

Caielele restaurării

2016

Cuprins

Ioan Darida	Preliminarii la o cercetare a falsurilor cu înșelăciune	10
Ioan Opreș	Din nou despre conservarea însemnelor culturale	21
Andreea Teodorescu	Specificul restaurării picturii orientale	40
Oana Solomon	De la Artă Medievală Românească la Artă Extremului Orient	51
Aldo Chivulescu	Complexitatea lucrărilor de restaurare specifice patrimoniului mobil. Caseta de duel	62
Anastasia Floroiu, Andreea Michescu	Aspecte metodologice ale restaurării icoanelor pe sticlă. Utilizarea gelului de agar pentru îndepărtarea depunerilor aderente peliculei de culoare	70
Anastasia Floroiu, Beatrice Păruș, Iulian Sburlea, Elena-Teodora Necula	Metodologia de restaurare a unei lucrări în tehnica picturii ulei pe suport textil	79
Marilena Sorescu	Epitaful „Punerea în mormânt a Domnului” de secol XVIII de la Mănăstirea Dintr-un Lemn. Restituirea unității potențiale imanentă în fragmente	92

Fruzsina Bencze	Degradări ale picturilor pe pânză cauzate de tehnici necorespunzătoare de conservare și restaurare. Studiu de caz: Portretul abatelui Gácsér Leó de la abația Pannonhalma, Ungaria	100
Lăcrămioara-Raluca Bivol, Ioan Sfrijan	Anonim italian, „Scenă de cruciadă”. Descoperirea unei inscripții ce a contribuit la identificarea autorului	108
Sorina Gheorghită, Ioan Sfrijan	„Fecioara cu Pruncul”, anonim spaniol sec. XV-XVI. Investigații pentru determinarea etapelor ce au produs modificări majore ale imaginii, în vederea recuperării originalului	130
Crenguța Corduban, Horațiu Costin, Daniel Postelnicu, Tudor Crișmariuc	Lucas Cranach – „Tăierea capului Sf. Ioan Botezătorul”. Intervenții de restaurare pentru recuperarea imaginii originale	118
Adrian Corduban, Rareș Pătrașcu, Matei Vasile	Intervenții reversibile și ireversibile. Studiu de caz „Fecioara cu Pruncul” de Lucas Cranach	142
Augustina Levenco	Cercetarea IR. Dezvăluirea unor etape ascunse în viața operei de artă. Studiu de caz – Anonim german, „Fecioara cu Pruncul”	156
Sultana-Ruxandra Polizu	Biserica „Sf. Nicolae-Albă”, București. Acțiuni principale privind conservarea și restaurarea iconostasului	170
Rodica Pavel, Daniela-Cristina Ilie, Andreea Michescu, Maria Valentina Dudu, Ioan Darida,	Ușa pictată din pridvorul bisericii Mănăstirii Voroneț. Problematici în intervenții de conservare-restaurare	188

Dana-Luminița
Postolache
Maria Voicilă

**Tratamentul unor intervenții istorice
asupra picturii tempera pe suport de
lemn, pentru care s-a utilizat ceara.**
Studii de caz: „Maica Domnului
tronând cu Pruncul în poală”, „Maica
Domnului, Rugul Aprins” și „Sfântul
Ierarh Nicolae”

200

Georgiana Sidoriuc

**Procese de degradare a icoanelor
din secolele XVIII-XIX, zona Dunării
de Jos. Studiu de caz: Icoana Deisis,
sec. XVIII**

214

Mara-Lorina
Ionașcu

**Restaurarea proscomidarului de la
Schitul de Sub Piatră**

226

Alexandrina
Bădescu,
Dana-Luminița
Postolache,
Adriana-Gabriela
Mardale,
Stela Gherghina,
Maria Persu,
Diana Glăvan

