

LE MÉTIER DU PEINTRE

Abrégé d'atelier

Pierre Garcia



MESERIA PICTORULUI

PIERRE GARCIA

“Nu puțini sunt cei care ar respinge marmura și alții dicționarul și gramatica ca fiind mijloace prea sărace pentru a reprezenta lucruri mărețe. Aceasta este greșeala propriei imaginații iar romancierul astfel si-l imaginează pe artist; dar adevăratul artist nu pierde vremea cu acest gen de declarații: el își iubește meseria și-i mulțumește. Fericit cel ce ornează (lucrează) o piatră dură”.

Alain, *Sistemul Artelor Frumoase*, Gallimard, 1931

În paralel cu pictura autorul realizează de mai bine de doisprezece ani cercetări despre tehnica picturii.

Absolvent al Institutului Francez de Restaurare a Operelor de Artă, Pierre Garcia și-a început cercetările făcând studii și o practică de restaurator de tablouri.

Cercetările sale și-au găsit expresie și continuare în munca de profesor și în publicații : creează un curs despre tehnicile picturii pentru Școala de Artă și Conservare și colaborează punctual și la alte instituții ; conduce o vreme revista de cercetări Conservare/Restaurare și colaborează la revista Tehnicile Artei.

Autorul este maestru (de conferințe) conferențiar la Universitatea Bordeaux III și ține cursuri la universitatea din Paris VIII.

CUVÂNT ÎNAINTE

Majoritatea pictorilor contemporani își multiplică cercetările tehnice asupra materialelor și a procedeelor pe care le folosesc. Fără să fie conștienți de acest lucru, ei se află astfel în căutarea plăcerii și a aventurii materiei pe care o oferă extraordinarele cunoștințe tehnice ale pictorilor de până în secolul al XVIII – lea : meseria de pictor.

Care sunt materialele pictorilor ?

Cum se comportă materialele și ce rol au ?

Cum să le folosim ?

Acestea erau cele trei întrebări la care trebuie să răspundă această veche știință a pictorilor și la care își propune să răspundă cartea de față.

În această carte, pictorii vor găsi:

- Descrierea completă a tuturor materialelor pe care ei le pot utiliza astăzi fie că acestea sunt foarte vechi sau foarte moderne.
- Explicații cu privire la comportarea și rolul tuturor acestor materiale.
- Descrierea tuturor tehnicilor și gesturilor care permit utilizarea acestor materiale.

Toate cunoștințele prezentate, fie că se referă la materiale și tehnici tradiționale fie la materiale și tehnici moderne, vor avea adesea drept sursă știința pictorilor de demult. Când le-au fost cercetate scrierile, s-au descoperit numeroase indicii despre această știință.

Readucând la viață spiritul și știința acestei antice meserii a pictorilor, această carte își propune să traseze conturul noii meserii a pictorilor de azi.

INTRODUCERE

Planul lucrării

Planul cărții *Meseria de pictor* reia principiul stratigrafiei operelor pictate.

Prima parte a lucrării studiază diferitele straturi din care este constituită o pictură, adoptând ordinea în care aceste straturi se organizează,

această ordine fiind de asemenea și cea pe care o adoptă pictorul când lucrează. Astfel, mai întâi sunt studiate suporturile, apoi încleierile, maruflarea, preparările, etc. Fiecărui strat îi corespunde un capitol.

VERNIURILE	
STRATUL PICTURAL care face să intervină:	MĂCINAREA CULORILOR
	PIGMENTŢI
	SICATIVI
	MEDIUM-URI
	SOLVENŢI ŞI DILUANŢI
	LIANŢI
DESENUL PREPARATOR	
IMPRIMĂRILE	
PREPARĂRILE	
MARUFLAREA	
ÎNCLEIERILE	
SUPPORTURILE	

Toate aceste capitole (cu excepția câtorva capitole foarte scurte) sunt formate din trei părți:

- Partea I, care prezintă diferitele materiale ce pot interveni în stratul studiat.

- Partea a II-a, care explică rolul exact al acestor materiale, precum și mecanismele lor de acțiune.

- Partea a III-a, care este consacrată diferitelor tehnici de utilizare a materialelor.

Ce? De ce? Cum? Acestea sunt cele trei axe logice în jurul cărora se articulează fiecare capitol.

Fiecare din aceste părți este la rândul ei împărțită în două pe de o parte, sunt prezentate cunoștințele privitoare la materialele tradiționale; iar pe de altă parte sunt prezentate cunoștințele despre materialele noi.

Planul fiecărui capitol va fi asemănător cu cel de mai jos:

Diferitele suporturi tradiționale	Diferitele suporturi moderne	Comportarea suporturilor tradiționale	Comportarea suporturilor moderne	Aplicarea suporturilor tradiționale	Aplicarea suporturilor moderne
DIFERITELE SUPORTURI		COMPORTAREA SUPORTURILOR		APLICAREA SUPORTURILOR	
Ce ?		De ce ?		Cum ?	

SUPPORTURILE

A doua parte a lucrării este consacrată tehnicilor de execuție propriu-zise. Ea cuprinde părțile următoare:

UNELTELE SI MATERIALELE PICTORULUI
REGULILE COMUNE TUTUROR TEHNICILOR DE EXECUTIE
REȚETE DE ATELIER

TEHNICILE TRADIȚIONALE DE EXECUȚIE
NOILE TEHNICI DE EXECUȚIE
COMBINAȚIILE POSIBILE ÎNTRE MATERIALELE TRADIȚIONALE ȘI NOILE MATERIALE
PICTURA DIN AFARA PISTEI
PROBLEMELE PE CARE LE POT PUNE UNELE MATERIALE TOXICE. CE PRECAUȚII TREBUIE SĂ LUĂM ÎN ASTFEL DE CAZURI.

MESERIA PIERDUTĂ

“Pictura este o meserie ca și tâmplăria feronerie, ea este supusă aceluiași reguli” .

Auguste Renoir, prefată la *Cartea despre artă* de
Cennino Cennini, Rouart și Watelin editori, Paris, Reediție
F. de Nobel, 1978, Paris.

“Această știință, compusă din rețete, formule, procedee, din exercițiu manual de asemenea, a cărui învățare teoretică și practică cerea foarte mult timp ani întregi, această știință a dispărut astăzi ne putem teme pentru ea ca și pentru acele specii vegetale și animale pe care omul le-a distrus orbește unele după altele. Dar, această distrugere care este iremediabilă în cazul organismelor vii (și pentru recrearea cărora ar trebui să intervină puterea divină) nu este o distrugere iremediabilă în cazul științelor tradiționale.”

Claude Levi-Strauss. Unui pictor tânăr în *Privirea îndepărtată*, Plon ediția 1983, reluarea “Prefetei la Anita Albus”, Katalog zur Ausstellung in der Stuck-Insel ed. 1980, Frankfurt .

“Ar fi plăcut pentru noi să redeschidem tehnicii artei o cale uitată.”

Henri Cros și Charles Henri.
Encaustica și celelalte procedee de pictură la antici.
Rouam ediția Paris, 1884, Reeditare Erec, Paris, 1988.

A existat vreodată meseria de pictor ? Nici un text, nici o practică de atelier nu-i atestă astăzi existența. Însăși noțiunea de atelier este absentă din majoritatea cărților consacrate tehnicilor picturale, iar puținii autori care folosesc termenul “meserie” nu îl pronunță decât cu jumătate de gură.

Dacă este sigur faptul că pictorii de până în sec. al XIX – lea posedau anumite cunoștințe și o îndemânare tehnică, opinia generală asociază acestei vechi științe nu ideea de meserie bine stabilită, cu învățământul, cu regulile sale proprii (așa cum poate exista o meserie de aurar sau de meșter în abanos), ci contrariul: mânuiri misterioase, practici proprii fiecărui pictor, un demers pur empiric și intuitiv, al cărui secret este păstrat cu sfințenie în atelier.

Totuși, lectura tratatelor pictorilor de pe vremuri și punerea în practică a cunoștințelor lor corespund doar parțial acestei idei curent acceptate a secretelor de atelier. Aceste studii arată, dimpotrivă, că pictorii de altădată nu ezitau să-și transmită cunoștințele în scris, și că aceste cunoștințe nu erau niște rețete obscure, nici niște mișcări bizare ale mâinii, nu erau bazate pe secrete, ci aveau aspectul unui ansamblu clar și coerent de cunoștințe, în care raționamentul era adesea folosit, astfel încât făceau obiectul unui învățământ extins la totalitatea pictorilor și țineau deci mai mult de o adevărată meserie decât de niște practici ezoterice.

Cum să explicăm deci faptul că practica pictorilor de altădată este astăzi asociată cu secretele de atelier și nu cu meseria ca atare?

Istoria cunoștințelor umane este marcată de două mecanisme esențiale : transmiterea cunoștințelor și contrariul ei, uitarea.

În timp ce anumite științe se perpetuează de-a lungul istoriei, trăind mai mult decât oamenii, decât orașele și uneori chiar decât civilizațiile care le-au deținut, împruțându-se sau îmbogățindu-se în funcție de locul și epoca respectivă, nedispărând niciodată, alte științe, dimpotrivă, dispar repede.

Brusc, o artă, o tehnică, o limbă care au trăit secole întregi, mor rapid.

Pag. 12-13: LORENZO MONACO (?1370-1423):

Buna-Vestire. Pictura pe lemn. Florența, Academia.

@ SCALA Florența

Ori cât de poetică este ideea, conform căreia, vechii pictori ar datora știința lor unor secrete cu strășnicie păstrate în atelier, ar părea greu admisibilă în cea ce privește extrema calitate tehnică a ansamblului operelor lor, cât și în privința strânselor raporturi (pe) care le întrețineau munca lor cu a altor artizani având meserii complementare.

Numai simpla existență a unei meserii a pictorilor, poate explica o virtuozitate tehnică comună tuturor pictorilor, care pare că a fost fără cusur și care are capacitatea de a răspunde și altor meserii de virtuozitate, care au dezvoltat alte corporații.

Se vede, dacă privim acest tablou, cum s-au îmbinat într-un ansamblu strălucitor, meseria de artist – ebenist, cea de aurar și cea de pictor. Ce finețe, ce delicatețe, ce senzualitate a lucrăturii în aur și a culorilor ?!*

*După părerea pictorului italian renescentist Cennino Cennini, care ne-a lăsat una dintre cele mai bune cărți de specialitate despre tehnicile din Renaștere, “Cartea artei” sau “(Tratatul de pictură), nu-i trebuiau atunci unui pictor mai puțin de 12 ani pentru a-și însuși meseria: “Pentru a sta cu meșterul în atelier, pentru a te pune la curent cu toate noutățile din ramurile legate din arta noastră, începând cu măcinarea culorilor, prepararea la foc a cleiurilor, frământarea și întărirea ghipsurilor, pentru a căpăta pricepere în pregătirea panourilor, în înălțarea lor, polizarea lor pentru a ști cum să aplici aurul și a realiza cum trebuie granulatul, îți trebuie șase ani. Apoi, pentru a studia culoarea, a orna cu mordant, * (mordant –1 coroziv, 2 – verni care fixează foițele de aur pe cupru, bronz etc.), pentru a face draperii de aur și pentru a te speti muncind pe perete, îți mai trebuie încă șase ani ”.*

**ebenist = meșter care prelucrează abanosul*

Am putea crede că o civilizație ca a noastră, care acordă atâta importanță păstrării și îmbogățirii cunoștințelor, nu a fost confruntată cu asemenea dispariții.

Or, dacă nu ne-au parvenit cunoștințele vechii meserii de pictor și nici măcar nu s-a știut de existența ei, e din cauză că această meserie a dispărut brusc și pentru totdeauna, de aceea pictorii nici măcar nu și-au mai amintit de ea.

Întâmplare unică în istoria noastră (și a cărei anvergură o făcea de neconceput): timp de câteva decenii, o meserie care se dezvoltase din Evul Mediu încoace, cu regulile sale, cu instrumentele, corporațiile și

atelierelor sale, a căzut în uitare. Între sfârșitul sec. al XVIII-lea și a doua jumătate a sec. al XIX-lea, pictorii au pierdut toate elementele din care le era compusă meseria.

Și-au pierdut și unele din instrumentele care erau specifice tehnicilor lor, mai ales folosirea și cunoașterea unui instrument de care ei se serviseră timp de secole pentru a încheia și unge /tencui suporturile: sabia de încheiere.

Ei și-au pierdut și majoritatea cunoștințelor legate de materiale. Încă din sec. al XIX-lea, pictorii au multiplicat, din ignoranță, folosirile greșite ale materialelor. Felul în care au utilizat bitumul, ceea ce a dus la accidente spectaculoase, este fără îndoială simbolul pierderii acestei meserii.

PIERRE –PAUL PRUD`HON (1758-1823)

Justiția și răzbunarea Răzbunarea divină urmărind crima. Detaliu.

Înainte de 1808. Ulei pe pânză. H. 244; L. 294. Paris, muzeul Louvre.

Prin accidentele spectaculare (pe) care le provoacă, prin slaba cunoaștere a materialelor pe care le conține întrebuințarea bitumului de către pictorii secolului XIX, este fără îndoială simbolul însuși a pierderii meseriei, care îi afectează.

Folosirea bitumului. Pictorii de demult foloseau acest pigment maro închis. Ei îl utilizau doar sub formă de glasiu transparent. Ei știau că acest puternic anti- sicativ al uleiurilor nu trebuie folosit decât în cantități foarte mici, altfel el împiedică întărirea peliculelor. Acesta este un sfat pe care l-au uitat pictorii din secolul al XIX-lea, care au utilizat în operele lor importante cantități de bitum.

Această pictură de Prud`hon este unul din exemplele cele mai celebre pentru accidentele spectaculoase care au apărut din cauza acestei practici dezastruoase: suprafețele maronii formează niște "plăgi" de vopsea în care pastele care nu s-au uscat niciodată s-au deplasat și retractat, formând numeroase insule de materie brăzdate de fisuri mari.

Salon de toamnă 1903, în *Farfuria cu unt*.

@Arhivele Snarck. Colecție particulară.

Manifestele, violentele certuri estetice care însoțesc nașterea artei moderne vor diminua interesul pe care îl suscita până acum prin tradiție, executarea operelor.

Ei au uitat de asemenea gesturile care însoțeau, tradițional, folosirea materialelor (de exemplu gesturile foarte precise care permiteau prelucrarea unui preparat cretă/clei și au uitat până și idea acestor gesturi în sine. În timp ce meseria de pictor asocia fiecărui material gesturi anume, pictori de după dispariția meseriei vor considera, în general, că toate materialele pot fi utilizate la fel, fără să aibă nevoie de anumite gesturi. Gesturile care ocupau un loc important în tratatele pictorilor, vor dispărea complet din scrierile asupra tehnicilor picturale și chiar din cele mai bune tratate din domeniu.

Ei au pierdut astfel unele din materialele lor tradiționale, fie uitându-le, fie modificându-le în mod durabil, au pierdut și unele tehnici tradiționale. Astfel, pictorii vor pierde nu numai gesturile de încheiere, dar unii vor renunța chiar și la a-și încheia pânzele, căci ei nu-și mai dau seama de importanța acestei operații. Vom vedea în această privință ce greșală fundamentală vor face pictorii referitor la frământarea culorilor.

Au dispărut și structurile care îi asiguraseră meseriei de pictor, timp de secole, difuzarea și perenitatea: atelierele, statutul ucenicului, sfaturile consacrate tehnicilor picturale, etc.

În sfârșit, pictorii și-au pierdut până și idea de “meserie”. Ipoteza conform căreia pictorii își datorau îndemânarea și cunoștințele secretelor de atelier a fost adoptată de pictorii din secolul al XIX-lea.

Uitarea meseriei a fost atât de totală, încât chiar și noțiunea de meserie le-a devenit străină pictorilor.

Cum să explicăm dispariția bruscă brutală și totală a unei științe care a făcut posibile operele celor mai mari pictori timp de secole de-a rândul ?

Se cunosc încă prea puțin cauzele și evoluția unui proces care nu a fost analizat din cauza uitării în care a căzut. Putem totuși avansa mai multe ipoteze care ne permit să explicăm și să înțelegem o dispariție ce pare inexplicabilă la prima vedere.

Fără îndoială, dispariția meseriei de pictor este datorată în principal la doi factori: sfârșitul picturii clasice și apariția societății industriale.

Secolul al XIX-lea marchează o cotitură capitală în istoria picturii. În timp ce până în secolul al XVIII-lea pictura grupează artiști care au în comun o concepție similară asupra artei lor (ceea ce nu a exclus certurile între școli sau persoane), secolul al XIX-lea aduce cu sine un fenomen nou: ruptura între diferitele concepții asupra picturii. Astfel, impresioniștii se vor opune pictorilor academici, aceștia din urmă vor fi contestați de simbolişti, pe care gruparea Nabis nu îi va cruța ... De atunci, pictura va fi traversată de o succesiune neîntreruptă și tot mai grăbită de mișcări artistice și de școli. Această schimbare radicală a avut consecințe importante pentru meseria de pictor.

Perenitatea meseriei de pictor era asigurată de trei factori esențiali : existența unor structuri de formare dorința unor pictori de a dobândi o formație tehnică, locul pe care executarea operelor îl avea în munca de creație. Ori, trecerea de la pictura clasică la cea modernă a modificat considerabil aceste trei elemente.

Noii pictori care apar în secolul al XIX-lea sunt autodidacți (câtă agitație a provocat celebra frază a lui Corot: *“În ceea ce mă privește, n-am*

învățat nimic de la nimeni!”). Revendicând o libertate totală de imagine și de execuție, ei vor uita experiența pe care o oferă marile ateliere. Private de noile generații de pictori, legate de pictura academică în declin, aceste ateliere se vor stinge o dată cu ea. Meseria de pictor își va pierde astfel iremediabil structurile care îi asiguraseră până atunci răspândirea și permanența .

Oare din această cauză meseria își va pierde adeptii ? S-ar putea. Dorința pictorilor de a dobândi o formație tehnică pare atunci foarte diminuată. Și aceasta din multiple cauze.

Pe de o parte, din cauza dorinței de libertate. Meseria cu regulile sale, cu constrângerile execuției, a părut a fi o piedică în calea libertății pictorului. Este celebră în această privință fraza lui Manet: “*A picta ca pasărea ce cântă*”.

Pe de altă parte, meseria, copleșită de noile imagini care cer noi tehnici, părea a fi puțin competentă. Cerând tehnici de suprapunere și de tușă foarte rapide pentru a obține imagini fugitive, pictorii impresioniști au descoperit astfel că meseria lor era departe de a răspunde la toate întrebările pe care și le puneau.

În sfârșit, au putut crede că meseria lor este parțială. Considerată a fi înrudită cu pictura clasică ale cărei considerații estetice le transcria efectiv grație regulilor sale tehnice, meseria a fost respinsă de anumiți pictori ca un element aparținând picturii clasice și nu patrimoniului comun al pictorilor.

CLAUDE MONET (1840-1926)

Strada Montorgueil, la sărbătoarea din 30 iunie 1878 cu ocazia Expoziției Universale.
1978. Ulei pe pânză 81 x 50,5 cm, Paris, muzeul Orsay.
@ Fotografii Lauros-Giraudon. @ SPADEM 1990

Deși au căutat un nou tip de pictură, însuflețită de viață, fluidă și instantanee, pictorii impresioniști vor juca un rol important în pierderea meseriei de pictor.

Neglijând formarea în atelier și învățământul tehnic care nu sunt compatibile cu imaginile fugitive pe care le creează, impresioniștii vor contribui la dispariția unei meserii pe care nu o mai susține decât academismul îmbătrânit și conservator.

Dar consecința cea mai importantă pentru această meserie de la trecerea de la pictura clasică la cea modernă a fost cu siguranță următoarea foarte numeroasele certuri estetice, mișcările, școlile, manifestele care vor deveni atunci soarta picturii, vor pune în umbră problema executării operelor, chestiune care li se va părea aproape trivială.

“Ne putem imagina o vreme în care pictorii, care nu-și mai frământă ei personal culorile, vor considera că e copilărește și nedemn de ei să întindă ei înșiși vopseaua și nu vor recunoaște că această tușă personală, care face azi valoarea tablourilor, are interesul documentar al

manuscrisului și al autografului”. Va scrie Aragon în 1930, rezumând astfel atitudinea majorității pictorilor vis-à-vis de executarea operelor, la sfârșitul sec. XIX și începutul secolului XX.

Dacă studiem textele și operele pictorilor din această perioadă, asistăm la apariția unei perioade “de după materie”, care se deosebește net de lucrul tradițional al pictorilor de atâtea secole în urmă. Pentru acești pictori din perioada “de după materie”, în afară de problemele pe care le poate pune executarea unei opere, însăși utilizarea materialelor pare atunci lipsită de interes. “Intendența va veni după aceea” – acesta pare a fi cuvântul de ordine al picturii “de după meserie”.

Această <<intendență>> a fost simbolizată în mare parte de o societate industrială și comercială în plină dezvoltare care urma să o furnizeze pictorilor, conturând astfel a doua mare mișcare care a contribuit la pierderea meseriei.

Relativa permeabilitate a frontierei care separă arta picturii de celelalte discipline fusese profitabilă pentru pictorii de până atunci. Aceștia putuseră astfel să aibă acces la cea mai bună din tehnologiile vremii lor. Nu la fel au stat lucrurile începând cu secolul XX. Noii pictori sunt adesea săraci. Și, din această cauză, ei nu vor apela la cele mai bune produse industriale, ci la noile produse mai puțin costisitoare, adică de obicei produse de calitate mediocră. Consecințele acestei opțiuni sunt încă perceptibile la multe din operele din sec. al XIX-lea și de la începutul secolului XX: dacă materialele sunt sărace, și tehnica e la fel. Mediocritatea materialelor pictorilor din acea perioadă era așa de slabă, încât practicarea meseriei a devenit pentru ei adesea imposibilă. Astfel, multe din operele lor au fost făcute pe suporturi ieftine, ca niște semi-pânze, adică pânze care nu permit aplicarea cleiului sau o preparare după regulile artei.

Această porozitate a frontierei care separă materialele și tehnicile picturale de cele din alte domenii va fi în detrimentul meseriei într-un mod subtil dar nu mai puțin grav: asistăm în secolul al XIX-lea la apariția unui fenomen ale cărui efecte se mai resimt și astăzi: confuzia între materialele, tehnicile pictorilor și materialele, tehnicile din alte discipline. Seduși de anumite materiale noi oferite de industria puternică, și ale căror performanțe în alte domenii îi ispitesc pe pictori, identificând incorect propriile lor materiale, pictorii vor adopta niște materiale care nu sunt potrivite picturii de șevalet. Unii pictori au avut nenorocul de a face cunoștință cu vernis-urile nitrocelulozice, care erau destinate în principal pentru caroseria automobilelor, alți pictori au cunoscut vopselele pentru zugrăvit, etc.

Dar e foarte probabil că industria a contribuit cel mai mult la dispariția meseriei adresându-se direct pictorilor. Amplificând o mișcare

deja schițată în secolul al XVIII-lea, industria din secolul al XIX-lea va propune pictorilor pânze deja preparate, culori deja frământate, în curând vândute în tuburi, verniuri gata de folosire, etc. Efectuând astfel unele operații din vechea meserie, propunând pictorilor materiale și instrumente mai ușor de mânuit și din ce în ce mai performante, industria părea că se ocupă de tot și că pictorii nu mai trebuiau să se ocupe de problemele pe care le ridică executarea operelor lor. Majoritatea pictorilor au acceptat ideea cu entuziasm.

Să vedem de ce a căzut în uitare meseria de pictor: a fost “predată” în ateliere pe cale de dispariție și a fost zdruncinată de revoltele împotriva tradiției; a fost ignorată de pictorii care vroiau să fie proprii lor stăpâni; a fost suspectată de cei care resping pictura academică; a fost pusă în umbră de certurile estetice care ocupă un loc din ce în ce mai important și care conturează oarecum o perioadă “de după meserie” în care prelucrarea materiei pare lipsită de valoare, uneori chiar imposibil de practicat cu noile materiale; părea a fi demodată față de progresele industriei; își pierdea structurile, publicul și rațiunea de a fi.

Totuși, cum a fost posibil să cadă într-o uitare totală? Iar pictorii, dacă au neglijat această practică, cum au putut uita cu totul de aceasta?

Numai luarea în considerație a unei a treia mișcări, care va completa într-o oarecare măsură tulburările provocate în practica picturală de către apariția picturii moderne și a societății industriale, ne permite să înțelegem această dispariție totală.

Această a treia mișcare a jucat un rol deloc neglijabil în pierderea meseriei de pictor : Paradoxal erudiția a pus capăt meseriei de pictor.

Începând cu secolul al XIX-lea, numeroase scrieri despre tehnicile pictorilor vor lua o nouă orientare : cea a “secretelor marilor maeștri”. În ceea ce privește aceste scrieri, marea virtuozitate tehnică a pictorilor de demult nu semăna cu o veritabilă meserie, ci cu niște misterioase mișcări de mână ale fiecărui pictor, cu niște secrete de atelier având caracteristici minunate și aproape magice.

Acestea sunt lucrări care au desăvârșit dispariția “intelectuală” a meseriei pe de o parte, negându-i pur și simplu existența și pe de altă parte negându-i grav conținutul în două feluri.

În primul rând, asociind ideea de secret cu cea a procedeelor pictorilor de demult. O asemenea idee este chiar contrariul noțiunii însăși de meserie. În ceea ce privește aceste lucrări, pictorul își poate domina

materialele nu pentru că își cunoaște materialele, proprietățile acestora, tehnicile lor de aplicare, calitatea gesturilor sale, ci deoarece el cunoaște “secrete”. Cunoscând secretul mediumului cu chihlimbar, pictura sa va fi vie, strălucitoare, nu se va altera niciodată. Aceste lucruri nu ar fi posibile doar grație îndemânării pictorului.

În al doilea rând, unele din lucrările acestea, în care calitățile de medium ale autorului sunt dominante, nu s-au putut abține să dezvăluie pictorilor care erau “secretele marilor maeștri”. Ele vor juca astfel un rol important în dispariția tehnicilor și a materialelor tradiționale ale pictorilor, asociindu-le idea de “secret”.

Oare pierderea meseriei i-a întristat pe atâția pictori? Oare ceea ce l-a descumpănit a fost comparația sugestivă dintre picturile “de după meserie” care păreau că îmbătrânesc foarte repede și marea prospețime a picturilor care le-au precedat? Oricum, este sigur că aceste lucrări, al căror filon nu s-a stins, au găsit adepți în marele public și că ideile pe care le-au transmis trebuiau să rămână vii. Ele urmau să șteargă din memoria pictorilor până și idea de meserie de pictor.

Astfel, dispariția meseriei a fost completă.

Această pierdere a meseriei a însemnat pentru pictori pierderea unei științe prețioase sau, dimpotrivă, eliberarea de o știință veche și inutilă?

Pentru a răspunde la această întrebare trebuie mai întâi să înțelegem bine ce a fost altădată meseria de pictor pentru pictori.

VECHEA MESERIE DE PICTOR

Dacă studiem scrierile și tablourile pictorilor din vechime, putem trage concluzia că meseria lor era pentru ei depozitul lor de cercetări, instrumentul libertății lor și o școală.

Depozitul cercetărilor lor

“Dacă vrei să obții cutare rezultat, utilizează cutare lucru. Dacă vrei să obții alt rezultat, folosește mai degrabă acest lucru în felul ăsta, dar, atenție, ferește-te de cutare lucru”. Astfel scriau pictorii din vechime. “Iată ce am făcut, iată ce am descoperit. Iată ce mi se pare interesant și iată ce mi se pare că trebuie evitat”. Tratatele de altă dată semănau cu niște mesaje (de genul sticlelor cu hârtie în interior aruncate pe mare) lansate de un pictor către ceilalți pictori.

În această privință, putem cita introducerea unui manuscris foarte vechi, care se pare că a aparținut călugărului Teofil, manuscris ce este elocvent pentru spiritul acestei meserii. Lucrările despre secretele marilor maeștri vor trăda însuși spiritul științei pictorilor din vechime. *“Eu nu mi-am așternut pe hârtie observațiile nici din dorința de a fi lăudat, nici pentru vreo altă recompensă temporară; ... nu am ascuns nimic prețios sau rar dintr-o răutate geloasă; ... nu am trecut nimic sub tăcere ca să-l păstrez numai pentru mine; ci am vrut să satisfac nevoile și să ajut la progresul unui mare număr de oameni”*.

