

Rezumat

Introducere

Ne-am oprit asupra acestui subiect întrucât este de interes în rândul celor care pictează icoane, iar în literatura de specialitate (cărți care tratează icoanele din punct de vedere tehnologic) post-decembristă nu se găsește o tratare mai amplă din punct de vedere vizual a acestui subiect.

Studiul se dezvoltă în două capitole și mai multe subcapitole; primul tratează probleme legate de programul iconografic al icoanei Înfricoșatei Judecăți, iar al doilea capitol se referă la întreg parcursul de realizare a unei icoane în tehnică tradițională (canonică)¹.

Am ales tehnica tradițională pentru că aceasta ne furnizează o comoară de multe ori de nepătruns, care este păcat să fie îngropată și uitată; ea poate sta la baza revitalizării vieții liturgice prin icoană. O icoană prost realizată în spațiul eclezial pune în pericol adevărurile de credință ale bisericii, pe când o icoană corect pictată ridică semnificativ calitatea slujirii.

În ceea ce privește tehnica icoanei, am apelat la tehnicile tradiționale de reprezentare a icoanei ale mai multor meșteri, pe care le prezentăm în această teză atât scriptic cât și prin material fotografic, lucru care sperăm să înlesnească înțelegerea pictării icoanelor.

A. Iconografie

A.1. Icoana „Înfricoșata Judecată”. Geneză și evoluție

Este de subliniat faptul că tema Înfricoșata Judecată apare mai întâi în ambianța bizantină și de acolo se difuzează în întregul Occident, unde culminează în secolul al XVI-lea cu fresca lui Michelangelo din Capela Sixtină².

În primele secole, temele cu trimitere la Judecata de grup sunt diverse. O astfel de reprezentare este la Hosios David din Salonic (sfârșitul secolului al IV-lea), iar tot din

¹ Canon înseamnă „Experiența duhovnicească a vederii și reprezentării lumii duhovnicești”, Rafail Karelin, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, editura Sophia, București, 2007, vol. I, pag. 363.

² Rosa Giorgi, *Angeli e Demoni*, Mondadori Electa, Milano, 2003, p. 206.

secolul al IV-lea datează manuscrisul lui Kosmas Indicopleustes, unde Hristos este înfățișat ca judecător și, dedesubt, oamenii care învie înainte de a se prezenta la judecată.³ Alexandrinul Kosmas Indicopleustes realizează tranziția de la miniatura profană la cea sacră prin Tipografia (creștină) redactată între 536 și 547.⁴

În secolele VII – XI se realizează mozaicul din bazilica Santa Maria Assunta, aflat în insula Torcello, scenă de mare complexitate, realizată de meșteri venețieni după modele bizantine, care până astăzi este reprezentativă în rândul icoanelor cu tema Înfricoșata Judecată.

Pentru secolul XII poate fi citat și ansamblul de la Vladimir, unde s-au păstrat spre exemplu fragmente cu portrete ale sfinților Apostoli, din fresca Judecății de Apoi.⁵

O altă reprezentare importantă pentru definirea iconografiei Judecății de Apoi provine de la Mănăstirea Dochiariu din Sfântul Munte al Athosului, icoană care este de fapt și cea mai veche reprezentare din Athos și care definitivează în linii mari canonul iconografic.⁶

În Muntele Sinai, la Mănăstirea Sfânta Ecaterina, se află o icoană pictată pe patru registre, care confirmă coerența și corectitudinea executării programului iconografic respectat cu strictețe în toate regiunile amintite.

Monumentala frescă cu tema Înfricoșata Judecată din Constantinopol de la Chora, azi Kariye Djami, demonstrează atât nivelul ridicat de măiestrie artistică de care au dat dovadă meșterii care au executat pictura, cât și nivelul lor duhovnicesc de a înțelege și de a pătrunde rugăciunea.

În secolul al XV-lea, în Rusia, la Moscova, se realizează o copie a icoanei cu tema Înfricoșata Judecată, după originalul adus din Bizanț, copie care este dăruită prințului din Tver în 1399.

Până în această perioadă, icoana Înfricoșatei Judecăți păstrează dezvoltarea ei pe cele patru registre, urmând ca din secolele care succed să apară un nou registru (cel de-al

³ Frédéric Tristan, *Primele imagini creștine. De la simbol la icoană, secolele II-VI*, Ed. Meridiane, București, 2002, p. 368.

⁴ André Michel, *Histoire de l'Art. Tome I Des Débuts de l'Art Chrétien à la fin de la Période Romane; Première Partie*, Paris, 1926, p. 214.

⁵ I.D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Ed. Meridiane, București, 1973, p. 34.

⁶ Dionisie din Furna este cel care descrie pe larg felul în care trebuie pictată scena; el a fost viețuitor în Muntele Athos.

cincilea, dispus deasupra icoanei), în care apare reprezentat Cel Vechi de Zile, Ierusalimul ceresc, în o parte din profețiile Sfântului proroc Daniel.

