

Képzőművészeti alkotások mozaiktechnikájú rekonstrukciói

Kürtösi Brigitta Mária

Nem ritka, hogy egy-egy képzőművészeti alkotásnak már a saját korában olyan mértékű lehet a romlása, hogy technikai, vagy egyéb környezeti tényezők miatt nem tudja betölteni az eredetileg neki szánt szerepet, illetve rövid időn belül alkalmatlanná válik az adott körülmények közötti fennmaradásra. Ezekről a művekről elmondhatjuk, hogy gyakorlatilag restaurálhatatlanná váltak már a saját korukban, vagy egyszerűen a még inkább időtálló megoldások érdekében készültek róluk mozaiktechnikájú másolatok.

Az elsősorban építészeti léptékű, rendkívül változatos technikájú alkotások, köztük homlokzati fém dombormű, freskó, táblakép, egyaránt érintettek.

Mely esetekben és milyen mértékben igazodik az adott mozaikok készítéstechnikája, rakásmódja az eredeti mű karakteréhez?

Hogyan viszonyulhatunk ezekhez az alkotásokhoz, melyek történetének ismerete nélkül hamis, bár bravúros illúzió, amit ma látunk.

A mozaiktechnika a korai történeti időktől ismert és kedvelt, elsősorban épületdekorációs technika. Padlómozaikok, falakat, boltozatokat díszítő mozaikok jellemzik az antik és a középkori időszakot, mindemellett mobil műalkotások is készültek (mozaikikonok), bár nem nagy számban.

A murális mozaikok fénykorát talán a bizánci időre tehetjük, innen erednek a legszebb, legkarakteresebb példák a technika valódi jellegére, a készítés célját és módját tekintve, amelyek kulcsfontosságúak.

Alapvetően a mozaik lényege az apró elemek összeépítése, az anyagszerűség, a textúra, a művészi rakásmód, a személyesség. Éppen ezek azok a karakterjegyek, amelyek elvesztek a későbbi korszakokban, illetve céljuk erőteljesen módosult.

Rekonstrukciók és másolatok szerepe¹

Másolatok egészen korai időktől fogva léteznek. Céljuk, szerepük, sorsuk, jelentőségük is legalább azóta vitatott. Készítésük oka változatos, akárcsak minőségük, anyagaik. A másolat készítése szolgálja a megértést, a mesterség tanulását, a bemutatást, megismertetést, a folytonosság

fenntartását, de akár a sokszorosítást, a jelentőség hangsúlyozását is, de indokolt lehet az eredeti védelméért is.

Vannak kultúrák, ahol az eredetiséget nem az anyag jelenti, hanem az eszme fenntartása, és a teljességre törekvés. Ilyen helyzetben a restaurálás is más értelmet kap, a konzerválás pedig akár nem is szempont.

„Még a lehető legtökéletesebb reprodukcióból is hiányzik egyvalami: a műalkotás Itt és Most-ja – egyszeri jelenléte azon a helyen, ahol van. Ám semmi más, mint éppen ezen az egyszeri jelenlétben ment végbe az a történelem, amelynek fennállása során alávettetje volt. Ide számítanak az idők során fizikai struktúrájában elszenvedett változások csakúgy, mint az őt érintő váltakozó birtokviszonyok. Az előbbi nyomát csak olyan kémiai vagy fizikai analízissel lehet feltárni, amilyen a reprodukción nem hajtható végre; az utóbbi pedig olyan tradíció tárgyát képezi, melynek követése az eredeti mű tartózkodási helyéből kell, hogy kiinduljon. Az eredeti mű Itt és Most-ja alkotja valódiságának fogalmát. A valódiság egész területe kivonja magát a technikai – és persze nem csak a technikai – reprodukálhatóság alól. Egy dolog valódisága mindannak a foglalata, ami eredetétől fogva áthagyományszerűzhető benne, anyagi tartósságától történeti tanúságáig.”²

*„A fizikai tárgyak önazonosságának és időben való létezésének filozófiai problémája megmutatja, hogy eredeti és másolat viszonya csak akkor tematizálódik, ha létezik olyan releváns közös funkció, mely összeköti azokat. Ilyen funkció hiányában, vagy annak irrelevanciája esetében a másolatok hitelessé válnak, s a maguk 'eredetiségében' léteznek. (...) A másolat fogalmának három feltétele van: 1. a **kauzalitás**: a másolat az eredetivel oksági viszonyban áll, kauzális története, vagyis az, ahogyan létrejött; 2. a **hasonlóság**: az eredeti és a másolat tulajdonságai között perceptuális hasonlóság áll fenn; 3. a **differentia**: a másolat minden hasonlósága ellenére különbözik az eredetitől.*

(...)

Nemcsak a látható hasonlóságok érdekesek, hanem az „eredeti” kontextus, az a hely, ahol a mű létrejött.

(...)

... a jelenetet azon a helyen, abban az épületben, szobában stb. vitték színre, ahol valóban megtörtént. Az ilyen

¹ Kürtösi 2016. pp. 6-7.

² Walter 1969.

helyspecifikus ábrázolások velejárója, írja Penner, hogy egy olyan dialógust indít el, mely az adott helyről/helytől áramlik mintegy „kifelé”, a tágabb környezet felé. Tegyük hozzá, hogy ezáltal a mű (performansz) hatása óhatatlanul közelít ahhoz a rituális-kultikus értékhez, melyről többek között Walter Benjamin is ír a mű aurája kapcsán; az auravesztésnek, a kiállítási értéknek éppen az áthelyezhetőség, elmozdíthatóság az egyik biztos jele.”³

A mozaik másolatok esete egyfajta helyettesítés, reprezentáció: a másolat a helyszínen az eredetét képviseli, így a másolat fogadtatása lényegében az eredetire irányul. A reprezentativitás és a hitelesség fontos kritériuma azonban a formai kötöttség, melynek határai, mértéke műről műre változó.