Bogată în cunoștințe, asigurând o bună comunicare între pictori, meseria putea să le ofere acestora unele posibilități valoroase.

Pe de o parte ea permitea fiecărui pictor să aibă acces la toată gama de suporturi, preparate, lianți, tehnici de aplicare, scrieri, pe scurt la toate mijloacele pe care le practicaseră înaintea lui ceilalți pictori. Meseria îl scutește astfel pe orice pictor de obligația de a “reinventa” pictura. Invenție care, de altfel, era greu de realizat. Stocând cunoștințele de generații ale pictorilor, meseria beneficia de forța de cercetare a unei comunități. un singur pictor nu putea pretinde că poate descoperi ceea ce timp de secole de-a rândul generații întregi au pus la punct. Marea sărăcie tehnică a pictorilor “de după meserie este revelatoare în această privință reinventând izolat tehnicile picturale, ei vor avea acces la tehnicile de execuție cele mai limitate, ignorând importanța substraturilor și a tehnicilor de suprapunere, mediumurile și multiplele lor posibilități de scriere, acordurile savante care se pot stabili între transparență și opacitate, etc. Se pare, în această privință că nu s-a măsurat toată paleta de semnificații ale cuvântului “creator” în domeniul picturii. Marii pictori nu au fost numai mari creatori de imagini, ci și mari creatori din punct de vedere tehnic. Aceasta era prima funcție importantă a meseriei: ea conserva și oferea astfel tuturor pictorilor tehnicile celor mai mari maeștri.

Pe de altă parte, punând cunoștințele tuturor la dispoziția fiecărui pictor, meseria îi scutea de posibilitatea de a repeta întotdeauna aceleași greșeli. Pictorii pot cădea în multe erori, multe impasuri tehnice. Numai meseria îi poate scăpa de aceste greșeli care se lasă descoperite doar după ce s-au produs. Din acest punct de vedere, este la fel de revelator să-I examinăm pe pictorii “de după meserie” : lipsiți de această meserie, ei vor înmulți greșelile, contra sensurile tehnice. Este ridicol să vezi un pictor modern plătind scump niște greșeli care ar fi fost ușor de evitat de către un pictor sau un ucenic nepriceput din Evul Mediu ...

Instrumentul libertății lor

Fără îndoială, vechea meserie (și noțiunea însăși de meserie) se pretau cel mai ușor la confuzii în privința acestei chestiuni : libertatea.

“Trebuie” este lozinca acestei meserii. “Trebuie să folosim cutare lucru pentru a obține cutare rezultat și el trebuie folosit în felul următor...;dimpotrivă, nu trebuie să folosim niciodată cutare alt lucru...” Aceste comenzi, pe care meseria le exprimă câteodată categoric, ne pot face să credem că meseria de pictor era un ansamblu, de mișcări ale mâinii obligatorii și constrângătoare care restrângeau lucrul pictorului într-o menghină de interdicții și obligații.

Ori este o greșală să credem că meseria poate întrucâtva constrânge libertatea de lucru a pictorului. Meseria are pretenția că dirijează numai materia, nu și pe pictori. Meseria nu comandă materia decât pentru a-I elibera mai bine pe pictori. Și numai meseria îl poate ajuta pe pictor să fie stăpân pe materialele sale, ceea ce înseamnă o adevărată libertate de creație.

Un pictor poate, de exemplu să vrea să lucreze cu un preparat pe care el și-l dorește suplu, alb și neted. Pentru a obține acest rezultat el trebuie să cunoască și proprietățile componentelor preparatului, reacțiile lor la suport, va trebui să știe să le aleagă, să le îmbine în cel mai bun mod, să facă gesturile necesare, etc. O singură piesă dacă lipsește din acest ansamblu de cunoștințe, rezultatul muncii sale va fi nesatisfăcător. Dacă nu a luat bine în calcul reacțiile dintre suport și preparat, acesta din urmă, pe care pictorul îl dorea neted, va crăpa; dacă nu și-a ales bine ingredientele, preparatul se va îngălbeni puțin în loc să rămână alb, etc. Din această cauză putem spune că numai meseria, adică un ansamblu de cunoștințe, de gesturi și de tehnici care formează un întreg coerent și indisociabil, poate permite pictorului să obțină ceea ce dorește.

În domeniul picturii, numai meseria este “eficace”. O știință fragmentară, imperfectă sau aproximativă este sortită eșecului. În sfârșit, fie că pictorii își cunosc meseria sau încearcă să-și descopere o meserie proprie, individuală, tot “meseria” în general este cea care le oferă libertate de creație.

CARAVAGGIO, (MICHELANGELO MERISI) (1573 – 1610)

Moartea Fecioarei. Către 1605 – 1606. Ulei pe pânză. Dimensiuni 369 x 245 cm. Paris, Muzeul Louvre.

Virtuozitatea și forța creatoare a celor mai mari pictori și-au găsit expresia și în domeniul tehnic.

Astfel stăteau lucrurile în pictura lui Caravaggio care a zguduit Europa din secolul al XVII-lea. Această pictură cu umbre și lumini nu a fost o simplă revoluție a imaginilor, ci și o revoluție a materiilor: ea a știut să inventeze noi materii ale umbrelor dar și noi materii ale luminilor.

Pictorii influențați de Caravaggio își vor găsi mijloacele pentru realizarea iluminărilor dramatice în puternicile sonorități ale materiei picturale, în antagonismele violente care opun paste dense și deschise la culoare unor profunde imprimări brune și negre, între jocurile dintre opacitatea brutală și semi-transparentele ușoare. În pictura “Moartea Fecioarei” se poate observa în ce măsură roșurile puternice și sonore (ale cortinei care acoperă scena) exaltă subtilele profunzimi ale umbrelor în care sunt învăluite personajele adunate.

Știința pictorilor de demult nu a fost formată dintr-o suită de rețete, de șmecherii, de practici obscure și arbitrar, așa cum ne-ar lăsa să credem uitarea în care a căzut aceasta. Dimpotrivă ea a fost o știință completă, bine gândită, eficace, temeinică, care înțelegea noțiunea fundamentală de meserie.

Ca dovadă: ușurința cu care pictorii de altă dată, de exemplu pictorii primitivi, au știut să lucreze cu o gamă destul de săracă de materiale, reușind totuși să domine materia, beneficiind de o libertate de creație superioară celei a pictorilor “de după meserie”.

O școală

În atelierele pictorilor de demult, tinerii pictori ucenici își începeau formarea profesională pregătind suporturile, lianții, frământând culorile, etc. Ne dăm seama că această practică permitea pictorilor să scape de anumite treburi folosind o mână de lucru destul de ieftină și exploatabilă la infinit. De asemenea, ne putem închipui că această practică ținea de unele idei mai elevate : să-i învețe meserie pe pictorii tineri. Prepararea unui liant, frământarea culorilor, nu sunt operații lipsite de sens și de învățăminte, ci, dimpotrivă. Ele îl învață pe pictor să fie atent la operațiile de fierbere a uleiului, la calitatea de “filat”, de “oprire” a acestui ulei, la multiplele sale posibilități de evoluție în timpul fierberii, apoi la calitatea frământării, la toate mecanismele fine care vor determina onctuozitatea, densitatea sau lejeritatea acestei paste, rapiditatea sa în timpul amestecării uleiului cu pigmenții, etc. Într-un cuvânt, ele oferă pictorilor un contact strâns cu materialele sale, sursă de cunoaștere aprofundată a materiei.

Suntem îndreptățiți să credem că, privați de această școală a materiei care a fost meseria, pictorii de demult nu ar fi avut nici virtuozitatea extraordinară nici marile capacități de invenție tehnică de care au dat dovadă.

În sfârșit, putem spune că meseria le oferea pictorilor un anumit tip de contact cu mediul lor. S-a spus de multe ori, ce și cât iconografia pictorilor a datorat naturii, așa cum și alte arte I-au fost îndatorate acesteia.

Se știe însă mai puțin că acest raport cu natura a îmbrăcat, odată cu apariția meseriei, o formă mai intimă și mai “carnală”. Grație meseriei, pictorii știau să pună în practică anumite materiale din această natură care le inspira imaginile pictate.

Cartea despre artă a lui Cennino Cennini oferă un exemplu savuros despre această posibilitate pe care o aveau pictorii de a extrage *in situ* materialele operelor lor “*mergeam pe câmp spre defileul din Valdesa... Ajuns într-o vale mică, la o peșteră sălbatică, am săpat în grotă cu o unealtă și am văzut diferite filoane de culori precum ocru, cuarț roșu închis și roșu deschis, azuriu și alb ... mă dusei la filonul de ocru și îți jur că niciodată n-am văzut o culoare de ocru mai frumoasă și atât de perfectă...*”

Dacă avem în vedere meseria astfel înțeleasă, fără confuziile pe care i le-a impus uitarea în care a căzut, ni se pare absolut sigur că pierderea meseriei nu a fost pentru pictori eliberarea de o știință depășită și lipsită de interes, ci, dimpotrivă, pierderea unei științe prețioase.

Având în vedere posibilitățile pe care meseria le oferea altădată pictorilor, ni se pare greu de conceput ca pictorii de astăzi să ignore tehnicile predecesorilor precum și pe cele ale contemporanilor, să repete la nesfârșit niște greșeli reperate de secole în urmă, ca libertatea lor de creație să fie limitată de problemele ce pot apărea la manipularea materialelor asupra cărora n-a primit instrucțiuni și, în sfârșit, să poată ignora majoritatea mijloacelor de exprimare, multe din proprietățile materialelor lor. Într-un cuvânt, că fiecare pictor trebuie să reinventeze pictura.

Fără îndoială, în această perioadă crucială care a fost sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, era normal și chiar de dorit ca pictorii, deși aflându-se în căutarea unor noi libertăți, să neglijeze prelucrarea materialelor, operație care li se părea foarte puțin interesantă. Fără îndoială trebuie să considerăm că această extraordinară vitalitate, de care a dat dovadă atunci pictura, a avut și un preț de plătit: relativa sărăcie a materiilor picturale de la începutul picturii moderne și starea foarte proastă în care se găsesc multe din operele lor.

Dar ne putem întreba dacă această perioadă “de după pictură” nu a fost o simplă paranteză în istoria picturii, și dacă de mai multe decenii încoace pictorii nu au reluat principiile pe care se baza vechea meserie a pictorilor.

Dacă primii pictori moderni au crezut că numai imaginea operei contează și că materialele erau cam lipsite de interes, cercetările a numeroși pictori contemporani par a fi foarte diferite de această idee. Vopsele pe bază de ulei amestecate cu nisip, cu prundiș, cu ciment, ceară, cu vopsea de ceară, de clei sau de lac pentru vapoare ... Mulți pictori lucrează azi cu materialele cele mai diverse și cele mai surprinzătoare. Cercetările lor iau uneori o

întorsătură uimitoare, afirmând preponderența materiei asupra imaginii, câteodată chiar acordându-i întâietate absolută .

Mulți pictori contemporani și-au însușit următoarea regulă: “executarea unei opere este importantă, e demnă de atenția pictorului, căci el își poate astfel desfășura capacitatea creatoare”.

Ca și pictorii din vechime, ei îmbină seducția imaginii cu multiplele posibilități de seducție, cea a smalțului, a lustrului (luciului) sau a rugozității (asperității) unei paste, a aspectului satinat delicat sau a strălucirii puternice, seducția armonizărilor savante dintre diferitele grade de transparență și opacitate ... Este remarcabil faptul că ei au regăsit astfel multe din drumurile pe care merseseră “pictorii de meserie”. Ca și predecesorii lor îndepărtați, unii pictori contemporani își prepară ei înșiși materialele și încearcă, prin acest contact, să cunoască materia. Ca și ei, unii examinează mediul înconjurător pentru a lua de acolo noi materiale, adesea bogate în sensuri, și noi scrieri, iar uneori lor le place să selecteze materialele propriilor opere în formele care îi inspiră. Și am putea continua enumerarea corespondențelor dintre aceste cercetări care se încrucișează.

Redescoperind astfel existența materiei și importanța sa estetică, căutând în materialele și tehnicile cele mai variate dialogul cu materia de care l-a depozat pierderea meseriei, încercând prin cercetări personale să lărgescă domeniul tehnicilor de creație, pictorii de astăzi se află, conștient sau nu, în căutarea a ceea ce la oferea vechea meserie de pictor.

Ne putem întreba dacă, la urma urmei, dincolo de școli și de mode, meseria, singura care poate oferi pictorului “aventura” și stăpânirea materiei, nu apare ca fiind unul din elementele esențiale ale picturii și dacă nevoile la care răspunde nu sunt nevoile fundamentale ale pictorilor.

Dar oare pictorii au uitat cu adevărat această nevoie de meserie? Dacă au uitat și neglijat practica, au pierdut ei și sentimentul profund al necesității sale?

Încă din secolul al XIX-lea, găsim numeroase scrieri în privința aceasta. Scrieri printre care cele ale lui Cezanne nu sunt nici cele mai puțin revelatorii dar nici cele mai emoționante. *“Ceea ce îmi lipsește este realizarea. Poate că o să o ating vreodată. Dar sunt bătrân se poate să mor înainte de a atinge acest țel suprem. Să realizezi! Ca Venețienii!”*

CĂTRE NOUA MESERIE

ÎNTÂLNIREA A PATRU CERCETĂRI

Am încercat să schițăm conturul noii meserii, care poate răspunde practicii pictorilor contemporani, sprijinindu-se pe patru cercetări efectuate în mod conjugat și pe întâlnirea lor. Aceste patru cercetări sunt: o cercetare asupra vechii meserii de pictor, una asupra fenomenelor fizice și chimice care pot explica comportamentul materialelor și mecanismul tehnicilor utilizate în pictură, cercetarea asupra meseriei care putea să corespundă cu noile materiale recent apărute în domeniul picturii și în sfârșit, cercetarea practicii pictorilor.

ÎN CĂUTAREA VECHII MESERII

Lectura textelor

Meseria de pictor nu s-a pierdut fără a lăsa urme. Pictorii, unii dintre apropiații lor sau anumiți erudiți ne-au lăsat mărturii scrise despre tehnicile din epoca lor și astfel avem norocul să dispunem de vreo sută de manuscrise, dintre care unele de mare calitate, despre știința pictorilor de demult.

Din lectura și analiza acestor texte putem trage trei învățăminte.

Pe de o parte suntem frapați de calitatea deosebită a informațiilor pe care le conțin. Dacă dăm la o parte anumite pasaje din manuscrisul călugărului Teofil *Diversarum artium schedula* care par mai degrabă înrudite cu alchimia decât cu pictura, nici unul din aceste texte nu prezintă cunoștințe eronate sau nefondate, nici măcar aproximative.

Pe de altă parte, suntem frapați și de delimitarea corectă a tuturor textelor. Fiecare text reprezintă particularități (aceste texte se întind pe aproximativ un mileniu), dar toate pun în evidență un ansamblu fundamental de cunoștințe, care pare a fi comun tuturor pictorilor.

În sfârșit, și acest ultim punct nu este cel mai lipsit de importanță, această știință comună pictorilor în ansamblu nu a îmbătrânit. Multe cunoștințe, tehnici pe care ea le prezintă răspund la întrebările pe care și le mai pun și pictorii din zilele noastre. În multe privințe, vechea meserie de pictor apare ca o mină de cunoștințe foarte prețioase pentru pictorii contemporani.

Astfel, numeroșii pictori care doresc să picteze pe pânză în timp ce lucrează pe o suprafață destul de netedă și care nu știu să împace aceste două exigențe la prima vedere contradictorii, ar putea găsi soluția la această problemă în manuscrisul pictorului Pierre Lebrun din secolul al XVII-lea, ca și în manuscrisul pictorului din aceeași epocă, Turqnet de MAYERNE, sau în acela scris în secolul al XVIII-lea de către Watin sau în multe alte tratate.

Acest izvor de cunoștințe care a fost vechea meserie și învățămintele sale încă actuale pe care le-am scos în evidență vor constitui baza noii meserii a pictorilor.

Punerea lor în practică în atelier

Textele pictorilor de demult, scrise de pictori și pentru pictori, î-și găsesc maxima lor semnificație în atelier.

Grație iluminării (descoperirii) lucrării (muncii) unui pictor s-au înțeles sensul și importanța multor indicații care păreau puțin neclare sau nu prea importante la prima lectură. Și nu a fost deloc neplăcut în această căutare a noii meserii să găsim în unele manuscrise foarte vechi confirmarea anumitor intuiții, reluarea unor rețete, gesturi uitate de secole, și oarecum “punerea în rezonanță” dincolo de secole, a unei practici de pictor contemporan și practicile predecesorilor noștri îndepărtați în timp.

Mai mult decât alte studii, a cea ce este munca pictorului debit (de cunoștințe) obținut de care suntem frapați de calitatea și relevanța cunoștințelor prezentate în tratatele “pictorilor de meserie” și am înțeles actualitatea vechii lor meserii grație acestei munci a pictorului și într-o mai mică măsură grație studiilor.

De asemenea, aceeași muncă a pictorului ne-a permis să distingem printre cunoștințele măștrilor de demult care puteau să-și găsească locul și întrebuintarea în noua meserie.

Vechea meserie a pictorilor sursa noii meserii a pictorilor contemporani.

În vechile tratate ale pictorilor de meserie se găseau foarte multe răspunsuri la întrebările pe care le ridica practica pictorilor contemporani. . Munca de pregătire a unui preparat după un tratat din secolul al XVIII-lea. Acest preparat va primi apoi o vopsea acrilică.

A ÎNȚELEGE

“Un procedeu dirijat de rațiune va fi întotdeauna mai sigur de efectul său.”

Watin, *Arta pictorului aurar și lăcuitor*, Paris 1755.

Contrar ideilor vehiculate de textele “de după meserie”, pentru care aspectul misterios și de neînțeles reprezintă câteodată o garanție de autenticitate și de vechime, știința pictorilor de demult nu se prezenta ca un ansamblu ermetic de gesturi și tehnici.

În general, putem afirma că meseria oferea pictorului sensul și motivele operațiilor și a gesturilor pe care trebuia să le facă, și mai putem spune că meseria încerca adesea să înțeleagă originea și reacțiile materialelor pe care le folosea și modul de funcționare al tehnicilor sale. Unele explicații pe care le avansa meseria atunci ni se par astăzi naive sau chiar fanteziste. Totuși, demersul său a fost departe de a cădea în arbitrar și inventiv, aspecte care au dominat “meseria” după dispariția sa. Citatul lui Watin* menționat mai sus a fost revendicat și însușit adesea de meserie.

S-a acordat o importanță deosebită acestui spirit al vechii meserii, și acesta din mai multe motive.

Pe de o parte, fiindcă explicarea unei indicații ne permite să-I stabilim temeinicia.

Înțelegerea oferită de câteva reguli simple de fizică și chimie ne-a permis să citim cu alți ochi, din altă perspectivă, vechile tratate ale pictorilor din vechime. La fel ca și întâlnirea dintre învățăturile lor și practica pictorului, această întâlnire dintre învățămintele lor și cunoștințele științifice de care dispunem astăzi s-a dovedit a fi foarte fructuoasă. Și, în mod similar, am constatat cu emoție încă o dată ce bine își cunoșteau vechii pictori materialele și ce cunoștințe corecte dețineau.

Spre deosebire de acestea, se pare că multe din cunoștințele expuse în tratatele mai tardive care se prezentau sub formă de indicații neexplicate, se dovedeau a fi arbitrare și fără fundament față de regulile științifice elementare care intervin în domeniul picturii; aceste cunoștințe arbitrare trebuiau deci respinse.

Înțelegerea mecanismelor, care explică comportamentul materialelor și modul de funcționare a tehnicilor, ne permitea deci să distingem dintre numeroasele învățăminte din tratate, care erau cele bine gândite și pe care trebuia să le păstrăm și pe care nu.

* Fabricant și negustor de verniuri și de produse pentru pictură și pentru alte obiecte ale meseriei Watin ne-a lăsat un excelent manuscris despre tehnicile picturii sec. al XVIII. Foarte bogat în informații, foarte clar și foarte riguros asupra fondului cât și a formei, "*Arta picturii, aurar, lăcuitor*", poate fi considerat ca o carte de referință.

Pe de altă parte, explicarea tehnicilor și alegerilor prezentate permiteau pictorului să-și însușească unele cunoștințe ale căror baze le înțelegea. Învățămintele care îi cer pictorului tot atâtea "acte de credință"; așa cum le prezintă aproape toate lucrările și tratatele de după meserie, îi vor rămâne acestuia străine.

În sfârșit, există un "efect demultiplicator" al unei cunoașteri raționale. un pictor, care cunoaște diferitele mecanisme ce explică tehnicile care îi sunt prezentate, nu va fi obligat să repete servil un ansamblu de gesturi al căror sens îi scapă; dimpotrivă, el va putea să modifice aceste tehnici în funcție de propriile sale imperative, să-și găsească el însuși tehnicile care i se potrivesc.

NOILE MATERIALE ȘI MESERIA

În anii de după război au apărut pe piață noi materiale destinate pictorilor: vopselele acrilice și vinilice, apoi cleiurile și preparatele acrilice și apoi unele suporturi sintetice. Aceste materiale noi pun multe probleme: care sunt proprietățile vopselelor acrilice și vinilice ? Cum se folosesc ele?

Ori, grație cercetărilor întreprinse, se pare că vechea meserie a pictorilor era capabilă să răspundă la multe din întrebările pe care le ridică folosirea acestor materiale. Veche sabie de încheiere a pictorilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea pare a fi cel mai bun instrument pentru a pune cleiul sau UN preparat acrilic, regulile de suprapunere a straturilor picturale definite de vechea meserie par a conveni cel mai bine vopselelor acrilice și vinilice, etc.

Ca și în cazul materialelor tradiționale, am efectuat cercetări cu privire la ce putea fi meseria noilor materiale, căutând în vechile tratate care erau gesturile și tehnicile care serveau la utilizarea acestor materiale.

Astfel, s-a confirmat intuiția pe care se baza această carte: numai plecând de la cunoștințele și de la spiritul vechii meserii de pictor putem trasa conturul noii meserii. Tot astfel s-a consolidat ideea unei meserii a pictorilor contemporani deoarece s-a dovedit că, în ciuda a ceea ce se putea crede la prima vedere, materialele tradiționale și noile materiale țineau de două meserii destul de asemănătoare.

CERCETAREA PICTORULUI

Cercetarea personală a pictorului, precum și un contact frecvent cu alți pictori au permis organizarea și confruntarea “pe teren” a tuturor cunoștințelor strânse în cercetările precedente.

PLĂCEREA DE A PICTA

Vocabularul pictorilor a fost foarte rău maltratat după dispariția meseriei. Materialele, tehnicile și gesturile pictorilor au fost și ele supuse greșelilor, confuziilor și contra-sensurilor.

A fost necesar să se recurgă la o muncă de rezidire și de clarificare a majorității termenilor și a nomenclaturilor utilizate de către pictori. De asemenea, au trebuit să se multiplice explicațiile și sfaturile chiar cu privire la cunoștințele cele mai elementare.

Aceste numeroase intervenții au putut uneori să întărească aspectul sever al unui text tehnic. Acest caracter, precum și numeroasele erori ale căror consecințe vor fi subliniate mai departe, ne vor putea lăsa să credem că pictura este o artă foarte dificilă și periculoasă.

De fapt, nu e nici una, nici alta. Operațiile pe care le execută pictorii sunt dintre cele mai ușoare. După o scurtă perioadă de inițiere, ele autorizează multe libertăți, multe interpretări și multe creații, numai dacă pictorul știe bine în ce moment (dacă nu respectă unele reguli) va părăsi domeniul meseriei pentru a se dedica bricolajului.

Arta picturii este un drum lat și ușor de parcurs. Important este să nu te abați de la el. Marginile sale sunt dintre cele mai abrupte, iar pictorii care se vor abate de la acest drum o vor apuca pe cărări dificile care se vor transforma în fundături.

Întinderea, încluirea și prepararea unei pânze sunt, pentru un specialist în meserie, un ansamblu de operații rapide și ușoare și chiar o plăcere, precum și un ansamblu de gesturi care dau rezultate personale cu care nu poate rivaliza nici o pânză din comerț.

Dacă altcineva care nu e de meserie practică aceleași operații, atunci întinderea, încluirea și prepararea pânzei devin un ansamblu de exerciții pe cât de îndelungate pe atât de grele și inutile, într-atât sunt de slabe rezultatele obținute.

Este important să fie bine definite materialele, gesturile, regulile, toate cunoștințele care constituie limitele acestei meserii, în cadrul căreia pictorii pot evolua cu cea mai mare ușurință și cu cea mai mare libertate.

Textul acestei cărți va fi cu atât mai lung și cu atât mai minuțios cu cât și-a propus să le ofere pictorilor o libertate mai mare de lucru.

Pictura contemporană, în ansamblul ei, nu s-a înșelat în această privință. Operele cele mai temeinice ale pictorilor constituie cu siguranță o artă a picturii, artă care garantează toate libertățile și face posibile toate creațiile.

SUPORTURILE

Istoria picturilor de șevalet începe odată cu apariția suporturilor care o diferențiază de picturile murale sau de picturile executate pe diferite obiecte.

Un film de pictură singur nu posedă calitățile mecanice ale coeziunii și rezistenței suficiente pentru a-i asigura o “supraviețuire” autonomă;

el are nevoie să fie asociat cu un al II-lea corp care-i dă soliditatea care-i lipsește. Mai întâi au fost pereții, anumite obiecte utilitare sau decorative, apoi corpuri exclusiv destinate acestui uzaj: suporturile.

Utilizarea suporturilor va avea cele mai mari consecințe estetice. Desprinzând operele pictate de constrângerile pe care le impuneau suprafețele care nu le erau expres destinate, făcând din obiectul pictat un obiect total independent, ea va permite imaginii pictate să nu aibă alt scop decât ea-însăși. Istoria artei picturilor, care este cea a unei independențe mereu crescânde a imaginii, debutează cu apariția suporturilor.

Astfel, un pictor își va începe opera prin alegerea unui suport și amplasarea sa.

Ce este exact un suport ?

Termenul suport nu desemnează corpuri de compoziție învecinate, cum este cazul de exemplu al uleiurilor. De asemenea, nu desemnează nici corpuri diferite posedând proprietăți comune, ca lianții de exemplu. În concluzie, putem numi suport corpurile cele mai variate, posedând proprietățile cele mai variate, din moment ce acestea, pot ele însele să suporte pictura.

Mai întâi de toate, funcția însăși și nu calitățile, nici proprietățile, unui corp particular, fac din acesta un suport.

Bine înțeles, pentru a servi de suport un corp va trebui să suporte unele calități și proprietăți particulare și se va înțelege de la sine, că dacă un mare număr de corpuri ar putea fi utilizate ca suporturi, pictorii ar trebui privilegia doar pe unele. Lemnul a fost primul suport în mod curent utilizat de pictori. Întrebuințat sub formă de panouri din una sau mai multe scânduri, în asamblări uneori savante, adesea acoperite cu o pânză lipită, el constituie până aproximativ la jumătatea sec. XV suportul exclusiv al pictorilor de șevalet. Începând cu sec. al XV, el este lăsat deoparte datorită pânzei, care va deveni încetul cu încetul preferata pictorilor. Nu va face decât o reapariție timidă în sec. XVIII și XIX. Plăcile din metal aramă, și uneori zinc sau cositor vor fi întrebuințate rar drept suporturi cât și hârtia și cartoanele, acestea din urmă cunoscând o anumită vogă la sfârșitul sec. XIX. În mod excepțional, anumite pietre servesc de suport. Se găsesc astfel câteva exemple de întrebuințare a lapis – lazulilor ca suport în Renaștere.

Probleme de vocabular

Se întâlnesc adesea în anumite texte, pentru a desemna aceste suporturi, cuvântul “subjectil”. Sensul său este același ca al cuvântului suport. Originea sa latină (în latină, subjectus înseamnă “plasat dedesubt”) ar putea să ducă la înțelesul că este vorba de un termen din vechiul vocabular

al pictorilor. De fapt nu înseamnă acest lucru. Expresia este destul de recentă, ea datează aproximativ de la jumătatea acestui secol. I se va prefera termenul de suport, care are meritul de a fi mai familiar și de a aminti ceea ce este funcția și definiția corpurilor astfel numite.

Diferitele suporturi vor fi prezentate în două grupe: suporturile naturale și suporturile artificiale. Vom vedea mai încolo foarte marea importanță a unei astfel de clasificare.

* Maruflat: vezi capitolul despre maruflare.