Capodoperă de universală notorietate este considerată Judecata de apoi pictată pe fațada vestică a bisericii Voroneț (1547, foto)⁷. Referitor la desfășurarea acestei compoziții, Sorin Dumitrescu este de părere că „uriașa icoană exterioară zugrăvită pe peretele vestic al Voronețului (*foto.*) glorifică cel mai amplu iminența înfricoșătorului eveniment al sfârșitului lumii. Forța premonitivă și anvergura conținutului proniator întrec în bună măsură până și măreția Judecății de Apoi, zugrăvită în înaltul cupolei paraecclezionului (1300) bisericii Kariye Djami din Constantinopol.”⁸

A. 2. Canonul iconografic. Descrierea registrelor iconografice

Punctul de pornire în ceea ce privește explicarea registrelor iconografice îl constituie textele citate din Biblie și descrierea temei Înfricoșatei Judecăți de către ieromonahul Dionisie din Furna, în cartea *Erminia picturii bizantine*.

Se poate observa compatibilitatea textelor din Vechiul și Noul Testament cu registrele iconografice ale Judecății Universale, dar și cu vedeniile sfinților părinți ai bisericii, care confirmă programul iconografic.

Am comparat textele din Biblie cu registrele iconografice ale celor șapte icoane citate, demonstrând astfel relația indestructibilă între estetic și teologie. În cazul iconografiei, esteticul este folosit ca instrument pentru a pune în valoare un adevăr scripturistic revelat profeților și trăit de evangheliști, orice abatere fiind doar rod al fanteziei omenești care duce spre o denaturare a adevărilor de credință.

A. 3. Reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl în icoana Înfricoșata Judecată

În vreme ce în iconografie Mântuitorul este reprezentat ca judecător în trei feluri – simbolic: Etimasia, esențializat: Deisis și în desfășurare completă, în Judecata de Apoi – Dumnezeu Tatăl apare în iconografia Înfricoșatei Judecăți doar în primul registru, după viziunea prorocului Daniel. De remarcat însă că în reprezentările mai vechi, cum sunt cele de la bazilica Santa Maria Assunta din Torcello, Mănăstirea Dochiariu, icoana

⁷ V. Drăguț, *op. cit.*, p. 264.

⁸ Sorin Dumitrescu, *Chivotele lui Petru Rareș și modelul lor ceresc*, Ed. Anastasia, 2001, p. 109.

Înfrișatei Judecâți de la Mânăstirea Sfânta Ecaterina din Sinai, fresca din paraeclesionul de la Kariye Djami și icoana moscovită citată, Dumnezeu Tatăl sau Cel-Vechi-de-Zile nu apare. El apare însă în icoanele rusești de secol XVI, sau la noi, în Nordul Moldovei (de exemplu, la Voroneț). Trebuie însă neapărat accentuat faptul că Dumnezeu Tatăl nu apare în reprezentările mai vechi.

Interdicția strictă a reprezentării lui Dumnezeu a fost stabilită în Vechiul Testament (Ieșire 20, 4-5 și Deuteronom 4, 11-15, 16-19); și deoarece nimeni nu L-a văzut pe Dumnezeu, orice tip de reprezentare ar fi fost rod al fanteziei omenești.

Așadar, potrivit Sfântului Ioan Damaschin, interdicția reprezentării Tatălui se bazează pe faptul că pe El nu L-a văzut nimeni, iar ceea ce este nevăzut e cu neputință de reprezentat, în timp ce ceea ce este văzut, poate fi reprezentat.

„Este clar că atunci (în Vechiul Testament) nu aveai voie să-L reprezinti pe Dumnezeu cel nevăzut, dar când vei vedea pe Cel fără de trup făcându-se om pentru tine atunci vei face chipul Lui omenesc. Când Cel nevăzut luându-Și trup se face văzut, atunci fă asemănarea Celui ce S-a arătat... desenează tot – și cu cuvântul, și cu culoare, și în cărți, și pe lemn”.⁹

În zilele noastre, se confundă cu ușurință reprezentarea Celui-Vechi-de-Zile cu reprezentarea Mântuitorului Hristos înainte de întrupare. Nimic mai fals; în acest sens, îl cităm pe părintele Nicolae Neaga și pe părintele Liviu Vâlcea¹⁰ care, foarte frumos, explică (cap. 7, 13-14 din cartea profetului Daniel) faptul că Fiul Omului este Hristos Mesia. Dacă este Mesia, atunci Cel-Vechi-de-Zile este reprezentarea lui Dumnezeu Tatăl și în niciun caz reprezentarea Mântuitorului Hristos. Odată stabilită această problemă, primul registru devine necanonic și imposibil de reprezentat, în cazul icoanei de la Sol’vyčegodsk.

„Marele Sobor de la Moscova” din 1666-1667, prin canonul 43, stabilește clar interdicția de a-L reprezenta pe Dumnezeu Tatăl sub forma bătrânului cărunt, așadar, aplicând în cazul icoanei rusești de secol XVI citate, a Celui-Vechi-de-Zile.

⁹ Sfântul Ioan Damaschin, *Al treilea cuvânt de apărare împotriva celor ce admonestează sfintele icoane*, 8.