Az „átírás” szabadsága és kötöttségei

Különbő szabályok lehetnek érvényesek abban az esetben, ha az eredeti mű és a másolat technikája azonos. Ilyen például a balácai *tablinum* mozaik másolatának esete, amikor az antik mű nem semmisült meg ugyan, de eredeti közegéből kiszakítva⁴, egy másik helyszínen⁵, más viszonylatokba helyezve, mintegy idézetként van jelen. A 19-20. század fordulóján virágzó Art Nouveau mozaikművészet már teljesen műtermi művészet, az indirekt technikák jellemzik. A festőművész/tervező és a mozaikművész különbözősége előirányozza, hogy az elkészülő mű már egyfajta áttét, melynek minősége, hasonlatossága, karaktere nagyban függ a kivitelező(k) személyén, érzékenységén, interpretáló képességén. A festőművész szakmai tudása sem elhanyagolható, mivel a tervének „mozaiktervnek” kell lennie, nem „csak” festménynek. Különösen akkor, ha a felület, ahová a mozaik kerül, nem sík, hanem a kép bonyolultabb téri formákra simul. Azok jellegzetességeit, torzításait kalkulálnia kellett a festőművésznek, arányosan kicsinyített térbeli modelljeit, illetve mérethű kartonjait e viszonyok figyelembevételével kellett tervezze. Példák erre a Fiumei úti Sírkert árkádsorainak kupolamozaikjai, melyeket négy festőművész⁶ tervei alapján Róth Miksa műhelye készített el.⁷

Voltak művészek, akik éppen a személyesség elvesztése miatt nem rajongtak a korszak mozaikművészetéért. Smigelschi Oktáv⁸ festőművész így ír az általa kidolgozott „*czementfestészet*” technikájának⁹ tárgyalása

kapcsán, annak mozaikkal szembeni előnyeiről: *A mozaik festmény számára mai nap a művész rendesen csak legföljebb a színes kartont készíti el s a képnek mozaikban való kivitelét annak aprólékos és kicsinyes volta miatt arra kitanult munkásokra bízta. A mű ezen átvitel közben művészi értékéből rengeteget veszít. (...) A mozaik előállítása egyes darabokban és visszajáról történik és csak akkor látható valódi alakjában a mikor már véglegesen a falfelület illető helyén cementbe van erősítve. A mikor tehát a mű tulajdonképeni összehangolása következne a mozaik semmiféle változtatást, javítást többé meg nem enged...”,¹⁰*

Hogyan transzformálható festmény, vagy akár szoborcsoport mozaikká? Történeti példák.

A Deák-mauzóleum mozaikjai: 1879-ben kezdődött meg a Fiumei úti sírkertben Deák Ferenc (1803-1876), az első felelős magyar kormány igazságügy minisztere, mauzóleumának építése, melyet a fiatal építész Gerster Kálmán terve alapján, sikeres pályázatát követően indítottak el.

Belső díszítésére Székely Bertalan¹¹ festőművészt kérték fel, aki 1884-ben kezdett hozzá a lunetták falképeinek valódi freskótechnikával való megfestéséhez.

A lunettafreskók témája a négy „sarkalatos erény”/virtus cardinales: Justitia (Igazságosság), Prudentia (Ismeret, tudás), Temperantia (Mértékletesség) és Fortitudo (Erő, bátorság). A lunetták közötti ívháromszögekben palmagas angyalok kaptak helyet. Az 1887-re elkészült épület díszítményeinek romlását azonban már 1891-es feljegyzések említik, míg 1899-ben már konkrét javaslatok fogalmazódtak meg arról, hogy a penészes, sókárosodott freskók helyére készüljenek mozaiktechnikájú másolatok.

E kezdeményezések hatására egy 1903-ban kezdődő helyreállítás keretében Székely eredeti kartonjai alapján, Róth Miksa és műhelye elkészíti a mozaikokat (1. kép).

A mozaikok szigorú rakásmódja mutatja, hogy a freskók egykori megjelenését próbálták minél hűebben visszaadni, de egyúttal látható az is, hogy a másolat nem él a mozaiktechnika adta lehetőségekkel, szinte „betűről betűre”, „sorról-sorra” adja vissza a festő által egyszer már megalkotott képet (2. kép). Mivel a másolatok még Székely Bertalan életében készültek, a festő feltehetően nyomon követte a munkálatokat.

Nemcsak síkművészetet rekonstruáltak mozaiktechnikával, de van hazai példa magas dombormű mozaikmásolatára is. A helyszín Pannonhalma¹², ahová a Szent István által alapított, majd II. József rendeletére feloszlott, végül 1802-ben Ferenc császár által visszaállított bencés rend történetét bemutató dombormű készült Andreas Schroth szobrászművész 1829-ben megkezdett munkája

³ Tarnay 2011., Penner 2011.

⁴ Villa Romana Baláca, Balácai római villagazdaság peristylumos főépületének legfőbb helyisége. Nemesvámos-Balácapuszta.

⁵ Magyar Nemzeti Múzeum lapidariuma, Budapest.

⁶ Dudits Andor, Vajda Zsigmond, Körösfői-Kriesch Aladár, Stein János Gábor.

⁷ Lásd még: Hallai Laura Judit festményrestaurátor „*Századfordulós kupolamozaikok értékmentő dokumentálása*” című szakdolgozata, Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszék 2018. Témavezető: Kürtösi Brigitta Mária DLA.

⁸ Nagyludas, 1866 - Budapest, 1912.