DIFERITELE SUPORTURI

Suporturile tradiționale:
Suporturile naturale

PÂNZELE

Înainte de a prezenta diferitele pânze, este interesant de a prezenta pânza în general.

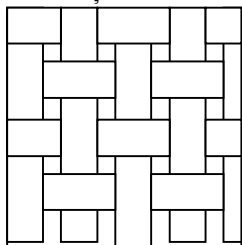
Se obișnuiește în pictură, de a se vorbi de natura fibrei (în, bumbac, etc.) și mai puțin de natura însăși a țesăturii. Totuși țesătura unei pânze posedă anumite caracteristici care îl interesează pe pictor:

Armura sa (țesătura). Este modalitatea de țesut a firelor.

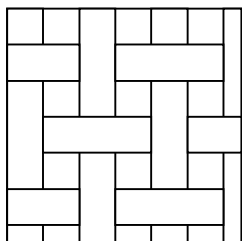
Rareori pictorii utilizează alte pânze care posedă o altfel de țesătură ca pânza propriu zisă care este cea mai simplă. Numai sec. al XVI lea în timpul căruia pictorii italieni au lucrat pe pânze posedând o armură (gref) o țesătură “în căpriori” stă mărturie a unei utilizări destul de răspândite a altor țesături decât cea obișnuită a pânzei.

- Cea ce am putea numi întrucâtva” densitatea” țesăturii .

Puțin schematic, se poate distinge:



Pânze posedând o țesătură deasă, strânsă



Semi - pânzele, posedând o armură, o țesătură foarte largă, (50% sau mai mult din suprafață este făcută din găuri).

*acest termen de demi – pânză este utilizat numai de pictori nefăcând parte din vocabularul uzual al țesătorilor

Pagina din stînga

Pe această pânză de o bună calitate luată în macrofotografie se distinge clar o bună regularitate a țesăturii, slaba importanță a nodurilor și a neregularităților cât și “densitatea” satisfăcătoare a țesăturii.

Mai jos dedesubt

Pe această demi-pânză luată în macrofotografie se vede din contra cât sunt de importante golurile care separă firele.

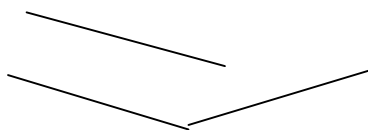
Demi-pânzele, a căror cost este mult mai mic decât al pânzelor dense, au fost mult întrebuințate în sec. al XIX lea. Vom vedea mai departe consecințele unei astfel de alegeri

Importantă, este de asemenea calitatea țesăturii. Orice pictor trebuie să fie capabil să evalueze dintr-o privire calitatea țesăturii.

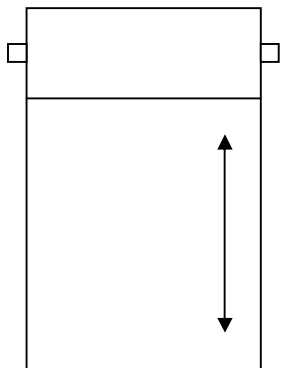
Calitatea unei țesături pentru pictori este înainte de toate prezența sau absența unui mare număr de noduri, noduri ce formează atâtea

proeminențe care vor influența în mare măsură comportamentul pânzei-suport.

În fine, un pictor care utilizează pânze naturale, trebuie să știe să identifice urzeala și firul care se țese al unei țesături.



O țesătură este întotdeauna făcută din două grupe de fire. O navetă țese firele (firele urzelii) între două cadre care de încrucișează și pe care sunt întinse firele pentru țesut.



Pe o țesătură nouă, este foarte greu de distins urzeala și firul de țesut, acestea fiind întotdeauna paralel cu cea mai mare lungime a pânzei (a lățimii pânzei).

Vom vedea mai departe importanța unei asemenea distincții.

DIFERITELE FIBRE

INUL

Inul ... țesătura cvasi – mutică. Utilizat încă din neolitic (7000 ani î.e.n.) se pare că a fascinat dintotdeauna omul prin marea sa frumusețe și calitățile sale mecanice deosebite. Țesătură magică, țesătură sacră, ea aparținea în antichitate familiei de materiale nobile și prețioase ca aurul, lapisul și va juca în ceremoniile care ritmează viața civilizațiilor antice ca mai târziu, cele din Evul Mediu. Inul va fi folosit la benzile mumiilor și la hainele rituale ale egiptenilor și tot hainele din in îi vor proteja pe medici împotriva flagelului ciumei ce va decima Europa medievală.

Încă din timpul civilizației egiptene vor apărea premisele unei veritabile industrii a inului industrie care a știut să se impună datorită excelentelor sale calități mecanice și estetice. Putem astfel admira în vitrinele Luvrului diverse țesături egiptene de o mare frumusețe, de o mare

finețe și de o foarte bună calitate a țesăturii, a cărei suplețe și “prospețime” par stupefiantă gândindu-ne la vârsta lor.

Vom putea înțelege, în lumina acestei scurte introduceri că inul este o țesătură care posedă calități care ar trebui să rețină atenția pictorului.

Înainte de a detalia diferitele calități ale fibrei de in este interesant să ne oprim la prepararea sa înainte și după filare, diversele procedee ce intră în această preparare influențând proprietățile firului obținut.

Topirea

Topirea este distrugerea controlată a fibrei de in. Expusă unor agresiuni biochimice, tija de in va pierde din coeziunea sa “cimenturile” care o structurează se vor distruge ceea ce va permite apoi, prin operații mecanice de sfărâmare (numite decojiri) de a separa în tijă lemnul care nu poate fi filat, spre deosebire de fibră care poate fi.

Există multe tehnici de topire care dau fibre de in diferite prin aspectul și prin proprietățile lor.

Tehnicile de topire cele mai curențe :

Topirea în apă curgătoare. Inul este introdus în râu 15 zile. Acest tip de topire dă fibre de in destul de deschise la culoare, mai ales dacă sunt urmate de o albire la aer.

Topirea pe pajiște. Inul este întins trei – patru săptămâni pe o pajiște. Acest tip de topire dă fibre de in destul de închise la culoare.

Topirea este o operație delicată de care depind în mod deosebit calitățile fibrelor. “Prea distrus” inul va fi fragil, “insuficient distrus, bătut”, va fi greu de țesut.

Albirea

Pentru a răspunde cererilor pieței de țesături, fabricanții propun inuri albe prin diverse procedee. Anumite tehnici de albire vor putea degrada parțial fibra și deci vor diminua calitățile și durata vieții țesăturii.

Apretarea

Ca pentru orice țesătură este dificil de obținut in brut. Fie pentru a ușura țesutul, sau pentru a modifica aspectul, inul este adesea vândut apretat. Care pot fi, din punct de vedere al suporturilor, consecințele unor astfel de apreturi.

Este greu de spus, atât de numeroase sunt diferitele apreturi sau cel mai adesea, diferitele combinații de apret.

În măsura în care diversele operații de preparare și de țesut au fost normal executate, fibra de in posedă proprietăți interesante.

Este o fibră extrem de rezistentă la tensiuni. Trebuie o forță deosebită pentru a o rupe. Printre țesăturile curente, singură numai fibra de sticlă posedă o rezistență la o ruptură superioară.

Este o fibră foarte puțin elastică. Adică se deformează puțin.

Este o fibră de origine naturală, o fibră relativ stabilă la variațiile de umiditate (aceste probleme de stabilitate sunt detaliate și explicate mai departe).

Este o fibră care permite o mare varietate de țesături de o excelentă calitate.

În sfârșit, este o fibră care, în condiții bune de conservare se învechește bine în stare bună.

Forte rezistentă, puțin elastică, relativ stabilă, oferind țesături superbe, învechindu-se bine, inul este, dintre toate fibrele naturale, cea care oferă, de departe, cele mai bune pânze/suport.

Pictorii de altfel nu –au înșelat în acest domeniu. Din secolul al XVI-lea când pânza apare ca suport – până în zilele noastre, inul reprezintă zdrobitoarea majoritate a fibrelor utilizate în pictură.

Va trebui totuși să reținem că inul este o țesătură pe care o vom putea califica într-o câțva “naturală și artizanală”. Ceea ce înseamnă că nu avem de a face cu un produs de o calitate constantă și totdeauna la fel prelucrat.

Fibra, în funcție de calitatea solului, a climatului, a plantației a topirii și a decojirii poate fi mai mult sau mai puțin suplă, rezistentă, frumoasă....

Țesătura poate fi, în funcție de calitățile fibrei, de tehnicile de apretare, mai mult sau mai puțin reușită.

Pânzele de in sunt întotdeauna de o mare calitate. Totuși, o anumită vigilență din partea pictorului atunci când cumpără pânza de in, nu va fi inutilă.

BUMBACUL

Cunoscut încă din antichitatea egipteană, bumbacul, până în secolul al XVIII-lea nu este larg utilizat decât în India și în Orientul Mijlociu. În Europa, el rămâne un produs de lux, foarte puțin difuzat – În Franța trebuie să așteptăm secolul al XVI-lea pentru apariția primelor haine din bumbac. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, industria textilă care abia se

naște va da un avânt utilizării sale, care va culmina în anii de după război. În 1950, 75% din fibrele produse în lume sunt din bumbac.

Chiar dacă există o mare varietate de specii de bumbac posedând fibre diferite (se disting cel mai adesea bumbac cu fibră lungă, medie sau scurtă) și numeroase tratamente care-I modifică aspectul sau unele proprietăți, rămâne totuși posibil din punct de vedere al suporturilor, să vorbim de bumbac, în general.

Fibra de bumbac posedă caracteristicile următoare: este mediu rezistentă la tensiuni puternice, ea posedă o elasticitate nu prea pronunțată, dar reală. Constituită din celuloză aproape pură (92%) ea este foarte sensibilă la variațiile de umiditate ale mediului* și dă țesături foarte puțin stabile.

Utilizarea pânzelor de bumbac drept suport fiind excepțională, se cunoaște destul de puțin învechirea lor. O anumită fragilitate inițială a fibrei, cât și marea sa sensibilitate la apă, nu incită prea mult la optimism în această privință.

Relativa mediocritate a calităților sale mecanice și mai ales slaba sa stabilitate dimensională, fac din bumbac o pânză a cărei întrebuințare în pictură este puțin recomandată. Proasta sa reputație în rândul pictorilor, cât și raritatea întrebuințării sale, nu pledează în favoarea sa.

*vezi capitolul despre suporturile de origine celulozică.

IUTA

Mai puțin scumpă decât bumbacul și inul, fibra de iută își vede întrebuințarea rezervată produselor ieftine. Din această cauză este dificil de a procura pânze ce oferă o țesătură fină și regulată a acestei fibre, care la origine nu este fără calități : de o frumoasă culoare albă, iuta posedă bune calități mecanice și o bună stabilitate dimensională.

Întrebuințată câte o dată în opere de artă care necesită mari suprafețe de pânză (decorul la teatru, de exemplu) fibra de iută trebuie să trezească o rezervă importantă : ea este foarte bogată în substanțe lemnoase** care provoacă o puternică îngălbenire a pânzei odată cu vârsta și pun problema eventualelor urcări ale substanțelor care migrează către stratul pictural.

** sub acest termen am regrupat un mare număr de substanțe non celulozice : tanin, seve, cimenturi....

CÂNEPA

Cânepa și inul au numeroase puncte comune. Ca și inul, cânepa este cultivată din vechea antichitate, și a fost din totdeauna o fibră căutată pentru excelențele sale calități, în special mecanice. Ca și inul, ea suportă operațiile de topire și de decojire. Ca și inul, cânepa a fost totuși altădată

foarte utilizată ca suport în operele pictate și se pare chiar că în anumite epoci și în anumite locuri (în special în Italia) pictorii preferă inul.

Cânepa se diferențiază de in, mai ales prin aspectul său (unele cânepe sunt ușor verzui) și relativa grosime a fibrei sale.

Această ultimă particularitate a avut o mică importanță până în sec. al XVIII lea când a avut o consecință notabilă :când apărură primele meserii în domeniul țesutului mecanic, s-a dovedit că cânepa nu se preta bine procedeelor mecanice de țesut și de atunci, ea a fost foarte puțin utilizată pentru pânze.

De aceia, pictorii vor propune rar în zilele noastre pânze de cânepă de calitate. Tot în zilele noastre, comportamentul său la țesutul mecanic face ca această fibră cu o calitate deosebită să fie întrebuințată la filări și cardaje, etc.

PÂNZELE AMESTEC

Pentru a răspunde unor imperative economice și tehnice (cel mai adesea pentru a deține pânze ieftine posedând totuși calități mecanice) sau pentru a obține pânze răspunzând unor calități precise, țesătorii propun pânza a căror urzeală și bătătură (băteală) sunt făcute fiecare dintr-o fibră diferită. Amestecul cel mai curent este asocierea in/ bumbac. Vom explica mai târziu, de ce întrebuințarea unor astfel de pânze ca suport ni se pare contraindicată. *

* vezi capitoul suporturi de origine celulozică și non celulozice, de asemeni capitoul despre alegerea suporturilor

LEMNUL

Un panou de lemn se caracterizează atât prin natura sa, sau altfel spus esența lemnului (stejar, castan, arțar), cât și prin structura sa și asamblarea (lemn masiv, contraplacat, cu leături ...).

Diferitele esențe

Suporturile de lemn întrebuințate de pictori între secolele al XII-lea și al XVI-lea (dată de la care lemnul este încetul cu încetul înlocuit cu pânza, s-au concentrat la un mic număr de esențe.

Acceptând o anumită simplificare, se pot distinge:

- Pictorii școlii franceze, care întrebuințează aproape în mod exclusiv stejarul la nord de Loire și în sud stejarul, nukul, și plopul;

- Pictorii școlii flamande, care întrebuințează aproape în mod exclusiv stejarul;
- Pictorii școlii italiene, care utilizează arțarul, salcia sau plopul;
- Pictorii școlii spaniole, care pictează pe nuc, și plop și pin silvestru;

Ar fi dificil să vorbim de ansamblul diferitelor esențe de lemn și despre avantajele și inconvenientele lor. Din punctul de vedere al pictorului, cel mai interesant și cel mai util ar fi să facă distincția între foioase și rășinoase.

Rășinoasele pun într-adevăr o problemă pe care nu o întâlnim la foioase – pungile cu rășină. În timpul îmbătrânirii, fibrele unui lemn rășinos strângându-se, sunt susceptibile de a expulza lacrimi de rășină care pot fi dăunătoare pentru pictură.

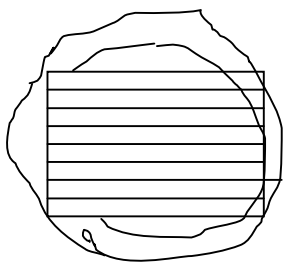
Vom reține deci faptul că pictorii vor trebui să aibă în vedere în special foioasele: stejarul, nucul, plopul, arțarul mai curând decât rășinoasele, de exemplu : pinul, epicea, etc.

PANOURILE MASIVE

Acestea sunt suporturile din lemn cele mai agreabile. Ele sunt aproape gata de a fi întrebuințate și contribuie prin frumusețea și calitatea suprafeței pe care o oferă, la a face din opera pictată un superb obiect.

Ele pun totuși o problemă greu de rezolvat. Din punctul de vedere al pictorului, ele sunt aproape întotdeauna, rău împărțite (tăiate).

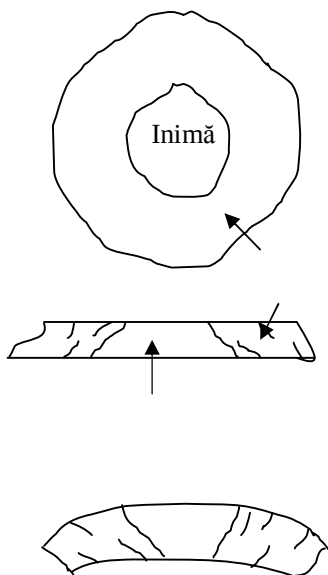
Tăierea cea mai curentă este cea cu coajă.



Cu tot cu coajă, lemnul este tăiat “în tranșe” în sensul lungimii trunchiului. Este tăierea cea mai ușor de executat și cea care face cele mai mici pierderi. Reprezentând o importantă economie de timp și de material, tăierea cu coajă este astăzi singura tehnică de tăiere pe care o propun tăietorii.

Ori, oricare ar fi esența lemnului și calitățile sale, un panou cu coajă va dobândi învechindu-se o puternică curbura.

Pentru a înțelege această învechire trebuie să știm că un copac este constituit din ceea ce am putea numi într-un mod simplu două categorii de lemn .



Inima, care este un lemn dens și sec.

Partea exterioară, care este un lemn încă verde și aerat.

Un panou tăiat cu coajă este întotdeauna compus dintr-o parte centrală făcută din lemn de inimă sau foarte apropiată de aceasta și din două extremități făcute din partea exterioară.

În timpul învechirii, părțile centrale ale panoului, deja parțial uscate, nu-și schimbă forma sau se schimbă foarte puțin. Din contra, părțile exterioare se retrag și se strâng uscându-se, antrenând o puternică curbura a panoului.

Se pot astfel observa în muzee un mare număr de panouri ale pictorilor primitivi foarte voalate, ale căror curbura nu are altă explicație decât acest fenomen.

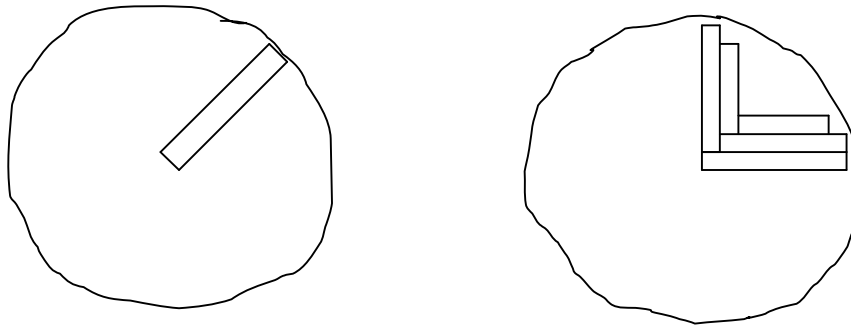
Această învechire dezechilibrată a panourilor îmbracă o acuitate particulară în pictură. Schimbările cu atmosfera nu se fac decât într-o singură cotă (cota Dezechilibrele datorate tăierii sunt mult mai violente și se exprimă cu mai multă amploare.

Pictorii primitivi la care lucrul în lemn are o mare importanță, operele lor făcând adesea parte din ansamble de tâmplărie, au fost întotdeauna interesați de problema tăierii unui panou.

Se găsesc astfel de forte multă vreme unele panouri care au fost tăiate utilizându-se alte tehnici decât cele cu coajă – tăieri în bucăți (porțiuni).

Se disting tăieri în porțiuni practice și teoretice. Și într-un caz și în altul este vorba de tehnici de tăiere mai dificil de executat decât tăiatul cu coajă având un mai mic randament la scânduri, dar dând panouri având o structură echilibrată.

Compuse din fibre mai omogene și mai bine orientate, scândurile tăiate în porțiuni se învechesc fără probleme.



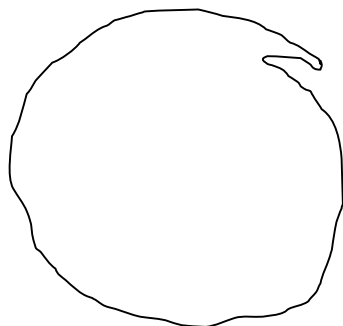
LEMN COMPUS

Contra – placatele

Contra-placatele sunt foi făcute din foi de lemn tăiate prin derulare și lipite contrafibrei. Se disting contraplacate de 3,4,5 foi.

Ca orice lemn compus, soliditatea panourilor de contra – placat este strâns legată de calitatea cleiului care le assemblează.

Cele mai rezistente sunt contra – placările așa zise “marine”.



Cum se învechesc contra – placatele întrebuințate ca suporturi?

Să notăm că o anumită remontare a lipirilor de asamblare (în mod deosebit formofenolic) nu este teoretic imposibilă. Trebuie de asemenea

să remarcăm că lipirea în contrafir a foilor contrariază (deranjează) liberul joc al lemnului,* ceea ce ar crea grave probleme în timp.

* vezi capitolul despre suporturile de origine celulozică și non celulozică.

Fâșiile

Fâșiile sunt făcute din două plăci de lemn desfășurate, tăiate în același mod ca și contra – placatele, între care sunt lipite fâșii de lemn. Ele oferă avantajul de a fi foarte solide și destul de rigide, chiar dacă sunt utilizate în plăci de dimensiuni mari.

Se pot face aproximativ aceleași remarci în ceea ce privește învechirea lor ca și la contra – placate.

Prefabricatele

Constituie din particule de lemn lipite și presate în panouri, prefabricatele sunt puțin întrebuințate ca suport. Relativa lor fragilitate, greutatea lor destul de mare, suprafața lor foarte neplăcută explică micul interes care îl suscită la pictori.

Ca și pentru contra – placate, este posibil să se dobândească calități “marine” posedând lipiciuri mai performante decât cele obișnuite.

Izorel

Ele oferă avantajul unei suprafețe perfect netede și fără defecte, discret utilizabilă de pictor. Relativ rezistente pentru greutatea lor, rigiditatea lor devine însă insuficientă pentru operele de format mare și mediu.

Cum se învechesc ? Ca orice lemn combinat rezistența lor este în funcție de rezistența cleiurilor care le asigură coeziune. Cum am notat deja , cleiul pune problema unei posibile migrări către suprafața stratului pictural.

HÂRTIILE

Hârtiile nu aparțin de fapt domeniului picturilor. Adesea prea grele pentru aceste suporturi fragile și conținând câteodată componente care le degradează, picturile sunt rar făcute pe hârtie. Îndelung rezervate unor tehnici de pictură la jumătatea drumului între desen și pictură, hârtiile s-au îndreptat către “adevărata pictură” datorită picturii contemporane.

Ar fi multe de spus despre hârtii. Nu vom prezenta aici decât câteva repere despre aceste materiale care ocupă un loc aparte printre suporturile pictorului.

Apărute în China, încă din secolul al II-lea î.e.n., hârtia nu pătrunde în Europa prin intermediul Islamului, decât în secolul al XII-lea. Timp de șapte secole, fabricarea sa va rămâne neschimbată. Produs de lux, ea este făcută manual, foaie cu foaie, din fâșii de bumbac, cânepă și in. Aceste fâșii, puse la înmuiat și destrămate, servesc la fabricarea pastei de hârtie. Prelucrată în vase speciale, această pastă dă foi care sunt apoi lipite cu clei de oase. La începutul secolului al XIX-lea apar primele mașini de hârtie, dar trebuie să așteptăm mijlocul acestui secol pentru a se produce o adevărată modificare a hârtiei. În 1850 s-a descoperit hârtia “modernă” a cărei pastă este făcută din lemn.

Printre foarte numeroasele hârtii de astăzi disponibile, putem distinge unele foarte interesante pentru artiști.

Hârtiile pânzate : printr-o foarte curioasă întoarcere în istorie, acum când de foarte multă vreme industria hârtiei nu mai utilizează pânza drept materii prime – datorită prețului lor foarte mare, unii fabricanți încearcă să readucă la viață tehnici vechi, propunând artiștilor hârtii făcute din pânză. Adesea de o calitate deosebită, posedând o pastă foarte puțin acidă, aceste hârtii ar trebui să fie garanția unui suport fără probleme.

Hârtiile non - acide : hârtiile și în mod deosebit cele ieftine pun o problemă gravă : ele devin acide* odată cu vârsta. Acest fenomen poate provoca numeroase accidente mai ales în care hârtia va servi drept suport unei picturi. Sosirea pe piață destul de recentă a hârtiilor garantate non - acide de către fabricanți este un progres apreciabil pentru pictori. Adesea aceste hârtii non - acide sunt hârtii pânzate.

Hârtiile special preparate : se găsesc la negustori hârtii special preparate pentru pictură în special pentru ulei. Cel mai adesea este vorba de hârtie obișnuită, foarte mult acoperită cu o soluție – pentru crochiuri în special. Totuși, aceste hârtii, a căror natură nu este adesea specificată, oferă mai puțină garanție în ceea ce privește calitatea lor, decât hârtiile preparate care “afișează culoarea” (hârtie pânzată sau non – acidă, etc.).

Contracolatele : Aici ne găsim la limita între hârtii și cartoane. Ele pot constitui suporturi apreciabile atât prin rapiditatea de a le folosi, comportamentul agreabil al suprafeței lor și greutatea mică pentru o soliditate superioară hârtiei.

În toate cazurile pictorii vor avea tot interesul să se îndrepte spre hârtiile cele mai tari, adică posedând un gramaj ridicat. Gramajul, care exprimă greutatea în grame a unui metru pătrat de hârtie, dau o idee exactă asupra solidității hârtiei. O hârtie de 300 g este o hârtie foarte puternică, o hârtie de 80 g este o hârtie ușoară și fragilă.

* Este dificil de a da o definiție simplă și accesibilă tuturor acizilor și fenomenelor legate de aciditate (definiția acizilor ne-o dă chimia: “corpuri eliberând ioni de hidrogen”, nefiind siguri de claritatea numărului foarte mare). Acceptând îndepărtarea de la baza rigorii științifice pentru a se apropia de cele ale vulgarității, putem spune că pentru pictori, corpurile acide pot fi considerate ca niște corpuri chimice foarte reactive și susceptibile de a provoca reacții de degradare a corpurilor cu care vin în contact.

Diferite suporturi naturale: pânzele de cânepă, de iută, de in și de bumbac, cartoane de hârtii, lemnul, plăci, scândura de lemn), plăci, isorel, plăci aglomerate (pal), și un suport destul de rar: arama.

CARTOANELE

Cum se poate vorbi de un ansamblu de corpuri atât de vast și care nu răspunde unei definiții exacte. Nu există o regulă care să permită diferențierea a cartoanelor de hârtie care au de fapt aceleași procedee de fabricație.

O anumită grosime cât și o anumită compoziție care face apel la materiile prime de calitate joasă, sunt fără îndoială punctele comune ale diferitelor cartoane. Impresioniștii au făcut demonstrația unei întrebuințări deosebite .

Totuși, trebuie subliniată mediocritatea materialelor care le compun și care le pot face sensibile fenomenelor de degradare, în special acidificarea.

Întrebuințarea cartoanelor ca suport prezintă un oarecare risc.

SUPORTURILE METALICE

Suporturile metalice reprezintă un grup de suporturi aparte . Ele au fost atât de rar utilizate în pictură, încât nu le putem ataşa unor şcoli sau perioade din istoria picturii.

Nu sunt totuşi suporturi fără calitate.

Ele se prepară rapid, dacă nu uşor.

Suprafeţele lor plane şi lucioase dau superbe picturi emailate.

Sunt bine înţeles suporturi foarte solide şi rezistente.

Sunt insensibile la variaţiile de umiditate ale mediului.*

De ce au fost atât de puţin întrebuinţate de pictori ?

Se poate căuta răspunsul în preţul lor relativ ridicat, cât şi pentru faptul că mărimea picturilor este limitată (greutatea lor devine repede un handicap important, de îndată ce se apropie de un format mare). Dar, mai ales problemele de agăţare a tablourilor sunt foarte importante.

Suporturile metalice trebuie astfel să fie preparate într-un mod special şi mai ales în cazul aramei, care este din toate suporturile metalice cel mai întrebuinţat, să nu fie niciodată pus în prezenţa corpurilor acide, datorită cărora, ele nu mai oferă nici o aderenţă picturii care se desprinde în adevărate plăci.

Se remarcă astfel numeroase picturi pe metal într-o stare rea de conservare. Se înţelege că astfel de accidente vor face ca pictorii să renunţe la aceste suporturi.

Datorită cunoştinţelor pe care le avem astăzi despre regulile de acroşaj proprii suprafeţelor metalice, acestea pot fi considerate suporturi relativ sigure.

Ce metal să alegem?

Arama şi cositorul par cele mai indicate. Arama care transmite picturilor suprafaţa sa inegalabilă, dă picturilor o adevărată frumuseţe.

*a se vada capitolul despre suporturile de origine celulozică şi non celulozică.

Noile suporturi: Suporturile sintetice

Dacă materialele sintetice au invadat după război multe domenii, unde au înlocuit materialele tradiționale, introducerea lor în domeniul picturii și în special în domeniul suporturilor este foarte recentă. De abia de câțiva ani există pe piață suporturi sintetice specific adaptate picturilor. Unii pictori nu au așteptat introducerea acestor materiale pentru a încerca materialele sintetice a priori nu sunt destinate picturii, dar a căror performanțe în alte domenii putea să se creadă că vor face suporturi interesante.

