

Integrarea cromatică a picturilor contemporane – probleme teoretice și practice¹

Viktória Beatrix Mátyás

În cazul lucrărilor de artă contemporană, din cauza calității materialelor utilizate, precum și din lipsa de cunoștințe tehnice, deteriorarea operelor poate să se declanșeze prematur, lucru ce obligă intervenția restauratorului. Însă, în afară de sarcinile practice rezultate, cele mai dificile probleme care țin de restaurarea modernă sunt de natură teoretică și etică.² Restaurarea este interpretarea lucrării restaurate, însemnând că întotdeauna include posibilitatea ca lucrarea să fie greșit înțeleasă.³ Nu există nicio teorie care să fie acceptată în unanimitate. În mod actual, prin răspândirea investigațiilor științifice, există anumite principii legate de conservare pe care toată lumea le respectă, însă integrarea cromatică este o problemă estetică, în care nu există un acord comun, nu are o soluție bună, universal acceptată, aplicabilă în toate cazurile.⁴ Fiecare operă de artă este unică, de aceea deciziile luate în cazul completărilor estetice trebuie tratate în mod similar. Acest lucru este valabil în special în cazul lucrărilor moderne și contemporane, unde intenția și conceptul artistului nici pe departe nu sunt așa de clare precum în cazul lucrărilor din secolele trecute.

În decursul istoriei restaurării au apărut mai multe teorii despre aspectele și modul în care ar trebui restaurate lucrările. Printre acestea găsim opinii extreme, cum ar fi părerea lui Viollet-le-Duc (1814–1871) care enunță că eroziunile distorsionează obiectul, de aceea restauratorul trebuie să rezolve această problemă, pe când Ruskin (1819–1900) credea că semnele de îmbătrânire ale obiectului aparțin de lucrare, iar dacă acestea dispar, opera de artă își pierde din valoare.⁵

Au apărut două teorii decisive despre teoria restaurării în secolul XX: lucrarea *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*, scrisă de către istoricul de artă austriac Alois Riegl în 1903 și lucrarea istoricului de artă italian Cesare Brandi din 1963, intitulată *Teoria del Restauro*.

Riegl a creat în cartea sa un sistem care poate servi drept ghid general în restaurarea obiectelor individuale, specifice. El a clasificat pe categorii valorile atribuite operelor de artă, astfel, dacă despre o lucrare dată decidem care valoare este mai importantă, tratamentul necesar care trebuie urmat devine mai ușor de determinat.⁶ Mulți au încercat să aplice această teorie în cazul lucrărilor contemporane, de exemplu Michael von der Golz a ilustrat cu lucrări moderne aceste categorii în studiul său.⁷ El a subliniat faptul că în valorile enumerate de Riegl intenția artistică nu a fost menționată, deși începând cu secolul XX se pune un accent din ce în ce mai mare pe concepție și pe idee în artă. Isabella Brajer a adaptat definițiile valorilor pe problematica picturilor murale de exterior.⁸

După părerea lui Cesare Brandi, opera de artă trebuie examinată din două direcții în ceea ce privește restaurarea: din perspectiva artistică și din cea istorică. Deoarece se poate restaura doar materia operei de artă, se pot folosi doar acele metode care au fost fundamentate cu investigații științifice în prealabil și care se dovedesc a fi absolut necesare pentru conservarea integrității lucrării. Dacă starea lucrării obligă sacrificarea unei părți din materia ei, acest lucru se poate efectua doar dacă se are în vedere aspectul estetic, deoarece fără valoarea artistică-estetică lucrarea își pierde esența. După Brandi, opera de artă nu trebuie păstrată datorită materiei sale, ci datorită activității umane (human activity), care a modelat-o.⁹ Această idee prefigurează importanța intenției artistice. „Restaurarea trebuie să vizeze restabilirea unității potențiale a operei de artă, în măsura în care acest lucru e posibil, fără a comite un fals artistic sau istoric și fără a înlătura urmele trecerii operei de artă prin timp”.¹⁰ Pentru menținerea unității operei de artă, el stabilește următoarele cerințe referitoare la integrarea estetică: integrările cromatice primate de aproape trebuie să fie recognoscibile, însă primate de la distanță trebuie să se integreze în unitatea imaginii; de asemenea, atâta timp cât obiectivul nu este crearea unei reconstrucții, poate fi folosită patina artificială precum și

¹ Acest articol se bazează pe lucrarea de diplomă a autorului realizată în cadrul Universității Maghiare de Arte Plastice și pe cercetarea efectuată în cadrul Noului Program Național de Excelență, sub codul ÚNKP-17-2, coordonatorul lucrării de diplomă a fost István Bóna DLA, iar coordonatoarea în cadrul programului de excelență a fost Ágota Kovácsné Gógös.

² Muñoz Viñas 2010. p. 9.

³ Wetering 2005. p. 247.

⁴ Brajer 2015a.

⁵ Muñoz Viñas 2015. p. 5.

⁶ Riegl 1998.

⁷ von der Golz 2010.

⁸ Brajer 2015b.

⁹ Brandi 2005. p. 68.

¹⁰ Brandi 2005. “Restoration should aim to re-establish the potential oneness of the work of art, as long as that is possible without committing aesthetic or historical forgery, and without erasing every trace of the passage through time of the work of art.” (traducerea autorului) p. 50.

materiale identice cu originalul. În cazul tratării lacunelor, trebuie vizată întotdeauna păstrarea integrității obiectului fără dorința de a-l perfecționa.