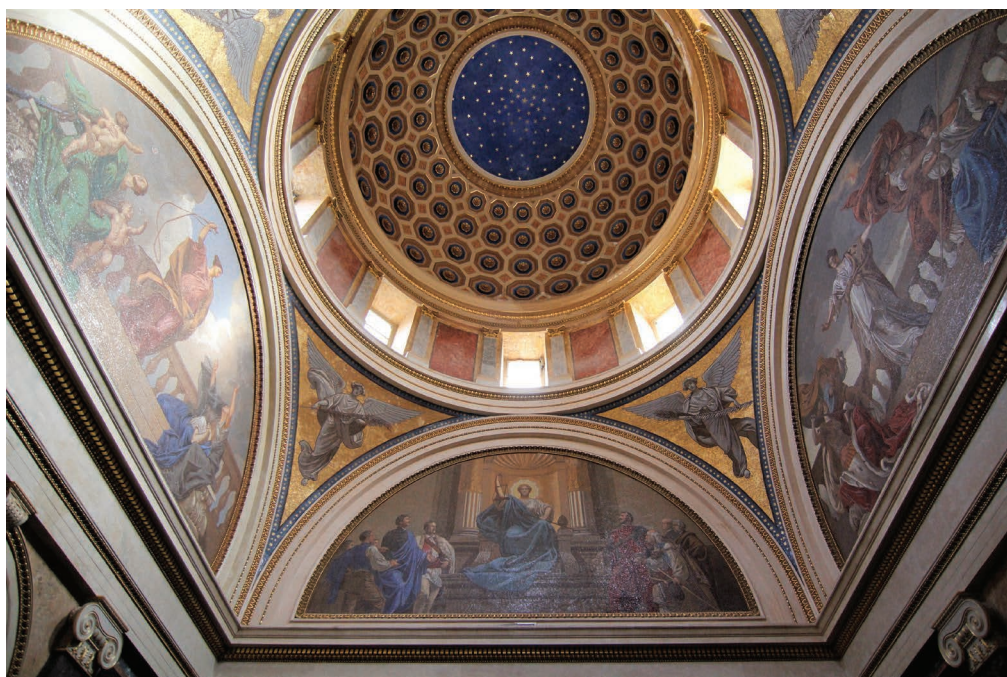
⁹ Lásd még: Terebesi Gyula festmény-restaurátor hallgató készülő *Gipszintarziák anyagainak és technikáinak vizsgálata. Smigelschi Oktáv „czementfestésze”* című szakdolgozata Magyar Képzőművészeti

Egyetem Restaurátor Tanszék. 2019. Témavezető: Kürtösi Brigitta Mária DLA.

¹⁰ Matits 1999. p. 456.

¹¹ Kolozsvár, 1835 - Budapest, 1910.

¹² 1965-ig a település neve Györszentmárton volt. A bencés apátság helyszínét, a Szent Márton-hegyet nevezték Pannonhalmának, mely elnevezés a települést is jelöli mára.



1. kép. A Deák-mauzóleum lunettamozaikjai. 1903. Székely Bertalan elpusztult freskói után készítette Róth Miksa és műhelye. Fiumei úti Sírkert, Budapest (a szerző felvétele).



2. kép. Részlet Székely Bertalan elpusztult freskóinak vázlatai alapján készült mozaikból. 1903. Deák-mauzóleum, Fiumei úti Sírkert, Budapest (a szerző felvétele).

nyomán. A domborművet először kőből tervezték megfagratni, majd a módosított tervek alapján végül ólomból készült el.¹³ Az eredetileg kéttornyúra tervezett épülethez végül egy torony épült fel. A fennmaradt tervek is kezdetben két részből álltak, majd, igazodva az építészeti kialakításhoz, egy frízszerű kompozícióként ábrázolták „Pannonhalma kettős alapítását”. Az 1831-ben felhelyezett dombormű egy 1877-ből fennmaradt feljegyzés tanúsága szerint nem állt jól ellen az időjárás viszontagságainak,

mikor is „egy vihar letépte Asztrik apát mögött álló díszesebb ruházatú egyházi személy fejét”¹⁴, majd néhány évvel később, 1882-ben, biztonsági okokból az egész domborművet leszedették.¹⁵

A szobormű helyére 1909-es dátummal Róth Miksa hasonló kompozíciójú üvegmozaikja került, mely a mai napig a torony főbejárat feletti homlokzatának díszé, fontos azonban ismerni a fenti előzményeket. Róth Miksa is készített vázlatot a témához, melyet az Építészeti Mú-

¹³ A mű Esztergomban készült, ahol Schroth műhelye működött, onnan hat szekéren érkeztek meg az elemek, melyek együtt 96 mázsát nyomtak.

¹⁴ Szerdahelyi 2007. p. 155.

¹⁵ A domborművet archív felvételtől, illetve a fennmaradt két eredeti fejtörödek alapján (Szent István, Novák főapát) ismerjük.



3. kép. A-B: A Pannonhalmi Bencés Apátság domborműtervei. 1828 körül. Metszettár, R. 129/A-B., R. 128. A harmadik változatot (C) tartják Andreas Schroth (1791-1865) bécsi szobrász munkájának. Metszettár, R. 130. Mudrák Attila felvételei. D: A torony eredeti ólom domborműve. Andreas Schroth, 1831. Archív felvétel, 1882 előtti állapot (Pannonhalmi Főapátsági Gyűjtemény), E: Róth Miksa vázlata a Pannonhalma kettős alapítása mozaikhoz, 1909. Építészeti Múzeum Gyűjteménye, Budapest, F: Róth Miksa ma is látható mozaikja az apátság tornyán, 2016. (a szerző felvételei).

zeum gyűjteménye őriz Budapesten (3. kép). A mozaik arany háttér előtt jeleníti meg a Schroth által megkomponálthoz nagyban hasonló jelenetet. Felmerül ellenben a kérdés, hogyan rekonstruálható egy magas dombormű síkban, ólom helyett üvegből?

Ez az eset a másolatok „szabadelvűbb” csoportját gazdagítja, ahol nem az egykori művészi kifejezőmód, hanem a mondanivaló és az időtállóság az elsődleges szempont. A 19-20. század fordulóján az üvegmozaik tűnhetett ebben a tekintetben a leghosszabb életűnek vélt médiumnak, viszont nem beszélhetünk már egyáltalán az eredeti művészi szándék és kifejezés megőrzéséről, vagy az erre irányuló törekvésekről.

Több mint 10000 négyzetméter mozaik díszíti a római Szent Péter Bazilika belső tereit. Nemcsak a kupolák és boltozatok díszítményeit, de minden más festményt, az összes oltárképet is mozaik replikákkal cseréltek ki, annak reményében, hogy biztosak lehessenek a művek tartósságában.¹⁶

Raffaello Santi Krisztus színeváltozása (1518-20) című oltárképének¹⁷ mozaikmásolatára való igény 1744-

¹⁶ Az egyes oltárképek és a boltozatot díszítő jelenetek eredeti témái és festői, de a mozaikmásolatokat készítő művészek neve, valamint az eredeti készítés és a reprodukciók évszámai és a pontos lokáció is megtalálható a Szent Péter Bazilika információs oldalán: <http://stpetersbasilica.info/Altars/altars.htm>

¹⁷ 405x278 cm, San Pietro in Monitorio (1523-1797) Róma, Pinacoteca Vaticana.