Sa ales să se vorbească despre suporturi special destinate picturilor și de câteva altele care par să fie utilizate destul de frecvent de

alții. S-au lăsat deoparte câteva materiale sintetice pe care numai foarte puțini pictori le folosesc drept suporturi.

Suporturile sintetice vor fi abordate cu prudență, nu există o meserie specifică lor, care r permite o bună cunoaștere și o bună stăpânire a lor.

PÂNZELE

Nylonurile

Sunt, se pare, primele suporturi sintetice încercate de pictori. La origine, numele unei mărci de țesături pusă la punct de Dupont de Nemours, nylonul desemnează astăzi ansamblul țesăturilor obținute din poliamide. Se pot recunoaște câteva proprietăți comune ale vastului ansamblu de pânze regrupate sub acest nume.

Nylonurile posedă o rezistență ridicată la tracțiuni, cât și calități mecanice generale.

Sunt insensibile la apă sub toate formele.

* (vezi capitolul despre suporturi de origine celulozică și non celulozică.)

Ele pun serioase probleme de acroșaj lichidelor.* Desigur nailonurile primesc de altfel tratamente speciale destinate acestui efect (tratamente antipată, desfășurare, etc.).

Ce garanție de durabilitate oferă ele operelor pictate. Este greu de spus, atât de numeroase sunt pânzele de nailon și tratamentele pe care le primesc (suportă)

Fibra de sticlă

Revoluție majoră în domeniul multor produse de înaltă tehnologie a acestor ultimi ani: skiuri, caroserii, prăjina de sărit,...fibra de sticlă asociază calităților mecanice foarte elevate, o greutate mică și o întrebuințare ușoară, cea ce face din ea un material foarte performant.

Își găsește ea locul perfect în pictură?

Existența pânzelor de fibră de sticlă ușoare, suple și posedând totuși soliditate, ne-ar putea duce cu gândul la acest lucru. Aceste pânze pun totuși o problemă deosebită, care ar putea duce la neîntrebuințarea lor: ele nu “țin”, se deșiră.

Pentru a înțelege acest fenomen trebuie să știm că, densitatea unei țesături nu vine numai din întrepătrunderea firelor, ci și din faptul că firele sunt pufoase. Ori, altfel spus, este întrepătrunderea unele în altele a mii de mici fibre care depășesc fiecare fir, care împiedică alunecarea unele pe altele și deci țesătura nu se destramă. Fibrele de sticlă, care sunt netede, nu se blochează unele de altele, cea mai mică presiune (luarea în mână de exemplu) începe să deșire țesătura.

Este imposibil să întindem o pânză de fibre de sticlă pe un șasiu. Trebuie să fi fost mai înainte (întâi) “oprită” tratată cu un lipici.

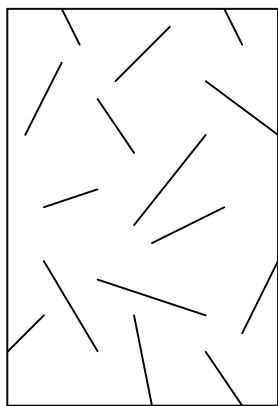
*Polypânza***

Polypânza**, după cum nu ne indică nici numele ei nu este de fapt o pânză.*** Este mai mult o “nețesută” adică un corp al cărui fibre (aici fibre de polyester) sunt proiectate în toate direcțiile înainte de fi presate și sudate sau lipite (încleiate). Polypânza reprezintă o tentativă interesantă de a adapta picturilor un material care a fost folosit în alte domenii.

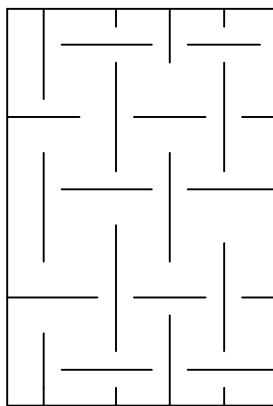
*vezi capitolul despre capitolul de origine celulozică și non celulozică.

**politoal este o marcă depozitată de Lefranc și Bourgeois

***Totuși, în măsura în care proprietățile polypânzei se arată a avea folosința apropiată de cea a pânzelor, ni se pare justificat de a o plasa printre pânze.



INTISSE
Fibrele nu sunt orientate



PÂNZA
Fibrele urmează direcția
țesutului

Posedând bune calități de soliditate, ușor de întins, ușoară și foarte polivalentă, polypânza este cu siguranță un suport ce poate reține atenția pictorului.

Modernitatea sa nu o face a fi totuși un suport fără defecte.

În ciuda realei sale suplețe, ea este o pânză care se rupe ușor.

O îndoire puternică se va cunoaște va rămâne marcată.

Ca toate suporturile non celulozice, ea își reface foarte greu deformările. Amprenta unui șoc, a unei apăsări puternice exercitată pe o operă pictată pe polypânză se va reface greu.

Cum se vor învechi polypânzele? Fabricanții dau asigurări, dar cel mai sigur este verdictul timpului.

COMPORTAMENTUL SUPPORTURILOR

A înțelege suporturile

Suporturile de origine celulozică

Și suporturile de origine non celulozică

Marea varietate a comportamentelor suporturilor de care poate dispune un pictor este adesea deconcertantă. Unele suporturi suple se destind numai la câteva zile de la montarea lor, altele, din contră se întind și uneori se rup. Unele suporturi care par că au acceptat foarte bine operațiile de fixare, au reacții catastrofale și inexplicabile la un ușor contact al vopselei sau al substanțelor care pregătesc pânza. Unele suporturi vor accepta bine aceste substanțe, altele parțial. Chiar și pictorii care posedă bine meseria, sunt câteodată surprinși de reacțiile suportului pe care lucrează.

La prima vedere, se pare deci că suporturile sunt o familie de elemente foarte disparate și turbulente și că pictorii nu pot avea o cunoaștere de ansamblu. Se pare că nu există o altă alegere decât de a studia fiecare suport ca un caz particular.

Ori, această diversitate aparentă de comportament al suporturilor este înșelătoare: toate suporturile întrebuințate în mod curent de către pictori* aparțin la două familii: suporturile de origine celulozică și suporturile de origine non celulozică, suporturile aparținând aceleiași familii vor prezenta similitudini puternice de comportament.

* Singurele suporturi piatră și suporturile metalice scapă acestei clasificări.

Aceasta se datorează faptului că suporturile aparținând celor două familii posedă comportamente opuse și pictorii trec adesea, fără să o știe, de la fixarea unui suport de origine celulozică la unul de origine non celulozică, încât ele apar ca “personalități” unice. De fapt, suporturile sunt fără îndoială constituenții picturilor, față de care este ușor de a se stabili reguli generale.

Împărțirea suporturilor în două familii (suporturile de origine celulozică și ne celulozică) permit într-adevăr:

- Să cunoaștem comportamentul unui suport înainte de a-l folosi. Toate suporturile din aceeași familie au comportamente foarte apropiate.

- Să înțelegem comportamentul diferitelor suporturi. Din acest punct de vedere, clasificarea – suporturi de origine celulozică și de origine non celulozică este foarte prețioasă. Studiul celor două familii va permite să se pună în evidență mecanismele fundamentale care sunt la originea reacțiilor suporturilor. Chiar și o simplă cunoaștere a acestor mecanisme va permite pictorului să stăpânească aceste suporturi. Un pictor, oricare ar fi experiența sa va putea fi surprins de comportamentul unui panou din lemn, dacă nu va cunoaște originea reacțiilor acestui panou.

- Și, în sfârșit, să se știe bine diferența care separă tehnicile folosirii suporturilor tradiționale meseriei pictorilor și cele ale suporturilor moderne.

Într-adevăr, toate suporturile tradiționale ale meseriei de pictor, sunt suporturi de origine celulozică. Diferitele esențe de lemn, diferitele pânze naturale, hârtiile și diferitele cartoane sunt toate suporturi de origine celulozică. Pânzele sintetice sunt toate de origine non celulozică.

Se va înțelege deci, de ce a părut indispensabil, înainte de a studia montarea diferitelor suporturi, să ne ocupăm de aceste noțiuni de suporturi de origine celulozică sau non celulozică.

DE LA NATURĂ (MATERIALUL SĂU) LA SUPORT: SUPPORTURI DE ORIGINE CELULOZICĂ

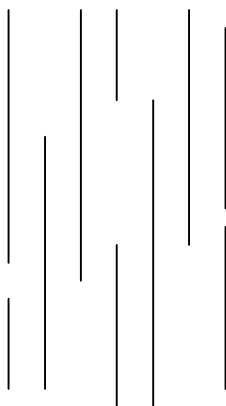
Toate aceste suporturi au o origine comună, celuloza, materie asupra căreia este interesant să ne aplecăm, căci din proprietățile ei se inspiră comportamentul suporturilor de origine celulozică. Comunitatea originii acestor suporturi se găsește întrucâtva în comportamentul lor.

* Amintim că suporturile de piatră și suporturile metalice scapă de această clasificare. Dar pentru a fi fost, acele suporturi, atât de rar utilizate, pot ele fi considerate ca suporturi tradiționale de pictură?

Fără a face apel la considerații științifice elevate, putem considera celuloza ca având două principii.



Un principiu “mecanic”. Celuloza, materie fundamentală a vegetalelor, asigură osatura lor și posedă deci calități mecanice de rezistență ridicate. Constituția sa în fascicule de fibre îi dau o foarte bună rezistență la flexiune și tracțiuni.



Un principiu “chimic”. Vegetalele, pentru a trăi, au nevoie de apă, și aceasta trebuie să ajungă la părțile cele mai înalte ale plantei. Celuloza, a cărei fibre sunt presărate de grupe chimice averse de apă, acționează ca o pompă. Pompă foarte eficace, dacă ne gândim

la presiunea colosală de care avem nevoie pentru a alimenta un copac de 30 m înălțime sau mai mult.

Toate suporturile de origine celulozică păstrează în ele urma acestui constituent original.

Dintr-un punct de vedere “mecanic”

Au toate bune, chiar foarte bune calități de coeziune și de rezistență. Pânzele, lemnul, cordajele (urzeală), (chiar de origine celulozică), fidele însoțitoare ale omului în cursul istoriei sale, au făcut pe deplin proba capacității lor de rezistență. Ele sunt mai ales foarte rezistente la tensiuni. Hârtia, care ni se pare simbolul însuși al fragilității, căci se rupe foarte ușor, posedă pentru greutatea sa calități deosebite de rezistență la tensiuni.

Dintr-un punct de vedere “chimic”

Sunt toate extrem de sensibile la apă. Și asta în două moduri:

- Puse în contact cu apa, ele prezintă reacții violente și importante de retracție sau de alungire. Acestea sunt suporturi puternic reactive. Adică capabile, în contact cu apa la mișcări ample și puternice. Obeliscul din Piața Concordiei a putut fi astfel ridicat fără nici o tracțiune datorită corzilor care le făceau să se retracteze (strânge) înmuindule.

- Ele sunt sensibile la gradele de umiditate din aer (higrometrie). Ele se alungesc și se retrag în funcție de acest grad de umiditate. Este un fenomen foarte cunoscut în cazul lemnului, de care se spune că “joacă”. Sunt deci suporturi într-o constantă mișcare. Se vorbește câte o dată de o slabă stabilitate dimensională, ceea ce vrea să spună că dimensiunea lor se schimbă mereu.

Suporturile de origine celulozică solidifică uneori opera conferindu-I foarte bune calități de rezistență mecanică și o fragilizează introducându-I o mișcare constantă de alungire /restrângere și un potențial de forțe violente, care se vor demonstra (revela) distructive dacă ele găsesc să se exprime.

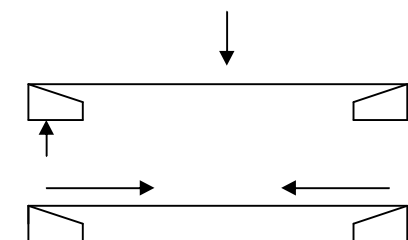
Sunt suporturi pe care le putem califica practice și periculoase.

Marea sensibilitate la apă a suporturilor de origine celulozică se exprimă de asemenea într-un al treilea mod: toate aceste suporturi iau foarte bine apa și, într-un mod general, aproape toate lichidele. Este deci excepțional că aceste suporturi refuză o lipire (încleiere) sau o preparare;

acestea din urmă din contra, vor pătrunde și se vor lega totdeauna foarte bine cu suporturile celulozice.* (în afară poate de unele cartoane tratate) Este un avantaj prețios a acestor suporturi.

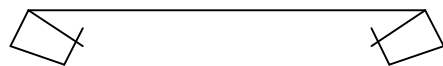
SUPORTURILE DE ORIGINE CELULOZICĂ SUPORTURI REACTIVE ȘI ÎN MIȘCARE

Suporturi de origine celulozică, suporturi reactive



Să ne imaginăm, de exemplu, o pânză de in foarte întinsă pe un șasiu destul de ușor (ansamblu este aici prezentat în secțiune).

Pictorul spală pânza cu multă apă. În contact cu apa, ea se restrânge foarte tare.



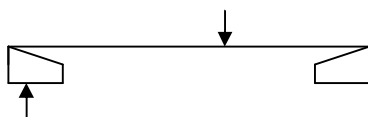
Tensiunea exercitată de pânză depășește limitele șasiului: acesta se deformează, și poate ajunge chiar la rupere.

Acesta este un exemplu curent de reacții rău stăpânite a unui suport reactiv. Se va spune în acest caz că pânza era puternic reactivă. S-ar mai putea prezenta numeroase alte tipuri de reacții.

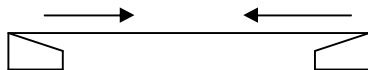
Suporturile de origine celulozică, suporturi în continuă mișcare

O atmosferă poate fi mai mult sau mai puțin uscată sau umedă, acest grad de umiditate conținut în aer (numit grad de higrometrie a aerului) se măsoară cu un aparat simplu numit higrometru. Gradul de higrometrie se măsoară în cifre mergând de la o sută la zero. Zero corespunde unui aer complet uscat, o sută unui aer complet saturat de apă.

Să privim o pânză ce evoluează în funcție de variațiile de umiditate a aerului*



La 50 % grade de higrometrie, pânza este normal întinsă, ea nu prezintă nici pliuri nici tensiune excesivă.



În urma unei ploi puternice, aerul devine foarte umed, gradul de higrometrie crește și poate atinge 80 %. Pânza reacționează contractându-se și se trage pe șasiu.



Câteva zile mai târziu, aerul devine foarte uscat, higrometria este de 20 %. Pânza se destinde și prezintă numeroși pli.

Dacă aerul va reveni la un grad de higrometrie apropiat de 50% pânza va regăsi o bună stare de echilibru, apoi se va relaxa în atmosferă uscată pentru a se restrânge în atmosferă umedă ...și așa mai departe. Este un ciclu fără sfârșit pe care îl cunosc toate corpurile de origine celulozică. Materialele provenite din natură, suporturile de origine celulozică, păstrează întrucâtva unele din aceste proprietăți (puternic “avide” de apă), se spune câte o dată că “respiră”** în funcție de atmosfera lor. Dimensiunile lor se schimbă continuu, se spune că ele posedă o slabă stabilitate dimensională.

* este vorba aici de un exemplu special simplificat, reacțiile de alungire /retracție a pânzelor sunt reacții complexe și încă prost cunoscute.

**

SUPORTURILE DE ORIGINE NON CELULOZICĂ

Suporturile de origine non celulozică, după cum le-o indică numele, nu sunt asamblate decât a contrario, mai mult prin proprietățile pe care nu le posedă, decât prin proprietățile pe care nu le posedă, decât prin punctele lor comune. Acest lucru este totuși suficient, atât de mare este personalitatea “adversarilor” lor, în a le da câteva trăsături generale care fac din ele un ansamblu relativ coerent.

Ele sunt aproape insensibile la apă: posedă o foarte bună stabilitate dimensională. Se poate spune că reacțiile lor de alungire / retracție în funcție de higrometrie sunt neglijabile.

Nu sunt de loc reactive. Nu se mișcă în contact cu apa.

Ele au totuși defectele calităților lor: ele sunt foarte puțin sensibile la apă, acceptă rău lichidele. Ceea ce poate pune probleme de penetrație sau de tratare.

PUNEREA ÎN LUCRU A SUPORTURILOR (MODUL DE ARANJARE A SUPORTURILOR)

Tehnici de ARANJARE a suporturilor tradiționale

Nu se găsesc decât puține urme ale tehnicilor de (fixare) punere în lucru în tratatele vechi. O asemenea absență ar părea la prima vedere surprinzătoare, când se știe grija și abilitatea pe care o cere fixarea suporturilor și cu câtă abilitate cei vechi au știut să – și pregătească suporturile lor.

Câteva indicii permit să ne gândim la faptul că suporturile de lemn ale pictorilor primitivi erau adesea pregătite de tâmplari și nu de

pictori. De asemenea găsim texte care permit să afirmăm că pictorii puteau să cumpere pânze deja montate pe șasiuri și gata de a fi întrebuințate.

Vom prezenta în paginile următoare reguli și tehnici precise de întrebuințare și fixare a suporturilor. În ce măsură aceste reguli și aceste tehnici aparțin ele meseriei de pictor ?

Ar fi bine înțeles dificil de a afirma în absența textelor care să le cuprindă să facem legătura cu tehnicile vechilor pictori. Totuși în măsura în care ele permit să se obțină foarte bune rezultate și dacă nu au nimic arbitrar, ci din contra se explică cu ușurință, se poate considera că ele provin din meseria pictorilor.

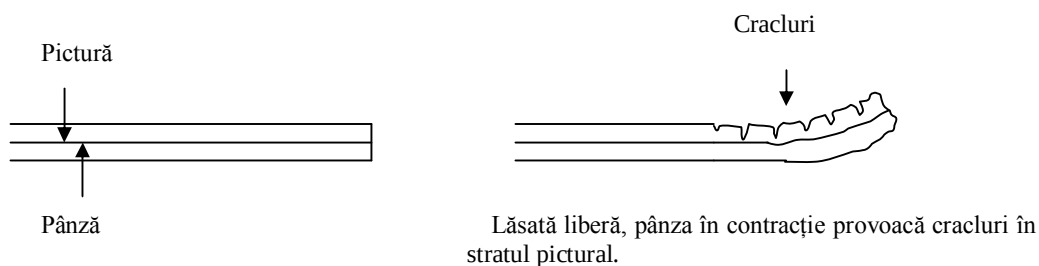
Pe puncte, de exemplu decatisarea, absența textelor ar lăsa loc la foarte multe întrebări.

Regulile de întrebuințare a tuturor suporturilor de origine celulozică sau, altfel spus, a tuturor suporturilor tradiționale.

Toate suporturile tradiționale ale meseriei pictorilor sunt suporturi de origine celulozică. Înainte de a studia prepararea diferitelor suporturi : pânze, lemn, hârtie, etc. se pot deci expune regulile generale privind întrebuințarea lor. Nu va trebui niciodată să pierdeți din vedere aceste reguli care sunt întrucâtva consecințele practice ale capitolului asupra comportamentului suporturilor.

Prima idee pe care va trebui să o păstrați este că suporturile naturale* sunt suporturi periculoase. Nu va trebui să uitați niciodată că acestea posedă un anumit potențial de forță, care poate în orice moment să vă distrugă opera. O pictură având pânza de în ca suport și lăsată liberă ne atașată într-o zi foarte umedă, se va rula strângându-se violent, stratul pictural se va crăpa iremediabil și va putea chiar să se desprindă de suport.

* pentru a ușura textul, vom utiliza expresiile “suporturi naturale” și “suporturi de origine celulozică”, deși suporturile din piatră și metalice sunt suporturi naturale, deși nu sunt de origine celulozică.. Vom considera în legătură cu suporturile naturale că va fi înțeles noțiunea de “suport natural” în mod curent folosit de pictori, cea ce reduce suporturile naturale la cele de origine celulozică.



A doua idee pe care nu trebuie să o uitați niciodată, este că nu trebuie niciodată să contrariați forțele (care “locuiesc”) unui suport, ci din contră, să le respectați. Ne putând să se exprime, forțele pe care le posedă un suport natural vor fi întotdeauna la originea unor grave accidente. Un panou de lemn masiv căruia vom încerca să-i blocăm reacțiile de curbură** și de retracție / alungire prin traverse înțeleite în contra fir pe dosul său, se va rupe (crăpa). O hârtie în supratensiune și care nu poate să se strângă (contracte) liber în atmosferă uscată, se va rupe.

* vezi debitul precedent al panourilor masive

Este în natura lucrurilor ca aceste forțe să se manifeste. La fel cum nu putem împiedica apa să înghețe la 0 grade, este imposibil să împiedicăm lemnul să se retragă în atmosferă uscată.

Deci, putem institui ca regulă intangibilă că: *reacțiile unui suport se vor manifesta întotdeauna.*

Trebuie de asemenea să luăm în considerație în egală măsură forțele puse în joc : ele sunt foarte importante. Tâmplarii știu că o scândură rău pusă, căruia nu I-ai lăsat un joc (liber)oarecare, se deformează se poate tăia în fișii subțiri. Pictorii au văzut mai multe șasiuri strâmbe sau rupte.

În fine, suporturile naturale au calitățile defectelor lor: ar fi păcat să nu ne gândim la reacțiile lor la apă care socotindu-le doar “dușmani” ai pictorilor, aceste forțe pot fi și aliați prețioși. Se poate chiar merge până la a spune că, bine înțelese și utilizate, suporturile de origine celulozică sunt suporturi foarte practice. Dacă nu putem face ca aceste suporturi să nu fie reactive, putem utiliza și canaliza reactivitatea lor. Pentru a se servi de o formulare ușor de memorizat, putem spune că un pictor va trebui totdeauna să “facă judo” cu suporturile (a utiliza forța adversarului) și un “karate” (forță contra forță). Suporturile naturale sunt buni aliați dar și adversari care, experiența o demonstrează, au întotdeauna ultimul cuvânt.

Pentru toate aceste suporturi, câteva reguli simple vor trebui să fie întotdeauna respectate:

- Un suport natural suplu (pânză sau hârtie) nu trebuie să fie lăsat niciodată liber. Altfel el riscă datorită schimbărilor de umiditate să se deformeze în mod ireversibil.

- Suportul natural al unei opere - picturi – nu trebuie niciodată să fie bine înmuiat. Reacțiile de retragere - alungire care s-ar produce în contact cu apă, ar putea deteriora grav stratul pictural.

- Un suport natural va reacționa bine la un tratament și o pictură care nu vor conține cantități importante de apă.

- Toate operațiile care privesc suporturile naturale vor trebui conduse cu mare grijă și cu o bună înțelegere a forțelor ce intră în joc.

*

ÎNTINDEREA PÂNZELOR

ȘASIURILE

Întinderea pânzelor începe prin pregătirea șasiurilor. Este o idee prea des uitată că un șasiu are nevoie de un minim de tratament înainte de a fi utilizate. Câteva gesturi simple și rapide vor putea evita multe probleme.

Există două feluri de șasiuri: Șasiuri normale și șasiuri cu cheie.

Un șasiu “normal” este un simplu cadru de lemn, întrucât deasupra – la o anumită mărime de ridicături interne. Aceste ridicături prezintă particularitatea de a fi tăiată pieziș ceea ce diminuează suprafața de contact între pânză și șasiu .

Vedere transversală :

Șasiul are baghete tăiate oblic care împiedică pânza să de lipească de șasiu

Șasiurile cu chei (pene) prezintă două particularități (bine înțeles ele sunt de asemenea tăiate oblic):

- Diferitele tipuri de lemn sunt încastrate unele în altele și nu lipite .
- Cheile (penele) dispuse în interiorul unghiurilor ne permit să modificăm această asamblare mobilă și să o mărim.

Un șasiu “normal” nu cere decât o pregătire foarte simplă și foarte rapidă: unghiul superior al baghetelor pe care se sprijină pânza întinsă devine rapid un punct de uzură al acesteia. După câțiva timp, pânza devine fragilă în acest punct, se poate deșira.

O simplă polizare cu un glaspapir fin, pentru a rotunji un unghi prea ascuțit, ne poate scuti de accidente.

Un șasiu cu pene se poate prepara la fel . Totuși va fi nevoie să facem câteva gesturi suplimentare. Asamblarea șasiului fiind mobilă se întâmplă ca șasiul să se miște să se “decaleze”. Șasiul nu mai este format din echiere, adică el nu mai descrie un dreptunghi, ci un paralelogram sau un trapez.

Este recomandabil, dacă nu vrem să pictăm pe o suprafață care ne dă o impresie de dezechilibru din cauza lipsei de echilibru (impresie a cărei origine nu o putem cunoaște întotdeauna), să verificăm unghiul unui șasiu cu pene înainte de a-l utiliza . Acesta se poate face ușor punând șasiul pe conțul mesei sau măsurându-I lungimea medianelor care trebuie să fie riguros de egale.

REARANJAREA PÂNZEI

Nu trebuie niciodată lăsat un suport natural suplu liber de orice legătură* . Așezate liber în timpul stocării, pânzele sunt adesea deformat mai ales pe 2 margini. Se poate întâmpla ca aceste deformări să fie foarte puternice . Înaintea oricărei operații, trebuie ca pânza să fie lucrată cu mâinile, trăgând-o ușor, dându-i un bun echilibru. În cazul în care pânza este prea deformată și nu “revine” trebuie să sacrificați părțile cele mai deformat sau să o întindeți prin tensiuni succesive pe un șasiu.

Această lucrare preliminară de întindere este indispensabilă pentru a permite aplicarea a ceea ce este regula de aur a oricărei picturi care utilizează pânza: *o pânză trebuie întotdeauna să fie întinsă perfect - fir drept.*

ÎNTINDEREA FIR DREPT

“Trebuie mai întâi să așezi șasiul jos, drept, și să bată în cuie pânza drept urmărind țesătura, apoi, de jur împrejur vei pune cuișoare perfect, regăsind fiecare fir.”

(Cenino Cennini – *Carte de artă* 1437)

Ce este această expresie – ce înseamnă ea? Termenul “fir drept” nu a fost utilizat în mod curent de către pictori, necesitatea unei tensiuni care respectă un perfect paralelism al firelor nu apare decât în câteva texte vechi. Firele bătăturii pot fi toate perfect paralele și perpendiculare pe firele urzelii, care sunt și ele perfect paralele unele cu altele. În acest caz pânza se numește cu fir drept.

* în afară de cazul în care alegem să facem după părțile luate estetice în exemplul pictorilor mișcării franceze “Suport-suprafață”, care au pictat în anii 70 pe pânze ne întinse denumite “Pânze libere”.

** Tema “firul drept” nu seamănă deloc ca fiind în mod curent utilizată de pictori, necesitatea unei tensionări care respectă un paralelism perfect al firelor, “bătelii” și “urzelii” (șirului) ne apărând decât în câteva texte vechi. Această expresie a fost împrumutată de la croitori și de la țesători.

Este absolut necesar, de a întinde o pânză fir drept pentru două motive.

Pe de o parte – o rațiune estetică. Este foarte rar ca dintr-un motiv sau altul pânza să nu fie perceptibilă prin stratul de pictură. Deformările pânzei jenează privirea atrăgând atenția asupra unui punct al operei. Astfel, de exemplu, *Dantelăreasa* de Vermeer posedă o pânză foarte prezentă, unde o anumită deformare ar fi foarte dezagreabilă.

Pe de altă parte, pentru o rațiune tehnică. O deformare a țesăturii și a direcției firelor este întodeauna revelatoare pentru niște tensiuni rău echilibrate. O pânză întinsă – fir drept este o pânză a cărei tensiuni se anulează aproape. Acest lucru poate părea că are puțină importanță în măsura în care tensiunile utilizate pentru fixarea pânzei sunt slabe. Dar nu trebuie să uităm că anumite tensiuni, ca de exemplu sensibilitatea la apă a suporturilor de origine celulozică, rămân înscrise în ea și se pot manifesta cu violență. Ori, tensiunile nu se pot exprima într-un mod anarhic ci în sensul fibrelor, adică a firelor. O pânză cu fir drept expusă din greșeală într-o atmosferă extrem de umedă, va ieși fără stricăciuni din ea, căci diferitele

tensiuni se vor anula. O pânză întinsă rău de la început, se va dezechilibra pe parcurs apoi va provoca accidente.

JEAN-BAPTISTE SIMEON CHARDIN

Doi iepuri cu o tolă și . Ulei pe pânză, 50/56,5 cm. Amiens, muzeul Picardie

Departe de a constitui sub-straturi indiferente și fără înțeles, suporturile pot fi deja locul unui studiu atent, sensibil și creator unde tehnicile meseriei își găsesc cea mai bună expresie.

