;
(pictură murală 1590—1620).

Materialul pentru preparația fondului este ca și cel pentru pânză; însă se poate întrebuința, cu folos, și gips (analin) la lemn. Fiind un fond tare nu riscăm să avem crăpături ca la pânză. Mai avem posibilitatea, la gips, de a rade, sau de a tăia eventual cu cuțitul, ornamentele care servesc la efecte decorative. Un alt sistem întrebuințat în trecut, era aplicarea unei pânze subțiri pe toată scândura. Pânza era înmuiată în clei și întinsă pe scândură, dela mijloc spre margini. Cei vechi mai aveau și obiceiul de a lipi fășii de pânze înmuiate în clei, puse pe încheietura scândurilor și pe urmă de a pune fondul din materialele descrise mai sus. Aceste fășii de pânză se lipesc și pe dosul planșelor, peste tot unde se împreunează scândurile. Cartonul, bine presat și dat cu soluția de clei, este bun de întrebuințat cu condiția ca preparația să fie făcută cu atenție, așa cum am arătat pentru scândură. Fondul să fie dat pe față și pe dos, punându-se cartonul, așezat orizontal, la uscare. Mai bine este a se bate cu ținte cartonul proaspăt preparat, pe șasiu. Singura deosebire la prepararea cartonului pentru pictură e că punem peste tot cartonul (dos și față) o soluție de clei mai puternică decât proporția dată pentru pânză sau lemn. Proporția de clei bun este de 100 gr. la un litru apă. Și hârtia bună, făcută din cârpe, se poate întrebuința pentru a face un bun material, pe care vom lucra plăcut (mai cu seamă studiile pregătitoare). Vom încheia aceste hârtii pe planșete de lemn, Este bine a se da pe hârtie cu o soluție ușoară de caseină.

Cum se prepară un fond care trebuie aurit. Se dă cu un clei subțire fierbinte pe toată suprafața scândurei și se face un preparat din cretă cenușie, care se moae în apă, obținând o pastă foarte deasă. Se leagă cu un clei puternic. Preparatul se trece prin sită.

Luăm din preparatul, îngroșat pentru umplutură, la eventuale lipsuri din lemn (crăpături etc.). Fondul propriu zis se aplică cu o pensulă, atingând ușor (tupfuind) suprafața lemnului. Dacă e nevoie, repetăm această operație. Pe acest fond punem fondul de cretă albă sau creta bolognese, în mai multe straturi foarte subțiri. Se face acest fond cu cretă albă fină amestecată cu o soluție de clei tare (adică, la un litru apă dizolvăm $\frac{1}{2}$ Kgr. clei). Acest preparat gros se trece prin sită. Fondul bine uscat se șlefuește cu piatră poroasă. Trebuie să obținem un fond absolut neted. Peste acesta, punem un poliment galben, format din bolus galben, care a fost frecat cât mai fin în apă și pe urmă amestecat cu apă cleioasă. Dacă punem poliment roșu, luăm albuș de ou și-l batem ca spuma. Împreună cu bolus roșu, frecat foarte subțire și subțiat cu apă, îl aplicăm de două ori. Acest poliment roșu trebuie să se usuce bine. Pe el vom pune o soluție de alcool și apă (10 părți apă și una alcool). Imediat aplicăm foița de aur. După aproximativ 3 ore, vom putea freca cu piatră de agata, sau dinte de lup, pentru a obține o poleitură lucioasă. Părțile, care vor fi aurite, trebuiesc tratate înainte de pictura propriu zisă. Această poleitură, cu aur adevărat, se face numai pentru interior. Pentru exterior, se face o poleitură cu mixon (ulei de in fiert) amestecând și minium cu vernis de ulei de

în. Se pune de mai multe ori acest strat subțire și, după uscare, se șlefuiește bine. Pe acest fond se pune subțire mixion care este un lac foarte gros de ulei. Mixionul se lasă să se svânte cât trebuie, pentru ca să putem aplica, cu dibăcie, foițele de aur.



CAPITOLUL III.

INDICAȚIUNI PENTRU CONSOLIDAREA, RESTAURAREA ȘI RENOVAREA LUCRĂ- RILOR DE ARTĂ

Termenul de «conservare» este mai potrivit decât vorba «restaurare», fiindcă din restaurare se poate foarte ușor ajunge la o schimbare radicală a originalului, ceea ce este tocmai contrarul de ce urmărim. Conștienți de acest lucru, vom căuta a păstra pe cât posibil, aspectul vechii opere. Se va cerceta cauza stricăciunilor, pentru a se găsi un remediu. O cunoaștere adâncă a meșteșugului este necesară în executarea acestor lucrări, însă cu o renunțare din partea noastră de a ne exprima, după firea noastră. O mare răbdare și multă abilitate ne vor da rezultatul dorit. Prima condiție este păstrarea caracterului operei vechi. Una din dificultățile mari, la restaurări, este aspectul armonios pe care l-a dobândit opera de artă, din cauza vechimei; acel aspect care face că tablourile vechi au atâta armonie produsă de timp. Această armonie este foarte expusă a fi distrusă și prin aceasta pierdem tocmai o mare parte din interesul pe care-l are lucrarea în majoritatea cazurilor. Specialiștii

restauratori vor studia tehnica cu care acele lucrări vechi au fost executate și cunoscând și materia colorantă cu care lucrau cei vechi, vor putea face, cu multă băgare de seamă minimul necesar, cerut de restauratori. Înainte de toate, se va face o fotografie a operei, ca document necesar, pentru controlul lucrărilor. Se va nota tot ce trebuie făcut. La tablourile lucrate pe pânză, se va cerceta cu atenție această pânză cum și eventualele stricăciuni produse de întinderea acesteia pe șasiu. Specialiștii întrebuințează lampa de cuarț, razele Roentgen, etc. Noi trebuie să ne mulțumim cu examinarea atentă a tabloului expus în plin soare. Vom vedea atunci multe lucruri interesante, căci prin semi-opacitatea culorilor de rășină și ulei, se văd mai ușor rețușele făcute de demult. Această chestiune este foarte dificilă de soluționat căci, în tablourile vechi de câteva sute de ani, multe schimbări s'au petrecut și multe mâini au atins-o mai târziu, schimbând uneori cu totul originalul. Eventuale găuri la paneele de lemn sau defecte la pânză, se vor chitui. Semnele lăsate la tablourile de pânză, în partea din dos, de lemnul șasiurilor (care s'a înfipt în pânză din cauză că șasiul (rama de lemn) nu a fost tăiat pieziș), sunt foarte des de observat și greu de îndepărtat. Dacă e posibil, se va scoate pânza veche și se va întinde cu mare băgare de seamă pe un alt șasiu; peste dungile lăsate în pânza din dos, se va freca cu o cârpă udată și bine stoarsă, și apoi se va călca cu un fier puțin încălzit, punându-se dedesupt o cârpă. Colțurile șasiului trebuiesc bătute cu mare băgare de seamă, deoarece pânzele sunt vechi și șubrede, și riscăm să le rupem. Dacă constatăm că pânza veche este