4. kép. Több mint 10000 négyzetméter mozaik díszíti a római Szent Péter Bazilika belső tereit. Nemcsak a kupolák és boltozatok díszítményeit, de az összes oltárképet is mozaiktechnikájú másolatok helyettesítik (a szerző felvétele).



5. kép. Részlet Raffaello Santi Krisztus színeváltozása című festménye után készült mozaikmásolatról (1756-67). Szent Péter Bazilika, Róma, Vatikán (a szerző felvétele).

ben merült fel. A Congregazione della Reverenda Fabbrica engedélyt kért a San Pietro in Monitorio templomban őrzött kép másolatának készítésére. Ekkor Agostino Masucci-t bízta meg a karton megfestésével, melyet azonban évekkel később, 1756-59 között Stefano Pozzi festőművész készített el. 1759-től 1767-ig hat művész dolgozott a kivitelezésen: Giovanni Francesco Fiani, Guglielmo Paleat, Alessandro Cocchi, Bernardino Regoli, Pietro Polverelli, Vincenzo Castellini (4. kép).

A Vatikáni Mozaik Stúdió története a 16. században kezdődött összefonódva a vatikáni bazilika és XIII. Gergely pápa (1572-1585) nevével. A pápa Velencéből hívott mozaikmestereket azzal a céllal, hogy átadják a technikát Rómában és létrehozta az első római mozaikos műhelyt.

Kezdetben Velencében gyártott, fém-oxidokkal színezett üvegpasztákat használtak a munkákhoz. Az 1700-as évek elejére Alessio Mattioli, hutamester által kifejlesztett technikát alkalmazva dolgoztak, melynek segítségével már opak, matt megjelenésű üvegpasztákat tudtak előállítani, melyekkel reprodukálni tudták a festményeken használt változatos árnyalatokat.¹⁸ Ezekben az esetekben a mozaiktechnika alkalmazása és a festői látvány megőrzése egyszerre szempont, mindez a halhatatlanság jegyében. A felületes szemlélő olykor észre sem veszi, hogy

¹⁸ Az új keverékekkel való kísérletezés során mintegy 28 000 különböző színárnyalatot készítettek, amelyek közül néhányat a Stúdió raktárában tartanak és máig helyreállításra használják a készletet.

nem valódi festményeket lát. Ez a „*trompe l’oeil*” még távolabb visz a mozaik műfaj eredeti karakterétől, valahol mintegy kizárja azt (5. kép).

Miután a kupolák díszítése befejeződött, 1700-tól kezdődően a bazilika oltárképeinek mozaik reprodukciói készültek. A szükséges színek széles választékának előállításához 1731-ben épült üvegműhely közvetlenül a Vatikánban. 1727-ben XIII. Benedek pápa¹⁹ állandósította az intézményt Vatikáni Mozaik Stúdió néven. 1742 és 1747 között készült el Rómában az V. János portugál király számára megrendelt Keresztelő Szent János kápolna együttese, melyet a Lisszabonba való szállítása után építettek össze a Szent Rókus templomban. A „mozaikkápolna” a drágakő intarziák, az aranyozott, ezüstözött díszítmények, valamint az asztrolábiumot ábrázoló padlómozaik mellett három oltárképet is magába foglal, melyek már a megrendelés és tervezés alapján is mozaik technikájú képekként szerepeltek. Az Agostino Masucci által megfestett olajképek szerepe ebben az esetben alárendelt a Mattia Moretti mozaikművész által készített mozaik technikájú oltárképek elkészítéséhez. Az olajfestményekről másolat is készült; az eredetit Lisszabonba küldték, hogy reprezentálja a leendő kompozíciót, a másolatot a mozaikművész kapta munkáját segítő kartonként.²⁰ 1775-ben Giacomo Raffa-



6. kép. A Keresztelő Szent Jánosnak szentelt „mozaikkápolna” a lisszaboni Szent Rókus templomban (a szerző felvétele)

elli és Cesare Aguatti fejlesztette ki a festői mikromozaik technikáját (*mosaico smalti filati*), mellyel különféle luxustárgyakat is díszítettek.

Az 1500-as évek végétől az 1800-as évek első feléig a műhely a legnagyobb kísérleti laboratóriumként működött a mozaikművészet gyakorlatában. Máig is kettős funkcióval bír: a bazilika festményei alapján készült mozaikmásolatait érintő restaurálási munkálatok mellett új mozaikmunkák eladásra való készítése is feladatai között szerepel.

IRODALOM

DUSSLER Luitpold (1971): Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings & Tapestries. London, Phaidon, pp. 52–55.

KÜRTÖSI Brigitta Mária (2016): Eredeti és másolat kérdése egy balácai római mozaik kapcsán. DLA Mester munka. Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola.

MATITS Ferenc (1999): Megemlékezés Smigelschi Oktávról és néhány, Budapesten található művéről. In: Jósza András Múzeum Évkönyve 1999. pp. 447-457.

SALERNO, Carlo Stefano (2017): Paintings and mosaics. In: The Chapel of St John the Baptist in the Church of Sao Roque. The commission, the building, the collections. Ed. Vale, Teresa Leonor M., London, Scala Arts & Heritage Publishers Ltd. pp. 46-65.

SZERDAHELYI Márk (2007): Andreas Schroth (1791-1865) szobrász. In: Magyar műemlékvédelem (OMFK 14.), Budapest.

Dr. Kürtösi Brigitta Mária

Festményrestaurátor művész

Egyetemi tanársegéd

Magyar Képzőművészeti Egyetem

Tel.: +36-70-562-7674

E-mail: kurtosi.brigitta.maria@gmail.com

kurtosi.brigitta@mke.hu

www.kurtosibrigitta.blogspot.hu

¹⁹ Későbbi nevén Vincenzo Maria Orsini (1724-1730).