**Recuperarea autenticității icoanei
„Maica Domnului cu Pruncul” prin
îndepărtarea totală a repictărilor**

238

Romeo Constantin
Gheorghiță

**Cercetarea și restaurarea decorațiilor
și picturilor murale de la Casa
Fronius din Sighișoara, secolul al
XVII-lea**

248

Tereza Sinigalia

**Descoperiri prin restaurare.
O secvență de la biserica Mănăstirii
Golia**

260

Adrian Rauca

**Bisericile de lemn din județul Cluj.
Patrimoniu pe cale de dispariție**

270

Mihai Lupu

Un semnal pentru meseria noastră

282

Ileana Bondoc Crețu

285

Preliminarii la o cercetare a falsurilor cu înșelăciune

Ioan Darida*

Preliminaries to a Research of Criminal Fakes

Approaching the phenomenon of artwork faking forces us to make a necessary distinction between two types of fake, based on their mechanism:

Fake done in „good faith”, be it an attempt to prove one’s skill or a result of a so-called „restoration intervention” which dodged the scientific principles specific to this field (the guilt cannot be owned in this case).

Fake done knowingly, in order to defraud, counterfeit so as to obtain material benefits – the criminal fake.

In all cases, the beneficiaries’ illiteracy, ignorance and drive towards greatness or accumulation have generated the two types of fakes, with their multiple versions. In all cases, artwork is seriously affected, both morally and physically, until it frequently turns to nothing, especially in the first fake type when, the interventions in „good faith” show no respect towards the work of art.

The aim of this article is an attempt to inventory and study criminal fakes.

Abordarea fenomenului falsificării operei de artă impune pentru început o necesară distincție între cele două tipuri de falsuri pornind de la mecanismul producerii lor:

Falsul produs cu „bună credință”, fie că este vorba de încercarea iscusinței, fie că a rezultat prin intervenții de așa-zisă „restaurare” cu eludarea principiilor științifice ale acestui domeniu (caz în care nu poate fi evacuată culpa).

* Conf. univ. dr. Ioan Darida, expert restaurator.

Falsul produs cu bună știință pentru a escroca, contrafacerea cu intenția de a atrage foloase materiale – falsul cu înșelăciune.

În toate cazurile, neștiința, ignoranța, dorința de mărire sau de acumulare a beneficiarilor au generat cele două forme de fals cu multiplele lor variante. În toate cazurile grav prejudiciate sunt operele de artă, atât moral cât și fizic, ajungându-se adesea până la neantizarea lor, în special în cazul primului tip, când cu „bună credință” se intervine fără urmă de respect pentru operă.

Ceea ce propun în acest articol este o încercare de inventariere și apoi de studiu al falsurilor cu înșelăciune.

Lumea falsurilor în artă a fost multă vreme învăluită în mister, abordată fiind în „clar-obscurul” interpretărilor, de cele mai multe ori savante în sensul academic al cuvântului, dar rămânând în final, inevitabil, în aceeași sferă a manifestărilor subiective. Mijloacele de investigație a materiei operelor de artă pe care ni le oferă știința prin cercetările din ultima jumătate de secol și cu precădere cele foarte moderne în ultimele decenii au jucat un rol decisiv în demitizarea acestei vaste problematice a falsurilor; de aceea cred că revizitarea acestei teme este oportună aici și acum. Cu atât mai mult cu cât în ultima vreme piața de artă se confruntă cu acest fenomen, la cote nebănuite, care capătă accente dramatice.

Fenomenul este amplificat în mod paradoxal de mijloacele rapide de informare ale internetului. Oferte și tranzacții sunt derulate prin intermediul nenumăratelor site-uri cu prea puține posibilități sau intenții de verificare a „mărfii”.

Mobilul săvârșirii unui fals al producerii și punerii lui în circulație se află în însăși definiția pe care Frank Arnau o nota în 1964 în prefața cărții sale „*Arta falsificatorilor – falsificatorii artei*”.

„Falsificarea începe acolo unde se urmărește o înșelătorie, falsul este o lucrare care e dată drept altceva decât este în realitate”¹.