Astfel, Chardin plecând de la o pânză foarte subtil lucrată, a știut să construiască o operă de o delicatețe și de o finețe cu totul particulare.

Aplecându-se asupra texturii pânzei sale, ușor acoperită printr-o discretă preparare, el a putut să dezvolte o largă paletă de linii suple și lejere.

Impalpabile cețuri de fundal care se pierd în neregularitățile pânzei, fluide întâlniri a demi-tentelor care sunt atât urme care străbat suprafața neregulată a preparării, înălțări luminoase care se agață delicat de reliefurile pânzei, jocuri neâncetate a semiacoperirilor, textura fină a pânzei, este sursa liniilor celor mai variate și cele mai sensibile și în sfârșit, sursa unei opere a cărei singură fragilitate, aproape tactilă este deja o plăcere estetică.

Acest fenomen este deosebit de evident luând un exemplu.

Să considerăm o pânză întinsă cu un puternic dezechilibru, tensiunea pânzei pe dreapta (considerând pânza văzută din față) fiind superioară tensiunii de pe stânga. Să cifrăm această diferență de tensiune la 5 kg *.

În condiții normale de umiditate, pânza este complet capabilă să absoarbă complet această diferență de tensiune.

Dacă deodată pânza se găsește expusă la o umiditate ridicată, ea se strânge, forțele de

tensiune cresc, să spunem că se triplează. Dezechilibrul devine de 15 kg. Dezechilibrul, la origine fără gravitate nu este suportat fără stricăciune de pânză și de pictură.

Într-un mod mai puțin dramatic, chiar dacă pânza nu este expusă unei atmosfere foarte uscată sau foarte umedă, sau pusă în contact cu apa, din cauza schimbărilor continue de umiditate a atmosferei, ea va fi supusă unui proces continuu de retragere și relaxare.

Dacă ea a fost întinsă – fir drept, aceste reacții de restrângere-relaxare vor fi fără gravitate și chiar puțin perceptibile pentru că diferitele forțe se vor anula opunându-se în mod echilibrat. Din contra, dacă tensiunea sa nu este fir drept, ea va prezenta dezechilibre de tensiune, care chiar minore vor deforma pânza prin acțiunea repetată și cumulativă – retracție – relaxare.

Ce pictor nu a fost disperat să vadă în ajunul vernisajului său, pânze pe care le întinsese cu toată energia necesară să prezinte denivelări și pliuri din cele mai dizgrațioase? Sau exasperat în timpul pictatului să simtă pânza de zeci de ori reântinsă, cedând sub pensonul său?

Toate aceste necazuri atât de comune nu au altă origine decât necunoașterea acestei reguli esențiale pentru pânze care este tensiunea firului drept care, dacă nu va apare în tratatele tardive și contemporane, se regăsește în câteva texte foarte vechi.

- Cifra imaginară aleasă pentru acest exemplu.

*UN accident forte frequent:
Prost întinsă, această pânză care este
fixată numai de câteva zile prezintă
deja pliuri (cute) în colțuri.*

DECUPAREA PÂNZEI

Puteți să decupați o pânză urmărind traseul în creion (traseu) dinainte stabilit cu ajutorul unei linii dacă pânza este aproape cu firul drept (țesătura dreaptă), dar este mai sigur și mai elegant să o tăiem “pe fir” (urmărind firul, mergând pe fir).

O ușoară tăietură permite îndepărtarea unuia dintre cele două fire de pe marginea creștăturii; veți continua atunci tăierea pânzei trăgând de acest fir, care trebuie să rămână întotdeauna firul de margine. Acest procedeu dă certitudinea unei tăieri pe “fir drept”. Dacă repunerea în formă a pânzei a fost bine făcută, veți obține atunci un dreptunghi perfect.

Pentru o pânză de mărime medie, veți avea grijă să lăsați aproape 8 cm de pânză în plus de fiecare parte a ramei (cadrului, șasiului) astfel încât să dispuneți de o suprafață de prindere suficientă pentru tensiune.

O tehnică precisă și elegantă : tăierea pe fir (drept). Cu puțină îndemânare lăsăm foarfecele să-și găsească singur calea în material.

Decuparea trebuie să țină cont de asemenea de urzeala și de bătătura unei pânze. Într-adevăr, urzeala, care este lucrată diferit de bătătură în timpul țesutului, este adesea mult mai reactivă decât bătătura.

Dacă șasiul dumneavoastră prezintă o diferență apreciabilă între lungime și lățime (cazul formatelor marine, spre exemplu), veți calcula tăierea astfel încât să corespundă celei mai mici lungimi a pânzei. O astfel de tăiere inteligentă vă va permite să diminuați reactivitatea suporturilor voastre.

DEZAPRETAREA PÂNZEI (PIERDEREA STRĂLUCIRII)

Ajunși la acest stadiu, putem să folosim pânzele așa cum sunt, sau trebuie să le pregătim înainte de a le întinde?

Două școli se înfruntă referitor la această problemă. Unele recomandă utilizarea de pânze brute. Altele recomandă o pregătire a

pânzelor folosite, numită “dezlustruire” (decatissager – a spune o țesătură sub acțiunea vaporilor, pentru a-i îndepărta strălucirea și apretul)

Din punctul de vedere al meseriei, ce poate fi recomandat?

Puțini autori, vai, vorbesc de pregătirea pânzelor. Ne-a fost imposibil să situăm precis momentul apariției practicii “dezlustririi”. Nu găsim urme scrise decât destul de recente. Am putea astfel concluziona că “decatissajul” (pierderea luciului) nu era o operație practică odinioară?

Este dificil să știm în ce măsură decatisarea aparține meseriei pictorului.

În plus, cele câteva studii cu caracter științific referitoare la această practică nu permit încă înțelegerea tuturor efectelor sale.

În consecință, vom prezenta această metodă fără a ne pronunța asupra temeiului său.

Cititorii care vor considera inutilă această operație pot să treacă direct la capitolul următor.

Cele două tehnici ale “decatissării” (dezapretării)

Problema acestei metode este complicată prin faptul că termenul desemnează două operații în același timp, prin care una este cuprinsă în cealaltă.

“Decatisajul” poate să însemne o simplă spălare și periere a unei pânze întinse pe un batir* (suport) Această spălare efectuată cu apă caldă, stropind și periind puternic pânza, timp de vreo zece minute pentru o pânză de format mediu, are drept scop spălarea pânzei și îndepărtarea apretului.

Referitor la aceasta, se găsește un citat interesant aparținând lui Oudry în *Discursul său asupra practicii picturii* (1752):

* vezi mai departe

“...(pânzele au) un mare defect: este acela că li se imprimă apretul care li se dă în timpul fabricației. Dacă nu avem grijă să îndepărtăm acest apret spălându-le cu de-amănuntul (și la acesta ne gândim rareori), ele se încrețesc chiar la mult timp după ce tabloul dumneavoastră a fost făcut și mai ales atunci când umiditatea locului în care se află așezat a avut timp să-l înmoaie prin spate (pe dos), ceea ce face ca tabloul să se umfle (să facă cute) prin anumite locuri și produce un efect cu totul neplăcut și iremediabil. Trebuie să avem cea mai mare atenție în această privință, lucru care nu este nici obositor nici costisitor”.

În măsura în care apreturile sunt din consistențe ale cărei proprietăți sunt necunoscute pictorilor, poate fi întradevăr mai înțelept să le

îndepărtăm apretul. Pe vremuri, apreturile erau mai ales realizate cu ajutorul dextrinelor* a căror consistență era solubilă în apă. Putem astăzi să fim siguri că apreturile folosite de către țesători sunt întodeuna solubile în apă sau, altfel spus, pot fi îndepărtate cu ajutorul decatisajului**?

Decatisajul poate deasemenea să însemne o operație mai complexă. Această operație, sau mai degrabă această serie de operații, are drept scop să aducă pânza la punctul său maxim de întindere. Atunci se presupune că pânza devine mai puțin sensibilă la variațiile gradului de umiditate al mediului său. Această extensie maximă a pânzei ar însemna întrucâtva a o întinde astfel încât reacțiile de restrângere să devină imposibile. Pânzele ar fi mai puțin reactive.

Pentru a simplifica, vom numi această operație “decatisaj” complet (dezapretare completă), în opoziție cu simpla spălare a pânzei, pe care o vom numi “decatisaj” simplu (îndepărtarea simplă a apretului).

Cum se face dezapretarea completă?

Se poate descompune în mai multe operații.

1. Pânza este întinsă pe un șasiu solid întărit, batirul, a cărui rezistență ridicată este destinată în mod special “decatisajului”.

2. Pânza este apoi stropită cu apă caldă și periată exact ca în cazul “dezapretării” simple (care este deci bine inclus în “decatisajul” complet. Sub acțiunea apei, tensiunea pânzei crește pentru a deveni extrem de puternică (ceea ce explică necesitatea utilizării unui batir și nu a unui șasiu).

* Dextrinele sunt lipiciuri de calitate mediocră, pe bază de amidon fiert, a căror îndepărtare era în mod sigur un lucru indicat.

** Varietatea fibrelor, a procedeelor de țesere și a diferitelor apreturi pe care le folosesc astăzi filaturile este de așa manieră încât această întrebare nu poate avea un răspuns general.

3. După uscarea completă, de la 12 la 24 ore, urmărind calitatea pânzei, mărimea ei, temperatura, etc.), pânza s-a întins, ea prezintă pliuri și umflături. Ea și-a dat drumul și s-a mărit în mod evident.

4. Pânza în acest stadiu este atunci bătută și călcată astfel încât să-i accentuăm întinderea. Pictorul, supus unei discipline minuțioase, poate atunci să se “răzbune” în deplină libertate pe pânzele sale nereușite. Cu cât baterea este mai puternică, cu atât mai bun este decatisajul!

Procedăm astfel de trei sau patru ori. La sfârșitul decatisajului, pânza poate să-și fi recuperat până la 10% din suprafață.

CAPSE SAU ȚINTE

Pânza astfel pregătită trebuie fixată pe un șasiu. Se prezintă atunci, două moduri de batere în cuie: cu ajutorul copcilor sau al țințelor. Ce să alegem?

De această dată tradiția ar fi proastă sfătuitoare, țintele care au fost abundent folosite de către pictorii din toate epocile și din toate școlile sunt de foarte proastă calitate de batere.

Ce se cere unui punct de susținere? Să ofere o suprafață importantă de fixare , deteriorând cât mai puțin pânza. Însă țintele sunt opusul acestei definiții.

Pentru o gaură într-o pânză de mărime potrivită susținând-o considerabil, țintele nu oferă decât o forță mică suprafață de fixare. Pânza este distrusă și prost fixată. În plus, cuișoarele ruginesc foarte ușor.

Copile preîntă o suprafață de fixare destul de importantă din punctul de vedere al perforării pe care o fac în pânză. Comparate cu țintele copile sunt foarte eficiente în sistemul de prindere. În plus, mânuirea unei mașini de prins agrafe, (capsator) eliberează considerabil gestul pictorului în raport cu mânuirea ciocanului și a cuișoarelor. Întinderile sunt mult mai ușoare și deci mult mai reușite.

Se pune totuși problema îmbătrânirii agrafelor. Protecția agrafelor împotriva ruginirii este adesea insuficientă și nu este, din nefericire, deloc rar să vedem după câțiva ani cum fixarea în agrafe a unei pânze începe să se degradeze .

TENSIONAREA PÂNZEI

Fixarea pânzei. Fixarea prealabilă în agrafe (capse).

Pentru a fixa convenabil pânza dumneavoastră, va trebui, pe de o parte, să o puneți astfel încât să fie aproape pe fir drept și, pe de altă parte, să lăsați în jur de 8 cm să depășească șasiul de fiecare parte (pentru o pânză de mărime medie)* . Odată pânza așezată pe șasiu veți pune patru agrafe în cele patru colțuri ale pânzei, cu scopul de a împiedica orice alunecare în timpul tensiunii care va urma. De altfel, nu este rar să începeți o tensiune cu o pânză pe fir drept și bine centrată și să terminați cu o pânză foarte prost centrată.

*

*O tehnică simplă care permite reluări ușoare:
așezarea agrafelor neânfișându-le decât pe
trei sferturi.*

*Numai atunci când tensiunea va fi terminată,
agrafele vor fi complet înfipte, cu ajutorul
câtorva lovituri ușoare de ciocan.*

Veți utiliza capsatorul astfel încât să nu înfișeți decât jumătate din cele patru agrafe. Ele vor fi astfel foarte ușor de scos la sfârșitul tensiunii pânzei.

În general, agrafele nu vor fi înfipte decât pe trei sferturi, așa încât să putem retrage ușor o fixare prost realizată.

Începutul punerii în tensiune. Crucea centrală.

Odată pânza bine așezată și fixată provizoriu, veți încerca o tensiune destul de ușoară în centrul uneia din marginile cele mai scurte ale benzii de bătut în cuie**. După punerea a două sau trei agrafe (1,2,3) pentru a fixa tensiunea veți exercita o tensiune puternică în punctul simetric opus, așa încât să “trasați” cu firele întinse o linie perfect paralelă cu

* Distracții, cei neatenți vor avea grijă să-și aducă aminte că pânza se montează pe partea șlefuită a șasiului. Nimic nu este mai neplăcut decât să-ți dai seama la sfârșitul tensiunii că o pânză a fost montată invers...

** Desemnăm astfel prin acest termen muchiile stâlpilor șasiului unde sunt puse cunile sau agrafele.

Marginea șasiului. Această tensiune trebuie să fie destul de potrivit dozată, pentru ca firele perpendiculare tensiunii să nu fie deformate într-un sens sau altul. Două sau trei agrafe sunt atunci așezate pentru a fixa tensiunea (4,5,6).

*Crucea centrală, care desenează
pe pânză o cruce de fire perfect
întinse este prima etapă a oricărei
puneri în tensiune.*

Începutul punerii în tensiune

Veți repeta aceeași punere în tensiune în sensul cel mai scurt al pânzei. Aceste două operații trebuie să deseneze o cruce perfectă de fire întinse. În lipsa unei astfel de cruci prelabile, punerea în tensiune a pânzei nu va putea fi condusă de manieră satisfăcătoare. Trebuie să reîncepeți tensiunea până la obținerea acestei cruci. Oricare ar fi pânza pe care doriți să lucrați, mărimea sa, metoda de tensiune pe care o veți adopta, obținerea acestei prime cruci pe care o desenează firele perfect întinse și pe care o vom numi crucea centrală, este o etapă obligatorie pentru obținerea oricărei tensiuni echilibrate.

Se prezintă atunci două metode de tensiune:

Metoda crucii.

Este cea mai rapidă punere în tensiune. Ea se potrivește mai ales formaturilor mici. Crucea inițială este mărită puțin câte puțin astfel încât toate brațele sale să se lărgescă în același timp.

Cifrele de la 1 la 20 indică ordinea fixării de la 2 la 4 agrafe, în funcție de mărimea șasiului. Liniile de deasupra indică părțile benzii de batere în cuie puse în tensiune.

*Sens de progresie
Al fixării în agrafe*

Metoda svasticii

Metoda svasticii este mai puțin rapidă decât metoda crucii, dar ea dă cele mai bune rezultate pentru formaturile mari.

Cifrele indică ordinea fixării în agrafe: liniile de deasupra indică părțile benzii de batere în cuie puse în tensiune. Crucea centrală s-a presupus a fi făcută deja și nu apare pe schemă .

Punerea în cruce a pânzei.

Cu excepția pânzelor de format foarte mare, care nu pot fi întinse decât pe pământ, pe schele sau pe un plan neted, cel mai bun mod de a întinde o pânză consistă în a lucra așezat, ținând pânza aproape perpendiculară cu corpul tău, astfel încât să poți vedea tensiunea crescând, și, în același timp să o lași mâinii și brațului care lucrează în deplină libertate de mișcare. Această postură permite executarea unor tensiuni foarte rapide, căci este de ajuns să întorci pânza pentru a lucra diferitele laturi de batere în cuie.

Gestul întinderii.

Numai efectuând o pârgă cu capul pensei asupra părților superioare ale șasiului veți putea întinde, forțele de tensiune foarte importante pe care le necesită pânzele de mare format .

Primul punct de tensiune și opusul său

Există o regulă simplă a cărei înțelegere și aplicare pot să ajute în obținerea tensiunilor echilibrate. Este regula primului punct de tensiune și al opusului său.

Fiecărui punct de tensiune îi corespunde UN punct de tensiune opus pe care îl vom numi antagonist, care permite UN echilibru relativ al forțelor.

Primul dintre aceste puncte (pe care îl vom numi primul punct de tensiune) va trebui să fie întotdeauna întins cu o tensiune medie. Numai

al doilea punct care este pus apoi în tensiune (punctul antagonist) va putea fi întins cu o tensiune puternică.

Într-adevăr, prima tensiune realizându-se pe o pânză relativ liberă, o tensiune puternică va deforma pânza și va fi foarte dificil de readus la loc de către tensiunea opusă, care va fi întotdeauna oricum o supratensiune în raport cu prima tensiune.

Primul punct
De tensiune

Datorită supra-
Tensiunii punctului
de tensiune
antagonist,
deformarea
firelor
perpendiculare
dispare

Trebuie să înțelegem că, pentru ca cele două tensiuni opuse să fie egale, e necesar ca la origine prima tensiune să fi fost mai slabă decât cea de de-a doua. În mod paradoxal, pentru ca rezultatul celor două puneri sub tensiune să fie echilibrat, trebuie să adunăm două tensiuni inegale.

Este o eroare frecventă să credem că o egalitate a forțelor de tensiune va corespunde unei egalități a tensiunilor pânzei.

Vom reține deci regula următoare: *tensiunile primelor puncte de tensiune sunt slabe, tensiunile punctelor antagoniste sunt puternice.*

Cei doi clești pentru întins

Instrumentele punerii în tensiune

Punerea în tensiune a unei pânze se poate face manual la pânzele de format mic, dar pânzele de format mare vor necesita tensiuni foarte importante care nu vor putea fi atinse decât cu o unealtă specială: clește de întins.

Putem distinge două feluri de clești de întins: cleștii de întins destinși și cleștii de întins crestați.

Cleștii de întins crestați sunt preferabili, căci, în cazul unor tensiuni puternice, ele distrug puțin pânza, ceea ce nu este cazul cleștilor destinși care desfac și chiar deșiră pânza.

Folosirea cleștilor de întins

Cleștele de întins are două funcții: pe de o parte, el permite buna apucare a unei bucăți de pânză, ceea ce mâna realizează greu; pe de altă parte, el permite datorită unui efect de pârghie, basculând cleștele pe șasiu, să întindem o pânză cu mult mai multă forță, ceea ce n-ar putea face brațul și mâna.

Dacă cleștele de întins prezintă avantaje evidente, care fac din el o unealtă indispensabilă, trebuie să ne și temem în același timp de el : el este foarte puțin “sensibil”. Cu el este dificil de apreciat forța exersată. Anumiți clești foarte lungi, care se blochează cu pulpa, permit tensiuni foarte puternice. Folosirea cleștilor pentru întins nu vă vor dispensa deci de a face dovada “sensibilității” în timpul punerii în tensiune; din contră va trebui să fiți cu tot atât mai vigilent.

Evaluarea rezultatelor

O dată tensiunea pânzei terminată, echilibrul tensiunilor se poate aprecia în două moduri: cu privirea sau cu mâna.

Cu privirea. Cum am spus-o deja, dezechilibrul tensiunilor “se înscrie” oarecum în pânză datorită firelor. Pânza trebuie să fie cu firul drept.

Cu mâna. Dacă o pânză care nu este cu firul drept este o pânză prost întinsă, inversul nu este prin forța lucrurilor adevărat. O pânză cu firul drept poate să posede tensiuni relativ dezechilibrate. Se poate întâmpla ca fiecare cuplu întâiul punct de tensiune/punct antagonist să fie bine echilibrat, ceea ce corespunde unei pânze cu fir drept, dar ca diferitele cupluri între ele să nu aibă exact aceleași tensiuni.

Aceasta se înțelege ușor urmând un exemplu.

Să ne imaginăm un cuplu de puncte de tensiune (1 și 2) bine echilibrat, fiecare punct exersând o tensiune de 2 kg.

Să ne imaginăm, puțin mai jos, un alt cuplu de puncte de tensiune (3 și 4) bine echilibrat, dar în care fiecare punct exercită o tensiune de 4 kg.

Pânza este cu firul drept, deși partea de jos a tabloului este întinsă cu o forță de două ori mai mare decât partea de sus. Există acolo o supratensiune, care nu este tradusă printr-o lipsă de paralelism al firelor.

Cu pierderea meseriei, pictorii trebuiau să uite prima dintre uneltele lor: mâna. Numai ea, mâna, poate într-adevăr, trecând peste pânză, să simtă și să înțeleagă ușoarele supra- sau sub-tensiuni ale unei pânze, tot așa cum mâna va permite pictorului să înțeleagă și să evalueze comportamentul unui material.

Singurul mod de a percepe acest tip de supratensiune consistă în a “simți” pânza, alunecând pe deasupra ei palma mâinii în căutarea liniilor de forță suspecte. Acesta este un exercițiu dificil dar indispensabil, care permite obținerea unei cât mai mari senzații de finețe a pânzelor.

Odată ce veți crede tensiunea satisfăcătoare, veți bate copcile ușor cu un ciocan, așa încât să le completați adâncimea.

ARANJAREA SUPORTURILOR DIN LEMN

ARANJAREA PANOURILOR DE LEMN MASIV

Asamblările

Este dificil, mai ales cu planșe de calitate, să găsim panouri de lărgime mare; 25 sau 30 cm sunt adesea cele mai mari lărgimi disponibile. Este poate deci util să știm să asamblăm mai multe piese pentru a obține panouri de mărime medie.

Lipirea cel mai ușor de realizat și, de asemenea, una dintre cele mai sigure, este lipirea pe margini prinse la capete.

Colajul pe margini prinse la capete a două planșe se face în felul următor:

În primul rând, trebuie să vă asigurați că cele două piese de lipit posedă două margini ale căror suprafețe se adaptează perfect. În cazul în care cele două margini s-ar adapta prost, veți sacrifica puțin lemn refăcând o nouă tăietură a fiecăreia dintre cele două margini de lipit, cu scopul de a obține două suprafețe clare și care-și corespund bine.

Cele două margini care vor servi drept suprafețe de lipit pot atunci să fie degresate cu ajutorul esenței minerale.

După ce ați lăsat câteva minute esența minerală să se evapore, veți unge cele două margini cu un lipici alb pentru lemn de tip vinilic, sau mai bine cu un lipici din clei de oase de 30 de grame* .

Lipirea propriu-zisă poate să înceapă. Cele două planșe sunt menținute strâns foarte puternic de către cele două grupe de strângere-prindere.

După o săptămână, veți putea elibera părțile de strângere-prindere. Lipirea obținută va fi o lipire foarte rezistentă, care n-ar trebui să pună probleme de îmbătrânire.

Lipirea marginilor capetelor a două panouri.

Găsim foarte devreme în istoria tehnicilor picturii asamblări mult mai complexe decât lipirea marginilor a două casete. Pare puțin util pentru pictor să încerce aceste tehnici mult mai îndelungate și dificile de realizat și în care beneficiul nu pare a fi evident.

*Vezi capitolul referitor la încleieri.

Întărituri și traverse

Este uneori necesar să reântărim un panou a cărui structură sau asamblaj pare fragil. Soluția care vine cel mai adesea în minte constă în a lipi sau fixa în cuie contra firului traverse în spatele panoului. Rezultatul unei astfel de operații este aproape întotdeauna același: panoul se rupe.

Într-adevăr, ca toate suporturile naturale, lemnul își exprimă puternica sa “personalitate celulozică” retractându-se și întinzându-se după mediul său. Or, aceste reacții de retracție/alungire au o amplitudine neglijabilă în sensul firului și în planul radial, dar ele au o amplitudine considerabilă în sensul perpendicular al firului.

A întări un lemn adăugându-i traverse așezate contra-firului înseamnă deci a-i bloca reacțiile la umiditate, ceea ce produce, bine înțeles, crăpături și spărturi.

Jocul lemnului este neglijabil în sensul firului (B) și planul radial (C) și foarte important în sensul perpendicular al firului (A).

Ne dăm seama totuși intuitiv că o întărire a lemnului în sensul firului ar fi puțin eficace; cum să consolidăm de aici încolo un panou fragil?

O soluție interesantă și căreia îi găsim urme încă din secolul al XII-lea, constă în întărirea panoului cu traverse contra-firului care alunecă. Acestea, mențin bine panoul, lăsându-i în același timp joc liber.

Scoțând în evidență o anumită abilitate în lucrul lemnului, astfel de traverse nu sunt la îndemâna oricărui pictor. Aici este cea mai simplă dintre soluțiile de consolidare prin întăriri care nu se revelă fragile. Oricare ar fi soluția tehnică reținută, o regulă simplă va trebui să fie întodeauna observată: să-i lăsați întotdeauna lemnului jocul său liber.

(Pictorii vor trebui să nu se încreadă în anumite încadrări care constrâng lemnul și pot deci să-l ducă la deteriorare).

Aplicarea suprafeței

Pregătirea suprafeței unui lemn masiv este foarte ușoară. Ea va consta într-o netezire îngrijită cu hârtii de sticlă din ce în ce mai fine. Netezirea fiind terminată, veți verifica cu mâna dacă luciul lemnului este perfect.

ARANJAREA LEMNULUI PREPARAT

Aranjarea contra-plăcilor “penelor” și a scândurilor

Contra-plăcile și scândurile ar putea fi considerate ca suporturi gata de folosire, și deci care nu necesită nici o muncă, dacă n-ar avea o caracteristică foarte particulară: din punctul de vedere al pictorului ele sunt oarecum de ne-netezit.

Oricare ar fi structura lor profundă, acest tip de suporturi prezintă o suprafață care este făcută dintr-o lamelă de lemn desfășurată. Puțin des și păstrând urmele originii sale, acest strat subțire de lemn superficial este dificil de netezit, și sub acțiunea unei încleieri apoase, se relevă imediat (fibrele se umflă și ies din suprafața de netezire), dând astfel impresia că suprafața n-a fost niciodată netezită.

Foaia de suprafață păstrează urma tăierii sale sub formă de valuri ușoare.

Fiecare nou contact cu apa (originea celulozică obligă) necesită o nouă netezire a unui strat deja subțire și care se va fragiliza.

În afara unui efect foarte special, suprafețele contra-placate și scândurile vor câștiga prin a fi scăldate într-o preparație deasă.

Vom reține deci că aceste suporturi necesită o anumită netezire cu scopul de a elimina fibrele cele mai rebele, dar că suprafața lor, pentru pictori, este irecuperabilă. Nu va fi posibil cu o contra-placă sau un isorel să lăsăm să transpară suprafața lemnului, cum putem să facem cu un panou masiv.

Aranjarea aglomeratelor și a isorelurilor

Aglomeratele și isorelurile sunt suporturi gata de folosire, care nu necesită o muncă deosebită. Isorelurile pot adesea să pună probleme de aderență. Veți avea grijă deci ca să fie întotdeauna foarte curate.

Praful sau mai ales urmele de grăsime vor putea fi la originea deslipirilor grave ale stratului pictural.

Drept urmare, pentru a asigura o aderență cât mai bună de isoreluri și plăcilor aglomerate foarte netede, veți putea să răzuiți foarte ușor suprafața printr-o netezire circulară, apăsând ușor, netezire executată cu o hârtie de sticlă medie.

APLICAREA HÂRTIILOR ȘI A CARTOANELOR

Hârtiile și cartoanele sunt și ele suporturi care cer puțină muncă. Trebuie ținut cont de o regulă de bază: *hârtiile și cartoanele folosite cu încleieri, cu preparări sau cu picturile de apă, nu trebuie niciodată lăsate libere**.

Este vorba aici, bineînțeles de o reformulare a unei reguli privitoare la suporturile de origine celulozică.

În consecință, hârtiile sau cartoanele trebuie uneori puse sub tensiune.

Forțele implicate prin reacțiile de întindere-retracție ale acestor suporturi nefiind prea însemnate, pentru această punere sub tensiune vom putea să ne folosim de o simplă lipire a marginilor hârtiei sau cartonului pe un panou.

* uneori fără anumite cartoane foarte dense

APLICAREA SUPORTURILOR METALICE

Suporturile metalice nu au nevoie de o așa – zisă preparare. Pictorii ce vor să le utilizeze nu trebuie să țină cont decât de două reguli dar care trebuie să le respecte cu strictețe.