²⁰ Salerno 2017. p. 52.

Reconstrucția unor creații de artă plastică prin tehnica mozaicului

Brigitta Mária Kürtösi

Nu arareori se întâmplă ca o lucrare de artă plastică să sufere deja în perioada imediat următoare creației sale asemenea deteriorări, încât nu își poate îndeplini din cauze tehnice sau de altă natură, ce pot fi atribuite mediului înconjurător, rolul ce i-a fost destinat inițial, sau integritatea sa să fie pusă în pericol în scurt timp în condițiile date. Despre aceste opere de artă putem spune că practic ele au devenit nerestaurabile încă din perioada creației lor sau pur și simplu s-a hotărât, în vederea realizării unor soluții care să reziste în timp, executarea unor copii în tehnica mozaicului.

Sunt afectate în primul rând creațiile la scară arhitecturală, realizate prin tehnici diferite, cum ar fi basoreliefuri metalice de fațadă, fresce, tablouri pictate pe panouri de lemn.

Care sunt cazurile și în ce măsură se potrivește tehnica în care este realizat mozaicul în chestiune caracterului operei originale?

Cum ne putem raporta la aceste creații, despre care ne putem forma o imagine falsă, iluzorie, chiar dacă pare plină de bravură, dacă nu cunoaștem istoria lor.

Tehnica mozaicului este o tehnică cunoscută și apreciată încă din cele mai vechi timpuri, folosită îndeosebi pentru decorarea clădirilor. Perioada antichității și cea a evului mediu sunt caracterizate de pardoseli de mozaic, de mozaicuri care împodobesc pereți și bolți, dar există și creații artistice mobile realizate prin această tehnică (icoane din mozaic), chiar dacă nu în număr foarte mare.

Perioada de glorie a mozaicurilor murale o putem situa poate în epoca bizantină, de aici provin exemplele cele mai frumoase, mai caracteristice ale acestei tehnici, în ceea ce privește scopul și modalitatea realizării lor, acestea fiind niște aspecte esențiale ale mozaicurilor.

În fond, esența mozaicului constă în asamblarea unor elemente mărunte, în materialitate, textură, modalitate de așezare artistică, personalitate. Tocmai aceste caracteristici s-au pierdut în epocile următoare, respectiv ținta lor s-a modificat puternic.

Rolul reconstrucțiilor și copiilor¹

Din cele mai vechi timpuri au fost realizate copii. Cel puțin tot de atunci au fost puse în discuție ținta, rolul, soarta,

însemnătatea lor. Motivele pentru care au fost executate sunt diferite, la fel ca și materialele folosite și calitatea execuției. Realizarea unei copii servește la o mai bună înțelegere, la învățarea meșteșugului, la prezentarea și cunoașterea lucrării, la păstrarea continuității, dar chiar și la multiplicarea lucrării, la accentuarea însemnătății acesteia, și nu în ultimul rând la protejarea originalului.

Există culturi în care originalitatea nu este dată de material, ci de menținerea spiritului și strădania spre plenitudine. Într-o asemenea situație, restaurarea capătă și ea un alt sens, iar conservarea nici măcar nu mai este un criteriu.

„Până și din cea mai perfectă reproducere posibilă lipsește ceva: Aici și Acum-ul creației artistice – prezența ei unică în locul unde se află. Dar tocmai această prezență unică a oferit suportul pentru istoria căreia i s-a supus în cursul existenței sale. Din aceasta fac parte schimbările suferite în structura sa fizică de-a lungul anilor; precum și modificările survenite în relațiile de proprietate referitoare la ea. Urmele primelor pot fi descoperite doar prin asemenea analize chimice sau fizice, ce nu pot fi executate pe o reproducere, iar în ceea ce privește pe cele din urmă, acestea constituie obiectul unei tradiții care trebuie să pornească de la locul unde se află opera de artă originală. Aici și Acum-ul operei de artă originale constituie conceptul veracității sale. Întregul domeniu al veracității se sustrage reproductibilității din punct de vedere tehnic, și bineînțeles nu numai tehnic. Veridicitatea unui lucru include tot ceea ce se transmite ca moștenire prin el încă de la crearea sa, începând cu durabilitatea sa materială și până la mărturia istorică pe care o reprezintă.”²

*„Problema filozofică a identității și existenței în timp a obiectelor fizice ne arată, că relația dintre original și copie poate fi definită doar în cazul în care există o funcție comună relevantă, care să le unească. În lipsa unei asemenea funcții sau în cazul în care ea este irelevantă, copiile devin autentice și există în „originalitatea” lor. (...) Există trei condiții ale conceptului de copie: 1. **cauzalitatea**: copia se află într-o relație de cauzalitate cu originalul, adică o istorie cauzală determină apariția ei; 2. **asemănarea**: între caracteristicile originalului și ale copiei există o asemănare perceptibilă; 3. **diferența**: în pofda asemănării sale, copia se deosebește de original. (...)*

¹ Kürtösi 2016. pp. 6-7.

² Walter 1969.

Sunt interesante nu numai asemănările vizibile, ci și contextul „original”, locul unde a luat ființă opera de artă.

(...)

...scena a fost înscenată în acel loc, acea clădire, acea cameră etc. în care a avut loc cu adevărat. Un fenomen care însoțește aceste reprezentări legate de un anumit loc, scrie Penner; este acela că pornește un dialog care se scurge din locul dat cumva „în afară”, spre împrejurimi mai vaste. Trebuie să adăugăm că prin aceasta efectul operei de artă se apropie vrând-nevrând de acea valoare ritualică-cultică, despre care scrie printre alții și Walter Benjamin în legătură cu aura operei de artă; tocmai posibilitatea relocalizării, a mutării din loc constituie unul din semnele sigure ale pierderii aurei, a valorii de expunere.”³

Cazul copiilor din mozaic este un fel de înlocuire, reprezentare: copia reprezintă originalul în locația respectivă, astfel încât primirea ce i se face copiei se adresează de fapt originalului. Însă un criteriu important al reprezentativității și autenticității îl constituie restricțiile formale, ale căror limite și dimensiuni variază de la o operă de artă la alta.