Teoria lui Brandi a fost aplicată pe obiecte contemporane de către Ursula Schädler-Saub.¹¹ Aceasta subliniază în studiul ei faptul că Brandi nu acoperă problemele întâmpinate în cadrul restaurării artei contemporane: importanța intenției artistice sau chiar implicarea artistului în procesul restaurării. Potrivit Ursulei Schädler-Saub, ar fi o interpretare greșită a teoriei lui Brandi dacă am vrea să aplicăm în detaliu teoria sa pe problematica restaurării actuale, de exemplu Brandi menționează că patina este o parte importantă a lucrării, însă această prevedere nu poate fi aplicată în cazul multor lucrări de artă contemporană.

Cartea lui Salvador Muñoz Viñas intitulată *Contemporary Theory of Conservation* a apărut în 2005, în aceasta s-a pus într-o nouă lumină problematica restabilirii stării inițiale. El consideră că stare inițială nu prea există, deoarece opera de artă este în continuă schimbare din momentul finalizării sale. Și dacă nu există „stare adevărată” (“true nature”), atunci nici „stare neadevărată” (“not true nature”) nu există.¹² După restaurare obiectul nu va fi mai original, însă trebuie să devină mai inteligibil și mai interpretabil.¹³ Muñoz Viñas, într-un alt articol¹⁴, tratează în mod specific dificultățile restaurării lucrărilor contemporane, definind în acesta două concepte referitoare la aceste lucrări: performativitate (performativity) și intangibilitate (intangibility). Prin performativitate înțelege schimbarea constantă a obiectelor: deteriorarea și pierderea fac parte din lucrări în anumite cazuri. De exemplu, Félix González-Torres a expus bomboane în colțul sălii de expoziție, iar vizitatorii puteau să se servească din grămadă, astfel încât lucrarea a dispărut treptat. Intangibilitatea se aplică în cazurile în care aspectul fizic al lucrării nu afectează interpretarea operei, adică nu lucrarea în sine trebuie conservată, ci conceptul acesteia.

Prima încercare de a centraliza informațiile privind tehnicile utilizate de către artiști s-a efectuat la centrul de restaurare din Düsseldorf. Aici, între anii 1978 și 1981, Heinz Althöfer și Hiltrud Schinzel au alcătuit chestionare cu ajutorul cărora au adunat informații de la artiști privind materialele utilizate și aspectul vizual pe care l-au urmat.¹⁵ După mai multe proiecte similare în America, Carol Mancusi-Ungaro, restauratorul de la Menil Collection, a inițiat un program în cadrul căruia s-au realizat interviuri cu artiști, deja nu numai despre materialele utilizate, ci și din dorința cunoașterii intenției artistice.¹⁶

Interviurile cu artiștii au o importanță crucială în decursul restaurării, deoarece uneori artiștii își creează operele folosindu-se de procesele de degradare, de aceea ar fi o greșeală remedierea lor. Și în cazul celor trei lucrări

prezentate în acest articol, interviurile cu autorul lucrărilor au avut un impact semnificativ asupra metodologiei de restaurare.

De structurarea interviurilor se ocupă mai multe publicații, Lydia Beerrens, în cartea sa intitulată *The Artist Interview*, descrie următoarea schemă: interviul merită început cu o întrebare generală de deschidere, urmată apoi de întrebări referitoare la procesele creative, la semnificația lucrărilor precum și la materialele și tehnicile folosite, pornind de la lucruri generale și îndreptându-ne spre cele concrete. După întrebările referitoare la transportul și îmbătrânirea lucrărilor urmează întrebările specifice legate de restaurare.¹⁷

Din punct de vedere al restaurării, orice interviu realizat cu artistul poate fi interesant. De exemplu, Franz Kline a oferit un interviu pentru BBC în 1960, în care a vorbit cu David Sylvester despre motivul pentru care folosește albul și negrul în realizarea lucrărilor sale. Despre alburi a menționat că nu îl deranjează îngălbenirea acestor zone, deoarece comparativ cu zonele negre, acestea apar tot albe. Aceste firimituri de informații sunt importante din privința restaurării, deoarece s-ar putea să nu fie necesară remedierea problemei date, dacă aceasta nu afectează starea și mesajul obiectului.¹⁸

Tablouri acrilice mate

Scopul integrărilor cromatice este minimalizarea semnelor de deteriorare și maximalizarea integrității imaginii.¹⁹ Este importantă problematica retușului, deoarece acesta determină cum va fi văzută lucrarea de către următoarele 3-4 generații. Orientări etice reglementează modul și materialele folosite la retuș, astfel repictările și materialele ireversibile nu sunt acceptate, însă gradul integrării rămâne subiectiv.²⁰ Deși regulile generale ale integrării cromatice, precum lizibilitatea intervenției²¹, rămân valabile și în cazul lucrărilor contemporane, în foarte multe cazuri restauratorii trebuie să vizeze realizarea unui retuș care să se integreze perfect. Această cerință se aplică mai ales în cazul lucrărilor cu suprafețe mari de aceeași culoare, uniforme. De obicei nu există nici măcar un strat de protecție pe lucrările contemporane, astfel încât nu există „strat de sacrificiu” care să protejeze imaginea de agenții de deteriorare și care ar separa stratul de culoare de materialele aplicate în timpul restaurării, în special de materialele de retuș.

Așa este lucrarea lui Imre Bak, intitulată Tao (*foto 1*), care face parte din colecția Muzeului Ludwig. Restaurarea a fost necesară din cauza unei rupturi de mici dimensiuni (*foto 2*), și a fost efectuată la secția de restaurare a muzeului Ludwig de către Ágota Kovácsné Gögös în

¹¹ Schädler-Saub 2010.

¹² Muñoz Viñas 2015. p. 94.

¹³ Muñoz Viñas 2015. p. 99.

¹⁴ Muñoz Viñas 2010.

¹⁵ Chiantore – Rava 2013. pp. 188-189.

¹⁶ Hummelen – Sillé 2005. p. 392.

¹⁷ Beerrens 2012. p. 31.