Semnificativ și parcă nu întâmplător, în același an 1964, avea să

1. Frank Arnau, „*Arta falsificatorilor – falsificatorii artei*”, Edit. Meridiane, București, 1970, p. 7

Respectarea dreptului de

fie promulgată și „Carta de la Veneția”, codul deontologic al conservării-restaurării operei de artă. Principiile științifice formulate aici devin „legi” pentru toți specialiștii angajați în ocrotirea operei de artă, în lupta lor pentru apărarea autenticității ei. Acest moment crucial în limpezirea concepțiilor privind conservarea-restaurarea operei de artă a fost precedat, în 1963, de apariția cărții lui Cesare Brandi „Teoria restaurării”. Prima anexă a cărții este o prelegere pe tema falsificării în care C. Brandi introduce conceptul de judecată de fals: *„Recunoașterea faptului că falsul se fundamentează prin judecată și nu pe obiectul în speță constituie premisa indispensabilă întrucât altminteri nu s-ar justifica cum unul și același obiect, fără vreun fel de variație, poate fi considerat fie imitație, fie fals, în funcție de intenția care a stat la baza producerii sau punerii sale în circulație.”*²

În pofida faptului că autorul consideră greșită abordarea falsificării pornind de la „istoria metodelor de fabricare a falsurilor”, pentru configurarea fenomenului și analiza lui prin judecata de fals, cred că nu e inadecvată o trecere în revistă a acestor metode.

Nevoia de acumulare, de orice fel, face parte dintr-un instinct ancestral al omului. A păstra, a colecționa, reflectă o relație extrem de complexă pe care omul o poate avea cu obiectele în cauză. Ele îi pot evoca „imaginea”, dovada palpabilă a unui eveniment, pot fi moștenirea lăsată de strămoș, obiectele pot fi adunate din dragoste pentru frumos, ele pot hrăni vanitatea, dorința de mărire, ele pot fi „obiectul” unei investiții.

Pasiunea colecționarilor, nestăpânita lor dorință de posesiune, le-au creat artiștilor o nouă pistă de acțiune: obiectul muncii lor a devenit obiectul negoțului unde până atunci operele create erau comenzi ferme. A apărut astfel „cota” – se întâmpla în plină Renaștere.

De aici înainte o prezentare a faptelor de-a lungul istoriei ar însemna de fapt, prezentarea istoriei negoțului cu arta, al teaurizării în colecții de o infinită varietate și, în paralel, expunerea palpitantă a unui ansamblu de detalii privind metodele falsificatorilor, a cauzelor care au generat acest captivant domeniu aflat la granița dintre estetic și juridic, dintre psihologie și etică.

Sunt totuși fascinante câteva date extrase la întâmplare din agitata istorie a migrației operelor de artă originale ca și a falsurilor rămase mai mult sau mai puțin celebre. Fără cea mai vagă pretenție de a acoperi cronologic sau tipologic fenomenul, aceste date vor fi, cred, lămuritoare în ceea ce privește destinul imprevizibil al operelor de artă, ca și al contrafacțiilor.

2. Cesare Brandi, „Teoria restaurării”, Ed. Meridiane, București, 1996, pp. 96–97.

Respect pentru oamii

La Florența, Cosimo de Medici deținea în colecție o piatră antică, cea mai prețioasă din gemele mediceene – Cornalina lui Apollo. Posesorul îi acordă atâta prețuire încât în 1428 pune să i se facă o montură de valoare. Sarcina îi revine lui Ghiberti – unul din marii artiști ai vremii. Acesta execută lucrarea iar Cosimo este atât de entuziasmat încât își dorește și o justificare istorică pentru piesa pe care o deține: atribuie cameea lui Policlet iar strălucitul prim posesor – cine să fie altul – decât împăratul Nero. Ghiberti descrie compoziția cu cele trei personaje din legenda lui Apollo și Marsyas cu discipolul său, Olympos, îi dă chiar o interpretare fantezistă și încheie nota astfel: „*Desigur, ele au fost făcute de mâna lui Pyrgoteles sau Policlet. Nu am întâlnit niciodată în viața mea o lucrare mai reușită*”. Inscriptia gravată de Ghiberti în jurul pietrei era: „*Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus P. Max. Tr. p. imp. P.P.*” Andre Chastel încheie astfel relatarea: „*Intervenția este deci clară, interes pentru frumusețea operei, interpretare pripită a subiectului, falsificare istorică.*”³ Vasari va lămuri mai târziu lucrurile: prețioasa cornalină era o gemă, și nu, cum se scrie adeseori, o camee. Ea a dispărut. Există o replică în bronz la muzeul din Berlin care pare să reproducă exact montura lui Ghiberti și piesa în cauză, detaliile fiind conforme cu descrierea din textul marelui artist.