MĂNĂSTIREA SUCEVIȚA, Friza „filosofilor“;
(pictură murală, 1620).

prea defectuoasă, atunci o aplicăm pe o pânză nouă. Operația aceasta se va face cu o ușurință, relativ, destul de mare. Pânza bună, nouă, întinsă pe masă, se va acoperi cu o pastă de blanc d'argent de ulei și tot așa, cât trebuie, se va acoperi și dosul pânzei vechi. Culoarea aceasta de blanc d'argent se va colora, însă, amestecând puțin negru și ocru închis, pentru ca să nu se distingă prea mult culoarea ce va eși prin crăpături. Pânza nouă, trebuie să fie cu cinci cm. jur împrejur, mai mare decât vechea pânză, fiindcă așa o putem întinde mai ușor. Pânza veche, se va lipi cu mare grijă pe cea nouă, netezând cu o batistă toată suprafața. Întâi se va curăța, însă, dosul de toate asperitățile, dela mijloc spre margini. Pânza se poate lipi în mai multe feluri, însă cel mai practic mod este tot întrebuițarea pastei făcută din culoarea de alb de plumb frecată cu ulei de in cu o densitate mai mare decât albul din tub. Ea se întărește ca piatra și nu lasă semne. Alte metode mult întrebuițate, sunt și acelea care se servesc de colofoniu, de o cocă făcută cu făină de secară, etc. La tablourile vechi se observa de multe ori unele părți, cari se cojesc. Ca precauțiune este de recomandat a se întrebuița balsamul de Copaiva subțiat cu terebentină. Vom acoperi cu un strat subțire de balsam de Copaiva suprafața tabloului, lipind (mai multe straturi, dacă este nevoie) cu hârtie velină. Dacă lipsesc părți din pânză sau sunt găuri care trebuiesc complectate, se va căuta o pânză cu o țesătură asemănătoare și se va tăia întocmai mărimea de complectat. Trebuie să fim foarte atenți la pasta pusă dedesubt, care eventual va eși la suprafață sub presiunea ce ia naștere în opera-

țiunea lipirei. Vom îndepărta cu mare grijă toată materia de prisos, păstrând toată curățenia suprafeței. Va fi foarte necesar să se umple locuri și a se cimenta cu un chit făcut din clei, cretă și puțin ulei, în așa fel cum am arătat în capitoul materialelor. Toată operația consolidării pânzei se va executa pe o masă. Se va netezi, cu o cârpă, pornind dela mijlocul tabloului spre margini. Pe urmă, vom întoarce pânza și vom călca cu un fier, nu prea cald, tot dosul pânzei, netezind încet în toate direcțiile. Pe fața pânzei vom fi nevoiți a pune un strat de ceară de albine, dizolvată în ulei de terpentin (1 x 4), pentru a se putea întrebuința fierul încălzit puțin, fiind și el uns cu ceară. Vom apăsa puțin cu aceasta într'un loc, având grijă să se lipească pânzele suprapuse și vom continua așa cu mare răbdare. Se vor întâmpla multe dificultăți în timpul operației, însă fiecare, cu ingeniozitatea lui, va căuta să rezolve problema. Toată murdăria care rezultă din întrebuințarea cearei, se va îndepărta ușor, cu puțină vată înmuiată în terpenină. La terminarea lucrării de consolidare se vor îndepărta straturile de hârtie îmbibată cu puțină terpenină. Vom fi nevoiți câte-odată a călca cu un fier cald toată suprafața, cu băgare de seamă ca acesta să nu fie prea cald. Se recomandă a da un strat de ceară albă de albine subțiată cu patru părți terpentin pe toată suprafața. Tot așa vom da cu această ceară și pe fierul cu care călcăm. Trebuie să băgăm de seamă a nu ține fierul prea mult pe un loc, însă suficient pentru ca pânza nouă cu pânza veche să fie bine lipite și netezite. Mare răbdare și ingeniozitate se cere la aceste proceduri, căci intervin multe dificultăți. Găurile

mari în pânză trebuesc umplute și tratate cu mare atenție. Se vor lua bucățile de pânză de mărimea găurilor cu margini resfirate, punându-le în apă clocotită și bine uscate. Aceste petece se vor lipi cu materia oleoasă preparată pentru fonduri, cu alb de plumb (blanc d'argent). În urmă se vor călca ușor. Câte odată trebuie să complectăm lipsurile, găuri mici, crăpături, etc. Pentru aceasta trebuie să preparăm o pastă care să servească la chituit. Chitul trebuie să conțină cât mai puțină apă, adică să nu piarză din volum. De aceea vom face un chit de clei și cretă, alb de zinc și ulei de in fiert gros. La aceasta vom adăuga și puțină culoare, pentru a nu avea un chit alb și prea deschis. Din acest chit vom lua mici bucăți, de mărimea unui bob de mazăre, sau mai puțin, și le vom așeza pe o scândurică ca să se mai svânte. Vom aplica aceste bile de chit, în locurile respective, cu degetele. După oarecare timp, o vom șterge cu o cârpă foarte moale, îmbibată și bine stoarsă, aceste locuri chituite, pentru a îndepărta marginile eventuale, care cu greu se vor putea scoate mai târziu. Această materie, însă, are tendința să piardă din volum. De aceea trebuie să avem mare răbdare și să repetăm această operație de mai multe ori. Unii restauratori adaugă o soluție de ceară în terpentin, călcând pe urmă cu un fier căldicel și netezind.