¹⁸ Corzo 1999. p. 21.

¹⁹ Brajer 2015.

²⁰ Brajer 2005.

²¹ Chiantore – Rava 2013. p. 137.

2018. Înainte de începerea lucrărilor de restaurare, s-a realizat și un interviu – la care a participat și autorul articolului – cu Imre Bak în atelierul său. În acest caz, informațiile referitoare la tehnica de creație au fost esențiale. În timpul interviului, Imre Bak a menționat că folosește culori din marca Lukas Cryl Pastos, își amestecă culorile în prealabil în cantități mai mari și le aplică în trei straturi pe pânză. Lucrarea intitulată Tao a pictat-o pe o pânză de bumbac preparată, din comerț. Pe baza acestor informații, autorul articolului a realizat un experiment de integrare cromatică, pentru care în prima fază s-a pregătit o pânză de experimentare, folosind aceeași marcă de culori și tot o pânză de bumbac preparată, din comerț.²² Autorul a deteriorat suportul de experimentare în moduri diferite, după care a chituit lacunele cu un chit acrilic (Plextol B500 + cretă de munte) (foto 3). A încercat șase tipuri de materiale de retuș, acestea fiind enumerate de sus în jos (foto 4): culori Lukas Cryl Pastos, care este marca folosită în realizarea originalului; dispersie acrilică Lascaux Medium for Consolidation în raport 1:1 diluat cu apă; culori pe bază de apă în godete; culori guașă Linel; soluție apoasă de Klucel E 3% și soluție apoasă de Aquazol 500, de 10%. Dintre acestea, soluția apoasă de Aquazol 500 de 10% și culorile de acuarelă s-au dovedit a fi cele mai potrivite.

În imaginea a 5-a pornind de sus, rândul patru este cel realizat cu acuarelă și ultimul este cel efectuat cu soluția apoasă de Aquazol 500. În iluminare directă puternică se pot observa diferențele de luciu dintre testele de integrare. Pentru lucrarea lui Imre Bak, Ágota Gógös a folosit un chit colorat (foto 6). Dintre cele două tipuri de culori menționate mai sus, până la urmă, pe lucrarea originală s-au folosit culorile de acuarelă marca Winsor and Newton Cotman (foto 7). A fost importantă potrivirea perfectă a culorii de retuș cu suprafața originală, deoarece pe suprafețe atât de mari și uniforme, chiar și cea mai mică diferență este foarte evidentă și deranjantă.

Experimentarea materialelor de retuș utilizabile în cazul lucrărilor acrilice mate s-a continuat pe suporturi de experimentare suplimentare. Datorită sensibilității culorilor moderne și din lipsa stratului de vernis, devine deosebit de importantă alegerea prudentă a unui material pentru integrare cromatică. Culorile acrilice sunt sensibile la solvenți polari, dar și la apă, cu toate acestea, o curățare apoasă se poate efectua dacă se acordă o atenție deosebită.²³ Prin urmare, dintre materialele disponibile pentru retuș, au fost selectate cele solubile în apă pentru efectuarea eșantioanelor.

Pentru testarea materialelor de retuș s-au pregătit trei suporturi cu diferite straturi de preparație: o pânză întinsă pe șasiu și preparată, din comerț, marca Munkácsy, precum și pânze preparate cu clei și cu grund, marca Talens Gesso și cu grund preparat din cretă de munte (1 parte clei de oase de 7%, 1 parte alb de titan, 1 parte cretă de munte). Pentru experiment, autorul a ales două tipuri de

vopsea acrilică la tub: una de calitate foarte bună de la Winsor and Newton Professional și cealaltă, concepută tot pentru artiști, de la Lukas Cryl Pastos, tipul de vopsea pe care îl folosește și artistul Imre Bak. Pe lângă acestea, s-au folosit și pigmenți marca Sennelier amestecați cu Plextol B500, care a fost combinat cu un mediu acrilic mat, pentru obținerea unei suprafețe mate. Culorile au fost aplicate în dungii pe pânze, în nuanțe de albastru ultramarin.

Culorile s-au comportat foarte similar pe pânza preparată din comerț și pe cea preparată cu gesso. Pe pânza preparată cu cretă, culorile din comerț au devenit puțin mai mate, iar pigmenții aplicați cu Plextol au devenit mai lucioși. Între cele două tipuri de vopsea din comerț s-au observat diferențe mai ales în pigmentare, culorile Winsor and Newton având putere de colorare mult mai mare.

Pornind de la stânga la dreapta, ordinea culorilor aplicate pe pânze este următoarea:

- Winsor and Newton Professional Acrylic Ultramarine Blue
- Lukas Cryl Pastos Ultramarine Deep
- Plextol B500 + Sennelier Ultramarine Deep + mediu acrilic mat

Autorul a ales următoarele materiale solubile în apă pentru realizarea retușului:

- Klucel E
- Aquazol 500
- Culori guașă marca Linel
- Culori de acuarelă marca QoR
- Culori de acuarelă la tub marca Van Gogh
- Culori de acuarelă în godete marca Winsor and Newton Professional
- Culori de acuarelă la tub marca Winsor and Newton Professional

Klucel E (hidroxipropil celuloză) este utilizat în general ca adeziv în restaurarea cărților și a hârtiei, însă datorită elasticității sale și a aspectului mat de după uscare, apare uneori și ca material de retuș. În biserica mănăstirii Sedlec din Kutná Hora, Republica Cehă, la integrarea cromatică a picturilor murale de pe tavanul bisericii s-a folosit acest material.²⁴

Aquazol (2-Etil-2-oxazolină) se folosește în restaurare pe scară largă: ca și consolidant, ca adeziv și ca liant pentru retuș.²⁵ Este disponibil în patru variante: 5, 50, 200 și 500, acestea diferă în greutatea lor moleculară. De exemplu, Aquazol 500 s-a folosit pentru integrarea cromatică a patru picturi realizate de Michael Johnson, la Galeria de Artă din Noul Wales de Sud, Australia.²⁶

Dintre tipurile de vopsea din comerț, culorile de guașă marca Linel se folosesc și în cadrul Universității Naționale de Arte Plastice din Budapesta, pentru culoarea de fond a chituirilor, se utilizează, de asemenea și acuarelele

²² Lucrarea s-a realizat în cadrul bursei autorului sub codul ÚNKP 17-2.