O atribuire – consecința unor cauze emoționale, ridică firesc întrebarea care este granița dintre fals și autentic? De asemenea, când o copie din amuzament sau contrafacere devine obiectul unei fraude iar executantul, un infractor?

Obiectul antic a fost cu adevărat splendid iar compoziția ce îl an-turează, cu text cu tot, este opera unui mare maestru al Renașterii. În aceeași „tradiție” nepotul lui Cosimo, Lorenzo de Medici îi va cere lui Michelangelo să patineze „cupidonul” realizat după antici, proaspăt finisat, pentru a obține o piesă antică. Încercarea se pare că a reușit, colegii tânărului Michelangelo i-au sugerat să-l îngroape în pământ pe Cupidon pentru o vreme⁴...

Francisc I al Franței, cel care a cumpărat Mona Lisa lui daVinci în primii ani ai sec. al XVI-lea, îl cheamă la curtea sa pe Andrea del Sarto. Aici, marele pictor avea să „comită” cu seninătate o duzină de falsuri⁵. Neconfortabilă perspectivă pentru cercetători: falsuri dar incontestabil opere de artă de vreme ce erau pictate de Andrea del Sarto. Pe la sfârșitul secolului al XVI-lea, Rudolf al II-lea, habsburgul, va transforma cetatea Pragă într-o academie, castelul praghez se umple de capodopere. Un

3. Andre Chastel, „Artă și umanism la Florența pe vremea lui Lorenzo Magnificul”, Ed. Meridiane, București, 1981, vol. I, p. 120.

4. Jean – Jacques Breton, „Les faux dans l’art – faussaires de genie”, Ed. Hugo&Cie, Paris, 2014, p. 52.

5. Frank Arnau, „Arta falsificatorilor – falsificatorii artei”, Ed. Meridiane, București, 1970, p. 19.

Respect pentru Numele și căruia
 pictor din Nürnberg Hans Hoffmann este chemat să execute noi picturi care să stea alături de inegalabilele Dürer-uri, pe care împăratul le iubea atât de mult. Talentul și iscusința îl ajută să imite cu multă fidelitate stilul marelui său compatriot. „Nu este vorba, desigur, de falsuri, o declară răspicat. Abia generațiile ulterioare se vor folosi de producția sa în scopuri dubioase.”⁶

În multe ateliere ale vremii au lucrat diverși discipoli, lucrările au fost uneori semnate de maeștri. Alteori maestrul intervine în lucrări a căror concepție îi aparținea, dar în bună măsură, execuția este a elevilor săi. Cât e fals, cât e autentic, materialele nu pot fi diferite, deci nu au ce mărturisii în cercetările care se întreprind. Rămâne definitiv, dar de atâtea ori disputată, atribuirea.

Pe la mijlocul secolului XVII va avea loc la Londra probabil prima mare licitație de artă. Mizele sunt din ce în ce mai mari, cotațiile cresc vertiginos. Spre sfârșitul secolului XVIII reședințele marilor potențați ai vremii deveniseră adevărate muzee, adăpostind opere de artă de la perioada elenistică și romană până la capodoperele barocului. În 1766 James Christie înființează prima mare casă de licitații de artă la Londra în cartierul Pall-Mall, casă rămasă faimoasă până în prezent. Patru ani mai târziu va apărea și la Viena o casă de licitații, dar care, de fapt, are o formă de activitate conjuncturală încă din 1707.