Libertatea și limitele „rescrierii”

În cazul în care tehnica operei de artă originale și a copiei sale este identică, pot fi valabile diferite reguli. Așa este cazul copiei mozaicului *tablinum* de la Baláca, când opera de artă antică nu a fost distrusă, dar este prezentă ca un fel de citat, scoasă din contextul ei original⁴, așezată într-o altă locație⁵, în alte condiții. Artă mozaicului care a înflorit la cumpăna secolelor al XIX-lea și al XX-lea în cadrul curentului Art Nouveau este deja o artă în întregime de atelier, caracterizată prin tehnicile indirecte. Deosebirea dintre pictorul proiectant și artistul mozaicar determină faptul că opera de artă realizată să fie un fel de transpunere, calitatea, asemănarea, caracterul căreia depind în foarte mare măsură de persoana, sensibilitatea, capacitatea interpretativă a executantului (executanților). Nu sunt de neglijat nici cunoștințele profesionale ale pictorului, pentru că proiectul său trebuie să fie un „proiect de mozaic”, nu „doar” o pictură. Mai ales în cazul în care suprafața care va fi acoperită de mozaic nu este una plană, ci tabloul va adera pe forme spațiale mai complicate. Pictorul trebuia să ia în calcul caracteristicile, deformările acestora, realizând macheta la scară redusă a lucrării, precum și cartoanele la dimensiuni reale, ținând seama de toate aceste relații. Un exemplu al unei asemenea lucrări îl constituie mozaicurile cupolelor arcadelor cimitirului din calea Fiume (Fiumei úti Sírkert) din Budapesta, care

au fost executate, pe baza proiectelor a patru pictori⁶, de către atelierul lui Miksa Róth.⁷

Existau artiști care tocmai din cauza pierderii personalității nu se entuziasmau pentru arta mozaicului din aceeași perioadă. Pictorul Octavian Smigelschi⁸ scrie următoarele despre tehnica „picturii pe ciment”⁹ dezvoltată de el, despre avantajele acesteia față de lucrările în mozaic: „În zilele noastre, pentru pictura în mozaic artistul pregătește în general cel mult cartoanele în culori, iar execuția în mozaic a tabloului, din cauza caracterului ei migălos și meschin, o încredințează unor muncitori specializați în acest lucru. În cursul acestei transpuneri, opera de artă pierde foarte mult din valoarea sa artistică. (...) Execuția mozaicului are loc pe bucăți și pe revers, iar aspectul ei real devine vizibil doar în momentul în care este cimentat definitiv pe porțiunea de perete ce îi era destinată. Prin urmare, atunci când ar trebui făcută de fapt armonizarea finală a operei, mozaicul nu mai permite nici un fel de modificare, de corectură.”¹⁰

Cum poate fi transformată o pictură sau chiar un grup statuar în mozaic? Exemple istorice.

Mozaicurile mausoleului Deák: în 1879 au început în cimitirul din calea Fiume lucrările de construcție ale mausoleului lui Ferenc Deák (1803-1876), ministrul justiției în primul guvern maghiar responsabil, pe baza planurilor tânărului arhitect Kálmán Gerster, câștigătorul concursului inițiat în acest scop.

Decorațiunea interioară a mausoleului i-a fost încredințată pictorului Bertalan Székely¹¹, care a început în 1884 pictarea prin adevărată tehnică a frescei a lunetelor clădirii.

Tema frescelor lunetelor o constituie cele patru virtuți cardinale (*virtus cardinales*): justiția (*iustitia*), prudența (*prudentia*), cumpătarea (*temperantia*) și tăria (*fortitudo*). În triumphiurile formate de arcele lunetelor și-au găsit locul figuri de îngeri, ținând frunze de palmier. Construcția a fost terminată în 1887, dar deja în 1891 anumite însemnări menționează deteriorarea decorațiunilor mausoleului, iar în 1899 apar propuneri concrete de a înlocui frescele

³ Tarnay 2011, Penner 2011.

⁴ Villa Romana Baláca, încăperea cea mai importantă a clădirii principale cu peristil a gospodăriei romane de la Baláca. Nemesvámos-Baláca-pusztá.

⁵ Lapidariul Muzeului Național Maghiar, Budapesta.

⁶ Andor Dudits, Zsigmond Vajda, Aladár Körösfői-Kriesch, János Gábor Stein.

⁷ Vezi și: lucrarea de diplomă a lui Laura Judit Hallai, restaurator de picturi, „Documentarea în vederea salvării unor mozaicuri din cupole de la cumpăna veacurilor XIX și XX”, Universitatea Maghiară de Arte Plastice, Catedra de restaurare, 2018. Conducătorul lucrării: Brigitta Mária Kürtösi DLA.

⁸ Ludoșul Mare, 1866 – Budapesta, 1912.

⁹ Vezi și: lucrarea de diplomă aflată în curs de elaborare a studentului Gyula Terebesi de la Secția de restaurare pictură „Examinarea materialelor și tehnicilor folosite la intarsii de ghips. „Pictura pe ciment” a lui Octavian Smigelschi.” Universitatea Maghiară de Arte Plastice, Catedra de restaurare, 2019. Conducătorul lucrării: Brigitta Mária Kürtösi DLA.

¹⁰ Matits 1999. p. 456.

¹¹ 1835 Cluj – 1910 Budapesta.

deteriorate de mucegai și depuneri de săruri prin copii executate în tehnica mozaicului.

În urma acestor inițiative, în cadrul unor restaurări începute în 1903, Miksa Róth și atelierul său execută mozaicurile, pe baza cartoanelor originale ale lui Bertalan Székely (*foto 1*).

Strictețea cu care au fost realizate mozaicurile ne arată că s-a dorit redarea cât mai fidelă a aspectului frescelor originale, dar putem observa totodată că această copie nu s-a folosit de posibilitățile oferite de tehnica mozaicului, ci a redat aproape „literă cu literă”, „rând cu rând”, tabloul creat anterior de către pictor (*foto 2*). Dat fiind că aceste copii au fost realizate încă pe vremea când mai trăia Bertalan Székely, presupunem că pictorul a urmărit realizarea lor.