²³ Ormsby 2007. pp. 189-200.

²⁴ Alt 2010. pp. 13-20.

²⁵ Arslanoglu 2004.

²⁶ Courlon – Ives – Dredge 2015.

pe scară largă. Au fost selectate trei tipuri de acuarele: culorile de acuarelă la tub de la Van Gogh, fiind ușor de procurat și mai ieftine și acuarelele în godete și în tuburi de la Winsor and Newton, fiind o variantă mai scumpă, de calitate superioară.

Culorile de acuarelă QoR²⁷ sunt produse relativ noi pe piață, cu liant pe bază de Aquazol. Potrivit website-ului producătorului, prin liantul Aquazol au produs culori de o calitate mult mai bună comparativ cu cele preparate cu gumă arabică, noul produs are putere de colorare mai bună, se alterează mai puțin de-a lungul timpului, este mai flexibil și mai ușor de îndepărtat. Pe baza acestor proprietăți pare a fi o alegere bună și pentru intervențiile de restaurare, deși nu au menționat exact care tip de Aquazol se folosește la fabricație: versiunea de 5, 50, 200 sau 500.

Suprafețele pictate ale suporturilor au fost zgâriate cu șmirghel și cu foarfeca, mai apoi autorul a tăiat câte o fâșie din acestea, pe care ulterior le-a lipit fir cu fir și a chituit lacunele. În cazul pânzei preparate din comerț și a celei preparate cu grund pe bază de gesso – s-a folosit un chit acrilic (Plextol B500 + cretă de munte), în cazul pânzei preparate cu cretă s-a folosit un chit pe bază de clei și cretă (1 parte clei 7% + 1 parte cretă de munte + 1 parte carbonat de calciu + 2-3% Palma Fa normal).

Pornind de sus în jos, materialele de retuș de pe pânze sunt următoarele:

- Van Gogh Water Colour Ultramarine Deep
- Winsor and Newton Professional Water Colour French Ultramarine (la tub)
- Winsor and Newton Professional Water Colour French Ultramarine (în godete)
- Linel Fine Gouache Deep Ultramarine
- QoR Water Color Ultramarine Blue
- Soluție de 10% Aquazol 500 cu apă distilată + Sennelier Ultramarine Deep pigment
- QoR Water Colour Ultramarine Blue + Aquazol 500 ~ 10% cu apă distilată
- Soluție de 3% Klucel E cu apă distilată + Sennelier Ultramarine Deep pigment.

Pe pânza marca Munkácsy și pe cea cu grund Talens Gesso, acuarelele s-au dovedit a fi cele mai bune, precum și culorile cu conținut de Aquazol. Pe *figura nr. 1* sunt evidențiate părțile unde materialul de retuș se potrivește bine cu vopseaua acrilică. S-au realizat cadre cu pânzele respective în iluminare puternică, doar așa se observă pe fotografii cât de mult seamănă luciul materialelor de retuș cu vopseaua acrilică. În această imagine se observă că retușul realizat cu materiale pe bază de Aquazol se potrivește cel mai bine cu vopseaua acrilică, mai ales în zonele zgâriate și erodate cu șmirghelul. Pe pânza preparată cu clei și cretă, culorile acrilice s-au comportat similar ca în cazul pânzelor preparate cu dispersii acrilice, însă, deoarece aici și chitul este pe bază de clei și cretă, culorile de retuș s-au mățuit foarte tare, cu excepția unui singur eșanțion. Culorile de acuarelă de la Winsor and Newton la tub au rămas și aici lucioase.

Dintre materialele de retuș încercate, s-au remarcat diferențe mari între acuarele. Acuarelele Van Gogh s-au închis foarte mult în timpul uscării. Aceasta era singura vopsea care a colorat recipientul din plastic care servea drept paletă, lucru care nu este benefic în îndepărtarea ulterioară a culorii. Nu a fost o surpriză faptul că acuarelele Winsor and Newton sunt de o calitate mai bună, însă în varianta de tub se găsește prea mult liant, astfel încât după uscare au rămas mai lucioase decât celelalte. Versiunea în godete este mult mai utilizabilă, și puterea de colorare este mai bună. Culorile QoR permit o utilizare foarte bună, puterea de colorare este menționată pe website nu doar datorită marketing-ului, plus că după uscare devin mult mai mate decât cele pe bază de gumă arabică. Amestecat cu Aquazol se poate seta și mai bine efectul dorit. Culorile guașă Linel sunt prea mate comparativ cu vopseaua acrilică, la fel și varianta pe bază de Klucel E. Acestea se pot folosi eficient pe picturi mai mate decât cele acrilice.