Cumpăna secolelor XVIII-XIX marchează începutul epocii muzeeilor. Gustul estetic, moda, suferă numeroase transformări, prețurile reflectă aceste metamorfoze, mari maeștri sunt uitați, le iau locul pompieriștii. Legea cererii și ofertei acționează implacabil. Veleitară, dar mai puțin cunosătoare, în scenă apare mica burghezie. La mijlocul secolului XIX, funcționau, în special în Italia, zeci de ateliere pentru „fabricat” copii celebre. Mai târziu, aceste lucrări vor deveni obiectul înșelătoriilor pentru clienți mai ignoranți decât primii. Începutul secolului XX este marcat de apariția unor mari falsificatori ai Renașterii și ai Post-Renașterii. Se copiază mult și pictura impresionistă, de acum la modă. Nu în același ritm se înaintează cu metodele de investigație, era o neconcordanță între posibilitățile tehnice de testare a materiei și ingeniozitatea, uneori diabolică, a falsificatorilor. Decisivă rămâne hotărârea istoricului de artă, a expertului, însă argumentele vor fi din timp în timp reluate, reinterpretate, rămânând mereu sub semnul subiectivului. Disputele derulate în cercurile elitiste vor fi adesea ignorate de marea masă a colecționarilor în graba lor de a achiziționa,

6. Hans H. Pars, „Viața aventuroasă a operelor de artă”, Ed. Meridiane, București, 1974, pp. 112-113

ca și de galeriștii stimulați de profit, fie el și fraudulos.

Cazul Han van Meegeren (1889–1947), mega falsificatorul lui Vermeer, din prima jumătate a secolului XX este arhicunoscut. Utilizând o pânză din epoca lui Vermeer, pe la sfârșitul toamnei anului 1936, van Meegeren se apucă de „Pelerinii din Emaus”. Lucrează cu pigmenți originali: ultramarinul lapis-lazuli, roșu cinabru, indigo-ul direct din sucul plantei *Indigofera Tinctoria*, iar feroasele din argilele tradiționale pigmentate cu oxizi de fier⁷. Tabloul este terminat după 6 luni și urmează partea cea mai dificilă: învechirea materiei. Își prepară verniuri „vechi”, coace lucrarea la temperaturi ridicate, o rulează cu pictura spre exterior pentru obținerea rețelei de cracluri. În crăpături strecoară praf ușor umezit. Tensionează pânza pe șasiul vechi, folosind cuiele originale, praful în exces este expulzat, ceea ce rămâne este asimilat în pereții craclurilor. Un detaliu foarte important s-a aflat mai târziu: van Meegern a introdus, alături de liantul clasic, componentele întăritoare ale bachelitei: fenolul și formaldehida. Iată acum câteva caracteristici fizico-chimice ale celor două produse.

Fenolul (C_6H_5OH) – un derivat hidroxic al benzenului – este solubil în apă (formează relativ ușor legături de Hidrogen datorită componenței OH), benzen, eter, glicerină⁸, deci ușor miscibil și în uleiuri, se oxidează ușor colorându-se vag în roșu și contribuind astfel la realizarea unui aspect „patinat” al filmului de linoxină în formare.

Formaldehida (CH_2O) – alcool metilic dehidrogenat – este un gaz solubil în apă, soluțiile conțin 40% formaldehidă, sub formă de hidrați și de polimeri cu grad mic de polimerizare. Formaldehida se oxidează iar reacțiile de autooxidare au toate caracteristicile reacțiilor înălțuite⁹. Introdusă în liant, împreună cu fenolul se obține o întărire „ca de piatră”, fenomen desăvârșit prin supunerea la temperaturi înalte. Formaldehida (formolul) a fost utilizată la tratarea picturilor murale de la Lascaux (fiind și un dezinfectant puternic) după ce s-a constatat că stratul pictural nu conține proteine care, denaturate de formol, s-ar fi transformat în produse foarte rigide¹⁰.

În vara anului 1937 „Pelerinii...” ajung la Paris, unde tabloul este expertizat de Abraham Bredius, autoritate incontestabilă în domeniul marilor maeștri olandezi, verdictul: tablou autentic de Vermeer. După un șir de vânzări și revânzări pe sume fabuloase pentru epocă, tabloul va fi expus curând în noul muzeu Boymans împreună cu alte 450 de capodopere

7. Brian Innes, „Falsuri și contrafaceri”, Ed. Mladinska Knjiga, București, 2007, p. 54.

8. C.D. Nenițescu, „Chimia Organică”, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1980, Vol. I, p. 496.

9. Idem. pp. 708–709.

10. I. Istudor, „Noțiuni de chimia picturii”, ACS, București, 2011, pp. 89–90.

Respectiv, olandeze, între care *Pelerinii din Emaus* era considerat „miracolul picturii”. De remarcat că la expertizare s-au efectuat cele patru probe de autenticitate considerate deja la vremea aceea infailibile și rămăse, până azi, metode larg utilizate:

- Rezistența vopselelor la alcoolii și alți solvenți;
- Prezența obligatorie a albului de plumb;
- Analiza microscopică și spectrală a principalilor pigmenți;
- Radiografia grundului și a ansamblului.