¹⁰ Sursa: www.crestinortodox.ro, părintele Liviu Vâlcea.

A. 4. Icoana bizantină în perioada iconoclastă

Perioada iconoclastă este marcată de două faze succesive: 726 – 770 și 815 – 843.

Doctrina iconoclasmului este aceea de a distruge orice reprezentare figurativă, considerând-o insuficientă pentru a putea reprezenta divinul.

Totul începe odată cu exagerarea și devierea cultului iconografic de către iconoduli. Aceștia au părăsit dreapta socoteală în a folosi imaginea iconografică, folosindu-se abuziv de ea.

Mișcarea iconoclastă s-a bucurat de sprijinul multor împărați bizantini, cei mai fervenți fiind Leon al III-lea Isaurianul, Constantin al V-lea Copronimul și Leon al V-lea Armeanul. Pe perioada domniei lor, Imperiul a cunoscut câteva perioade liniștite și de prosperitate, dar în plan duhovnicesc și în plan material, Leon al III-lea era convins de menirea lui de reformator al imperiului și al bisericii.

Sfântul Ioan Damaschin, care a trăit în Mănăstirea Sfântul Sava din Ierusalim, a luat o poziție fermă legată de problema iconoclastă. Lucrarea numită *Cele trei tratate împotriva iconoclaștilor* este de o însemnătate deosebită, pentru că ea are rolul de a întări convingerea că sfintele icoane pot fi pictate și cinștite.

În anul 754 a fost convocat sinodul de la Hieria, unde 335 de episcopi au semnat un tratat împotriva cultului icoanelor. Împărăteasa Irina, împreună cu patriarhul Tarasie, convoacă sinodul al VII-lea, care avea menirea de a anula deciziile sinodului iconoclast din 754 și de a proclama în mod definitiv biruința împotriva iconoclaștilor cu privire la imagini și cultul lor.

După această perioadă de pace eclezială, începe a doua perioadă a iconoclasmului bizantin, care se desfășoară în perioada 815 – 843. Odată cu hotărârea pe care o ia Leon al V-lea Armeanul, de a anula hotărârea sinodului de la Niceea (787), intră în luptă teologică împotriva iconomahilor, ai căror reprezentanți sunt Sfântul patriarh Nikephoros și Sfântul Cuvios Teodor Studitul. Aceștia elaborează „Sinteza iconologică definitivă a teologiei bizantine”¹¹. Sfântul Teodor Studitul scrie cele trei tratate „antieretice”, dând astfel o replică ortodoxă împotriva iconoclasmului.

¹¹ Teodor Studitul, *Iisus Hristos, prototip al icoanei sale*, pag. 26.

La 11 martie 842, în prima duminică a Postului Mare, s-au reafirmat hotărârile celor 7 sinoade ecumenice, restabilind cultul icoanelor și aruncând anatema asupra iconoclaștilor.

B. Materiale și tehnici

1. Lemnul

a) Alegerea, tăierea și pregătirea lemnului

Lemnul este cel mai răspândit material, după pergament și perete, deoarece este ușor și se poate prelucra cu ușurință, obținându-se suprafețe plane, ideale pentru pictură. Acest suport a fost utilizat de către pictorii egipteni, greci, romani, bizantini, renașcențiști etc.

Icoana Înfricoșatei Judecăți, care face obiectul acestei cercetări, este pictată pe suport de lemn de tei, care, după cum vom vedea pe parcurs, a fost tăiat, îmbinat și tratat atât după exigența erminiilor bizantine, cât și a scrierilor contemporane care vin în completarea acestora.

b) Îmbinarea panoului de lemn

Această etapă are o însemnătate deosebită, fiind tratată cu maximă seriozitate de către cei din vechime, de unde de altfel ne și tragem învățăturile. Prin vizionarea în muzee (de exemplu, *Muzeul Bizantin din Tessalonik*, *Galeria Tretiakov din Moscova*, *Muzeul Național de Artă a României*) a icoanelor vechilor meșteri, am observat mai multe tipuri de îmbinări ale panourilor de lemn. Aceste informații s-au dovedit a fi extrem de folositoare în redescoperirea și reafirmarea valorilor tradiționale. În acest sens, am reușit să găsim un tâmplar cu care să putem pune în aplicare aceste tipuri de îmbinări specifice panoului de lemn utilizat în iconografie.

Panoul de lemn este format din 6 fâșii lemnoase lipite între ele cu clei la rece și pus în presă timp de o săptămână. Fâșiile de pe exterior și fâșia din centru sunt mai înguste, iar celelalte mai late, ca astfel să se preîntâmpine o deformare neregulată în timp a lemnului, în cazul în care acesta este depozitat într-un loc neadecvat, cu un grad ridicat de umiditate.

c) Cleiurile utilizate în pregătirea panoului de lemn

Cleirile sunt de două tipuri: de origine animală și de origine vegetală. În acest caz panoul de lemn se încheiază cu cleiuri de origine animală, care sunt și ele de mai multe tipuri: clei de oase, clei de pește, clei de iepure, gelatină alimentară:

- *cleiul de oase* este obținut din cartilajii și oseminte de bovine, prin fierbere și răcire în diferite forme;
- *cleiul de pește* este obținut de regulă din beșica de aer și oase;
- *cleiul de iepure* se obține din lăbuțele și botul iepurelui.