Cele mai bune materiale pentru culorile acrilice au fost acuarelele în godete și cele pe bază de Aquazol, acestea s-au potrivit cel mai bine la suprafața acrilică mată. Ma-

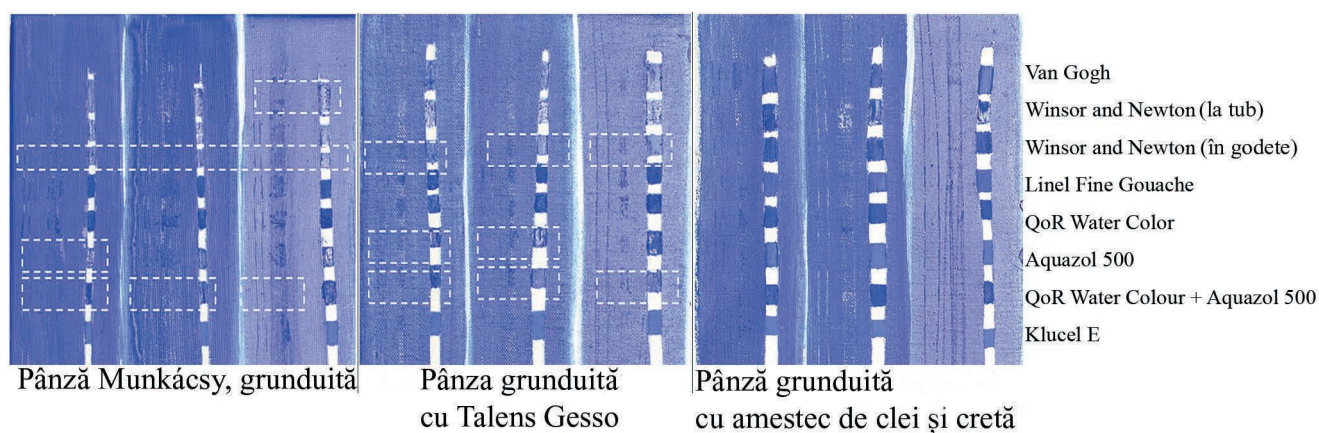


Fig. 1. Probe de retuș.

²⁷ <https://www.qorcolors.com/> (2019.02.25.).

terialele mai mate decât a fost nevoie (de exemplu Klucel E) pot fi potrivite pentru alte tipuri de picturi, de exemplu pentru picturile în ulei mai mate decât acrilicele și pentru

picturile în tempera. Există și alți lianți solubili în apă, care în conformitate cu literatura de specialitate²⁸ sunt utilizați pentru retușul picturilor acrilice: de exemplu Junfunori (clei de pește de înaltă puritate), Lascaux Aquacryl (dispersie acrilică care se poate îndepărta și după uscare cu apă), metilceluloză sub diverse mărci (Methylcellulose C4000, Methocel A4M, Metylan) sau Mowiol 4-88 (alcol polivinilic).

Materiale folosite

În cazul lucrărilor contemporane calitatea materialelor utilizate poate cauza, de asemenea, probleme. În cazul unei picturi contemporane, artistul nu mai amestecă el însuși vopseala din ulei și pigmenti, iar comportamentul culorilor gata preparate din tub este imprevizibil pe termen lung. Un exemplu în acest sens este următoarea lucrare.

Tabloul intitulat „Teren de joacă noaptea” de Attila Szűcs se află în patrimoniul Muzeului Ludwig (foto 8). Nu la mult timp după finalizare, în zona centrală a picturii au apărut cracluri de tehnică care, conform artistului, au apărut în urma unei tehnici greșite de pictură: ultimul strat de culoare a avut un conținut insuficient de liant (foto 9). Pictura a intrat în patrimoniul muzeului în 1997, aflându-se deja în această stare. Restaurarea a fost efectuată la secția de restaurare a Muzeului Ludwig de către Ágota Kovácsné Gögös în 2017.

Înainte de a începe intervenția de restaurare, conform practicii anilor precedenți, ea și Béla Kónya au realizat un interviu cu artistul în atelierul de restaurare al Muzeului Ludwig.²⁹ În interviu, Attila Szűcs a subliniat faptul că fisurile din centrul lucrării îndrumă ochii privitorului spre punctul de focalizare al compoziției, prin urmare, acestea nu trebuie completate. Fisurile aflate în stânga și dreapta zonei menționate mai sus trebuie însă integrate estetic (foto 10). Attila Szűcs a formulat în felul următor despre zona în cauză: „*fisura nu a fost intenționată, voiam doar să evidențiez plasticitatea; și cromatic este puțin diferit. (...) Mie îmi place foarte mult faptul că aici și în jurul zonei respective au apărut fisuri. Deci cu asta nu trebuie să se ocupe, de fapt fisurile întăresc exact jocul irațional al acestei suprafețe, care era oricum intenția acestui cerc. Deci asta nu se opune lucrării, ci mai degrabă urmează logica ei*”.³⁰

Conform dorințelor artistului, fisurile din centrul lucrării nu au fost completate, doar suprafețele din stânga și dreapta acestei zone. Integrarea cromatică s-a efectuat cu acuarelă marca Winsor and Newton Cotman la tub, fără chituiră.³¹

Implicarea artistului în restaurare

Artistul participă rar în mod activ în procesul de restaurare, în majoritatea cazurilor poate să ajute doar cu informații. Există cazuri în care artistul recrează o operă pierdută, uneori cu ajutorul restauratorilor, alteori singur, însă aceste lucrări sunt considerate mai degrabă copii.³² Din această concepție fac excepție picturile murale contemporane, care de multe ori sunt restaurate prin repictare: prin colaborări, de diferite grade, între artist și restauratori.³³

În cadrul lucrării de diplomă a autorului privind restaurarea picturii murale a lui György Kemény – efectuată împreună cu Bianka Farkas, Laura Hallai și Alíz Pinteá³⁴ – a fost posibilă consultarea artistului, lucru ce a influențat enorm gradul integrării cromatice.