Un suport metalic trebuie să fie foarte curat. Orice pată, și mai ales orice urmă de grăsime, poate avea consecințe catastrofice. Suportul metalic va fi deci bine curățat și degresat cu o esență minerală înainte de folosire .

Suportul metalic nu trebuie să aibă o suprafață prea lucioasă. O netezire ușoară cu o hârtie de sticlă va permite răzuirea fină a suprafeței unui suport metalic prea lucios.

În cele din urmă, nu trebuie pierdut din vedere faptul că, suporturile metalice, de regulă foarte lucioase și puțin poroase, se pretează cu greu la aplicarea straturilor de vopsea. Trebuie să aveți mare grijă să nu compromiteți o aderență deja foarte slabă utilizând un suport murdar (petele vor rămâne între suport și stratul pictural împiedicând aderența.

*

Tehnicile aplicării noilor suporturi

Noile suporturi sunt cele de origine non celulozică. Să ne reamintim că din acest punct de vedere reacțiile generale vor fi foarte diferite decât cele ale suporturilor tradiționale (de origine celulozică). Nu vor avea nici o reacție în contact cu apa și vor fi insensibile la gradul de umiditate din atmosferă; vor fi mai puțin periculos de manipulat decât suporturile tradiționale, dar pe de altă parte nu vor fi la fel de rezistente și câteodată vor absorbe cu greu lichidele.

TENSIONAREA PÂNZELOR DIN POLIESTER

Prepararea acestor pânze începe chiar de la cumpărarea lor. Astfel, spre deosebire de pânzele naturale care pot fi rulate și împăturite fără să necesite o grijă specială, pânzele de poliester trebuie rulate și așezate cu grijă pentru a nu fi “sparte”. Trebuie să ne amintim că, în ciuda calităților mecanice deosebite, aceste pânze păstrează o ușoară urmă a deformațiilor la care ar fi supuse.

Pictorul care nu utilizează pânza în ziua care și-a procurat-o, trebuie să țină cont de tensiunile posibile (ulterioare) asigurându-se că nu va fi nevoit să folosească o pânză deformată.

Tensionarea pânzei

Pregătirea unei pânze din poliester reia în linii mari pregătirea unei pânze naturale.

Ne vom referi la capitolul despre punerea în tensiune a pânzelor naturale pentru a găsi descrierea precisă a operațiilor următoare:

- Așezarea unei pânze și fixarea provizorie a agrafelor;
- Construirea unei cruci centrale;
- Fixarea progresivă a agrafelor prin metoda crucii, care pare să fie potrivită pentru toate tipurile de tensiune ale pânzelor de poliester.

Cu toate acestea, chiar dacă operațiile sunt identice, această pânză se comportă diferit față de o pânză naturală. Să ne amintim că aceste pânze nu sunt țesute, deci nu poate fi vorba de o întindere pe fir drept.

Pe de altă parte, diferențele de tensiuni nu sunt înregistrate de către mișcările firelor. Este aceasta într-adevăr un dezavantaj?

S-a observat, în urma practicii, că dacă forțele de tensiune dintr-o pânză naturală sunt oarecum conduse și canalizate pe fire, ele se “diluează” într-o pânză de poliester. Diferențele de tensiune vor avea în acest ultim caz, mai puțin importanță, deoarece ele se neutralizează parțial datorită diluărilor respective. Pictorul nu mai poate observa cu ajutorul firelor diferențele de tensiune dar acestea sunt mai puțin dezechilibrante decât în cazul pânzelor naturale.

În orice caz, răspunsurile cu privire la punerea în tensiune a pânzelor de poliester sunt derutante la început pentru un pictor obișnuit cu

pânzele naturale. Cu toate acestea, se dovedește că, dacă pânza nu a fost deformată, punerea ei în tensiune este foarte simplă și dă rezultate bune.

TENSIONAREA PANZELOR DIN FIBRA DE STICLA

Se impune, în acest capitol consacrat, în principiu, exclusiv suporturilor, abordarea problemelor cleiurilor. După cum am mai spus, o pânză din fibră de sticlă singură nu se poate întinde, ea necesită UN clei pentru a împiedica firele să alunece unele pe altele.

Unele rășini sintetice, cum ar fi ceara microcristalină, fixează foarte bine pânzele din fibră de sticlă.

Semnalăm existența acestor rășini pictorilor care ar dori să utilizeze acest suport foarte special, în ciuda problemelor de compatibilitate care ar putea exista între acestea și componenții tradiționali ai vopselei.

Odată fixată de unul din aceste cleiuri, pânza din fibră de sticlă poate fi întinsă în același fel ca și pânza din poliester.

TENSIUNEA PÂNZELOR DIN NYLON

Punerea în tensiune a nyloanelor respectă în mare, aceleași reguli ca și în cazul pânzelor naturale. Vom relua operațiilor deja descrise: fixarea prealabilă cu agrafe, crucea centrală, apoi metoda crucii sau a svasticii, în funcție de formatul șasiului. Nyloanele vor fi, evident, întinse pe fir drept.

Ca și în cazul pânzelor de poliester, pictorii vor trebui să se adapteze cu o punere în tensiune puțin derutantă la început (pentru cei obișnuiți cu pânzele naturale) .

Alegerea unui suport

ALEGEREA UNEI PÂNZE NATURALE

Care sunt pânzele cele mai indicate pentru pictori?

Ce mai bună metodă de a pune în evidență aceste pânze este de a vorbi mai întâi despre cele pe care un pictor trebuie să le evite.

Există două feluri de pânză care trebuie evitate: semi-pânzele și pânzele combinate.

Semi-pânzele

Cu siguranță mai puțin costisitoare decât cele dese, semi-pânzele pot părea niște suporturi tentante. Cu toate acestea, pictorii care le utilizează trebuie să știe că le vor expune unor accidente grave. Semi-pânzele pot pune două probleme.

Pe de o parte trebuie să reamintim originea cuvântului suport: rolul unui suport este de a susține stratul pictural. Semi-pânzele ușoare și fragile datorită țesăturii largi, nu pot susține întodeuna un strat pictural prea greu pentru ele. Datorită acestei dificultăți se produc numeroase accidente: pliuri, rupturi ale pânzei, desprinderea vopselei, etc.

Pe de altă parte, înclieirea, prepararea și câteodată chiar vopseala trec prin pânză. Bine-înțeles, pictorul nu va vedea dispărând, sub ochii săi pictura pe care o așează pe pânză, dar câteva porțiuni din stratul pictural vor trece prin suport și vor avea numeroase dezechilibre în sistemul de înclieiere/preparare/pictură, dezechilibre ce vor avea consecințe grave.

Va trebui deci să alegeți întodeauna pânze cu țesătura deasă.

Pânzele combinate

Am subliniat importanța ce trebuie acordată reacțiilor de alungire/retracție a pânzelor. Pânzele combinate pot avea o bună stabilitate din punct de vedere dimensional pentru suporturile naturale, dar acest lucru rămâne o necunoscută pentru pictori. Cu siguranță este riscantă folosirea unei pânze ce nu posedă aceeași fibră în urzeală și în bățatură. Dacă pânza este o combinație in/bumbac (cazul cel mai obișnuit) având o urzeală de in și un lanț de bumbac (lanțul pânzei mult mai reactiv decât urzeala, iar bumbacul mult mai reactiv decât inul), nu riscăm oare să folosim o pânză foarte reactivă în lanț și foarte puțin reactivă în urzeală?

Evaluarea pânzei prin transparentă

Pânzele combinate, având prin definiție reacții imprevizibile, trebuie să fie evitate de către pictori.

Ce pânze alegem?

Am putea să ghicim după lectura primului capitol: pânzele de in sunt cel mai bun suport din domeniul pânzelor naturale.

Această alegere este pe deplin confirmată de publicațiile pictorilor și de practica acestora. Numeroase analize arată că inul reprezintă majoritatea pânzelor folosite în pictură.

Fibra ca atare nu face pânza, veți avea grijă să alegeți pânzele cu o țesătură regulată și strânsă, lipsită de noduri. Nodurile sunt în același timp un inconvenient estetic (pun grave probleme pânzelor de format mic afectând puternic regularitatea suportului) și tehnic (pot constitui o sursă de accidente).

Inul este scump, am putea alege pânze mai puțin costisitoare (o țesătură de iută ar putea fi interesantă). În orice caz, ne vom feri de bumbac (ce are un caracter celulozic – conține până la 92% celuloză/prea pronunțat ca să nu fie periculos).

În magazin, este câteodată dificil de analizat calitatea unei pânze. Rulate, pânzele par adesea de o mai bună calitate decât în realitate. Pentru a nu vă înșela e suficient să faceți următorul gest: priviți pânza în dreptul luminii și în transparență. Calitatea țesăturii vă va apărea imediat.

ALEGEREA UNUI PANOU DIN LEMN MASIV

Panourile din lemn masiv folosite în pictură trebuie alese astfel încât să nu aibă nici un nod. Îmbătrânind, fibrele lemnului se strâng. Lemnul din noduri, care la început era prins de restul panoului, se va usca foarte tare și va ajunge să se desprindă de lemnul care îl înconjoară. Nu este rar cazul când jocul dintre noduri și restul planșetei să fie atât de important încât acestea (nodurile) să părăsească panoul. Ne putem imagina urmările unui astfel de accident.

Ne vom aminti că panourile sunt alese dintre esențele de foioase și că, în măsura posibilului, trebuie tăiate (decupate) pe sferturi.

IMPREGNĂRILE CU CLEI

Prin impregnare cu clei pictorii înțeleg totalitatea operațiilor care permit să se dea (să se ungă) cu un fin strat de clei – aproape întotdeauna cu clei de piele – suporturile pe care ei vor lucra.

Tehnicile de impregnare cu clei, care permit o anumită preparare a suportului, par să fi fost practicate de către pictorii din toate timpurile și din toate școlile (de pictură), chiar și pe picturi foarte primitive.

Putem reaminti în această privință că primele picturi posedau fonduri de aur și, de asemenea, putem nota că impregnarea cu clei a suportului este o operațiune sistematic practică de aurari. Fie că aceștia, preparând panourile de lemn care serveau atunci ca suporturi, vor fi impregnat cu clei totalitatea suprafeței suportului și nu numai zona pe care urmau să o dea cu aur – și vor fi arătat astfel pictorilor interesul pe care-l prezintă existența stratului de clei sub stratul pictural, fie că, dimpotrivă, tehnicile de impregnare cu clei vor fi fost la originea tehnicilor picturii, tehnici folosite apoi de aurari (lucru mai puțin probabil), oricum, a existat același tip de practici comune celor două meserii care utilizau același suport.

De altfel e tulburător să remarci că această străveche întâlnire între două tipuri de meșteșuguri, pictorii și aurarii, a rămas înscrisă atât în stratigrafia operelor pictate și a obiectelor poleite cu aur (anumite tehnici de impregnare cu clei dar și de preparare fiind foarte asemănătoare), cum și în timp, aurarii de azi păstrând anumite gesturi a căror urmă o găsim în foarte vechi tratate de pictură.

DIFERITELE IMPREGNĂRI CU CLEI

Impregnările tradiționale cu clei și noile tipuri de impregnări (cu clei).

În acest domeniu, e necesar să se facă clar distincția între impregnările cu clei tradiționale folosite de pictor – impregnări pe bază de cleiuri de piele sau de cleiuri de pește – și noile tipuri, care sunt pe bază de rășini sintetice.

Într-adevăr, plasate între suport și preparare, nu toate încheierile sunt compatibile cu orice fel de suport și cu orice fel de preparare.

Suporturile și preparațiile compatibile cu încheierile tradiționale

Regulile privitoare la folosirea încheierilor tradiționale sunt simple :*încheierile tradiționale pe bază de cleiuri de piele sau de cleiuri de pește vor trebui utilizate în cazul tuturor suporturilor și cu toate preparațiile tradiționale meseriei pictorului.*

Numai aceste două suporturi foarte speciale care sunt suporturile metalice și suporturile de piatră nu vor fi impregnate cu clei, căci ele nu pot să absoarbă nici un fel de clei, oricare ar fi acesta.

Impregnările cu clei obligatorii ale tehnicilor tradiționale, pe bază de cleiuri de piele sau pe bază de cleiuri de pește nu vor trebui să iasă din domeniul propriu lor: *încheierile de tip tradițional nu trebuie nicidecum folosite pentru vreunul din materialele noi, fie că e vorba de suporturi, de preparații sau de orice alt material modern.*

Încheierile pe bază de cleiuri de piele sau de cleiuri de pește nu vor trebui deci niciodată utilizate cu pânze sintetice, cu preparații pe bază de rășini sintetice sau chiar în amestec cu alte încheieri pe bază de rășini sintetice.

Anumite suporturi și anumite tehnici îngăduie să nu se mai folosească și preparația, și să se picteze direct pe stratul de clei. Încheierile cu clei de piele nu vor putea în acest caz să fie puse în contact decât cu materii picturale tradiționale. Și, mai ales, ele nu vor trebui să fie puse în contact cu culorile moderne, ca de pildă cele acrilice și vinilice.

Suporturile și preparațiile compatibile cu noile tipuri de încheiere

O mare parte din cercetările pe care le-au întreprins fabricanții de produse pentru “artele frumoase” în privința acestor noi tipuri de încheieri a constatat în încercarea de a le face compatibile cu toate suporturile și toate preparațiile.

În principiu :*încheierile pe bază de rășini sintetice convin tuturor suporturilor și tuturor preparațiilor.*

Marea polivalență a acestor încheieri își află totuși limitele când e vorba de anumite suporturi care nu trebuie date cu clei. Suporturile de altădată care nu trebuie să fie date cu clei (adică cele metalice și cele de piatră), suporturile moderne vin astfel să le adauge noi tipuri de asemenea suporturi “scutite de încheiere”: fibra de sticlă, nailonurilor, polipânză (franc. la polytoile), și uneori anumite suporturi moderne pe care nu le-am reținut aici, dar pe care pictorii le vor putea considera utile scopului lor.

Trebuie remarcat că în “filierile” clasice care asociază un suport și o preparare tradițională în meseria pictorului, prezența încleierilor moderne, dacă ea nu dă rezultate cu-adevărat rele, este totuși puțin justificată. Încleierile clasice în acest domeniu dau foarte bune rezultate și ele beneficiază de secole de utilizare, ceea ce demonstrează modul lor excelent de îmbătrânire. Încleierile moderne sunt departe de a oferi o asemenea garanție. Utilizarea acestor încleieri în aceste condiții, dacă nu poate fi interzisă, pare deci un risc inutil.

Dacă în anumite tehnici pictorii doresc să aplice culorile acrilice sau vinilice direct pe pelicula de clei, încleierile pe bază de rășini sintetice se vor preta în acest caz foarte bine la o asemenea utilizare.

Cleiurile tradiționale pentru impregnările cu clei

CLEIURILE DE PIELE

Cleiul de piele este denumirea generică pentru un mare număr de cleiuri obținute prin fierberea materiilor bogate în colagen (colagenul este una din principalele proteine constitutive ale țesăturilor conjunctive, adică a țesăturilor care au un rol de susținere și de protecție la om sau la animal): în special oasele, materiile cartilaginoase, tendoanele, pieile, pieile tăbăcite sau produsele derivate din aceste materiale.

Cleiurile de piele apar foarte devreme în tratatele de pictură. Astfel, în tratatul său *Diversarum artium schedula*, scris cel târziu prin sec. al XII- lea, călugărul Teofil descrie foarte precis fabricarea unui clei de piele pe bază de piele netăbăcită de cal, de măgar sau de bou și din coarne de cerb :”*După ce ea va fi fost cu grijă uscată, luați fișii ale acestei piei (netăbăcite de cal, de măgar sau de bou), tăiațile în bucăți mici, și luați coarnele de cerb bine sfărâmate cu barosul folosit de fierar; puneți totul într-un cazan nou, pînă ce îl umpleți la jumătate; umpleți-l cu apă, încălziți-l pînă ce apa va scădea cu o treime...*”

Având în vedere ușurința cu care se obțin și, am putea spune, evidența inventării lor (anumite tipuri de fierbere a cărnurilor pun în evidență prezența unei materii gelatinoase și lipicioase care este deja un fel de clei de piele, putem crede că cleiurile de piele au făcut cu siguranță parte din cele mai vechi tehnologii ale omului, și că pictorii au putut astfel beneficia de cunoștințele și *savoir-faire*-ul născute din secole de experiență.

DIFERITELE CLEIURI DE PIELE

Proprietățile unui clei de piele depind de procesul său de fabricare și mai ales de materiile prime din care provine. Astfel, se disting mai multe feluri de clei de piele.

Gelatinele

În anumite tratate târzii despre tehnicile picturilor, termenii de “clei de piele” și “gelatină” sunt considerați sinonimi și sunt folosiți fără distincție, când unul, când altul. Cu toate că, nu există o definiție foarte strictă a celor două cuvinte, modul în care sunt folosite indică mai degrabă că termenul de gelatină e rezervat anumitor varietăți de clei de piele foarte pure și strict verificate, apropiate de sau identice cleiurilor de piele folosite în fotografie și în domeniul alimentar. Aceste varietăți, a căror obținere face obiectul unei îngrijiri cu totul speciale, pot apărea drept cleiuri de piele superioare (“de vârf”), dar aceasta nu e valabil decât în cadrul domeniilor respective (produse fotografice sau/și alimentare). Unele dintre proprietățile lor (între altele, greutatea lor moleculară crescută) le fac mai puțin performante în pictură decât cleiurile de piele obișnuite. Mai ales, ele au adesea o putere de încleiere (“colantă”, adezivă) mai slabă.

Cleiul din piele de iepure (numit și “colle totin”)

Din păcate, e din ce în ce mai greu de procurat această varietate de clei, obținută din pielea de iepure și pe care o găsim menționată în tratatul lui Cennino Cennini: acest clei posedă niște calități remarcabile, în special de suplețe.

Cu atât mai mult e de regretat că aceste cleiuri din piele de iepure au, am putea zice, valoare de ”marcă originală”. Se găsesc uneori pe piață cleiuri de piele foarte mediocre. Cumpărarea unui clei din piele de iepure oferă certitudinea de a evita aceste cleiuri ale căror moduri de comportare sunt foarte mediocre (în special, ele pot avea proaste proprietăți filmogene/peliculare), în vreme ce cleiurile din piele de iepure sunt întotdeauna de bună calitate.

Cleiul de pergament

Este un clei care se obținea altădată prin fierberea pergamentelor. Cu toate că el nu mai e fabricat de ani de zile, întâlnim uneori menționarea acestui clei de piele în lucrări destul de târzii.

Cleiul de vână (de tendon)

Această varietate, obținută prin fierberea materiilor bogate în tendoane, în puternice țesuturi conjunctive, dă niște cleiuri destul de închise la culoare, puternic mirositoare, cu o mare putere de lipire și, implicit, de retracție. Cleiurile de vână nu prea î-și au locul în pictură. Sunt mai curând cleiuri de ebenist (tâmplar de mobile în abanos), puterea lor prea mare de lipire și de retracție fiind mai primejdioasă ca orice altceva pentru opera pictată. Pictorii vor trebui să ia bine seama să nu confunde cleiurile de vână cu celelalte varietăți de cleiuri de piele: o încleiere cu clei de vână s-ar dovedi foarte primejdioasă pentru pânza și pictura ce va să vină. Aceste cleiuri se pot totuși dovedi de interes în cazul asamblării unor panouri de lemn: ele oferă garanția unei lipiri foarte puternice și durabile.

Cleiul de oase

Foarte apropiate de cleiurile de vână din punctul de vedere al pictorilor, cleiurile de oase suscită aceleași comentarii ca cel de mai sus.

“Cleiul” de piele

Folosit la singular, termenul de clei de piele desemnează toate varietățile de cleiuri de piele care nu sunt nici gelatine, nici cleiuri TOTIN, nici cleiuri de vână sau de oase sau orice alt tip anume de clei de piele. Trebuie, deci, să nu avem încredere când auzim expresia <<clei de piele >>, căci ea poate fi denumirea generică a unui ansamblu de cleiuri obținute prin fierberea materiilor bogate în collagen, sau tot un termen generic, dar cu sens mai restrâns, care regroupează ansamblul cleiurilor de piele care nu aparțin vreunei varietăți bine definite.

În această carte, vom face diferența între cleiurile de piele (care desemnează totalitatea cleiurilor pe bază de collagen) și cleiul de piele (înțelegând prin aceasta cleiurile de piele care nu sunt nici gelatine, nici cleiuri de vână sau oricare altă varietate bine definită de clei).

Sub numele de “clei de piele” vom găsi deci toate cleiurile pe bază de collagen care nu se disting printr-un comportament anume, bine definit. Ele vor fi cele mai bine reprezentante ale calităților generale ale cleiurilor de piele.

Celelalte varietăți de clei de piele

Lectura tratatelor de pictură arată că pictorii au utilizat altădată un mare număr de varietăți de clei de piele: cleiul de mănuși, cleiul de Flandra, cleiul de Anglia etc. În general, numele acestor diferite cleiuri indică fie corpul sau corpurile cu (din) care au fost obținute (cleiul de mănuși, de exemplu), fie originea lor geografică (cleiul de Flandra, de ex.).

Nu vom vorbi aici de toate aceste cleiuri care astăzi au dispărut și ale căror proprietăți nu le mai știm. Putem în mod logic bănuși că toate au avut proprietăți foarte asemănătoare celor ale cleiurilor de piele folosite azi.

PROPRIETĂȚILE CLEIURILOR DE PIELE

“Nu e mai bun ca acesta în lume”

Cennino Cennini

Cleiurile de piele sunt din ce în ce mai puțin utilizate de pictori, într-atâta încât e uneori dificil să poți să-ți procuri așa ceva de la negustorii de culori. Această abandonare (a folosirii acestor cleiuri), este în mod clar unul dintre exemplele cele mai revelatoare ale dispariției meseriei pictorilor.

Într-adevăr, cleiurile de piele sunt niște cleiuri excelente (și, vom vedea, ele sunt mai mult decât simple cleiuri), putem spune chiar că sunt niște materiale indispensabile pictorilor.

Lucrările de tehnica picturii stau mărturie: pictorii au folosit și apreciat întotdeauna cleiurile de piele.

Într-adevăr, cleiurile de piele conjugă un mare număr de calități, ba chiar dețin exclusivitatea în privința unora dintre acestea:

Sunt foarte bune cleiuri pentru impregnare, care asigură legături puternice și durabile și sunt excelente cleiuri care garantează lipiri (colaje) puternice și care se păstrează (durează) bine. La modul general, sunt materiale foarte performante. Vom vedea mai departe că multiplele lor <<competențe>> le permit să depășească simplul rol de cleiuri pentru impregnare și de cleiuri de lipit. Dat fiind numărul lor mare de proprietăți, nu vom putea totuși să le detaliem pe toate. Cu titlu indicativ, vom nota că într-o lume dominată de materii / materiale sintetice, în domeniul extrem de exigent al filmelor fotografice, cleiurile de piele rămân singurele materiale capabile să răspundă calităților cerute de anumite emulsii fotografice.

Sunt materiale ușor de utilizat. Diluabile cu apă, puțin mirositoare, absolut, non-toxice (un pateu în gelatină nu este nici mai mult nici mai puțin decât un pateu înconjurat de un clei de piele foarte pur), fără să murdărească (sculele, planșa de lucru se pot spăla ușor cu apă caldă),

cleiurile de piele se utilizează cu ușurință (sub rezerva, că totuși, trebuie să ai o bună cunoaștere a proprietăților lor).

Sunt materiale ieftine. Încleierea regulată de suporturi de format mijlociu presupune consumarea relativ rapidă a unei importante cantități de clei. Un kg de clei de piele sub formă de foaie (tablă) sau pulbere îngăduie să se facă între 10 și 14 litri de clei la un cost foarte mic.

- Sunt materiale ușor de stocat. Între 3 și 4 kg de extras sec de clei de piele într-un atelier înseamnă o rezervă de 30- 50 de litri de clei. Veritabile cleiuri “cleiuri linofilizate” (ca nescafe-ul de mai târziu), ele sunt în același timp ușor de transportat și de depozitat (să ne imaginăm un pictor obligat să cumpere și să stocheze câte 15 litri de clei o dată, sau chiar mai mult). Sunt materiale foarte polivalente. Cleiuri pentru impregnare, cleiuri pentru lipit, dar și liant, aglutinant, coloid protector etc. Fără a intra în amănunte aici, putem spune că cleiurile de piele sunt adevărate “slujnice bune la tot felul de treburi”.

Sunt materiale care se comportă foarte bine la îmbătrânire. Cunoscut de când omul realizează colaje lipiri, cleiurile de piele au făcut dovada bunei lor rezistențe la timp.

Sunt materiale compatibile cu materiile și materialele folosite în mod curent în pictură. Excepție făcând de anumite calități destul de acide, cleiurile de piele se potrivesc fără probleme cu constituienții obișnuiți ale unei picturi ; ele posedă chiar o afinitate reală pentru unii dintre ei (suporturile de origine celulozică, creta, ipsosul de pildă).

Sunt niște puternici agenți de întindere. Ceea ce vrea să spună că în timpul uscării lui, un clei de piele se retractă și “trage” (întinde) puternic suprafața pe care e pus. O hârtie lăsată liberă (neprinsă de nimic) pe care e întins un strat de clei de piele se va rula puternic în cursul uscării. Această proprietate trebuie considerată un defect sau o calitate? Putem spune că, la fel ca în cazul multor alte materiale, cleiurile de piele au în această privință defectele calitățile lor: bine folosită de pictor, forța de retracție a unui clei de piele poate fi un aliat prețios, ajutând la întinderea pânzei; prost stăpânită, ea se va dovedi, dimpotrivă, un adversar redutabil, o hârtie întinsă dată cu un clei de piele prea puternic se va rupe. Cleiurile de piele sunt materiale cu o puternică personalitate, potențialmente atât primejdioase cât și prețioase ca ajutor. Regăsim aici modul de abordare pe care l-am privilegiat în cazul suporturilor de origine celulozică: necesitatea de a cunoaște, de a nu contraria și chiar de a folosi reacțiile unui material care are “un caracter anume”.

CLEIURILE DE PIELE MODIFICATE

Găsim în manualele de tehnici ale picturii, și mai ales în manualele făcute “după ureche”, după “zvonuri de rețete”, un mare număr de

rețete de cleiuri de piele cărora le-au fost adăugate diferite substanțe: melasă, zahăr, miere, glicerină etc.

Cea mai mare parte a acestor rețete pornesc dintr-o grijă lăudabilă: a face mai suplu un clei care, cu timpul, urmează cu greutate mișcările neîncetate ale suportului (să reamintim că suporturile pentru pictură sunt cel mai adesea suporturi de origine celulozică, adică suporturi cu o mișcare continuă, care “urmează” umiditatea atmosferei). Pentru aceasta, susținătorii unor asemenea rețete pleacă de la principiul simplu după care: un clei de piele, cu vârsta, își pierde progresiv umiditatea, pe care o conține, fenomenul acesta fiind, pare-se, cauza pentru care cleiul își pierde suplețea. A menține cleiul de piele la un anumit grad de umiditate adăugându-I o substanță avidă de apă ar putea deci, teoretic, să ajute cleiul să-și păstreze o anume suplețe. Experiența arată însă că, vai, nu e nicidecum așa. Astfel de rețete n-au făcut dovada calităților lor, dimpotrivă: menținute la un înalt grad de umiditate, de regulă cleiurile mucelesc. Cum spunea, încă în sec. al XVII-lea Turquet de Mayerne*, referitor la cleiul de piele care a fost amestecat cu miere: “*Nu face doi bani, ...tabloul mucește** văzând cu ochii*”.

Alte rețete răspund uneori altor preocupări: de pildă, rețetele care, adăugând oțet la clei, își propun să obțină cleiuri de piele mai fluide (aceste rețete dau atunci peste problema puternicei acidități pe care oțetul o transmite tot cleiului). Sau, de exemplu, rețetele care adaugă un fungicid la clei în speranța că acesta din urmă nu va mai putrezi (se pune atunci problema permanenței acțiunii fungicidului, a toxicității sale și a toxicității sale și a posibilelor sale migrații spre stratul pictural sau spre suport).