Prin tehnica mozaicului au fost reconstruite nu numai opere de artă plane, ci avem în Ungaria și exemplul realizării unei copii în tehnica mozaicului a unui altorelief. Aceasta s-a întâmplat la Pannonhalma, unde a fost realizat un altorelief pe baza lucrării începute în 1829 de către sculptorul Andreas Schroth¹², lucrare care prezintă istoria ordinului benedictin, întemeiat de regele Ștefan cel Sfânt, dizolvat apoi din ordinul împăratului Iosif al II-lea, apoi reînființat în 1802 de împăratul Francisc I. La început se plănuise realizarea reliefului cioplit în piatră, dar, după modificările proiectului, până la urmă a fost turnat în plumb.¹³ Clădirea, gândită inițial cu două turnuri, a fost construită până la urmă cu un singur turn. Proiectele care s-au păstrat prevedeau și ele inițial o lucrare din două părți, dar pe urmă, adaptându-se situației construcției, a fost realizată o singură compoziție în formă de friză, având ca subiect „Dubla întemeiere a abației Pannonhalma”. Altorelieful instalat în 1831 nu a rezistat bine intemperiilor, iar conform unei mărturii scrise din 1877 „o furtună a smuls capul unui cleric în mare ținută aflat în spatele abatelui *Asztrik*”¹⁴, iar cu câțiva ani mai târziu, în 1882, din motive de siguranță, întregul altorelief a fost dat jos.¹⁵

În locul altoreliefului, a fost pus în 1909 mozaicul din sticlă al lui Miksa Róth, având același subiect, constituind până azi o podoabă de preț a fațadei turnului de deasupra intrării principale; este însă important să cunoaștem antecedentele sale relatate mai sus. Miksa Róth a pregătit și el o schiță a lucrării, păstrată în colecția Muzeului de Arhitectură din Budapesta (*foto 3*). Mozaicul înfățișează pe un fundal auriu scena care seamănă mult cu cea compusă de Schroth. Se pune însă întrebarea cum poate fi reconstruit un altorelief pe o suprafață plană, din piese mici de sticlă în loc de plumb?

Acest caz îmbogățește grupul „mai liberal” al copiilor, în care punctul de vedere primordial nu este modul de expresie inițial, ci conținutul și durata cât mai lungă în timp. La cumpăna secolelor XIX și XX, mozaicul din sticlă putea să pară soluția tehnică cea mai longevivă în momentul respectiv, însă nu mai putem vorbi deloc despre păstrarea intenției și expresiei artistice inițiale sau despre tendințe îndreptate în acest sens.

Spațiul interior al bazilicii Sfântul Petru din Roma este împodobit de peste 10 000 de metri pătrați de mozaic. Nu numai decorațiile de pe cupole și bolți, ci toate celelalte picturi, inclusiv toate tablourile de altar, au fost înlocuite cu replici din mozaic, în speranța că operele de artă respective vor dăinui timp mai îndelungat.¹⁶

Cerința unei copii în mozaic a tabloului de altar al lui Raffaello Santi „Schimbarea la față” (1518-20)¹⁷ a apărut în 1744. Instituția care gestiona bazilica Sfântul Petru (Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro) a cerut permisiunea executării unei copii a tabloului aflat în biserica San Pietro in Montorio. Atunci pictorul Agostino Masucci a fost însărcinat cu realizarea cartonului respectiv, acesta însă a fost executat abia cu ani mai târziu, între 1756-59, de pictorul Stefano Pozzi. Între 1759 și 1767, șase artiști au lucrat la realizarea mozaicului: Giovanni Francesco Fiani, Guglielmo Paleat, Alessandro Cocchi, Bernardino Regoli, Pietro Polverelli, Vincenzo Castellini (*foto 4*).

Istoria „Atelierului de Mozaic Vatican” (Studio del Mosaico Vaticano) a început în secolul al XVI-lea, legată de lucrările din bazilica Sfântul Petru și de numele papei Grigore al XIII-lea (1572-1585). Papa a chemat meșteri mozaicari de la Venezia pentru a preda tehnica mozaicului meșterilor din Roma și a înființat primul atelier de mozaic din Roma. La început, lucrările erau executate folosindu-se pastă de sticlă colorată cu oxizi metalici, fabricată la Venezia. La începutul anilor 1700, se lucra deja pe baza unei tehnici dezvoltate de meșterul Alessio Mattioli, prin care se realizau paste de sticlă opace, care permiteau redarea unui număr foarte mare de culori și nuanțe, apropiate de cele ale picturilor.¹⁸ În aceste cazuri, trebuie să se țină seama în egală măsură de folosirea tehnicii mozaicului și de păstrarea aspectului pictural, totul sub semnul imortalității. Un privitor superficial uneori nici nu-și dă seama, că nu vede picturi adevărate. Acest „*trompe l'œil*” ne îndepărtează și mai mult de caracterul original al tehnicii mozaicului, într-un fel chiar îl exclude (*foto 5*).

¹² Numele localității a fost până în 1965 Györszentmárton. Locul unde se afla abația benedictină, muntele Szent Márton, era numit Pannonhalma, denumire care desemnează în zilele noastre și localitatea.

¹³ Lucrarea a fost executată la Esztergom, unde se afla atelierul lui Schroth, iar de acolo a fost transportată la destinație cu șase căruțe, greutatea totală a elementelor componente ale reliefului fiind de 96 de chintale.

¹⁴ Szerdahelyi 2007. p. 155.

¹⁵ Cunoaștem altorelieful dintr-o fotografie de arhivă, respectiv pe baza a două fragmente de capete umane (Ștefan cel Sfânt, abatele Novák) păstrate din lucrarea originală.

¹⁶ Toate temele inițiale și numele pictorilor tablourilor de altar și ale scenele care decorează bolțile, alături de numele artiștilor care au realizat replicile de mozaic, datările lucrărilor originale și cele ale reproducerilor, precum și locația exactă a scenelelor pot fi consultate pe pagina de informare a Bazilicii Sfântul Petru: <http://stpetersbasilica.info/Altars/altars.htm>.