La restaurarea operilor de artă ne preocupă, în primul rând, pe lângă consolidare, și curățirea suprafețelor. Această curățire este însă o chestiune care cere multă conștiinciozitate și mai cu seamă multă pricepere. Cuvântul pricepere este foarte relativ, căci nu cred că se poate afirma

ceva precis în această privință. Nu există precizie și metode sigure de curățire, căci materialele întrebuințate sunt, în aprôape toate cazurile, mai grele, vătămătoare și cauzează stricăciuni incalculabile la opere de artă superioară. Cel mai simplu și mai puțin periculos procedeu, pentru curățirea pereților cum și a tablourilor pe lemn sau pânză, etc. este întrebuințarea miezului de pâine. Se freacă cu o coajă de pâine suprafețele, îndepărtându-se toată murdăria (funingine) etc. Această curățire este desigur, de multe ori, incomplectă și trebuie să căutăm ceva mai puternic, cum este apa cu săpun. Întrebuințarea apei și săpunului este un procedeu universal și peste tot în uz în galerii și la restauratori. Pentru a întări efectul de curățire, se adaugă la apă, săpun și puțin oțet eteric. Mai se întrebuințează pentru curățirea tablourilor pictate cu ulei, cartoful crud tăiat în două, după utilizarea căruia se spală cu apă peretele ori pânza. Sucul cartofului dizolvă cu ușurință murdăriile. Toate aceste proceduri nu trebuiesc considerate ca excelente. Au neajunsurile lor. Așa, întrebuințarea apei ca mijloc de curățire, care pare a fi un lucru cu totul inofensiv, nu e un lucru lipsit de pericol. În adevăr, suprafețele tablourilor pictate cu ulei, examinate cu o lupă, prezintă mii de crăpături și oferă întotdeauna posibilitatea apei să pătrundă până la fundul tabloului, dizolvând și materiile cleioase ale preparației fondului. Tot așa și crăpăturile materiei colorante făcute cu uleiuri și rășine, care sunt cauzate de umezeală. De aceea să fim foarte prudenți cu întrebuințarea apei și, dacă nu putem face altfel, să curățăm treptat, cu o bucătică de cârpă înuiată sau cu puțin bumbac.

Mai cu seamă trebuie să fim foarte atenți să nu udăm dosul tabloului și să nu spălăm cumva pânza pe dos. Pe lângă aceste mijloace simple, mai întrebuințează unii restauratori fără scrupul tot felul de materii dizolvante, acide puternice, care dizolvă repede toate murdăriile, însă distrug în acelaș timp, toată opera de artă până la fond. Așa leșiile, apa tare, etc. Tablourile, făcute în gouache și tempera, nu se pot curăța decât cu o gumă.

Voi indica, acum, materiile dizolvante ce se întrebuințează la curățirea tablourilor: Balsamul de Copaiva, amestecat cu terpentină, bun dizolvant și eventual mijloc de curățire în proporție de 1 Balsam și 5 terpentin. Benzina disolvă mai tare. Alcoolul disolvă rășinile (Alcoolul metilic disolvă puternic rășinile). Acetona se poate amesteca cu apă, ulei și alcool și dizolvă reșinile și uleiurile. Chloroformul disolvă foarte puternic reșinile și uleiurile. Spirtul de salmiac ajută mult la dizolvare. Întrebuințarea terpentinului cum și al alcoolului, este indicată. Apa și săpunul se poate întrebuința numai la curățirea murdăriei superficiale. Fondul auriu (aur adevărat) se curăță cu vată înmuiată într'o soluție de spirt de Salmiac, terpentin, balsam de Copaiva și alcool. De multe ori, am observat că fondul de aur adevărat a fost acoperit cu aur de bronz. În acest caz, vom întrebuința cu băgare de seamă puțin chloroform.

Umezeala este dușmanul cel mai de temut al tuturor tehnicilor de pictură, și toate materialele cu care lucrăm sunt influențate de continua acțiune a apei în interiorul zidului cum și pe suprafețele pictate. Mai cu seamă pe suprafețele tablou-

rilor vernisate, mici, și mii de crăpături produc un aspect albicios și turbure. Suprafața tablourilor pare acoperită cu un strat de praf. Cauza este reșina cu care a fost vernisat tabloul, căci din cauza umezelii verniul s'a crăpat și a devenit opac. Opacitatea se explică ca și la o bucată de geam transparent, care lovit sau pisat devine opac. Pictorul Pettenkofer, a găsit un sistem, minunat și simplu, pentru a reînprospăta verniul fără a mai pune altul. Până la invenția lui se tot vernisau din nou tablourile, și așa straturile de verniu înmulțite întuneceau operele de artă. Procedul lui Pettenkofer, este următorul: se face o ladă specială de lemn, de mărimea tabloului, și se expune acolo tabloul la aburi de alcool. Pentru aceasta se pune tabloul pe fundul lăzii și pe capacul lăzii se fixează un postav îmbibat cu alcool (spirt denaturat). Trebuie băgat bine de seamă, ca nu cumva să atârne o bucățică de postav sau să picure alcoolul pe tablou. După ce s'a pus capacul, se va acoperi lada cu covoare, etc. Aburile de alcool dizolvă reșinile din vechiul verniu și după un oarecare timp găsim tabloul proaspăt vernisat, fără să ne atingem de el. Aici însă trebuie să observăm bine cât timp este necesar pentru a dizolva verniul, căci o prelungită expunere a tabloului la aburii alcoolului este vătămătoare. De aceea vom proceda astfel. Vom face o probă, înainte. Pe un fund de pahar, punem o bucată de postav, îmbibată cu alcool, și într'un colț al tabloului așezăm paharul răsturnat, controlând cât timp trebuie, ca crăpăturile verniului din tablou să se dizolve, adică să dispară aspectul acela turbure albicios. Așa vom putea fi siguri de durata timpului necesar pentru



MĂNĂSTIREA SUCEVIȚA, figuri din friza „filosofilor“;
(pictură murală, 1620).

a expune tot tabloul. Un alt mijloc, de regenerare a suprafeții tablourilor, este întrebuințarea balsamului de Copaiva cu terpentin rectificat, repetându-se cu mare răbdare până când dispar acele aspecte neplăcute.