De manieră generală, fără să fie posibil să studiem aici toate rețetele diverse de clei de piele, justificările compozițiilor lor și rezultatele pe care le au, putem zice că e valabilă această regulă simplă: *cleiurile de piele sunt suficiente așa cum se prezintă ele (fără vreun alt adaos),că ele trebuie întotdeauna folosite pure.*

În buna stăpânire a modului de preparare, a utilizării și apoi a condițiilor de conservare se află secretul unei utilizări reușite a unui clei de piele, și nu în rețetele care-I adaugă diverși adjuvanți care se dovedesc în cele din urmă “incapabili”.

*Reputat medic și prieten cu numeroși pictori, Turquet de Mayerne (Geneva 1573-Chelsea 1655) ne-a lăsat unul din cele mai bune manuscrise care există despre tehnicile pictorilor secolului al XVII-lea, și mai ales ale lui Van Dyck și Rubens. Textul său foarte

bogat în informații și care se prezintă sub formă de notițe este uneori neclar, dar observațiile sale, care par adesea luate chiar în atelier (“vidj”, am văzut, notează el frecvent) au o valoare deosebită.

****mușcăit**

Ilustrația de la pg. 107: Diferitele cleiuri naturale (de la stînga la dreapta și de sus în jos): cleiul de piele sub formă de granule, cleiul de vîână (de tendon), cleiul de oase, dextrina, cleiul de piele sub formă de foaie, cleiul de pește sub formă de membrane, un clei de pește sub formă de filamente și gelatina.

CLEIURILE DE PESTE

De o compoziție foarte apropiată aceleia a cleiurilor de piele (ele au drept component principal colagenul), cleiurile de pește au o reputație aproape mitică în pictură.

În fapt, trebuie făcută diferența între două tipuri de clei de pește.

Cleiurile de pește “inferioare”. Uneori s-au găsit pe piață, deși de o manieră aproape confidențială, cleiuri de pește destul de ieftine, puternic mirositoare, de origine și preparare vizibil mediocre – dovadă numeroasele impurități prezente în aceste cleiuri. Se pare că astăzi nu se mai găsesc astfel de cleiuri, cel puțin în magazinele de specialitate pentru artiști, ceea ce nu e de plîns din punctul de vedere al pictorilor. În afară de efectul estetic îndoielnic pe care aceste cleiuri îl transmiteau operelor pictate (o pictură realizată cu aceste cleiuri avea un adevărat miros de pește, ceea ce era destul de derutant), evidentul caracter grosolan al preparației lor te lăsa să bănuiești că nici calitățile lor nu erau prea elevate.

De altfel, e foarte probabil că pictorii de altădată contrar legendei cunoșteau aceste cleiuri de pește de calitate inferioară.

Și în această chestiune, Turquet de Mayerne s-a exprimat la vremea sa cu tărie: “*Signor Antonio Van Dyck a încercat să impregneze cu clei de pește, dar mi-a zis că suprafața “de clei” se coșcovește... care va să zică nu e bună de nimic*”.

“Adevăratele” cleiuri de pește. Acestea, care au reputația de a fi ceva mai puțin colante decât cleiurile de piele, dar mult mai suple, ar fi niște cleiuri excelente. Ele au fost foarte folosite la facerea icoanelor, unde ar fi dat dovada excelentelor lor calități. Trebuie să ne înțelegem bine aspra termenului de clei de pește, sau mai degrabă asupra a ceea ce ni se pare necesar să numim “adevăratele” cleiuri de pește: în principiu, un adevărat clei de pește e făcut exclusiv din vezica (bășica) înotătoare a nisetrului (sau păstrugii). Ceea ce explică prețul lor mare și greutatea cu care se procură (ele sunt azi aproape imposibil de găsit). Un adevărat clei de pește trebuie

întotdeauna să fie cumpărat “în membrane” : adică el nu se prezintă sub formă de tăblițe (sau folii), de pulbere sau “perle”, ci sub formă de membrane fine translucide, ușor suple. Prezența acestor membrane, care nu sunt nici mai mult nici mai puțin decât vezicile înotătoare uscate este într-adevăr singura posibilitate pentru pictor de a avea certitudinea că el a cumpărat un adevărat clei de pește, și nu vreun înlocuitor oarecare.

Dextrinele

Aceste cleiuri pe bază de amidonuri fierte nu sunt aproape niciodată recomandate drept cleiuri pentru impregnare. Din fericire – căci dextrinele sunt cleiuri foarte mediocre, care îngălbenesc și devin casante cu timpul; așadar, folosirea lor pentru impregnare trebuie proscrisă în mod absolut.

Cleiurile de pastă

Le vom menționa doar; le aflăm pomenite drept cleiuri pentru impregnare în doar câteva, rare, tratate de pictură. Nu trebuie folosite în nici un caz pentru impregnare.

Noile încleieri

CLEIURI PE BAZA DE RAȘINI VINILICE

Fabricanții de produse pentru artiști au fost ispitiți foarte repede de flexibilitatea și bunele rezultate ale rășinilor sintetice perfecționate de chimie după al doi-lea război. Chiar de la începutul anilor '60 au apărut pe piață cleiuri pe bază de rășini sintetice vinilice. Flexibile, comportându-se bine față de diferiții constituienți ai picturilor/culorilor, au demonstrat că, în ciuda bunei păreri a multor pictori, modernitatea unui produs nu este garanție de perfecțiune. Multe din aceste cleiuri puneau problema ieșirii la

suprafață a plastifiantului (plastifiantul se separă de filmul cleiului și urcă la suprafață.

CLEIURILE PE BAZA DE RĂȘINI ACRILICE

Din această cauză, în zilele noastre, aproape toți fabricanții propun cleiuri pe bază de rășini acrilice cu plastifianți interni. Ușor de aplicat, având o bună compatibilitate cu diferitele tipuri de suporturi și grunduri, aceste cleiuri par să dea rezultate foarte satisfăcătoare (în ciuda faptului că nu se poate spune că au trecut și proba timpului). Sunt de făcut și câteva reproșuri.

Ca toate corpurile sintetice, îi răpesc pictorului posibilitatea de a-și cunoaște bine materialele. Atunci când cumpără un clei de piele, pictorul știe oarecum cu ce are de-a face; atunci când cumpără UN clei din rășini sintetice, nu poate decât să se încreadă în seriozitatea fabricantului care a selecționat pentru el una sau mai multe rășini despre care nu știe nimic.

În mare, cleiurile din rășini sintetice dau filme mai puțin bune, mai puțin ușoare decât încleierile pe bază de clei de piele, lucru ce poate fi supărător pentru anumite tehnici.

Și, în sfârșit, nu “întind” (trag) suporturile flexibile pe care sunt aplicate. Spre deosebire de cleiul de piele care, atunci când se usucă se strâng puternic mărind tensiunea pe suporturile flexibile, cleiurile sintetice se usucă fără să se strângă. Acest lucru poate fi UN avantaj, aceste cleiuri sunt mai puțin sensibile decât cleiurile de piele; dar poate fi și UN dezavantaj, în măsura în care nu pot contribui la tensiunea asupra pânzei, precum cleiurile de piele.

DIFERITELE FUNCȚII ALE IMPREGNĂRILOR CU CLEI

Operațiune rapidă și ușor de executat, impregnarea cu clei nu lasă în stratigrafia operei pictate decât un foarte fin strat cu clei, repede acoperit și repede uitat, al cărui rol pare, din această pricină, absolut neglijabil. Nu e deloc așa însă. Dimpotrivă, tocmai acestui discret strat de clei i se datorează un mare număr de funcții care vor fi “vitale” pentru executarea operei pictate și pentru supraviețuirea ei. A crede că impregnarea e o operațiune suprefluă și care poate fi neglijent tratată este o gravă eroare, a căror consecințe sunt deseori repede vizibile. Pictorul nu va trebui niciodată să piardă din vedere că impregnarea, ea singură, asigură multiple funcții.

- Ea asigură legătura între suport și stratul de pictură. Deși unii pictori vor fi avut dureroasa experiență a acestui fapt neutilizând impregnarea cu clei, cu toate acestea nu toți sunt conștienți că stratul pictural nu se leagă bine direct de suport. Crăpăturile premature, scorjelile, deplasările arată că problema legăturii dintre stratul pictural și suport există. Pentru un mare număr de perechi de suport/strat pictural, impregnarea cu clei a suportului e indispensabilă pentru a asigura o legătură fără probleme a celor două materiale. Înțelegem ușor cum de impregnarea cu clei leagă un strat de pictură de suportul lui dacă ne amintim că majoritatea suporturilor folosite în pictură sunt suporturi de origine de origine celulozică

Care sunt caracteristicile acestor suporturi?

Ele sunt avide de lichide și sunt organizate în fibre.

Ori, încleierea va profita cel mai bine de aceste două proprietăți ale suporturilor de origine celulozică pentru a asigura stratului de pictură ce urmează a fi aplicat cele mai bune condiții de acroșare (“prindere”).

Clei pentru impregnare lichid,

Când cleiul de impregnare e dat pe suport, el e aspirat în același timp de anfractuozitățile (neregălaritățile) rețelei de fibre și de grupările chimice averse de apă care căptușesc fibrele* el pătrunde în porii lemnului, se introduce între fibrele pânzei.

* vezi suporturile de origine celulozică

Clei pentru impregnare uscat

Uscându-se, cleiul va realiza ca niște crampe de clei întărit profund încrustate în suport. Încorsetând fibrele, umplând porii, cleiul se va ancora (prinde bine) în suport.

Impregnarea cu clei realizează astfel o foarte bună legătură între suport.

Pe de altă parte, impregnarea oferă straturilor care vor urma o suprafață de asemenea bogată în minuscule neregularități acoperite cu un strat fin de clei. Legându-se de clei – pentru care ele dovedesc o reală afinitate - ,acroșându-se de asperități, straturile de preparație sau de materie picturală se vor lega intim de o impregnare care permite deci și o bună legătură în partea dinspre stratul de pictură.

- Impregnarea cu clei izolează suportul de stratul de pictură. Celuloza se degradează foarte repede în contact cu anumite substanțe, mai ales cu uleiurile. Se înțelege deci întreaga importanță pe care o are o impregnare cu clei capabilă să izoleze, așadar, un suport de origine celulozică de pelicula de ulei a preparației sau a stratului de pictură.

Nu rareori se întâlnesc tablouri destul de recente pictate cu ulei și a căror pânză nu a fost impregnată cu clei. Asemenea pânze în contact direct cu uleiul prezintă repede un aspect foarte caracteristic: ele sunt foarte întunecate, foarte casante, la atingere se simte că nu mai au nici un fel de suplețe, ele se sfărâmă aproape în mână. Există chiar o expresie consacrată care denumește acest tip de pânze: se spune “pânze arse”.

Încleierea suporturilor de origine celulozică pe care vor veni să se pună pelicule de ulei este deci absolut indispensabilă.

- Impregnarea cu clei modifică porozitatea suportului. Penetrând în porii suportului, impregnarea cu clei nu numai că va pregăti un bun acroșaj al stratului de pictură sau al preparației, ci va și reduce marea porozitate a suporturilor de origine celulozică. Un pictor care ar voi să facă

economie, nemai apelând la impregnarea cu clei și va picta astfel direct pe pânza naturală va vedea primele straturi de pictură aproape dispărând cu totul în suport. Îi va trebui o cantitate mare de culoare ca să “umple” suportul și, încă, de-a lungul executării tabloului său, oricât de bogată și groasă ar fi materia picturală, tot va întâlni efectele [negative] provocate de acest suport celulozic care nu a fost impregnat cu clei. Migrații intempestive ale liantului, tonuri /culori întunecate, mohorâte (embus), matitatea generală vor veni să-i amintească faptul că suportul n-a fost acoperit (astupat) cu clei.

- În fine, impregnarea cu clei crește și fixează tensiunea suporturilor de origine celulozică suple* adică pânzele și hârtia. Cleiurile pentru impregnare, în cursul uscării lor, se vor retracta și “trage” suportul. Tensiunea unei hîrtii menținute, a unei pânze pe șasiu va fi mult crescută prin încleiere. Din punctul de vedere al tensiunii suporturilor de origine celulozică suple, încleierea prezintă două avantaje.

Pe de o parte, ea permite obținerea unor foarte bune (întinderi) ale pânzelor și hârtiilor, chiar de o foarte mare suprafață, fără ca pictorul să trebuiască să folosească forțe de întindere inițiale foarte ridicate, lucru destul de greu de pus în practică și de stăpânit. Fără creșterea tensiunilor pe care o provoacă imprimarea cu clei, tensiunea pânzelor de mare suprafață ar necesita asemenea forțe de întindere încât doar pictorii înzestrați cu o bună condiție fizică ar putea să practice marile formate. Grație încleierii, pictorii care î-și cunosc bine meseria pot ușor evita, și fără eforturi, suporturile moi, acele suporturi îngrozitoare pentru pictat, care se afundă sub pensulă.

Pe de altă parte, impregnarea cu clei va opri tensiunea suporturilor suple. O pânză poate fi lucrată când e întinsă pentru că firele care o compun posedă o anumită libertate de mișcare, care le permite să alunece unele în raport cu celelalte. Impregnarea cu clei, care lipește firele între ele, va bloca pânza. Odată încleiată, pânza va rămâne în starea de tensiune (de întindere) pe care i-o va fi dato pictorul. Cea ce reprezintă unul din rolurile prețioase ale încleierii dacă pictorul a întins bine pânza: ea e fixată în stare de echilibru.

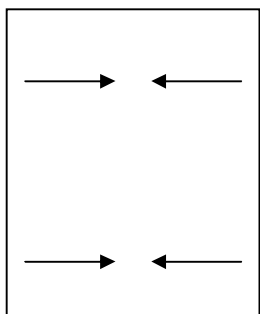
Cu toate acestea, impregnarea cu clei va fi o catastrofă dacă pânza o fost înainte prost întinsă.

În primul rând, odată pânza încleiată, ea e întrucâtva întinsă în mod ireversibil. O pânză încleiată când nu a fost întinsă perfect va fi imposibil de re-întins. Degeaba va încerca pictorul să o re-întindă după încleiere (de exemplu, dacă pentru rațiuni estetice lipsa de paralelism a firelor îl jenează), încleierea se va opune oricărei modificări a stării de tensiune, și cel mai adesea remediul va fi mai rău decât răul inițial: blocată, apoi contrariată, pânza va prezenta pliuri și buzunare, neregăsindu-și nicidecum starea de întindere perfectă, echilibrată.

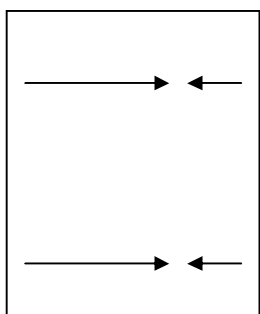
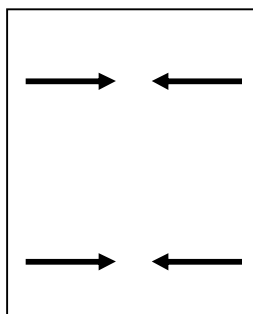
În al doilea rând, încleierea poate fi cel mai rău lucru pentru o pânză rău întinsă, căci ea poate provoca, foarte numeroase și importante deformări ale suportului: pliuri, buzunare, ba chiar destrămări și sfâșieri.

Pictorii nu trebuie niciodată să uite că sensibilitatea la apă a suporturilor de origine celulozică (cleiurile pentru impregnare au o mare cantitate de apă în ele), adăugată forței de retracție a cleiului, vor crea violente reacții de retragere, care vor trebui neapărat să se neutralizeze unele pe altele grație bunei întinderi (tensiuni) a pânzei.

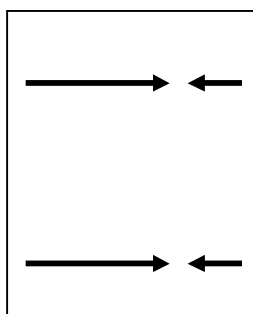
* Această proprietate a încleierilor nu privește decât impregnările tradiționale cu clei; încleierile cu cleiuri pe bază de rășini sintetice nu “întind” “trag” suporturile.



Încleierea unei pânze bine întinse crește tensiunea pânzei



Încleierea unei pânze prost întinse crește dezechilibrele



Era ușor de ghicit că mariajul celor două “capete tari” care sunt suporturile de origine celulozică și cleiurile pentru impregnare nu se putea face fără un minimum de precauții. Pe scurt cleiurile de impregnare prezintă numeroase avantaje dacă se respectă regula următoare: *numai suporturile perfect întinse vor putea primi încleierea.*

TEHNICI DE ÎNCLEIERE

Tehnici de aplicare a cleiurilor tradiționale

Studiul diferitelor cleiuri ce pot fi utilizate ca cleiuri de încleiere care se manifestă, în domeniul tehnicilor tradiționale, cleiurile de piele erau singurele cu care putem avea certitudinea de a obține încleieri de calitate.

Nu vom vorbi deci în acest capitol decât de tehnicile de încleiere ce utilizează cleiuri de piele. Ni s-a părut inutil să descriem tehnici de încleiere ce dau rezultate proaste, ca de exemplu cele care utilizează dextrinele.

PREPARAȚIA CLEIURILOR DE PIELE

Cleiurile de piele nu sunt vândute gata pregătite de a fi întrebuințate, ele se cumpără sub formă de pudre sau de plăci din materiale uscate care trebuiesc să fie dizolvate și fierte în apă; ele cer o anumită pregătire. Ar trebui încă de la cumpărare să ne decidem la cleiurile de piele pudră sau cleiuri de piele în plăci?

Contrar a cea ce gândim desigur, condiționarea unui clei de piele nu prevestește deloc aceste proprietăți. Îl întâlnim în plăci sau în pudră exact aceeași calitate, cleiul de piele pudră fiind obținut sfărâmând cleiul în plăci.

Cleiul de piele pudră trebuie să fie preferat cleiului de piele în plăci: el are avantajul de a putea fi fracționat și cântărit cu precizie foarte ușor spre deosebire de cleiul în plăci care nu poate fi utilizat cu precizie decât cu prețul unor operații complexe și obositoare de sfărâmare și cântărire după ce a fost înmuiat.

Înmuierea cleiurilor de piele

Înainte de a fi fiert, un clei de piele trebuie să fie pus la muiat în apă timp de mai multe ore (2 la 3 ore minimum dar cel mai bine este o muiere de 12 ore). Cleiurile de piele sunt compuse din molecule foarte lungi formând întrucâtva o rețea complexă în care apa nu poate pătrunde decât foarte încet. Muierea permite apei să pătrundă bine între molecule ceea ce va favoriza o dizolvare lentă. Această pătrundere a apei într-un clei de piele este de altfel vizibilă: în timpul muierii granulele de clei se măresc pentru a atinge la sfârșitul muierii un volum peste măsură de mare față de volumul inițial.

Dacă nu vreți să vă complicați în operații complexe de fracționare, va trebui încă de la operația de muiere să calculați cantitatea de apă care va fi utilizată pentru a realiza cleiul, pentru a putea muia încă de la început cleiul în volumul de apă care îi va da concentrația dorită. Calculul raportului apă clei este extrem de important căci de el va depinde în mare măsură calitățile cleiului.

Un clei făcut cu 20 gr. de pudră de clei de piele dizolvat și fiert în 100 ml. De apă, va fi un clei foarte puternic, adică un clei posedând o mare forță de lipire, o putere de retracție foarte ridicată și o slabă fluiditate.

Un clei de piele făcut cu 5 grame de pudră de clei dizolvat și fiert în 100 ml de apă va fi din contra un clei foarte slab sau altfel spus, un clei având o putere de lipire mai puțin pronunțată, “trăgând” puțin suprafața pe care este pus și prezentând o mare fluiditate.

Pentru a exprima rapid și într-un mod practic acest raport între cantitatea de material uscat de clei și apa în care este dizolvat și fiert se va vorbi de clei la 5 sau 6 sau x grame fiind întins doar când cantitatea de apă nu este precizată, se sub înțelege că cleiul pudră este dizolvat în 100 ml apă.*

Ambele cleiuri alese în exemplele precedente vor fi numite clei de piele de 20 grame și clei de piele de 5 grame.

Se va vorbi de asemenea de clei de piele de mai mică sau mai mare concentrație, ceea ce va fi sinonim cu cleiuri mai mult sau mai puțin bogate în materii uscate sau de cleiuri mai mult sau mai puțin puternice.

Expresia “materie uscată” va fi întrebuințată pentru a se face bine diferența între cleiul de piele pudră, așa cum este cumpărat de la negustor și cleiul de piele “final” dizolvat și fiert în apă.

*unii practicieni utilizează expresia “clei de piele atât la sută”. UN clei făcut cu 10 grame de material uscat în 100 mililitri de apă se spune 10 %. Această denumire este relevantă, dar calculul ne arată altceva ($10 + 100$ fac UN total de 110 grame de materie; $100 \times 10 = 9$, deci cleiul este în fapt 9 %), cea ce poate duce la confuzii.

110

Calculul concentrației cleiului

Concentrația unui clei de piele va trebui să fie controlată cu grijă. Din lipsa unei cunoașteri perfecte a puterii cleiului, vor putea surveni numeroase accidente: o încheiere făcută cu un clei prea puternic pentru suport îl va trage și va provoca accidente: pliuri, rupturi etc.; o încheiere prea slabă va provoca alte tipuri de accidente: suportul imperfect izolat și acoperit “astupat” cu un strat de clei prea fin se va degrada în contact cu un strat pictural de ulei, materia picturală va migra în suport, etc.

În domeniul picturilor vom reține regula următoare: *un clei de piele întrebuințat în pictură este întotdeauna un clei a cărui concentrație este cuprinsă între 5 și 11 grame*** (în afară de cazul lipirii panourilor de lemn, sau de cleiuri cu concentrație foarte ridicate, superioare celor de 20 grame sunt recomandate).

Nu vom preciza încă de acum concentrația cleiurilor de piele întrebuințate pentru a încheia într-adevăr, în funcție de suporturi, se vor utiliza cleiuri de concentrație variate. Ne vom raporta la acestea în pasajul asupra tehnicilor de lipire a diferitelor suporturi pentru a ști cu câte grame trebuie realizat cleiul.

Evident, veți putea avea nevoie de o cantitate de clei inferior sau superior la 100 mililitri de apă pentru câteva grame de clei pe care le dau formulele de bază.

Pentru a fi sigur că se respectă raportul materie uscată / apă, cel mai simplu este să se recurgă la o cantitate de apă și de clei care să fie un multiplu sau un divizor al raportului inițial. Astfel, pentru un clei de piele de 9 grame, se vor dizolva 4,5 grame de materie uscată în 50 mililitri de apă sau 18 grame în 200 mililitri sau 36 grame în 400 mililitri, etc. în funcție de nevoi.

Grație acestei simple reguli de 3 simple, foarte ușor de a fi utilizată, veți putea prepara cleiuri după trebuință.

Veți observa folosirea acestei utilizări de clei prezentând “gramaje diferite, ***** Această utilizare permite obținerea unor rezultate tehnice și estetice remarcabile. Ea permite obținerea unor pânze superbe.***

******Pictorii consacrați vor fi surprinși de mulțimea concentrațiilor de clei pe care le vom recomanda, toate tratatele vechi sau contemporane se pun de acord recomandând în toate circumstanțele cleiuri făcute cu 10 grame de clei dizolvat în 100 grame de apă. Alegerea unei concentrații așa de sistematic și atât de (elevate) ridicate este după părerea mea o gravă eroare, care explică bine accidentele care afectează numeroase opere recente.

******* în cursurile mele, această operație ne este atât de familiară și atât de prețioasă încât am creat în același timp verbul <<gramatică>> un clei .

Fierberea cleiurilor de piele

După ce cleiul s-a muiat mai multe ore exact în cantitatea de apă necesară fabricării lui el poate fi fiert.

Prepararea cleiurilor de piele este foarte ușoară și foarte rapidă și această simplitate este uneori înșelătoare: unii pictori cred că o dată ce raportul material uscat / apă a fost bine dozat, prepararea cleiului, adică fierberea lui poate fi făcută fără precauții deosebite. Este o eroare. Dacă este adevărat că fabricarea nu necesită nici material și nici operații foarte complicate, unele reguli trebuie neapărat să fie respectate, fără de care cleiurile obținute vor fi de o calitate mediocră sau chiar periculoasă, căci vor fi foarte degradate.

În timpul fierberii va trebui să respectați următoarele puncte:

Un clei de piele este totdeauna fiert la bain-marie și la foc mic. Ca toate proteinele *, aceste cleiuri se degradează la căldură foarte mare. A vrea să se facă economie de timp, () punând cleiul direct pe foc sau într-un bain-marie foarte cald, este un calcul rău: cleiul obținut va fi degradat, sau altfel spus de proastă calitate.**

Un clei de piele nu trebuie să fiarbă niciodată. Un clei care ar avea câteva bolboroseli, va trebui aruncat fără remușcări. O fierbere sau un început de fierbere este semnul sigur că cleiul a fost expus unei temperaturi prea înalte și deci este degradat.

Materialul utilizat în contact cu cleiul trebuie să fie totdeauna foarte curat. Nu trebuie făcută mușierea sau fierberea cleiului în vase murdare. Se reproșează uneori cleiurilor că sunt mușcăite. Experiența arată, că încă de la mușiere sau fierbere un lipici riscă să fie contaminat de micro-organisme (încă de la fierbere, el adună căldură și umiditate, două din condițiile ideale de dezvoltare a mușcăii). Veți fi foarte vigilenți în ceea ce privește curățenia materialului, este păcat și chiar grav de a utiliza clei contaminat. un clei în curs de degradare datorită ciupercilor va fi sursa multor accidente deslipirea stratului pictat, dacă acest clei a servit la acoperirea pânzei, mușcăirea ansamblului și a materiei picturale dacă a servit ca liant etc.

Nu veți uita să interpuneți un capac destul de gros între fundul recipientului cu clei de piele (cel mai bun este un borcan de sticlă) și cratița pentru bain-marie. Fără o asemenea precauție se întâmplă des ca recipientul în contact direct cu oala să se spargă.

* Sunt numite proteine, o clasă foarte importantă de molecule gigant care au o mare pondere în constituția ființelor vii. Colagenul, constituent principal al cleiurilor de piele este o proteină.

Această precauție este de asemenea indispensabilă pentru a evita ca cleiul, la fundului recipientului să suporte o temperatură excesivă pentru că ar fi într-un contact aproape direct cu oala bain-marie.

După aproape un sfert de oră, pentru o mică cantitate de clei (100 la 200 mililitri; pentru cantități mai mari, va trebui mai mult timp), cleiul are un aspect lăptos, granulele de clei sunt toate dizolvate (agitați cleiul, căutând la fund pentru a fi sigur că lipiciul s-a dizolvat) lipiciul este fiert (copt).

Filtrarea cleiurilor de piele

Normal, dacă cleiul este de bună calitate și dacă a fost pus la înmuiat timp suficient, această operație este inutilă.

Totuși se poate întâmpla ca, grăbiți de timp, nu ați pus cleiul la muiat timp suficient, sau ați cumpărat un clei de proastă calitate. În acest caz, trebuie să-l filtrați pentru a elimina fie impuritățile (datorate unui clei de proastă calitate) fie granule de clei care nu s-au dizolvat (pentru că cleiul nu a fost pus la muiat timp suficient).

Dacă vă îndoiiți, veți avea tot interesul de a filtra, un clei care nu este pur fiind extrem de jenant, mai ales dacă servește pentru tratarea pânzei. Cel mai bine este să se folosească o simplă strecurătoare de ceai. O singură filtrare cu o astfel de strecurătoare dă garanția de a avea totdeauna cleiuri foarte pure.

(Un gest simplu care poate evita neazuri atunci când prepararea sau calitatea cleiului nu este sigură: filtrarea cleiului).

Utilizarea cleiurilor de piele

O dată cleiul fiert, vă sunt oferite două soluții; el poate fi utilizat imediat, încă cald sau lichid, sau poate fi lăsat deoparte, pentru a fi utilizat ulterior. Cleiul răcindu-se se transformă în gel. Lichid la origine, își schimbă starea și se transformă într-un solid mai moale, gelatinos în câteva ore, cleiul devine un gel.* Dacă vom vrea să-l re-utilizăm, va fi suficient să-l reîncălzim întotdeauna în bain-marie, câteva minute pentru ca să redevină lichid și pentru a-și redobândi proprietățile de clei.

Reîncălzirea cleiurilor

Este bine să pregătim dimineața o cantitate importantă de clei pe care o reîncălzim pe parcurs când avem nevoie.+++++++.

Totuși, este bine de știut că ciclurile repetate reîncălzire / rerăcire “obosesc” cleiul. După patru cinci cicluri, luarea gelului se face mai greu, cleiul se degradează. Veți avea tot interesul să utilizați o altă tehnică atunci când aveți nevoie de clei de piele de mai multe ori în aceeași zi: cea a lipiciului “în pateu”.