Din niciunul dintre aceste teste nu a rezultat falsul. În următorii ani, van Meegeren va mai realiza 12 Vermeeri. Unul din ei va fi descoperit, imediat după război printre capturile lui Göring „Cristos și femeia adulteră”. Cum de a mai apărut o capodoperă de Vermeer și Olanda să nu fi știut de ea? Investigațiile vor duce la un negustor de tablouri pe nume... Han van Meegeren. Istoria falsificatorului se apropie de sfârșit, un sfârșit aproape tragicomic, căci este arestat pentru... colaborare cu inamicul, delict grav pentru care îl aștepta carcera pe viață. Inculpatul mai avea însă o variantă: declararea din proprie inițiativă a celor 14 falsuri Vermeer. O face a doua zi, nu-l va crede nimeni la început, dar după un proces de doi ani, la sfârșitul lui octombrie 1947, verdictul era stupefiant: un an de închisoare. Avalanșa de cereri de despăgubiri de neplătit, starea fizică precară, îi va grăbi sfârșitul care vine rapid, moare la 30 decembrie la 1947¹¹.

O soartă similară a avut și Alceo Dossena (1878-1937), ale cărui falsuri celebre au ajuns în mari muzee din SUA, la Boston, la Cleveland, la New York etc. Recunoscând falsurile, Dossena a protestat: „*Eu n-am copiat niciodată lucrări, eu doar le-am reconstruit. Fiindu-mi foarte familiare variatele stiluri din trecut, n-am găsit altă cale de a le asimila. Și iată ce am făcut*”. Cazul a fost clasat. Dossena a expus apoi lucrări semnate de el dar presa l-a sancționat: „*Falsificatorul e terminat, dar artistul n-a apărut*”, moare într-un azil în 1937¹².

Activitatea desfășurată în ultimele decenii în domeniul conservării - restaurării picturii de șevalet m-a adus adesea, inevitabil, în fața unui număr considerabil de falsuri cu înșelăciune vizând cu precădere pictura românească de sfârșit de secol XIX și deopotrivă pe cea interbelică. Îngrijorătoare este frecvența crescândă cu care acestea apar, fapt ce aduce prejudicii galeriilor de artă, caselor de licitații dar și colecționarilor de bună credință. Falsurile pot fi grupate în câteva tipuri distincte din punct de

11. Frank Arnau, „*Arta falsificatorilor - falsificatorii artei*”, Ed. Meridiane, București, 1970, pp. 214-224.

12. Brian Innes, „*Falsuri și contrafaceri*”, Ed. Mladinska Knjiga, București, 2007, p. 51.

Respect pentru vedere al procedeelelor abordate de „producători”.

Se realizează copii și contrafaceri – replici – marea lor majoritate sunt inabile, ușor depistabile, la prima vedere. Lucrurile se complică atunci când sunt utilizate suporturi vechi, recuperate, pânze, cartoane, panouri, șasiuri. Multe poartă inscripții, atestări ale prezenței în diverse expoziții din epocă sau colecții mai mult sau mai puțin cunoscute, etichete, ștampile, timbre fiscale, cuie de fixare ruginite deseori artificial. Toate acestea sunt uneori contrafăcute de falsificator care inventează date, semnături, dedicații, atestări plastografiate, fotografii de epocă în care „opera” apare pe vechi simeze sau în casa bunicilor...