În privința restaurării operilor de artă, monumentale, tablouri de chevalet și icoane, există divergențe foarte mari între pictori, tehnicieni și savanți. Unii vor numai păstrarea părții documentare, adică o consolidare, pe când alții sunt pentru complectare. Găsesc că o soluție logică este indicată. La operele de artă într'adevăr superioare, se înțelege dela sine că numai o consolidare și minima curățire sânt indicate. Greutatea consistă însă în norocul de a găsi pe acei ce se pricep în deajuns în chestiunile de artă, pentru a le judeca. Majoritatea colecțiilor și muzeelor sunt victima nepricepuților. Foarte greu se găsesc artiști tehnicieni cari să fie și savanți, chimiști, etc. În bisericile cari servesc și acum cultului, și care au picturi interesante, fără însă a fi lucrări unice, sunt de părere a se face restaurări, consolidând unde trebuie și delimitând, printr'un contur, locurile mai mari cari trebuiesc complectate. Aceste complectări trebuie făcute tot în stilul vechei picturi, în tehnica temperei de caseină sau de ou. Conturul, pus împrejurul complectării, garantează că nu se face un pastiş pentru a înșela lumea. Această complectare o cred necesară, pentru că ochii credincioșilor să nu fie neplăcut impresionați de spații mari în tonuri neutre, cum se obișnuiește a se face în restaurările obicinuite.

Pentru păstrarea operilor de artă, este necesar a se produce curenți de aer, când e vorba

de picturi monumentale. Pentru tablourile pe pânză este bine a se pune în dosul ramei paneele de lemn sau cartoane care să le ferească de umezeală.

Retușe și restaurări, la lucrări monumentale, în «*fresco*», nu se pot face în tehnica frescoului, în afară de cazul când înlocuim o bucată de perete pictat, punând tencuială proaspătă. Retușele, la fresco, se fac în tempera de ou, sau caseină; și mai bine cu o soluție de ceară și carbonat de amoniu, obținându-se tonalități care au mare asemănare cu «*fresco*». Se pune praful colorant cu lichidul, însă gros, și se aplică cu vârful pensulului. Trebuie să spun, că numai în interior se retușează cu această soluție, pe când afară, la aer liber, se recomandă numai retușe cu caseină.

Înainte de a proceda la restaurare, trebuie să știm bine despre ce este vorba, în ce tehnică a fost făcută lucrarea în chestiune. Cercetarea aceasta nu este lesnicioasă. Dacă este pictura în «*fresco*», sau «*fresco secco*», se constată ușor. Aplicăm cu o cârpă o soluție de apă tare subțiată, pe perete; vedem producându-se o fierbere, prin care se dovedește că avem var în fața noastră. Dacă este pictura cu clei, vedem că se disolvă în apă. Asupra temperii de ou, caseinii și cearii, apa nu are nici o influență. La caseină, se poate constata că o bucățică de material pus pe foc, produce un miros de corn ars. La materialele organice, cum este tempera, clei, sau clei din plante, sau derivate de smoală, se produce, prin ardere, cărbune. Dacă facem proba cu alcoolul, vom constata că acesta disolvă rășina, pe când el nu atacă cleiul,

caseina sau oul. La foc, varul rămâne perfect alb. Dacă credem că, sub varul peretelui, se găsesc picturi, vom bate cu un toporaș de lemn, învelit cu o pânză, pentru a obține o deslipire a stratului de var. Putem să ne servim cu folos de o spahtulă, pentru a ridica cu băgare de seamă, straturile de tencuială. Mulți întrebunțează aplicarea unui strat, cu o puternică emulsiune de caseină, care, uscându-se face ca suprafața peretelui să se strângă și să se producă crăpături.

Curățirea picturilor vechi, afumate, se face mai bine cu materiale inofensive. Așa se întrebunțează coaja de pâine, cu care se scoate relativ ușor murdăria și funiginea. Trebuie însă mai înainte văzut, dacă culoarea aderă suficient și nu se scutură. Dacă nu se îndepărtează murdăria cu pâine. Facem o soluție de oțet eteric, apă distilată și soluție de săpun, în părți egale. La nevoie, subțiem cu trei-patru părți apă. «Fresco-ul» nu va suferi de acest procedeu. Nu trebuie făcută enorma greșală, care se obișnuia mai înainte, de a se folosi apa tare la curățatul pereților. Tot așa de barbar este a se freca cu hârtie de sticlă (glaspapier) peretele murdar.

Deteriorările sunt în general cauzate de umezeală, dacă nu de o tehnică greșit întrebunțată. Se întâmplă la «fresco», care nu e legat bine, că pictura se prăfuește, adică nu aderă destul de bine. Atunci trebuie consolidată suprafața, încercând a se pune apă de var, cu un vaporizator. Mai ușor se prăfuesc (pulverizează) picturile făcute cu clei de animal. Restaurarea acestor picturi, pe care le întâlnim la unele biserici din trecut, prezintă mari dificultăți. În general, aceste picturi

lucrate cu clei, nu prezintă mare valoare artistică. Totuși, din cauză că se întâmplă câte odată să găsim foarte interesante picturi și, mai cu seamă, să găsim picturi care reprezintă documente de însemnătate, trebuie să ne silim a restaura sau mai bine zis a conserva aceste dovezi. Procedul este greu, căci la cea mai mică atingere, picturile se șterg. Aici nu poate fi vorba de a curăța, sau spăla peretele. Vom cerceta cu cea mai mare atenție suprafața ce trebuie consolidată și, pe urmă, acolo unde se prăfuește culoarea, vom da cu un vaporizator, apă limpede de var, pentru a întări culoarea. Se poate întrebuința și o soluție foarte subțiată de caseină sau de amoniac-caseină, care se poate întări cu o soluție de formațin de 4⁰/₀. La toate aceste restaurări, trebuie să avem în vedere ca nu cumva să schimbăm caracterul lucrării de restaurat.