La baie de clei a panoului de lemn s-a utilizat clei de iepure – în concentrație de 150 grame la 1 litru de apă –, acesta având rolul de a astupa toți porii împotriva agenților de distrugere, cum ar fi carii și umezeala. Odată uscat lemnul și tratat în baie de clei pe toate fețele, avem garanția rezistenței în timp, aproximativ 200 de ani, dacă lemnul este păstrat în încăperi încălzite și uscate.

d) Aplicarea pânzei pe suprafața lemnului

O altă metodă eficientă de consolidare a lemnului este lipirea pânzei pe suprafața frontală a panoului de lemn, metodă care este folosită din antichitate. În vechime se folosea o pânză destul de groasă, deoarece obținerea industrială a unei țesături mai fine era imposibilă la acea vreme. Astăzi se folosesc cu succes țesături textile fine din bumbac (tifon), din in sau cânepă (canavas).

2. Grundurile

Grundul este un strat intermediar de legătură între suport și pigmenți. Constituie chiar suprafața pe care vor fi așezați pigmenții. Fragilitatea lui se va repercuta direct asupra stratului de culoare: dezagregarea grundului înseamnă pierderea picturii.

Grundurile de altădată sunt constituite din aceleași materii pe care le folosim și astăzi: ipsos, cretă, cleiuri animale, cleiuri vegetale, oul și mierea.

Grundurile actuale: de obicei se prepară un anumit tip de grund pentru un anumit suport și pentru un anumit procedeu tehnic.

Tipuri de grund. Grundurile pot să fie de mai multe tipuri:

- grund cu clei de: oase, iepure, pește;
- gelatină alimentară.

Aceste tipuri de grund fiind compatibile cu tehnica icoanei, rețetele de grund variază ca procente de la o școală la alta.

a) Prepararea grundului

Există două modalități de preparare a grundului, amândouă fiind la fel de eficiente și de durabile în timp.

Prima metodă este de preferat să fie utilizată de către începători, deoarece poate fi mai bine controlat raportul între cretă și clei.

Cea de-a doua metodă este recomandată celor care au deja experiență, pentru că raportul între cretă și clei poate fi controlat în funcție de dorința iconarului, ca suportul să fie mai mult sau mai puțin absorbant.¹²

b) Aplicarea grundului

După ce s-a preparat grundul, se lasă puțin la răcit, după care se aplică pe panoul de lemn în mai multe straturi¹³, până când pânza care este lipită pe panoul de lemn este acoperită în întregime.

Grundul se mai poate aplica și la rece, acest lucru fiind posibil în cazul în care cleiul este de o foarte bună calitate¹⁴.

c) Șlefuirea grundului

De regulă, grundul se șlefuieste cu hârtie abrazivă pe uscat, metodă larg răspândită în rândul artiștilor din zilele noastre, însă insuficientă pentru obținerea unei suprafețe cât mai netede pentru lucru. Pe baza experienței, suntem de părere că după terminarea preparatului și după ce grundul s-a uscat pe suprafața panoului de lemn, se ia un recipient cu apă în care se înmoaie mâna cu care șlefuiim și prin mișcări circulare polisăm grundul, până când acesta se înmoaie sub efectul apei și ne permite să-l întindem în repetate rânduri, până când este absorbit de panou, surplusul înlăturându-se prin mișcări de sus în jos.

¹² Un foarte important aspect în realizarea picturii și a tipului de poleire pe care îl preferă fiecare artist în parte este personalizarea rețetei de grund.

¹³ Între 6-12 straturi, la interval de 5 ore fiecare.

¹⁴ Un lemn preparat în manieră tradițională are o foarte mare rezistență în timp.

3. Desenul

a) *Instrumente utilizate în desenul bizantin*

La baza fiecărui desen stă instrumentul pe care îl întrebuințează artistul. Din cele mai vechi timpuri s-au folosit grafitul, cărbunele și pensula ca instrumente de bază în realizarea izvoadelor. Desenul este esențial într-o icoană, așadar iconograful trebuie să cunoască mijloacele prin care trebuie să-și înfăptuiască lucrarea.

b) *Ritmul și proporțiile în desen*

În iconografie, spre deosebire de arta laică, se folosesc anumite reguli de desenare cu totul diferite ca principiu. Acest lucru se poate observa chiar de la tipul de linii utilizat. Pe alocuri se pot întâlni anumite asemănări între arta laică și cea religioasă de tip bizantin, totuși arta bizantină eclezială a reușit să creeze opere care și astăzi ne încântă prin prezența lor.