Pictura murală s-a realizat în camera de servitori, într-o casă din centrul orașului, în 1971; acoperă fiecare perete, chiar și tavanul (foto 11). Proprietarul este Ferenc Kőszeg. Nu s-a realizat nicio fotografie după finalizarea picturii murale, s-a putut baza doar pe reminiscențe; de aceea, inițial, planul a constat în completarea zonelor lipsă cu un retuș neutru. Cu toate acestea, după finalizarea desenelor de reconstrucție digitală, având în vedere unitatea lucrării, artistul a decis că ar dori reconstrucția totală a zonelor lipsă. În cazul unor asemenea intervenții, participarea artistului este foarte importantă, dar un alt aspect important este și acela ca artistul să nu dorească să creeze ceva nou odată cu reconstrucția imaginii, ci să se străduiască împreună cu restauratorii ca părțile pierdute să se completeze într-un mod cât mai autentic. În acest caz, reconstrucția s-a realizat în mod distinctiv, printr-un retuș liniar, deoarece pe pictura murală formele și culorile sunt pronunțate și nu calitatea suprafeței.

În cazul picturii murale au fost trei zone cu pierderi mari: locul fântânii de perete de pe peretele al II-lea, în colțul din dreapta jos; figura fotografului în colțul din dreapta sus de pe al II-lea perete, și treimea superioară a peretelui al III-lea, în întregime.

O mare parte din imaginea fotografului s-a pierdut, însă acest fragment a fost copiat de către artist de pe o fotografie din revista Evergreen Review, totodată suprafața respectivă s-a aflat încă într-o stare mai bună de conservare pe fotografia lui György Kenéz din 2004. Pe baza acestora, fragmentul a putut fi reconstruit în siguranță. Singurul element mai dificil de reconstruit a fost norul oranj, din care a rămas doar un detaliu mic, însă forma s-a dedus pe baza norilor din jur (foto 12-15).

Următoarea problemă a fost locul conductei de apă: după îndepărtarea robinetului, în 1976, această suprafață a fost tencuită și vopsită în alb. Reconstrucția acestei zone a fost mult mai dificilă, deoarece a trebuit completată o

²⁸ Sims – Cross – Smithen 2010. și Engel – Zumbühl 2015.

²⁹ Realizarea interviurilor cu artiștii, precum și completarea chestionarului privind tehnica de pictură și materialele utilizate sunt deja de ani de zile practicate în muzeu.

³⁰ Fragment din interviu.

³¹ Pe baza comunicării verbale a lui Ágota Kovácsné Gögös.

³² Hummelen – Sillé 2005. p. 397.

³³ Rainer 2003.

³⁴ Restaurarea picturii murale a avut loc în cadrul Universității Maghiare de Arte Plastice, Catedra de Restaurare, Specializarea Restaurare Pictură, în anul universitar 2017 / 2018. Coordonatorul lucrării de diplomă a fost István Bóna DLA.

lacună care nu a fost niciodată pictată. În urma examinării mai detaliate a peretelui, pe suprafața pictată, la distanțe de 60 cm s-au observat lacune ovale cu urme de șurub. Acestea au sugerat faptul că pe perete a fost instalată o chiuvetă pe consolă (foto 16).

În zona superioară stratul de culoare se termină abrupt, nu în mod erodat, cum apare în partea inferioară. Din asta se poate trage concluzia că așa a fost pictat și inițial. Acest lucru este subliniat și de faptul că în zona superioară din stânga lacunei se observă o formă pătrată neagră. Aici probabil că a existat o oglindă, pe care artistul a vrut să o plaseze în spațiu prin acea formă neagră. Pe partea dreaptă, pe fundalul albastru se observă o pată mică, neagră, care a sugerat faptul că de acolo a pornit partea inferioară a formei (foto 17).

Retușarea zonelor de sub chiuvetă a fost, de asemenea, problematică. Dungile colorate au fost ușor de completat, însă piciorul femeii îngenunchiate (de pe peretele al III-lea) se continuă aici, iar fragmentul reprezentând capul piciorului s-a pierdut în totalitate. Nici proprietarul, nici artistul nu și-au amintit de acest detaliu, astfel încât nu a putut fi reconstruit în mod autentic. În dunga gri, în stânga lacunei se observă o linie neagră, care poate să sugereze faptul că femeia a purtat pantofi cu toc.

Artistul a participat în discuțiile despre opțiunile de reconstrucție a lacunelor, a și refăcut conturul anumitor detalii: conturul de jos al oglinzii, vârful cuțitului și lacuna din motivul roșu-galben. Potrivit spuselor sale, deși nu ține minte cum arăta această zonă, cu siguranță nu a compus imaginea în așa fel încât aceste detalii să rămână neterminate.

La cererea artistului, după consultarea cu proprietarul, oglinda cu rama neagră a revenit la locul ei. Datorită incertitudinii privind reconstrucția și fără a repicta fragmentele lipsă, autorul a realizat reconstrucții digitale utilizând două tipuri de retuș (foto 18-21). Cu toate acestea, György Kemény a considerat că cea mai bună soluție ar fi reconstrucția totală; într-adevăr această soluție s-a potrivit cel mai bine cu pictura murală. Fiindcă este vorba despre o operă de artă contemporană și păstrarea intenției artistice impune acest lucru, restauratorii au reconstruit piciorul femeii împreună cu liniile ondulate.

Cealaltă sarcină la fel de dificilă a fost completarea părții superioare a picturii de pe al III-lea perete. Erau multe lacune de culoare și în zona inferioară, însă aici motivele au fost mai simetrice, de asemenea, erau mai multe informații disponibile. Așa a putut fi completată lacuna de mari întinderi de sub inscripția „SZEKRÉNY HELYE” (trad. „locul dulapului”), aici trebuia integrată doar o suprafață verde monocrom. Mașina a putut fi de asemenea completată cu ajutorul artistului și al proprietarului: György Kemény a refăcut desenul zonelor pierdute, iar Ferenc Kőszeg și-a amintit inscripția de pe placa de înmatriculare: LFS 69 (foto 22).