Apar copii vechi din perioada interbelică, lucrări care au ridicat semne de întrebare chiar la vremea lor. Au fost „expertizate” de personalități ale plasticii românești, este cazul lui Steriadi, Petrașcu, Velisaratu dar și critici de artă printre care, din ultima perioadă se remarcă Amelia Pavel, care din varii rațiuni și-au pus semnătura pe versouri creând astăzi confuzii, capcane „certe” pentru colecționari.

Supporturilor vechi li se păstrează sau nu grundul original, este păstrată uneori pelicula de culoare veche și se lucrează peste, rămânând vizibile pensulații din prima lucrare într-o tramă ce nu are nimic în comun cu pictura așternută deasupra. Faptul poate fi irelevant, pentru că multor pictori li s-a întâmplat să revină peste lucrări mai vechi, abandonate la nivele diverse sau considerate ratate. Coroborarea analizelor fizico-chimice cu analiza plastică a lucrărilor poate fi relevantă în aceste situații ca și în majoritatea expertizelor.

Cei care se aplică la o astfel de „întreprindere” – copii sau replici – fără a fi lipsiți de talent, fac dovada neînțelegerii unor probleme fundamentale de plastică sau de tehnică individualizate la marii maeștri prin rezolvări subtile ce le-au configurat în final stilul. Se produc lucrări în care tocmai aceste caracteristici le scapă falsificatorilor. Abundă disonanțele dar mai ales apar egalități de tot felul, de tentă, de ton, sau de saturații ale culorilor. Cele pictate – obiecte, figuri, elemente de peisaj, ecrane compoziționale – își confundă identitatea, sunt marcate de aceleași accente sau sunt învăluite în același vag în care discreției din original îi ia locul nedeslușitul. Confuzia domină peste o înșălare căreia nu îi poți atribui decât calitatea de mimă impersonală în care s-au reluat mecanic tușe, structuri, transparențe sau reflexe. Aspectul lor trădează însă fie chinul, fie bravura grăbită, în toate cazurile, neautenticul. În replici se compilează elemente extrase din mai multe lucrări originale, încercări în care se pierde proporții ale plinului și golului, între obiecte apar relații bizare care denaturează chiar mesajul. O copie aparte a fost un peisaj

Respectat în oglindă iar pentru a completa deruta, peisajul a fost populat cu un personaj copiat dintr-o altă lucrare a maestrului. Se realizează de asemenea picturi după desene cunoscute dar mai puțin reproduse ale câte unui pictor, insinuându-se că desenele n-au fost decât faza pregătitoare a lucrării care tocmai – iată – a fost denișată.

În ultimii ani au apărut falsuri executate în tehnici neconcordan-te cu epoca în care au trăit și au creat maestrul falsificați. Se utilizează produse acrilice, vinilice, emulsiile ușor de aplicat în soluții apoase dar și manevrabile în paste onctuoase. Tehnici cu uscare rapidă în urma că-reia rămân polimerii sintetici care nu au nevoie de maturarea naturală precum uleiul de în. Se lucrează și în tehnica clasică a uleiului dar acest liant are timpii tehnologici de uscare incomparabil mai lungi. În ambele situații – dar din motive diverse – se utilizează verniuri finale sintetice aplicate în pelicule consistente, cu rășini acrilice, alifatice sau cetonice, ciclohexanona, plastifiantii fiind și ei sintetici, ceara microcristalină, cea-ra de albine tratată cu siliciu coloidal, verniuri cu protecție UV, verniuri de învechire. Acest arsenal de produse greu solubile este „pus în operă” pentru a împiedica metoda clasică de verificare a „reacției vopselelor la alcool și alți solvenți”, în realitate, a reacției liantului și a gradului de oxidare – polimerizare a acestuia.

Un mod de învechire a picturilor în ulei utilizat adesea este coacerea în cuptoare (cu microunde, de regulă). Tratatamentul generează o rețea de cracluri premature cu o tramă aleatorie, complet diferită de îmbătrânirea naturală a stratului pictural în care rețeaua de cracluri este regulată, rec-tangulară, aliniată fibrei lemnului dacă suportul este un blat clasic sau gre-nului pânzei în cazul suporturilor textile. Aspectul unei astfel de suprafețe picturale îi poate înșela pe cei mai puțin cunoscători. Tratatamentul nu își atinge însă scopul, liantul căruia i s-a grăbit doar procesul de autoxidare, de formare a peroxidului și al hidroperoxidului este într-o fază incipien-tă de reticulare, temperatura ridicată producând doar fenomenul fizic de contracție a materiei prin evaporarea rapidă a componentelor volatile (apă, aldehide, CO₂, acid formic).