În rubrica aceasta a restaurărilor este și chestiunea scoaterii frescurilor de pe pereți. Din antichitate avem dovezi despre procedurile întrebuințate la Pompeieni ¹⁾: Se tăia tencuiala împrejurul «*fresco-ului*»; în locul golit se introducea o ramă de lemn, care lega tabloul; se lipeau pe față fâșii de hârtie cu clei de scrobeală; se puneau un fel de grătar din sârmă prins pe rama de lemn. În dosul frescului se proceda la tăierea zidului cu un ferestruș și, treptat, se puneau întărituri de fier, care trebuiau prinse. Terminându-se operația, se așeza «*fresco-ul*» la locul indicat, și se scoteau, cu băgare de seamă, hârtiile, înmuindu-le cu puțină apă.



CAPITOLUL IV.

PROCEDEELE TECHNICE ALE ARTIȘTILOR DIN TRECUR

Suntem convinși că nu toate operele din trecut sânt superioare și este o greșală a ridica în slava cerului tot ce este vechiu, numai fiindcă ne-a venit din trecut. Știm bine, că numai lucrările bune și lucrate cu rațiune și cu materiale solide au ajuns până la noi. În felul acesta s'a făcut o selecțiune de care noi cei de astăzi profităm. Au rămas multe scrieri manuscrite, etc., care ne vorbesc despre materialele și meșteșugul picturei. Din toate aceste scrieri vom putea alege câteva pasagii, care într'adevăr au o mare valoare pentru noi.

Vom afla lucruri prețioase despre materiale și tehnicile celor vechi, însă suntem stingheriți de faptul, că nu putem bine pricepe unele expresii, care par a fi ținute dinadins cu un sens obscur, cum era obiceiul, în trecut, a ține secrete procedeele în exercitarea profesiunei de artist. Poate că în scrierile din trecutul îndepărtat, expresiile însemnau altceva, decât ce credem noi astăzi. Așa în scrierile lui Vitruvius, Plinius, în Hermeneia, în Teophilos,

Cennino Cennini, frații Van Eyk. etc.¹⁾. Mai ușor de înțeles sunt scrierile despre tehnicile școalei venețiene, flamande, a lui Rubens, Van Dyk, sau a școalei spaniole. S'au publicat multe cărți, în timpurile noastre, despre aceste procedee, din trecut, la care s'au adăugat multe păreri personale, care nu sunt întotdeauna juste. Știința de astăzi ne-a deslușit multe lucruri, pe care nu le știam. Cercetări microscopice ne învață multe în privința materialelor întrebuințate în trecut. Așa că s'au obținut rezultate însemnate pentru cunoașterea tehnicii celor vechi.

În antichitate se întrebuința mult tehnica encaustice pentru pictura planșetelor, la icoane, etc. Numai la pictura pe pereți, în tempera sau fresco, se pune un strat de ceară, deasupra, pentru izolarea părților pictate cu cinabru. La vechii greci și romani, juca un mare rol întrebuințarea encaustice: ceara se amesteca cu culorile, încălzindu-se materialul colorant pe cărbuni și aplicându-l cald pe suport. Se întindea, la nevoie, cu spahtule încălzite, și suprafața se netezea cu fierul fierbinte. Această tehnică are mare importanță pentru pictori, căci ceara nu este supusă la îngălbenire și nici la oxidare. Tot așa nu este influențată de umezeală, având și avantaje optice.

Technica picturei cu ulei de astăzi nu este

1) În ceea ce privește scrierile despre pictură ale celor vechi trebuie să mărturisim că e foarte greu de a le traduce exact. Așa e cu Vitruvius, Dioscorides, Plinius, etc. Traducerile nu puteau să fie bine făcute de un pictor, fiindcă acesta nu e nici chimist, nici fizician, nici filolog. Tot așa, nici de un chimist, fiindcă acesta nu e pictor și nu e nici filolog. Numai o cunoaștere adâncă a meșteșugului ajutată de o cercetare științifică poate ajuta pe cineva să se apropie de înțelesul exact al acestor texte.

tot una cu cea din trecut. Este absurd a se vorbi de invenția fraților Van Eyk ca descoperitori ai tehnicei de ulei. Pictura cu ulei a fost cunoscută din timpuri imemorabile. Așa știm că, în antichitate, din timpul lui Alexandru Machedon, s'a așezat un portret enorm pictat în ulei, pe o piață publică. El reprezenta pe Filip, tatăl lui Alexandru. Vechii Italieni cunoșteau de mult pictura în ulei. Tot așa călugărul Theophilos (german), vorbește despre ulei și culori cu ulei întrebuințate de el. Mai târziu, Cennino, în cartea sa „Tratato della pittura“, are capitole întregi despre întrebuințarea uleiului. Technica uleiului, în trecut, era mai mult o pictură cu materiale de reșină și ulei, deci nu așa groasă, ca aceasta de astăzi. Întrebuințarea ei era bazată pe felul de a lucra într'un anumit mod, acoperind picturile de tempera cu tonurile transparente, sau semi-opace ale culorilor de ulei, amestecate cu Mastic sau Damar. Felul de a picta în ulei de astăzi este cu totul altceva. Nu se mai ține nici o socoteală de durabilitate și mai cu seamă, nu se ține seamă de justa întrebuințare a materiei și de frumuseța rezultatului. Materialul, în această tehnică, determină aspectul lucrărilor, însă trebuie ca acest material să fie logic întrebuințat și să nu se piardă avantajile, pe care le poate da uleiul, amestecat eventual cu reșine. Substanțele colorante, amestecate cu ulei și Mastic, Damar sau altă reșină, bine întrebuințate, dau rezultate foarte frumoase. Aceste materii uleioase, transparente, sau semi-opace, întrebuințate peste pictura de tempera, dau rezultate pline de farmec. Altfel, tratate ca în zilele noastre, adică suprapunând, fără nici o rațiune, tonuri opace peste culori transparente și con-