Mai era discutabilă locația exactă a fitilului, forma exactă a scânteii din capăt, forma norului alb în colțul din stânga și rolul petei verzi de lângă capul lui Marx. Pata verde a fost probabil un alt nor colorat, însă este prea mic

comparativ cu ceilalți. Conform artistului, dungile colorate ale umbrelei din spatele lui Marx au trebuit categoric completate, a trebuit în schimb rezolvată problema integrării motivelor decorative de pe dungi. Pentru asta s-a venit cu mai multe soluții: cu retuș neutru, cu retuș imitativ³⁵, combinarea celor două tipuri de retuș sau reconstrucția totală (foto 23-27).

Fiind vorba despre un artist activ și în prezent, opinia sa a fost decisivă în ceea ce privește retușul. În ciuda faptului că nu-și amintește exact de zonele pierdute, pictate acum aproape 50 de ani, astfel nefiind realizabilă o reconstrucție autentică, artistul György Kemény a dorit totuși ca singura sa pictură murală să rămână pentru posteritate în toată splendoarea sa. În consecință, s-a luat decizia să se realizeze integrarea estetică a lucrării Secco pe baza desenelor de reconstrucție aprobate de artist.

În cazul celor trei situații descrise mai sus, am prezentat intervenții de restaurare unde scopul urmărit era ca lucrările contemporane să revină la starea lor ”originală”. Dar există și cazuri opuse, de exemplu lucrarea intitulată ”América Tropical” a artistului Alfaro Siqueiros, unde angajații instituției Getty au aplicat cea mai mică cantitate de retuș posibil.³⁶ Există, de asemenea, și soluții inovatoare, precum în cazul picturilor estomate ale lui Mark Rothko de la Universitatea Harvard, unde cercetătorii de la Harvard-MIT Health Sciences and Technology au rezolvat problema prin proiectoare și proiecții astfel încât imaginea picturilor să se asemene cât mai mult cu starea lor originală³⁷, însă pentru asta nu a fost necesară aplicarea culorilor pe picturi. Din cauza imprevizibilității materialelor moderne și datorită dispoziției picturilor de a experimenta, viitorii restauratori vor trebui să se confrunte cu probleme din ce în ce mai complexe.

Mulțumiri

Autorul le mulțumește coordonatorilor, lui Ágota Kovácsné-Göögös și lui István Bóna pentru sfaturi și îndrumări, precum și lui Brigitta-Mária Kürtösi pentru sfaturile profesionale și sprijinul generos. Mulțumiri se datorează și lui Ferenc Kőszeg și lui György Kemény, proprietarului și creatorului picturii Secco, care au ajutat cu sfaturi și au sprijinit cu entuziasm restaurarea picturii murale.

BIBLIOGRAFIE

ALT, Jaroslav J. et al. (2010): The Restoration of the Ceiling Painting on the Vaulted Ceiling on the Intersection of the Nave and the Transept of the Church of the Assumption of Our Lady in Kutná Hora-Sedlec. In: Artefakt: 2010, heritage restoration works in the region of Kutná Hora, catalog de expoziție, pp. 13-20.

³⁵ Brajer 2009.

³⁶ Rainer 2012.

³⁷ Stenger et al. 2016.

- ARSLANOGLU, Julie (2004): Aquazol as Used in Conservation Practice. In: WAAC Newsletter Volume 26 Number, pp. 10-15.
- BEERKENS, Lydia et al. (2012): The Artist Interview, For Conservation and Preservation of Contemporary Art, Guidelines and Practice. Jap Sam Books, Heijningen.
- BRAJER, Isabelle (2005): Dilemmas in the Restoration of Wall Paintings: Conflicts between Ethics, Aesthetics, Functions and Values Illustrated by Examples from Denmark. In: Die Kunst der Restaurierung – Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa. Ed. Schädler-Saub U., ICOMOS, Journals of the German National Committee XXXX, pp. 122-140.
- BRAJER, Isabelle (2015a): To retouch or not to retouch? – Reflections on the aesthetic completion of wall paintings. In: CeROArt [Online], HS | Juin 2015, <http://journals.openedition.org/ceroart/4619> (2018.01.11)
- BRAJER, Isabelle (2015b): Values and the Preservation of Contemporary Outdoor Murals. In: Conservation Issues in Modern and Contemporary Murals. Ed. Sanchez Pons, M. – Shank, W. – Fuster Lopez, L. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne.
- BRAJER, Isabelle (2009): The simulative retouching method on wall paintings – striving for Authenticity or Verisimilitude? In: Journées d'étude APROA-BRK, pp. 100-109.
- BRANDI, Cesare (2005): Theory of Restoration. Nardini Editore, Firenze.
- CHIANTORE, Oscar – RAVA, Antonio (2013): Conserving Contemporary Art: Issues, Methods, Materials, and Research. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- CORZO, Miguel Angel (1999): Mortality Immortality? The Legacy of 20th-century Art. The Getty Conservation Institute, Los Angeles.
- de COURLON, Céline – IVES, Simon – DREDGE, Paula (2015): Fields of colour: The conservation of matt, synthetic paintings by Michael Johnson. In: AICCM Bulletin, 36:2, pp. 136-146.
- ENGEL, Nina L. – ZUMBÜHL, Stefan (2015): An Evaluation Of Selected Retouching Media For Acrylic Emulsion Paint. In: Journal of the American Institute for Conservation, 54:4, pp. 224-237.
- von der GOLZ, Michael (2010): Alois Reigl's Denkmalswerte: a decision chart model for modern and contemporary art conservation? In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer A. Archetype Publications Ltd, London.
- M. C. HUMMELEN, Ijsbrand – SILLÉ, Dionne (2005) (red.): Modern Art – who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Archetype, Amsterdam.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2010): The artwork that became a symbol of itself. In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer, A. Archetype Publications Ltd, London.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador (2015): Contemporary Theory of Conservation. Routledge, London.
- ORMSBY, Bronwyn A. et al. (2007): Wet Cleaning Acrylic Emulsion Paint Films: An Evaluation of Physical, Chemical, and Optical Changes. In: Modern Paints Uncovered. Ed. J. S. Learner, Th. – Smithen, P. – Krueger, J. W. – Schilling, M.R. Getty Conservation Institute, Los Angeles. pp. 189-200.
- PAVIC, Mirta – MUNIVRANA, Martina (2018): View Though the Meander: A Study of Knifer's Oil Paintings from the 1960s. Poster la conferința Modern Oil Paints, Amsterdam, 23–25 mai 2018.
- RAINER, Leslie (2003): The Conservation of Outdoor Contemporary Murals. In: Conservation. The GCI Newsletter, 18.2.
- RAINER, Leslie (2012): The Return of América Tropical. In: Conservation Perspectives. The GCI Newsletter, 27.2.
- RIEGL, Alois (1998): Művészettörténeti tanulmányok. Editura Balassi, Budapesta.
- SCHÄDLER-SAUB, Ursula (2010): Conservation of modern and contemporary art: what remains of Cesare Brandi's Teoria del restauro? In: Theory and Practice in the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Schädler-Saub, U. – Weyer A. Archetype Publications Ltd, London.
- SIMS, S. – CROSS, M. – SMITHEEN, P. (2010): Retouching media for acrylic paintings. In: Mixing and Matching: Approaches to Retouching Paintings. Ed. Ellison, R. – Smithen, Patricia –Turnbull, R. Archetype Publications Ltd, London.
- STENGER, J. et al. (2016): Non-invasive colour restoration of Mark Rothko's Harvard murals using light from a digital projector. In: Colour Change in Paintings. Ed. Clarricoates, Rh. – Dowding, H. –Gent, A. Archetype Publications Ltd, London.
- van de WETERING, Ernst (2005): Conservation-restoration ethics and the problem of modern art .In: Modern Art - who Cares? An Interdisciplinary Research Project and an International Symposium on the Conservation of Modern and Contemporary Art. Ed. Hummelen. IJ. M. C. – Sillé, D. Archetype, Amsterdam.