Vechii iconografi erau extrem de pătrunși de viața liturgică și aveau o preocupare directă de a îmbunătăți și contribui la desăvârșirea artei ecleziale.¹⁵

Chipurile sfinților din icoane sunt concepute după această schemă a liniilor intersectate, mișcarea chipului fiind orientată într-o direcție, iar privirea în direcția opusă¹⁶. Efectul asupra privitorului este maxim, pentru că acesta se simte privit de sfântul din icoană, indiferent de poziționarea sa din spațiul eclezial. Acest efect este întâlnit la toate icoanele prezente în biserici¹⁷: practic privitorul este acoperit de privirile sfinților, simțindu-se integrat în viața liturgică și nu exclus. „Sufletul omenesc aproape că simte fizic că icoana este înconjurată de un câmp de forțe și energii dumnezeiești.”¹⁸

c) *Metode de desenare a chipului în icoana ortodoxă*

¹⁵ Acest tip de artă nu slujește esteticului, ci ea exprimă un adevăr de credință, motiv pentru care iconografia erau considerați în vechime adevărați mărturisitori ai lui Hristos.

¹⁶ Această problemă a frontalității dinamice este foarte frumos expusă în cartea profesorului Georgios Kordis, *Ritmul în pictura bizantină*, editura Bizantină, București, 2008, pag. 42 – 43, unde explică și ritmul ce rezultă din folosirea schemei în X, pe care maeștrii artei sacre știau să o pună în practică atât de bine.

¹⁷ „În icoană, chipurile sunt nemișcate și statice. Dar această încremenire ascunde în sine un uriaș dinamism interior. Se spune că viteza absolută trebuie percepută ca lipsă a mișcării, deoarece nu sunt puncte de calcul ale acestei viteze. De aceea, dimensiunea statică a reprezentărilor din icoană este mișcarea ei interioară, e avântul veșnic al sufletului către Dumnezeu, este depășirea timpului însuși ca lipsă a mișcării în timp și spațiu, ca viață în alte dimensiuni.”, Rafail Karelin, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, pag. 315.

¹⁸ Ibidem, pag. 314.

Frontalitatea chipului în iconografie poate fi de două feluri: una statică, iar alta dinamică; cea statică este folosită cu precădere în perioada pre-iconoclastă, iar cea dinamică în perioada Paleologilor.¹⁹

Frontalitatea dinamică folosind axele curbe²⁰ este una dintre metodele cele mai bune de a desena un chip într-o icoană, pentru că acesta relaționează foarte bine cu privitorul.

e) *Perspectiva inversă*

Dacă în desenul chipului se utilizează frontalitatea dinamică, în realizarea clădirilor (care însoțesc o icoană) se folosește un alt tip de perspectivă. Este știut faptul că în arta occidentală se aplică perspectiva liniară, pe când în arta iconografică de tip bizantin (orientală) se folosește perspectiva inversă.

Perspectiva liniară se raportează la orizont, care este finit, pentru că ține de acest pământ²¹, pe când perspectiva inversă, neavând un orizont la care să se raporteze, pune în valoare adâncurile de credință care țin de lumea lui Dumnezeu (o lume revelată și prin icoană).²²

f) *Desenul cu pensulă, tuș, pigment, cărbune*

Această tehnică, utilizată pe scară largă din vechime și până astăzi, dă artistului posibilitatea de a-și demonstra abilitățile cu care este înzestrat și de a-și pune în valoare cunoștințele bazate pe experiență.

Desenul cu pensula se întâlnește pe tot parcursul tehnologic al unei icoane, de la proplasmă până la ultima tușă²³. Putem spune că este amprenta iconografului pentru că, așa cum un om nu seamănă cu celălalt (nu este identic), la fel și în iconografie modul de

¹⁹ Vezi „Introducere”, subcapitolele „Frontalitatea”, „Chipul”, „Prototipurile”, în Constantine Cavaros, *Ghid de iconografie bizantină*, editura Sophia, București, 2005, pag. 17 – 18.

²⁰ Pentru o prezentare mai amplă în legătură cu problema frontalității dinamice cu axe curbe, vezi Georgeos Kordis, *Ritmul în pictura bizantină*, subcapitolele „Ce este linia pentru sistemul picturii bizantine?”, „Trăsăturile caracteristice ale liniei bizantine” și „Despre compoziție în tradiția bizantină”, pag. 23 – 93.

²¹ Toate obiectele din compoziție se raportează la linia orizontului.

²² Pentru o prezentare mai amplă, vezi Pavel Florenski, *Iconostasul*, editura Anastasia, București, 1994, cap. „Perspectiva inversă”, pag. 73 – 133; Michel Quenot, *Nevoia de icoană – de vorbă cu meșterul iconar Pavel Busalaev*, editura Sophia, București, cap. „Atemporalitatea icoanei”, pag. 38 – 45; Constantine Cavaros, *Ghid de iconografie bizantină*, „Introducere”, subcap. „Perspectiva inversă și cea psihologică”, pag. 25; Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, „Partea întâi. Îndrumări asupra picturii. Tempera-ulei-frescă”, subcap. „Zugrăvirea în tempera. 1. Cum se scot copiile și se fac izvoade”, pag. 27.