O altă metodă de falsificare des întâlnită este denișarea unor lucrări vechi ne semnate sau semnate de pictori neînsemnați, încadrabile stilistic, într-o oarecare măsură, operei câte unui autor cunoscut, mai bine cotate. Acestor picturi li se aplică semnătura, peste care se aștern local sau pe toată suprafața lucrării, una sau mai multe pelicule de verniuri sintetice pentru a masca intervenția de falsificare. În cazul existenței vreunei semnături se încearcă adesea îndepărtarea ei, procedeu anevoios și aproape imposibil de realizat fără a lăsa urme – după care se aplică semnătura „importantă”.

Respect pentru oame Sfârșitul secolului XIX abundă în creații realizate în spiritul academismului münchenez. Este școala de care a beneficiat majoritatea pictorilor din Europa centrală și de sud-est. Au ajuns astfel în Principate, via Transilvania și nu numai, foarte multe lucrări în general de mici dimensiuni, naturi statice, peisaje, compoziții de multe ori nesemnate dar stilistic atribuibile unor pictori români din epocă, unii școliți în aceeași metropolă europeană, alții la Viena sau Budapesta. Este cazul câtorva nume binecunoscute: Sava Henția, Artachino, N. Vermont, O. Băncilă (din epoca de început), Verona, sunt toate situații cu frecvență mare în falsificări prin aplicarea semnăturii. O modalitate bizară de aplicare a semnăturii a fost incizarea stratului pictural până la grund și inserarea vopselei în urma lăsată de ac după care un verni cu ceară, consistent, acoperă zona.

Analiza atentă a semnăturilor relevă erorile morfologice sau inadverențele dintre stilul unei etape a maestrului și tipul de semnătură pe care acesta o utiliza în acea etapă. Astfel, ușoarele inflexiuni pointilistice din lucrarea unui necunoscut sunt „prelucrate” puțin și este aplicată semnătura lui Mütznner cu caractere minuscule în vreme ce – se știe – în epoca sa franceză, Samuel Mütznner semna cu majuscule. De altfel s-au întreprins numeroase studii asupra tipurilor de semnătură a mai multor pictori români importanți (Iser, Mütznner, Ressu etc.) studiindu-se grafierea acestora cu schimbările pe care le-au suferit de la o etapă la alta a evoluției lor. Sunt în aceeași situație lucrările de grafică pe suporturi improprii sau chiar cu filigran „străin” de cel pe care îl poartă suporturile autorului falsificat.

Mai rar pot fi întâlnite falsuri de epocă, copii realizate cu abilitate după marii maestri (Aman, Grigorescu, Luchian) fără a fi menționat faptul copierii.

Materia nu diferă la prima vedere, procesele de oxidare – polimerizare sunt încheiate. În aceste cazuri, eficiente sunt radiografiile, analizele cu fluorescență de raze X (XRF) și cele cu spectrometrie în IR cu transformată Fourier (FTIR), completate cu spectroscopia Raman, care pot fi realizate curent și care pot pune în evidență diferențe flagrante ale elementelor de tehnică, între pigmenții și lianții originalelor și cele ale falsului.

Astfel, spre exemplu, este exclusă apariția albului de Titan pe o lucrare de I. Andreescu. Testele efectuate pe culoarea albă vor semnală prezența preponderentă a albului de plumb și mai rar al albului de zinc, fapt valabil în toate situațiile care pot fi întâlnite pe picturi realizate înainte de anul 1922, anul apariției dioxidului de titan, ca pigment pentru pictură. Nu este exclusă utilizarea albului de zinc în a doua jumătate a secolului XIX, apariția lui în comerț fiind stabilită după 1834 (deși literatura de specialitate îl semnalează încă de la sfârșitul secolului XVIII). În multiple situații au fost