tinuând așa, și îngroșind stratul pictat, se pierd tocmai avantajile pe care le poate da materia colorantă. La Bizantini era obiceiul a picta icoanele cu prea mult ulei fiert. Prepararea fondului pe planșete cu prea mult ulei și săpun a contribuit desigur la acel aspect negru și neplăcut pe care-l vedem la majoritatea icoanelor. Multe icoane sunt înegrite din cauza fumului; însă multe au suferit cu timpul din cauza prostiei omenești, făcându-se mereu înprospătări, restaurări, sau schimbări. Technica Florentinilor, Sienezilor și a Venețienilor, era la început o tempera. Această tempera, după Cennini, se făcea din suc de fructe proaspete, din smochine amestecate cu gălbenuș de ou și apă. La icoane se lucra, de multe ori cu o emulsie de ceară, amoniac și clei („Cera colla”). Pentru lucrări monumentale, întrebuițau *«fresco»* în sens mai rudimentar, care se completa cu „fresco secco”, sau cu caseină sau mai curând cu tempera de ou. Mai târziu, după Masaccio, vedem întinându-se tehnica *«fresco-ului»* adevărat, adică executarea și terminarea lucrării pe tencuială proaspătă. La vechii Italiani se făcea toată pictura în tempera de ou. Se picta îmbrăcămintea și arhitectura înaintea părților carnoase. Pe fondul albului pur, se puneau culorile cea mai puternică, cum ar fi lacul roșu, pentru a obține maximum de luminositate. Se făcea un desen foarte studiat, cu un ton verzui și se colora cu „terra verde”: în lumină se puneau alb pentru modelare. Tonul verzui se făcea din negru, ocru, galben și puțin alb, cu denumire de „verdaccio”. Părțile carnației se făceau, ca ton local, cu un fel de ocru roșu (Sinope) și alb, culorile numite „Cinabrese”, care însă nu era cina-



JAN VAN EYCK, Margareta (soția artistului);
(tablou în ulei).

bru. Suprapunerea tonurilor roșii pe tonurile ver-zui produce efecte armonioase. Vernisarea tablo-urilor se făcea cu ulei de in îngroșat la soare și amestecat cu o rășină. Acest vernis se aplica cu palma, pentru a nu se vernisa decât cu minimum de materie.

În țările nordice, în special la Flamanzi, constatăm că tehnica lor era mai mult o tempera slabă, însă, după Van Eyk, se întrebuința o tehnică în combinație cu culori de ulei și reșină. La Germani, constatăm o întrebuințare mai mare a uleiului, însă vedem cu ce grijă procedau, mai cu seamă din faptul că meșterii își făceau materialul lor cu o aplicațiune, care a dat rezultatele pe care le admirăm în operele măștrilor lor. Așa la Albrecht Dürer, a căror tehnică o cunoaștem din scrisorile pe care le adresa prietenilor săi. El a fost în Italia unde a învățat mult, totuși a avut și unele exprimări cu totul caracteristice și personale. Tehnica de atunci cunoștea perfect de bine procedeul, de a se servi de trăsături foarte subțiri, făcute cu pensula cu păr moale și lung, cu culoare de temperă de ou: deci cu un lichid apos, pe un substrat de culoare de ulei și reșină, încă neuscat. În felul acesta se obțineau trăsături de o fineță extraordinară, pe care nu le putem realiza într'o altă tehnică. Procedeul acesta se aplica cu mult folos la decorarea vestmintelor, la pictura brocate-lor, la giuvaericele, mai cu seamă la detalii, în general, cum sunt contururile sau trăsăturile de păr. Dürer excela în această tehnică și era mult preocupat de calitatea verniului, pe care-l aplica. Acest verniu (lac), nu era acel lac comun făcut din ulei de in îngroșat, sau fiert, ci dintr'un lac combinat

cu uleiurile eterice și verniu din esențe rășinoase. El numea acest verniu, lac alb. Dürer întrebuița uleiul de nuc și este probabil că prepararea tabloului era făcută cu tempera de caseină sau tempera de ou. „Imprimitura“ o făcea cu ocră și desena cu o culoare neagră, de acuarelă. Se servea de substratul în temperă în diferite culori, pentru a obține un maximum de luminozitate, cu culoarea suprapusă. Și la Holbein se constată întrebuițarea emulsiunii de ou. De altfel, până la secolul al XVIII-lea și chiar mai târziu, vedem că se lucra cu temperă în combinație cu materii oleioase și rășinoase.

Cu timpul, chestiunile tehnice au pierdut din importanță. Meșteșugul a început să fie desconsiderat în ochii pictorilor. Se spunea că arta înaltă nu are nimic comun cu meșteșugul, și că pictorul este un suveran. Aceste opinii sânt împărtășite, din nenorocire, de mulți artiști și astăzi. La Italiani vedem o exprimare în artă condiționată de mediul în care trăiau. În dezvoltarea triumfală a republicii Veneției, toate manifestările trebuiau să contribuie la înălțarea gloriei neamului și de aceea se tindea la exprimarea artistică pe suprafețe mari, pe suprafețe nu numai murale, în fresco, ci și pe tablouri lucrate pe pânză. Aci, la pânză, nu mai convenea întrebuițarea tehnicei celor bătrâni, ci trebuia găsită o tehnică cu efecte mai materiale. Era obiceiul de a se face o preparație netedă cu temperă, pe care se puneă, sau se freca o lazură cu o culoare de ulei și reșină. Din cauza pânzei groase de cânepă, pe care Venețienii, mai ales, o întrebuițau la tablourile lor mari, era necesar să se facă o preparație-substrat cu o mate-

rie mai pastoasă. Un manuscript, din biblioteca Marciană ne spune lămurit, că se lua o parte, culoare de ulei des frecată, amestecată cu aceeași cantitate de culoare de tempera, care era făcută din materia colorantă, frecată foarte des cu apă și amestecată cu cantitatea egală de gălbenuș de ou. Această culoare, așa preparată, dădea aspecte mai materiale, mai puternice decât obișnuita culoare, mai cu seamă că se picta pe suprafețe puțin netede, cum era țesătura groasă a pânzeturilor de cânepă. În afară de aceste considerații, nu trebuie să uităm că în epocile acele, unde arta însemna pentru preocupările societății și avea o importanță care nu se dă astăzi acestor chestiuni, nu se lucra fără preocupări bazate pe o cunoaștere adâncă a meșteșugului. În general, artiștii de atunci, nu dădeau o importanță deosebită schițelor, ci totul tindea la executarea și realizarea unei opere desăvârșite. — Această operă trebuia să fie produsul unei gândiri, cu o soluționare a problemei puse, realizată din toate cunoștințele tehnice ale artistului și nu o redare a unei impresii momentane, ca la o schiță.