²³ Unul dintre motivele pentru care pictarea unei icoane se mai poate numi și *scriere*, deoarece avem de-a face cu o anumită caligrafie și acuratețe a detaliului.

exprimare în desen al unui iconar nu este identic cu al altuia; totuși, el exprimă același adevăr de credință și asta îi unește în duh și în adevăr.

4. AURIREA

a) *Aurirea cu poliment*

Cuvântul *poliment* este de origine franceză și vine de la *a polei*. Această tehnică necesită multă experiență și atenție din partea celui care o practică.

Există trei tipuri de poliment, unul de culoare ocru, altul de culoare roșie, iar ultimul este negru și se utilizează doar la aurirea foiței de argint. Cel mai larg răspândit este cel de culoare galbenă²⁴ și este întrebuințat și în zilele noastre²⁵ de majoritatea iconografilor pentru faptul că este aproape ca și culoarea foiței de aur și nu creează un dezacord cromatic. Rețetele sunt de mai multe tipuri. Noi ne-am oprit la două dintre ele, cea din școala rusească și cea din școala grecească; am considerat că acestea sunt compatibile materialelor existente astăzi pe piață.

b) *Aurirea cu mordant*

Această tehnică este larg răspândită în zilele noastre, pentru faptul că ea prezintă anumite avantaje de tip tehnologic.

Mordantul poate fi de mai multe tipuri, dintre care cele mai răspândite în zilele noastre sunt cele pe bază de apă, pe bază de alcool și pe bază de ulei. Mixtionul de apă și cel de alcool prezintă avantajul că se usucă mult mai rapid și se pot aplica folosind pensula, pe când cel pe bază de ulei se usucă mai greu și se aplică pe suprafață cu mâna, prin mișcări circulare, în așa fel încât să se obțină o suprafață uniformă. Fiecare mordant are un anumit timp de uscare²⁶, în funcție de preparare. După uscare se poate aplica foița de aur într-un singur strat, spre deosebire de aurirea cu poliment, unde se aplică două straturi.

c) *Assista*

În cazul unor icoane (de exemplu, Maica Domnului cu Pruncul, Iisus Hristos Pantocrator) se folosesc linii de lumină aurite pe veșmânt. Acestea nu sunt aplicate direct

²⁴ Acest tip de poliment este ușor de folosit, având calități foarte bune.

²⁵ Astăzi este produs de firma Charbonelle.

²⁶ Timpul de uscare: la mixtion de apă 15 minute, la mixtion pe bază de alcool 30 minute, iar la mixtion pe bază de ulei 3 ore sau 12 ore.

pe grund, ci pe un strat de cretă răzuită, după care se trasează liniile cu mordant de 15 minute, pe bază de alcool, după uscare aplicându-se foița de aur.

5. PIGMENTII

a) *Pigmenți folosiți în iconografie*

În funcție de școală (zonă), se folosesc diferite tipuri de culori, de regulă naturale, obținute din minerale sau plante, în funcție de ceea ce oferă natura.²⁷

Pe baza experienței practice, am considerat că este de un real folos pentru cel ce pictează icoane să-și simplifice paleta cromatică reducând numărul de culori.²⁸

Nu vrem să intrăm în detalii privind modul fiecărei școli din vechime de a-și procura culorile, ci am dori să ne oprim atenția asupra tetracromiei care se regăsește în școlile constantinopolitane și macedonene și care și astăzi se mai păstrează în unele școli de iconografie din Grecia.²⁹

Tehnica se numește *tetracromie* pentru că se utilizează patru pigmenți: două culori și două nonculori; culori: roșu și ocru, nonculori: alb și negru. Pentru a obține un echilibru cromatic se folosește un anumit tip de roșu și ocru, ca și culori, și un anumit tip de alb și negru ca și nonculori.

b) *Experiment cromatic – tetracromia*

Acest experiment are rolul de a explica mai bine nuanțele și tonurile care rezultă din amestecul celor patru pigmenți. Având în vedere faptul că avem două culori calde și două nonculori, s-ar putea ridica problema obținerii culorilor reci (albastru, verde, violet). Culorile se pot obține din amestecul fizic pe paletă, dar și printr-un amestec optic pe suprafața pictată, atunci când ne întâlnim cu un contrast simultan.³⁰

²⁷ „Pigmenții și culorile din icoană nu sunt simple culori, ci ritmuri ale imnului pe care sufletul i-L cântă lui Dumnezeu.”, în Rafail Karelin, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, pag. 314.

²⁸ „Comparativ, iconarii din vechime foloseau un număr mic de culori. Acestea nu se repetau în unul și același subiect iconografic. Interacțiunea culorilor, ca și însuși desenul, sunt percepute în icoană sintetic, asemenea unui întreg, fiind primite în suflet printr-o singură trăire mistică.”, în Constantine Cavarnos, *Ghid de iconografie bizantină*, pag. 312.

²⁹ Vezi școala prof. univ. dr. Georgeos Kordis, de unde am preluat întocmai această tehnică de a picta icoanele.