Realizat cu sprijinul Ministerului Resurselor Umane din Ungaria, prin Noul Program Național de Excelență, cod: ÚNKP-17-2.



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

Viktória Beatrix Mátyás
Artist restaurator pictură
8900 Zalaegerszeg, str. Mártírok 52.
Tel: +36-30-2236-308
E-mail: matyas.viktoria.rest@gmail.com

LISTA FIGURILOR

Fig. 1. Probe de retuș.

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1.* Imre Bak: Tao (1996), Muzeul Ludwig – Muzeu de Artă Contemporană, înainte de restaurare, zona rupturii marcată în dreapta.
- Foto 2.* Ruptura (fotografie de Ágota Kovácsné-Göggös).
- Foto 3.* Suportul de experimentare chituit.
- Foto 4.* Suportul de experimentare retușat, în lumină difuză.
- Foto 5.* Suportul de experimentare retușat, în lumină incidentă / directă.
- Foto 6.* Ruptura lipită fir cu fir, după chituire pe lucrarea lui Bak Imre (fotografie de Ágota Kovácsné-Göggös).
- Foto 7.* Zona rupturii după integrare cromatică (fotografie de Ágota Kovácsné-Göggös).
- Foto 8.* Attila Szűcs: Teren de joacă noaptea / Játsszótér éjjel (1995), Muzeul Ludwig – Muzeu de Artă Contemporană, înainte de restaurare.
- Foto 9.* Lucrarea înainte de restaurare, detaliu cu craclurile de tehnică (fotografie de Ágota Kovácsné-Göggös).
- Foto 10.* Fisurile marcate cu albastru sunt cele pe care artistul a considerat că merită păstrate, iar cele marcate cu roșu au trebuit retușate.

- Foto 11.* Secco (1971), toți pereții și tavanul expuse în poziție plană, înainte de restaurare.
- Foto 12.* Lacune în perețele al II-lea, în colțul din dreapta sus, figura fotografului.
- Foto 13.* Detaliu de pe fotografia lui György Kenéz.
- Foto 14.* Detaliu din revista Evergreen Review, numărul din august 1970 (no. 81).
- Foto 15.* Reconstrucția digitală a colțului din dreapta sus de pe al II-lea perete.
- Foto 16.* Lacune în perețele al II-lea, colțul din dreapta jos: sub partea vopsită în alb, în banda de culoare albastru deschis și verde se observă două goluri ovale dispuse la 60 cm una de cealaltă.
- Foto 17.* Formele negre pe cele două laturi vopsite în alb.
- Foto 18.* Reconstrucția digitală a colțului din dreapta jos de pe al II-lea perete.
- Foto 19.* Reconstrucția digitală a colțului din dreapta jos de pe al II-lea perete cu tot cu mobilierul.
- Foto 20.* Retuș „neutru” a zonelor respective.
- Foto 21.* Retuș imitativ.
- Foto 22.* Artistul reface detaliile pierdute ale mașinii de pe al III-lea perete (fotografie de Brigitta Mária Kürtösi).
- Foto 23.* Lacune în al III-lea perete.
- Foto 24.* Retuș neutru în zona motivelor la care completarea era dificilă.
- Foto 25.* Retuș imitativ: fundalul și motivele apar estompate.
- Foto 26.* Retuș imitativ: fundalul se integrează la nivel, motivele mai estompat.
- Foto 27.* Reconstrucție totală.

Traducere: Fruzsina Rauca-Bencze