Ei bine în tehnica picturii celor vechi, din părțile Flondrei, trebuie să admitem că tehnica lui Van Eyk nu este altceva, decât o tehnică combinată cu tempera și uleiuri de in sau de nuc. Mai târziu se stabilește o nouă tehnică, punându-se albul de plumb, în părțile luminoase, așa cum se făcea pentru efectele plastice, nu ca o culoare de alb pur ci amestecat cu o culoare, care reda tonul local. Deși acest procedeu ni se pare astăzi foarte logic, el a făcut mare impresie printre contemporani, după cum vedem din scrierile celor vechi. Din cu-

Forile pe care le întrebuița Dürer, constatăm că el căuta cel mai bun material. Din scrisorile lui se vede ce importanță dădea el ultramarinului adevărat „Lapis-lazuliului“. Examinându-se microscopic materialul, se vede că întrebuița câte odată și albastru de munte, pe care el credea un Lapis-lazuli. Tonurile albastre se aplicau în vremea aceea cu emulsiune de tempera și nu în ulei. La Venețieni vedem, ca o consecință a procedurilor în tehnica de fresco, mai târziu la executarea marilor lucrări pe pânză, cum artiștii lor căutau a reda o unitate în spațiu, și nu se pierdeau în exprimarea detaliilor. — Tehnica lor consista în a acoperi pânza țesută gros, cu o soluție de clei și, pe urmă, cu așa zisa „Imprimitura“, care era o culoare de roșu, sau verde, preparată cu ulei de in și reșină aplicată pe toată întinderea pânzei. Pe această „Imprimitura“, se lucra cu o tempera grasă de ou, punându-se culoarea deschisă, în mod destul de pastos, la părțile luminate; pe când, în umbră, se freca, cu puțină culoare, așa încât se obținea prin suprapunerea culorii deschise pe fond mai închis un gris-albăstrui. Suprapunerea culorii de tempera în diferite grosimi, la lumină, tonul mijlociu și umbra realizau o modelare generală, acoperindu-se așa toată pânza. Peste această materie de tempera se puneau lazuri mai mult sau mai puțin transparente, (puse mai mult cu palma mâinei), cu o culoare de ulei-reșină obținând în felul acesta, tonuri splendide care caracterizau școala Venețiană. Tehnica aceasta, însă, era un procedeu «de longue haleine», și nu se mulțumea în general cu o simplă lazură, ci se lucra mult la un tablou, alternând stratul de tempera cu lazura în ulei-reșină: nu se re-

peta, în locuri anumite, acoperirea suprafețelor date cu o lazură, cu tempera de ou. De aceea ni se relatează că Tiziano, vorbind de procedeu, spunea că sunt necesare 30-40 „svelature“, adică lazururi făcute pe sub straturile deschise. Aceste lazururi produc efecte străvezii, care nu se pot obține cu o altă tehnică. Suprapunerea materiei colorante, mai mult sau mai puțin transparente, cum este verdele, roșu, sau galbenul, pe suprafețe deschise și diferit colorate, produce efecte optice de o mare luminozitate. Așa dacă punem o lazură de galben transparent, cum este Aureolinul, pe un fond de verde făcut din galben de Neapole, acoperit cu verde, vom obține tonuri extraordinar de intensive. Dacă preparăm tonuri în tempera cu galben de Neapole, sau dacă preparăm substratul cu terra verde, și punem o lazură de roșu de „garance“ pe ambele tonuri, vom observa cât de mult vibrează tonul obținut pe substratul de galben, în comparație cu acel pus pe terra verde. Recomand experimentarea acestui procedeu, pentru a se convinge cineva de efectele ce se pot obține, punând o lazură de roșu garance pe galben de Neapole și aceiași lazură pe un ton de alb cu verde terra.

Toată pictura venețiană se baza pe aceste observații. Pe lângă aceste tonuri vibrante, Tiziano vorbea mult de necesitatea de a murdări culoarea, ceea ce însemna, «a amorți» culoarea prea vibrantă, acolo unde trebuia, adică de a obține acele semi-tonuri, care fac farmecul picturii lui Tiziano, inițiatorul picturii moderne. Venețienii puneau, la sfârșit de tot, o lazură verde albastruie, cu care amorțeau tonurile prea crude. Se vede acest lucru caracteristic al școlii Venețiene și în pictura lui

Greco Theotocopuli, care a fost elevul lui Tiziano și a adus această tehnică în Spania. Materialele întrebuințate erau: Uleiul de nucă, verniul de Mastic, terpentina Venețiană, uleiul de in, ouăle, laptele și cleiurile de plante. Artiștii mari, Veronese, Velasquez, Goia și ultimul gigant al școalei Venețiene, Tiepolo, își făureau tehnice personale, deși bazate pe procedurile școalei lui Tiziano, procedeu care, în fond, era un fel de pictură «a la prima», după o lungă pregătire a substratului. Pictura lui Velasquez ne atrage mult și tehnica lui ne este sau, mai bine zis, ar trebui să fie un bun exemplu pentru pictura modernă. — Procedul lui constă în a lucra pe fonduri roșii, sau brune, în tonuri de tempera cenușie, pe care aplica lazururi groase, cu culori pastoase, în pictura «a la prima».

Technica lui Rubens și a școalei sale, Van Dyk, Téniers. etc. ne este cunoscută din manuscriptul Doctorului Mayerne, care era prietenul lor și le adresa scrisori. Rubens picta pe fonduri deschise. Pentru lucrări mai mici, el recomanda să se lucreze pe planșe de lemn preparate cu fonduri albe de ipsos. Aceste fonduri albe le mânjea cu o culoare gris, luând cărbune pisat, alb de plumb și puțin clei, sau emulsiune de ou. Această culoare cleioasă, această murdărie a planșei albe, se aplica foarte repede cu un burete sau cu o pensulă mare, în așa fel ca dungile culorii mai închise să rămână vizibile. Rubens întrebuința acest procedeu, pentru a nu fi stingherit în timpul lucrului, prin aspectul uniform al fondului alb ci se servea de mânjirea suprafeței, a dungilor, exprimându-se cu mai mare libertate și fantezie.