³⁰ Amestecul optic este realizat de ochi prin sinteză.

Este extrem de important să se înțeleagă acest raport cromatic, pentru că în felul acesta ne ferim să folosim tot felul de pigmenți sintetici, care nu fac altceva decât să distrugă unitatea cromatică și simplitatea icoanei.

c) Suprapuneri și transparențe cromatice

În iconografie, din vechime până astăzi se folosesc transparențele cromatice, prin suprapuneri de culoare. Astfel, cu cât culoarea este așezată pe suprafață în straturi fine, cu atât are mai multă luminozitate și expresivitate.

Așa se poate explica coerența cromatică din lucrările monumentale ale vechilor iconografi.³¹

6. PICTURA BIZANTINĂ

b) Ordinea pictării

În pictura bizantină, spre deosebire de alte tehnici de reprezentare, totul se gândește pe straturi, începând de la închis spre deschis, adică: proplasmă, glicasm, semicarnație, carnație, lumină și accent.³² Acest mod de a concepe o icoană este în perfectă armonie cu perspectiva inversă; totul vine spre privitor (îl întâmpină) și în felul acesta i se deschide acestuia posibilitatea de a comunica cu prototipul.³³

c) Pictarea clădirilor

După procesul de aurire și incizare a desenului, se trece la etapa pictării. Se începe de obicei dinspre exterior spre interior.

Clădirile, după ce au fost desenate, sunt acoperite cu un strat de ocru, după care se reface desenul cu verde și se conturează zonele de umbră.

d) Pictarea veșmintelor

Veșmintele sfinților de la icoane sunt lucrate într-o tehnică mai specială, prin faptul că luminile sunt așezate sub formă de lame care se restrâng de la închis spre

³¹ De exemplu, bazilica Santa Maria Assunta (Torcello): Înfricoșata Judecată; la Kariye Djami (Constantinopol): Înfricoșata Judecată.

³² Vezi Daniel V. Thompson jr., *Practica picturii în tempera*, cap. VI. „Pictura”, subcap. „Ordinea pictării”, pag. 163.

³³ Vezi în acest sens sintagma lui Michel Quenot „Icoana, fereastră spre absolut” (titlu omonim).

deschis. Aceste lame au o caligrafie specială și ele pot să difere de la o școală la alta. În cazul nostru, am folosit tipul de veșmânt din școala macedoneană sau din școlile constantinopolitane, acesta remarcându-se prin armonia tonurilor cromatice a lamelor și prin coerența desenului.³⁴

e) *Pictarea chipului bizantin*

La chipul bizantin se pornește tot de la închis la deschis, însă diferența constă în faptul că se pun mai multe straturi de culoare, care se pierd prin treceri fine. Primul strat este proplasma, al doilea glicasmul, al treilea semicarnația, al patrulea carnația, al cincilea lumina și al șaselea accentul. Fiecare strat de culoare are o formulă cromatică proprie:

- proplasma: ocru + negru³⁵;
- glicasmul: proplasma + alb;
- semicarnația: ocru + roșu + alb;
- carnația: semicarnația + alb;
- lumina: carnația + alb;
- accent: alb.

7. VERNISAREA

Verniurile sunt soluții lichide transparente, puțin colorate, obținute prin dizolvarea unor rășini, gume sau a altor substanțe în anumiți solvenți și care se solidifică în contact cu aerul.

Verniurile din rășini dure, compuse de obicei din copal, sunt scumpe și se folosesc mai rar; însă aceste rășini sunt extrem de bune pentru vernisarea unei icoane. Avantajele lor constau în faptul că sunt suple, rezistente la umiditate și uscăciune,

³⁴ „Uneori pe chipurile și veșmintele sfinților sunt reprezentate blicuri de lumină. Acestea nu sunt legate de reprezentarea volumetrică a personajelor și nici nu sunt o reflectare a unei surse exterioare de lumină, ci sunt simboluri ale luminii veșnice, a energiilor dumnezeiești necreate, cu care se unesc sufletele sfinților. Această lumină nu vine din afară și nici din exterior, este o lumină extra spațială. Viața veșnică e o înaintare lucrătoare către Dumnezeu, prin veșnica împărtășire cu dumnezeiasca lumină. Blicurile de lumină sunt semnele vizuale ale comunicării cu Dumnezeu, întru care se află sfinții reprezentați în icoană.”, în Rafail Karelin, Nikolai Gusev, Mihail Dunaev, *Îndrumar iconografic*, pag. 312 – 313.

³⁵ În cazul în care proplasma este caldă, se adaugă și puțin roșu.

durabile, nu craclează și sporesc profunzimea tentelor. Ele prezintă calități deosebite, deoarece se dizolvă ușor, sunt elastice, ușor de preparat și foarte rezistente în timp.³⁶

Un bun verni final va trebui să prezinte următoarele calități:

- stabilitate la lumină și aer;
- rezistență la căldură și variațiile de temperatură;
- rezistență la umiditate și uscăciune;
- neutralitate fizico-chimică față de pigmenți;
- reversibilitate.