¹⁷ 405x278 cm, biserica San Pietro in Montorio (1523-1797), Roma, apoi la Pinacoteca Vaticana.

¹⁸ În cursul experimentelor făcute cu noile compoziții, au fost realizate aproximativ 28000 de nuanțe coloristice. Unele dintre acestea se află și acum în depozitul Atelierului de mozaic și se folosesc la restaurarea mozaicurilor.

După ce s-a terminat decorarea cupolelor, începând din 1700 s-a trecut la executarea copiilor în mozaic ale tablourilor de altar din bazilică. Pentru realizarea gamei largi de culori necesare, în 1731 a fost construit un atelier de pastă de sticlă chiar în incinta Vaticanului. În 1727, papa Benedict al XIII-lea¹⁹ a instituit cu caracter permanent acest atelier, sub numele de „Atelierul de Mozaic Vatican” (Studio del Mosaico Vaticano). Între anii 1742 și 1747 a fost executat la Roma ansamblul capelei Sfântului Ioan Botezătorul, comandat pentru regele Ioan al V-lea al Portugaliei, asamblat după transportul la Lisabona în biserica Sfântul Rochus. „Capela de mozaic” este decorată cu intarsii de pietre prețioase, decorații aurite și argintate, un mozaic de pardoseală reprezentând astrolabul, precum și trei tablouri de altar, care, deja pe baza comenzii și a proiectului elaborat, urmau să fie executate în tehnica mozaicului. Picturile în ulei, realizate de Agostino Masucci, au un rol subordonat față de operele finale, realizate de artistul mozaicar Mattia Moretti, în tehnica mozaicului. S-au realizat și copii după picturile în ulei; originalele au fost trimise la Lisabona pentru a reprezenta viitoarea compoziție realizată în tehnica mozaicului, iar copiile au fost folosite de artistul mozaicar pentru executarea operelor finale.²⁰ În 1775, Giacomo Raffaelli și Cesare Aguatti au dezvoltat tehnica micromozaiicului pictural (*mosaico smalti filati*), care era folosit și la decorarea diferitelor obiecte de lux.

De la sfârșitul anilor 1500 și până în prima jumătate a anilor 1800, atelierul a fost cel mai mare laborator experimental în domeniul artei mozaicului. Până în zilele noastre îndeplinește o dublă funcție: pe lângă cea de restaurare a copiilor în mozaic făcute după picturile din bazilică, realizează și noi lucrări în mozaic, scoase la vânzare.

BIBLIOGRAFIE

- DUSSLER Luitpold (1971): *Raphael: A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings & Tapestries*. London, Phaidon, pp. 52-55.
- KÜRTÖSI Brigitta Mária (2016): *Eredeti és másolat kérdése egy balácai római mozaik kapcsán. (Problema originalului și copiei referitor la un mozaic roman de la Baláca)* DLA Mestermunka. Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskola (*Lucrare de disertație DLA, Universitatea Maghiară de Arte Plastice, Școala de Doctorat*)
- MATITS Ferenc (1999): *Megemlékezés Smigelschi Oktávról és néhány, Budapesten található művéről*. In: Jóna András Múzeum Évkönyve, pp. 447-457.
- SZERDAHELYI Márk (2007): *Andreas Schroth (1791–1865) szobrász.*, In: Magyar műemlékvédelem (OMFK 14.), Budapest.

Dr. Brigitta Mária Kürtösi
Artist restaurator de pictură
Asistent universitar
Universitatea Maghiară de Arte Plastice
Budapesta
Tel.: +36-70-562-7674
E-mail: kurtosi.brigitta.maria@gmail.com
kurtosi.brigitta@mke.hu
www.kurtosibrigitta.blogspot.hu

LISTA FOTOGRAFIILOR

- Foto 1. Mozaicurile lunetelor mausoleului lui Ferenc Deák. 1903. Realizate de Miksa Róth și atelierul său după frescele distruse ale lui Bertalan Székely. Cimitirul din calea Fiume, Budapesta (fotografie de autor).
- Foto 2. Detaliu al mozaicului realizat pe baza schițelor pentru frescele distruse ale lui Bertalan Székely. 1903. Mausoleul Deák, Cimitirul din calea Fiume, Budapesta (fotografie de autor).
- Foto 3. A-B: Proiectele pentru altoreliefurile de la Abația Benedictină din Pannonhalma. În jurul anului 1828. Colecția de stampe, R. 129/A-B, R.128. Cea de-a treia variantă (C) este considerată opera sculptorului vienez Andreas Schroth (1791–1865) Colecția de stampe, R. 130. (Fotografii de Attila Mudrák). D: Altorelieful original din plumb al turnului. Andreas Schroth, 1831. Fotografie de arhivă, stare de dinainte de 1882 (Colecția Abației din Pannonhalma). E: Schița lui Miksa Róth pentru mozaicul „Dubla întemeiere a abației Pannonhalma”, 1909. Colecția Muzeului de Arhitectură din Budapesta, F: Mozaicul lui Miksa Róth de pe turnul abației, vizibil și în zilele noastre, 2016 (fotografie de autor).
- Foto 4. Spațiul interior al Bazilicii Sfântul Petru din Roma este împodobit cu peste 10.000 de metri pătrați de mozaic. Acestea decorează nu numai cupolele și bolțile, ci și toate tablourile altarelor au fost înlocuite prin copii din mozaic (fotografie de autor).
- Foto 5. Detaliu al copiei din mozaic (1756–67) realizată după pictura „Schimbarea la față” a lui Raffaello Santi. Bazilica Sfântul Petru, Roma, Vatican (fotografie de autor).
- Foto 6. „Capela de mozaic” dedicată Sfântului Ioan Botezătorul, din biserica Sfântul Rochus din Lisabona (fotografie de autor).

Traducere: Elga Mayer

¹⁹ Ulterior purtând numele de Vincenzo Maria Orsini (1724-1730).

²⁰ Salerno 2017. p. 52.