El obținea extraordinare efecte, prin suprapunerea tonurilor semi-transparente de alb și ocru alb roșu, tonuri verzui, puse pe tonuri deschise de gris. Tot farmecul tehnicii sale rezidă în procedeul său. Numai la urmă, către terminarea lucrării, el întrebuiința roșu mai puternic în carnație. Sunt multe divergente de menționat în privința acestui roșu. Unii spun că e vorba de cinabru (vermillon); alții afirmă că este terra roșie de Sinopia (un pământ din Asia Minoră, care nu se mai găsește astăzi), iar alții în sfârșit, că este un roșu puternic de terra de Sienna foarte mult arsă. — Despre tehnica lui Greco se spune că lucra în felul lui Tiziano, însă că se servea mult de tonurile în gris obținut prin lazururi de alb. Pe aceste tonuri, el aplica culori puternice și, după terminarea și uscarea picturii, el aplica un ton general de verde albastrui, ca o lazură generală. De altfel, acest procedeu era caracteristic pentru Venețieni, cu deosebire, că această lature finală, la Greco, era mai închisă într'un ton albastru verzui negricios. Poate că tonurile acestea închise erau cauzate de întrebuiințarea verdelui de aramă, care se înegrește cu timpul.

Atât Italienii cât și Flamanzii, în tablourile în ulei, acolo unde se găseau tonurile albastre, aveau obiceiul să coloreze acest albastru cu tempera de ou, pentru a păstra acestor tonuri toată luminozitatea. La Rubens, observăm că lucră pastuos în părțile luminoase, pe când, în umbre, el cerea dela elevi să lucreze subțire și transparent. Recomanda să nu se pună alb la umbră. Lichidele, cu care lucra, erau mai subțiri decât acele a lui Van Dyk.

Aceste lichide formate din ulei de nucă, sau ulei de in, amestecat cu materii reșinoase de Mastic, sau Damar, erau așa de rezistente, încât nu era nevoie de a mai vernisa tabloul, decât după oarecare trecere de timp. Procedeu era foarte nimerit, căci astăzi putem constata cât de proaspete au rămas tablourile făcute de mâna lui Rubens, și câtă dreptate avea el lucrând așa. Mulți contiporani îl combăteau și chiar elevii săi principali. Van Dyk și Téniers nu prea se țineau de stricta aplicare a tehnicei lui. Tablourile lor s'au întunecat însă mai mult. În rezumat putem defini procedeul de pictat a lui Rubens în felul următor. Pe un ton gris se pun tonuri calde de ocru, pe deasupra în planuri, culori mai reci și iar tonuri de umbre calde. Se întărește aspectul cu aplicarea culoarei pastuoase, precizându-se unele detalii. O alternativă deci de tonuri reci și calde, o tehnică de lucru «a la prima» pe o preparație bine chibzuită, și nu o pictură «a la prima» în felul celei de astăzi.

Una din condițiile principale în exercitarea picturii era întrebuințarea pensulelor curate pentru fiecare culoare. Van Dyk recomanda întrebuințarea uleiului de in, spunând ca și Cennini, că este cel mai bun, Rubens și Van Dyk recomandau să se picteze pe cât se poate «a la prima». Bine înțeles, în sensul mentalității de atunci, adică servindu-se de substratul preparat. Tablourile lui Van Dyk au un aspect mai întunecat decât acelea ale lui Rubens. Van Dyk a avut o mare înrâurire asupra multor pictori. Pictorii englezi au fost cu deosebire influențați de tehnica lui. Așa Gainsborough, Renolds, Lawrence etc. care au format

celebra școală Engleză. Technica lui Rembrandt a interesat în mod cu totul deosebit și a fost cauza a multor discuții. Se poate caracteriza, în mod superficial, tehnica lui, spunând că el caută a obține o unitate în aspectele luminoase, armonizând partea luminoasă cu tonul local și părțile umbroase, și mai cu seamă depunând la locul ei valoarea fiecărei culori. El a excelat în realizarea unui clar-obscur, cum nimeni altul nu a mai obținut. N'avem decât să admirăm nemaipomenita adâncime de transparență în tabloul lui Rembrandt, din colecția casei Noastre Regale, „Esteră în fața lui Ahasver“. Ni se înfățișează un aspect de aur topit în spațiul umbros. Pentru a vorbi de tehnica lui ar fi nevoie de mult spațiu, cîciace nu ar putea nici pe departe înlocui studierea tablourilor lui din colecțiile celebre.

Aceste indicații sumare, asupra tehnicii unor supraoameni, iau locul lor aci, fiindcă doream să înflăcărez râvna entuziaștilor pentru arta noastră. Voesc să arăt că operele minunate, pe care le admiră o lume, sînt lucrul mânilor omenesti, și sînt obținute cu materiale și mijloace ce ne stau și nouă la îndărmână.

Să nădăjduiască fiecare și să aibă încredere în puterile lui. Puterile unui artist sînt mari și nu se pot asemui cu ale nimănui altuia. Artistul crează viață și munca lui sporește înțelegerea și bucuria, cele mai scumpe averi ale omenirii.

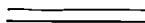


TABLA DE MATERII

	<u>Pag.</u>
<i>Cupânt Inainte</i> de I. D. Ștefănescu	III
<i>Prefață</i> de A. G. Verona	XXI
Cap. I. <i>Pictura Murală</i> (tehnici și materiale)	3
1. „ <i>Fresco</i> ”ul	7
2. Pictura „ <i>in secco</i> ”	37
3. „ ” cu caseină	38
4. „ ” „ gălbenuș de ou	41
5. Encaustica	42
6. Pictura cu clei	44
7. Tehnica zisă „ <i>sgraffito</i> ”	47
8. Pictura în „tempera”	48
Cap. II. <i>Pictura de „chevalet”</i>	55
A. <i>Tecnicile</i>	55
1. Pictura în ulei	55
2. „ ” acvarelă	63
3. „ ” pastel	63
B. <i>Materialele</i>	69
1. Culori	69
2. Uleiuri	71
3. Rășini, ceara	77
4. Pânzeturi	80
5. Prepararea suporturilor	81
Cap. III. <i>Consolidarea, restaurarea și renovarea operei de artă</i>	91
Cap. IV. <i>Procedeele tehnice ale artiștilor din trecut</i>	103
<i>Tabla de materii</i>	117

PREȚUL ~~690~~ LEI