Concluzie

Așa cum reiese din cercetare, se poate observa o evoluție în timp a temei Înfricoșata Judecată de la stadiul de manuscris la stadiul de icoană dezvoltată pe mai multe registre.

Dintre cele șapte icoane citate în teză, cea mai bine alcătuită atât din punct de vedere estetic cât și teologic este reprezentarea Judecății de la Torcello, din Basilica Santa Maria Assunta (secolul VII – XI), fiind un punct de referință pentru iconografi.³⁷

Fără să minimalizăm în vreun fel importanța celorlalte reprezentări ale Înfricoșatei Judecăți, suntem de părere că cea din Basilica Santa Maria Assunta, prin compoziția impecabilă, coloritul reținut, sobru și mesajul liturgic complet, pune cel mai bine în valoare evenimentul eshatologic de mare însemnătate pentru creștinătate. Se mai poate observa unitatea compozițională și coerența programului iconografic la toate cele șapte icoane (cu mici diferențe între ele), indiferent de școlile de unde provin. Acest lucru se datorează și ieromonahului Dionisie din Furna, care însemnează în cartea sa (*Erminia picturii bizantine*) felul cum trebuie pictată complexa scenă a Înfricoșatei Judecăți.³⁸

Un alt aspect important ar fi compatibilitatea între viziunile părinților bisericii (Sfântul Nifon al Constanțianei, Sfântul Ioan Damaschin, Sfântul Efrem Sirul, Sfântul Andrei al Cezareei etc.) și planul iconografic al icoanei Judecății Universale. Lecturând aceste scrieri, putem înțelege mai în amănunt ceea ce se întâmplă în fiecare registru

³⁶ Verniul de copal de Manila reprezintă, până în momentul de față, soluția cea mai bună în vernisarea icoanelor contemporane.

³⁷ În icoana Înfricoșatei Judecăți pe care noi am pictat-o am folosit compoziția icoanei de la Torcello.

³⁸ La Mănăstirea Dochiariou se definitivează canonul iconografic în forma actuală existentă.

iconografic. Mărturisim că aceste lecturi ne-au fost de mare folos duhovnicesc pe parcursul pictării icoanei.

Icoanele de la Torcello, Sinai, Kariye Djami sunt echilibrate din punct de vedere cromatic (unitare) în raport cu celelalte icoane citate; înclinăm să credem că meșterii care le-au pictat au folosit o paletă restrânsă cromatică, bazându-se pe tehnica expusă în capitolul „Pigmenți”, subcapitolul „Experiment cromatic – tetracromia”. Lucrul acesta se poate observa și în icoanele realizate de noi, care vin în sprijinul acestei idei.

De remarcat ar fi faptul că icoanele mai vechi sunt mai autentice, ele dezvoltându-se pe patru registre și nu pe cinci, așa cum sunt reprezentările cele mai timpurii. În icoanele din secolul al XVI-lea apare registrul în care este reprezentat Dumnezeu Tatăl; în acest sens, în urma studiului realizat, am observat interdicția categorică a acestui tip de reprezentare, hotărâtă prin Sinodul celor 100 de capete de la Moscova, motiv pentru care în icoana pe care am realizat-o am renunțat la acest registru.

În plan tehnologic, așa cum se poate observa în teză, materialele din care sunt alcătuite icoanele sunt extrem de importante, știut fiind faptul că fiecare „substanță are emanarea proprie, acțiune specifică asupra omului”³⁹. De aceea, afirmăm cu convingere că o icoană trebuie alcătuită din materiale alese cu grijă de către iconograf din cele trei regnuri: mineral, vegetal și animal.

Totodată, credem că problema frontalității dinamice cu axe curbe deschide noi orizonturi în cercetare. Ne referim aici la câmpurile de energie care rezultă din această frontalitate dinamică și felul în care privitorul (creștinul) relaționează cu sfinții reprezentați în icoanele și frescele din spațiul eclezial. Așadar, se demonstrează importanța cunoașterii problemelor de desen, culoare, compoziție nu numai dintr-o perspectivă estetică, dar și dintr-o înțelegere a lor dintr-o perspectivă eclezială, prin practică liturgică.

„Viețuirea în biserică, înzestrarea mistică, capacitatea și măiestria artistică și cel mai important lucru, prezența harului în inimă, dau iconarului posibilitatea de a deosebi sfințenia de nesfințenie, bisericescul de lucru străin, adevărul de minciună.”⁴⁰

³⁹ *Îndrumar iconografic*, pag. 362.

⁴⁰ *Ibidem*, pag. 344.

Iconograful, fiind slujitor al bisericii, trebuie să conștientizeze rolul său în corpul bisericesc și responsabilitatea covârșitoare pe care o are în alcătuirea unei picturi cât mai autentice. „Cinstirea icoanelor este o dogmă, adică un adevăr descoperit de Dumnezeu, dar în același timp e atribuită însăși structurii zidirii lumii și filosofiei chipului.”⁴¹

⁴¹ *Ibidem*, pag. 351.