Cleiul de piele “în pateu”

Veți prepara cleiul ca de obicei și-l veți lăsa să se răcească într-un recipient plat și larg la care vom putea umbla foarte ușor. De fiecare dată când veți avea nevoie de clei, în loc să încălziți tot cleiul, veți decupa în gel o mică bucată necesară nevoilor noastre, pe care o veți încălzi separat în bain-marie. Această operație simplă vă va permite să utilizați ori de câte ori aveți nevoie de cleiul de piele, fără ca acesta să fie reîncălzit de multe ori.

Conservarea cleiurilor de piele

Cleiul de piele în gel poate fi conservat mai multe zile într-un frigider. Totuși, trebuie să știm că în stare de gel, cleiul mucegăiește foarte repede. Veți evita să întrebuințați cleiuri mai vechi de 2 zile chiar dacă nu prezintă urme de mușcăi. ‘’’’0000+++++++..

Diferitele tehnici de încleiere

CONCENTRAȚIA CLEIULUI DE PIELE

Pentru fiecare tehnică de lipire destinată unui suport particular, nu se va exprima concentrația printr-o singură cifră, de exemplu spunându-se că încleierea cu pensula a pânzelor necesită un clei de 8 grame, dar cu furculița de două cifre.

Deci, în funcție de calitatea cleiului, unele caracteristici ale suportului, temperatura și higrometria atelierului (așa după cum spune Watin: “... *pentru al doza convenabil, trebuie să consultăm anotimpul*) trebuie să analizați concentrația cleiului pentru a obține cele mai bune rezultate.

Vom da deci cele două concentrații între care va trebui să se situeze cleiul, și vă va aparține decizia asupra ajustării concentrației între cele două valori limită în funcție de condițiile în care lucrați.

ÎNCLEIEREA PÎNZELOR

Ne vom aminti că pânzele destinate încleierii sunt suporturi de origine celulozică și bine înțeles nu ar fi problema de a le încleia fără ca ele să fie fixate. * ne vom aminti de asemenea că o pânză nu poate fi încleiată (tratată) decât dacă întinderea sa este perfectă **.

Încleierea unei pânze se poate face în două feluri: cu pensula sau cu “sabia” (cuțitul) de încleiere.

ÎNCLEIEREA PÎNZELOR CU PENSULA

Concentrația cleiului de piele utilizat

Cleiurile utilizate pentru încleierea unei pânze cu pensula va avea concentrația cuprinsă între 7 și 10 grame.

* a se vedea capitolul despre suporturi de origine celulozică.

**a se vedea pasajul despre rolul încleierilor.

Maniera de a proceda (cum se procedează)

Primul lucru care se face se ia un clei de piele foarte cald, sau mai precis un clei a cărui preparare tocmai s-a terminat – amintiți-vă că acesta nu trebuie niciodată foarte tare încălzit, trebuie să puteți muia degetul fără să simțiți cea mai mică durere.

Fiți foarte vigilenți din acest punct de vedere: un clei care sa răcit prea tare, va da o încleiere nu prea fluidă, apropiată de un gel, care va rămâne la suprafață și va da (va crea) o legătură rea, între suport / și stratul pictural.

Gândiți-vă de asemenea că un clei prea cald va fi nu numai un clei degradat, ci și un clei prea fluid care va trece prin pânză și va da o tratare ineficace – singure numai suporturile de lemn vor suferi mai puțin din această cauză. Stăpâniți deci cu grijă temperatura cleiului, calitatea tratării va depinde mult de aceasta (veți fi de asemenea precauți dacă pânzele vor fi foarte mari, să deplasați cleiul cu tot cu bain- marie pentru ca el să păstreze aceeași temperatură în timpul încleierii (tratării).

Pânza plasată orizontal (o tratare se va face totdeauna la orizontal, pentru a evita scurgerile și dezechilibrul repartiției cleiului), veți proceda în felul următor.

Veți încărca spalterul (cele mai bune pensule pentru încleiere sunt șpalterele de mărime medie, făcute cu păr de porc veritabil) potrivit și veți începe să acoperiți cu un strat fin de clei un unghi al pânzei voastre.

Metoda de acoperire “în tablă de șah”

Aveți tot interesul, în timpul încleierii pânzei, să adoptați o tehnică bazată pe o progresie sistematică a acoperirii pânzei. Adoptarea unei tehnici de acoperire progresivă, metodică, va permite o tratare mult mai rapidă și egală. Un penson care merge repede pe pânză va trece inutil peste aceleași locuri, va încărca cu prea mult clei unele părți, va lăsa altele descoperite și va strica din cauza grabei o încleiere care va fi în final prea puțin bine reușită.

Una din tehnicile de acoperire cea mai eficientă este metoda pe care noi o vom numi “în tablă de șah”. Veți diviza mental pânza în atâtea “pătrate”, corespunzătoare suprafeței pe care spalterul poate să-l acopere di una sau două încărcături. Veți acoperi pânza trecând de la un pătrat la altul.

Trebuie acordată multă importanță gestului: trebuie să fie în același timp rapid rapid, sigur și precis.

Rapid. Trebuie, în acest scop, ca pânza să fie acoperită cel mai repede posibil astfel ca diferitele tușe ale pensulei realizate cu clei cald, pot să se lege bine unele de altele, înainte ca ele să înceapă să se răcească sau, altfel spus, să se îngroașe, apoi să devină gel. Încrucișarea trăsăturilor cu pensonul nu își au sensul, decât dacă este vorba de un clei lichid. Va trebui deci să nu uitați niciodată că o încheiere nu poate fi făcută efectiv decât într-o perioadă de timp foarte scurtă.

Sigur. Este necesar în egală măsură ca gestul să fie sigur, pentru că mișcările pensulei trebuie să întindă “tragă” bine cleiul de piele pe pânză cât mai bine posibil, și în același timp să-l facă să pătrundă bine, și să nu apăsăm pensula pe pânză, cea ce ar avea ca efect trecerea lui prin pânză, cea ce trebuie evitat cu orice preț. Nu vom putea detalia într-un text cu caracter general ca acesta, mecanismele destul de complexe care explică, că o încheiere care traversează pânza poate fi sursă de accidente importante. Să spunem pur și simplu că atunci când cleiul trece prin pânză, riscul este mare, ca cleiul trecut pe reversul ei, să strice suprafața tratată provocând tensiuni ce dăunează echilibrului ulterior al pânzei (operei).

Precis. Sa explicat deja că cleiul de piele este în același timp (deodată) un clei dar și un agent de tensiune. Este deci foarte important pentru echilibrul pânzei ca tensiunile pe care le exercită cleiul să se neutralizeze unele pe altele sau, altfel spus ca tratamentul să fie executat într-un mod egal. O pânză ce va prezenta de exemplu o zonă foarte bogată în clei și o zonă lipsită sau săracă va fi repede o zonă de pliuri și de îndoituri provocate de opoziția între partea pânzei în supratensiune (partea bogată în clei) care “trage” partea pânzei în subtensiune. Într-un mod general, ne vom aminti totdeauna importanța fenomenelor de tensiune pentru suporturile de origine celulozică, și vom înțelege cât este de vital pentru operă că puternicul pericol potențial a acestor suporturi nu se găsește exprimă din cauza unei încheieri inegale. *****+++++++??????

O privire atentă asupra lucrului executat în curs, o priză de șarjă regulată și moderată a pensulei, un joc rapid și lejer al încrucișărilor

pensulei, un clei de piele cald și a cărui concentrație corespunde tipului vostru de lucru, permițând obținerea unei încleieri foarte regulate.

Rezultatul

Având puțină abilitate, o încleiere reușită se recunoaște destul de ușor.

Mai întâi încă de la sfârșitul încleierii: veți întoarce pânza, cleiul nu trebuia să o fi străbătut (traversat).

Dacă încleierea a traversat parțial sau total pânza este fie că cleiul a fost rău preparat (el este prea fluid, cea ce vine dintr-o proastă știință a concentrației sau a fierberii sale rău “conduse” realizate), fie că pânza a fost prost aleasă (semi- pânză), fie în sfârșit că gestul de pictor este greoi (pensula apasă prea puternic pe pânză).

Apoi, în ceea ce privește uscarea: o încleiere bine executată se usucă destul de repede (să spunem într-o zi, de exemplu) și în mod egal.

În funcție de uscarea sa, pânza va trebui să rămână bine întinsă, ea va prezenta chiar o supratensiune, nu va avea nici un pli, relaxare sau îndoire ea se va usca în totalitate, adică toate zonele pânzei se vor usca cu aceeași viteză.

O pânză din care o parte va rămâne umedă după uscarea altor părți, o pânză ce va prezenta deformări (pliuri, relaxări, înfundături, etc.) după uscare, va fi revelatoare pentru o încleiere rău făcută.

În sfârșit, dacă încleierea este complet uscată: pânza trebuie să prezinte un anumit aspect lucios, o ușoară strălucire caracteristică, care demonstrează că încleierea a fost corect executată.

Să notăm că pictorii leneși care au crezut că pot trata o pânză prost întinsă, se vor înșela încă de la această primă etapă ispășesc: înclinând o pânză rău întinsă nu este o parte plăcută (???) Dezechilibrele de tensiune amplificate de lipire vor da un “rău caracter celulozic” al suportului ??????????????????. Acești pictori vor fi totdeauna obligați să rețină pânze ce vor prezenta după uscarea încleierii pliuri și îndoituri.

În general se va începe un ciclu din care se iese greu: o pânză prost întinsă va antrena un tratament dificil de realizat ceea ce nu va reduce dezechilibrele, ci le va accentua. Vor trebui apoi să facă (hazardate) îndrăznețe re tensiuni. ????? ?????????????????? ?????????????????? ?????????? ?? ?????????????????? ???+ Impresia ea însăși va fi afectată de aceste straturi preliminare rău controlate, și în sfârșit este aproape sigur că stratul pictural nu va fi din cele reușite.

Se asistă adesea în domeniul tehnicilor picturale, la o succesiune de rateuri și semiraturi care se antrenează unele pe altele și care conduc la un adevărat “lanț al eșecurilor”.

Se poate chiar spune că, contrar unei idei care ne-ar putea face să credem că straturile profunde ale operei pictate (suport, încleiere, preparare) sunt cele mai puțin importante din punct de vedere tehnic, numai apropiindu-se de suprafața operei, pictorul va putea avea o anumită libertate în raport cu cerințele tehnice pe care trebuie să le respecte. În concluzie, un strat pictural, nu răspunde unor considerații tehnice atât de stricte ca un suport sau un clei. *

ÎNCLEIEREA PÂNZELOR CU SABIA (CUȚITUL) DE ÎNCLEIERE

*“Să ai o lamă de cuțit care să fie plană și dreaptă
ca o riglă...”*

Cennino Cennini, *Carte de artă*, 1437

Citind tratatele de specialitate, se pare că altă dată pictorii tratau foarte rar pânzele lor cu un spalter, ci că ei au recurs la o unealtă azi dispărută și a cărei existență este azi uitată de pictori: sabia de încleiere**. În numeroase scrieri găsim descrierea acestei “lama de cuțit care trebuie să fie plană și dreaptă ca o riglă”, pe care toți pictorii se pare că au folosit-o până la dispariția acestei meserii.

La simpla lectură a textelor, o asemenea unealtă ar părea deconcertantă. La prima vedere pare curios ca un clei să poată fi așezat pe pânză cu un cuțit.

Dar dacă încercăm să tratăm pânzele cu UN instrument care se apropie cel mai mult posibil de descrierile textelor de meserie ne dăm seama repede posedând o anumită experiență că, nu numai cuțitul de clei se arată a fi o unealtă foarte practică și foarte eficientă, ci că el constituie o unealtă spalterului pentru încleierea unei pânze. Sabia de încleiere prezintă două avantaje foarte prețioase în raport cu spalterul: el nu apasă cleiul și este foarte rapid.

El nu apasă cleiul, căci datorită diferenței de greutate a spalterului, lama alunecă pe părțile superioare ale pânzei și astfel el întinde cleiul fără să-l oblige să pătrundă prin pânză.

El este foarte foarte “rapid” căci, de o parte el posedă o lamă mare care acoperă suprafețe mult mai mari decât spalterul, și pe de altă parte el poate fi mânuit cu vigoare interzisă spalterului, ce trebuie mânuit cu o oarecare prudență pentru a nu forța cleiul să treacă prin pânză.

* Această idee este reluată și desfășurată la sfârșitul cărții, în paragraful consacrat “reglarea (uniformizarea) primelor straturi”.

** Din utilizarea acestui vechi instrument mai rămâne un supraviețuitor: muncitorii firmei Lefranc & Bourgeois perpetuă această tradiție care ridică din toate timpurile acestei case, întotdeauna încheierea pânzelor pe care le prepară cu sabia de încheiere.

*Pensulele se lipesc de structura pânzei.
Aplicată cu vigoare ele pot forța cleiul să
traverseze prin pânză.*

*Sabia de încheiere alunecă pe reliefurile
pânzei.
El poate fi mânuit cu vigoare fără a forța
cleiul să traverseze pânza.*

Dacă putem înțelege faptul că pictorii din sec XIX au abandonat multe materiale și tehnici picturale, putem să ne întrebăm cum au putut ei să uite existența unei unelte atât de simple și de prețioase cum este cuțitul de încheiere.

Nici nu știm ce ipoteză să formulăm în această privință atât de nejustificată pare această uitare. ?????????? ??? ???? dispaříie pare pe atât de misterioasă, pe cât de brutală.

Maniera de a proceda (lucra)

Cleirurile de piele întrebuințate pentru lipirea cu cuțitul de clei vor trebui să fie preparate în același mod și în aceeași concentrații ca pentru lipirea cu spalterul. Totul în cea ce privește tratarea pânzelor cu spalterul va trebui să fie respectat: cleiul trebuie să fie cald, încheierea se face pe o pânză perfect întinsă, pusă pe o suprafață netedă plată pe planul de lucru, se evaluează calitatea cleiului examinându-se reversul pânzei, apoi observându-se uscarea sa, etc.

Numai unealta și gestul disting tratarea cu cuțitul de cea cu spalterul.

În cea ce privește unealta pe care o folosiți, veți veghea mereu în a o menține extrem de curată. un cuțit de încleiere murdar, ruginit sau îndoit vă va împiedica să realizați o încleiere corectă.

Gestul va fi următorul: veți pune puțin clei de piele pe pânză și îl veți “trage” viguros grație unui joc abil și foarte rapid al cuțitului sabie. În timpul acestei activități veți păstra constant în minte faptul, că trebuie să obțineți stratul de clei cel mai fin și cel mai egal posibil în câteva minute. Mai ales nu veți apăsa cuțitul pe pânză, ci din contra îl veți face să alunece pe ea pentru a egaliza perfect cleiul.

Tehnica de acoperire

Pentru pânzele de format mic, veți pune cleiul în centrul pânzei și-l veți întinde spre margini.

Pentru pânzele de format mare vă veți putea inspira din acoperirea pe porțiuni “în tablă de șah” (deși lucrul cu cuțitul permite cea mai mare libertate mai mare decât cea cu spalterul, o tehnică de acoperire sistematică rămâne necesară).

Primele încleieri cu cuțitul vor fi fără îndoială decepții, gesturile acestei tehnici neînvățându-se imediat, dar cu puțină obișnuință veți obține repede rezultate excelente și foarte ușor.

TRATAREA PANOURILOR DE LEMN

Toate panourile de lemn, oricare ar fi esența și grosimea lor (cu excepția isorelului care nu se va încleia și a prefabricatelor “aglomeratelor” p.a.l. care trebuie să o amintim nu sunt prea bune pentru suporturi) se tratează la fel.

Vor putea fi tratate panourile foarte curate și mai ales fără nici o urmă de grăsime. Veți evita să le manevrați cu mâinile ceea ce le-ar putea acoperi cu grăsime. Panourile vor trebui curățate cu o esență minerală, cu câteva ore înainte de încleiere.

Concentrația cleiurilor de piele utilizate

Încleierea panourilor de lemn se face în două feluri. Primul strat se va realiza cu un clei a cărui concentrație va fi cuprinsă între 5 și 6 grame; al doilea strat cu un clei a cărui concentrație va fi cuprinsă între 8 și 10 grame.

Prima încleiere

Ca pentru lipirea pânzelor, cleiul de piele utilizat va trebui să fie foarte cald, și suportul plasat orizontal pe masa de lucru. Spre deosebire de lucrul pe pânză, cleiul nu va fi “tras” pe suprafața de lipit ci “tapat”. Cu un penson rotund cu perii tari (de porc veritabil) și foarte puțin încărcat, veți acoperi panoul cu un strat de clei cât mai egal și cât mai finposibil, tapând suportul. Acest gest, a cărui uzanță mai este păstrată de unii aurari astăzi, să permită cleiului, într-un fel <<forțat>> în lemn, să penetreze în porii suportului în profunzime. Acest prim strat de clei foarte diluat este foarte important, căci el va ancora pictura în suport.

Găsim în acest sens un citat foarte elocvent din Cennino Cennini: *“Știi care este efectul primului clei? O pregătire puțin forțată ca și cum ai mânca la un dejun un pumn de fructe uscate și un pahar bun de vin pentru a te monta pentru a picta bine. Așa este și acest clei care servește drept liant...”*

Dacă această primă încleiere este bine făcută, ea se usucă (cel puțin aparent) în câteva minute. Puteți deci începe a doua lipire.

A doua încleiere

A doua lipire se face foarte diferit de prima: cleiul nu va mai fi “tapat” ci întins tras pe suport. Pentru aceasta veți întrebuința o tehnică foarte apropiată de cea pe care o utilizați pentru pânze: cu un spalter din păr de porc veți acoperi, utilizând o tehnică de acoperire sistematică, panoul cu un strat de clei fin și regulat. Veți încerca să practicați pe acest suport același gest rapid, sigur și precis care a fost descris în capitolul precedent asupra pânzelor.

Rezultatul

Vom întâlni multe lucruri care au fost spuse pentru pânze. Uscarea va trebui să fie regulată (totuși, având în vedere soliditatea, UN panou de lemn nu va fi voalat de o lipire proastă, sau, acesta fiind catastrofal și în care s-a utilizat clei de o putere extraordinară) și dacă va fi uscat, panoul va trebui să prezinte o anumită strălucire caracteristică tratărilor reușite.

Încleierea reversului

Veți putea realiza un strat de clei și pe reversul panourilor masive. Acest strat va echilibra schimburile dintre (cu) atmosferă și tensiunile panoului.

ÎNCLEIEREA HÂRTIILOR ȘI CARTOANELOR

Diferitele calități de hârtie și cartoane sunt atât de numeroase încât este imposibil să vorbim de încleierea lor într-un mod general. În funcție de gramajul lor, de compoziție, de textură, tratamentul lor de suprafață, (hârtie stratificată, hârtie lucioasă, etc.), diferitele hârtii și cartoane vor trebui să fie încleiate într-un mod care le este particular.

Ne vom limita în a spune că:

- Suporturile de origine celulozică, hârtiile și cartoanele vor trebui să fie lipite neapărat, dacă vor intra în contact cu un liant cu ulei.
- Ca toate suporturile de origine celulozică, ele nu pot, bine înțeles să fie lipite, decât dacă sunt tensionate – întinse (în afară poate de unele cartoane foarte tari).
- Este posibil, cu o anumită abilitate să se evalueze din ochi (lipirea trebuie să lase o strălucire deosebită pe hârtie sau carton) și din obișnuință (ancroasarea liantului, penetrarea sa sunt foarte revelatoare) calitatea lipirii.
- Când avem de-a face cu hârtii sau cartoane foarte speciale, concentrația cleiului va fi de 5 – 10 grame.
- Cu aceleași rezerve, lipirea se va face o dată semănând cu tratarea pânzelor.

Tehnica (punerii în operă) aplicării noilor încleieri

Aceste tehnici vor face multe împrumuturi de la tehnicile tradiționale și va trebui să vă referiți frecvent la capitolul precedent consacrat tehnicilor tradiționale meseriei de pictor.

Prepararea cleiurilor de lipit.

Spre deosebire de lipiciurile clasice, cele acrilice și vinilice sunt vândute gata de a fi întrebuințate. Va trebui să le diluați uneori cu puțină apă.

Este greu de precizat în ce proporție această diluție va trebui să fie făcută, atât de numeroase sunt lipiciurile pe bază de rășini sintetice pe care le propun fabricanții, suporturile putând fi lipite și chiar rezultatele pe care un pictor poate să le dorească să le obțină. Se poate spune că lipiciurile moderne pot fi întrebuințate fie pure, fie cu diluții, putând atinge până la 30%* de la prima lipire a unui panou de lemn.

În absența unor rețete precise, veți regla diluția cleiului amintindu-vă următoarele puncte:

Lipiciul trebuie să pătrundă bine suportul și să nu-l acopere prea mult; altfel spus, el trebuie să se impregneze bine în suport, oferind la rândul lui o suprafață pe care se poate picta.

Lipirea trebuie să vă permită să cunoașteți bine aviditatea în lichide a suportului.

Lipiciul nu trebuie să traverseze niciodată un suport.

* Pentru a simplifica calculele de procentaj de apă considerăm ca fiind adăugat la cantitatea totală de lipici. O diluție de 30% de apă va însemna că 30 g de apă vor fi adăugate la 100 g de lipici.

*O îmbinare fericită între
vechea meserie și noile materiale ale
pictorilor.*

*Fixarea unui clei acrilic cu
cușitul de clei a vechilor pictori.*

Lipirea pânzelor

Cleiurile naturale vă vor permite să lipiți atât ansamblul de pânze naturale (amintiți-vă totuși că dacă acestea trebuiesc să fie acoperite cu cleiuri sau o pregătire tradițională, trebuie să vă îndreptați spre o lipire pe bază de cleiuri de rășini și unele pânze sintetice.

De îndată ce ați reglat bine diluția cleiului îl veți aplica pe pânză, fie că este naturală sau artificială, exact în același fel cum l-ați fi tratat cu un lipici pe bază de clei obișnuit.

Pe pânza perfect întinsă și așezată la orizontală, veți aplica lipiciul, fie cu spalterul fie cu cuțitul de clei și veți relua gesturile deja descrise – gesturi precise, sigure și destul de rapide . Dacă veți utiliza un spalter, veți acoperi pânza după tehnica pe fragmente (pe porțiuni).

După întinderea cleiului nu veți observa decât o singură diferență notabilă față de tratarea cu clei pe bază de rășini: Cleiurile acrilice și vinilice nu se usucă decât prin evaporarea apei, nu mai sunt obligați ca în cazul tratărilor cu lipici clasic de a lucra cu mare viteză pentru a nu se răci cleiul. Lipiciurile acrilice și vinilice oferă deci un avantaj prețios în această privință : ele pot fi întinse mai încet decât lipiciurile tradiționale; din acest punct de vedere sunt mai ușor de întins.

Ca pentru lipirile tradiționale, veți evalua calitatea lipirii, atât în timpul lipirii, diferitele părți ale pânzei trebuind să se usuce aproape în același timp, după uscarea sa pânza începând să prezinte o anumită strălucire caracteristică lipirilor reușite.

Lipirea panourilor de lemn

Cu lipiciurile pe bază de rășini acrilice și vinilice, veți putea lipi panouri din lemn din cele mai diverse. Tehnicile pe care le veți utiliza vor fi din toate punctele de vedere asemănătoare cu tehnicile tradiționale.

Veți da întâi un clei foarte diluat (îi veți adăuga în general, aproximativ 30% apă) tapându-l pe panou.

Veți da un al doilea clei mai puțin diluat întretăind tușele făcute cu spalterul.

Ca și la lipirile tradiționale, și pentru aceleași rațiuni, veți putea lipi și reversul panourilor.

Lipirea cartoanelor și a hârtiilor

Tehnicile de lipire pe bază de rășini sintetice pun aceeași problemă ca și cele ale lipirilor tradiționale: marea varietate de cartoane și de hârtii fac, să nu putem da decât câteva repere generale a propos de lipirea acestor suporturi. Aceste repere sunt aceleași ca și cele enunțate în domeniul lipirilor clasice. Este important ca hârtiile și cartoanele să fie lipite* . Această lipire trebuie să se facă cel mai adesea o dată și sub tensiune și o dată cu dobândirea experienței, ochiul este un bun judecător al calității lipiciului aplicat.

* de fiecare dată când, spre deosebire de picturile în ulei, picturile acrilice și vinilice, degradează puțin hârtiile și cartoanele obișnuite, este de luat în considerație, dacă se acceptă ca pictura să fie strâns lipită de suport, de a picta direct pe hârtie și pe cartoane fără a le mai lipi.

De la clei la alte straturi ale operei

Problema uscării cleiurilor

Nu va mai fi întodeauna posibil să treceți imediat de la lipire la prepararea, sau după caz, la impresie sau la alte straturi picturale.

Întrădevăr, toate cleiurile conțin apă și trebuie neapărat ca această apă să nu rămână sub tratare sau sub straturile picturale, ceea ce ar avea imediat consecințele cele mai grave: pliuri și relaxare a pânzei care rămâne umedă, umflarea tratării suple sub care apa caută să iasă, mușcăirea lipiciului care nu se usucă, etc.

Ori, de câte ori veți acoperi cleiul încă bogat în apă cu un strat pictural în ulei (strat ce cuprinde în sens larg: tratarea sau stratul pictural propriu zis) adică un strat pictural care nu lasă să iasă vaporii de apă, veți închide apa acestei lipiri sub straturile picturale.

Pentru a evita această reacție deoarece devine imperios necesar de a lăsa mai puțin de cinci zile, pe timp uscat, toată încleierea e care va fi pusă un strat pictural de ulei, cum ar fi: prepararea, imprimarea sau stratul pictural.

Straturile picturale altele decât cele pe bază de ulei vor putea fi puse numai după o zi de uscare a lipiciului.

Problema timpului de uscare. Mâna și obrazul.

În multe tehnici ale meseriei de pictor, respectul față de timpul de uscare este important.

Totuși, timpul de uscare indicat în texte nu poate avea decât o valoare indicativă, căci în funcție de temperatură și de gradul de umiditate al atmosferei în care este expus un material poate avea timpul de uscare care variază cel puțin de la simplu la dublu.

Pentru a remedia această imprecizie obligată de texte, va trebuie să evaluați voi înșivă gradul de uscare al materialelor pe care le veți

întrebuința. Cel mai bun instrument de care puteți să vă serviți este mâna sau mai bine obrazul.

Trebuie deci să știți că apa care se evaporă răcește puțin materialul pe care-l părăsește. Un material care nu este uscat va fi întotdeauna rece. Aplicând ușor palma sau obrazul veți putea “simți” dacă materialul este rece, deci dacă e uscat, sau nu este terminată uscarea.

MARUFLĂRILE

Maruflarea, operație care constă în a lipi două suporturi, este o tehnică foarte veche. Se poate observa printre picturile cele mai primitive pânze lipite pe lemn și se găsesc pasaje despre tehnicile de lipire în primele tratate despre asupra tehnicilor de pictură.

La ce servesc aceste lipiri care sunt în totalitate lipiri de pânze pe lemn?

Probabil au avut pentru primii pictori, două scopuri.

Pe de o parte panourile de lemn care reprezintă cvasi-totalitatea suporturilor sunt departe de a oferi suprafețe perfecte – fierăstrăul este un instrument destul de tardiv în raport cu istoria picturilor. Primele panouri sunt adesea tăiate cu un mic fierăstrău (curbat) și lucrate cu unelte (un fel de gealău) care dau suprafețe a căror planietate este grosieră. Acoperind panoul cu o pânză, lipirea sa egaliza suprafața.

Pe de altă parte, datorită lățimii mici a scândurilor bine tăiate, suporturile din lemn sunt adesea făcute din asamblarea mai multor scânduri. Lipirea – maruflajul – va permite unirea asamblărilor, de a masca alăturările, și uneori bătutul cuielor care nu sunt întodeauna perfecte.

Pictorii știu atunci ? Maruflajul va avea și un alt rol. Între panoul de lemn, suportul de origine celulozică în continuă mișcare și tratările cretă – lipici inert, gros utilizat pe atunci, el va servi de tampon, absorbind parțial mișcările suportului de lemn. Utilizarea mereu actuală a maruflajului în tehnicile de vârf, mai ales în domeniul autostrăzilor, ca tampon între două corpuri ce prezintă reacții de contracție – dilatație diferite, demonstrează importanța acestei funcții a maruflărilor în pictură.

O dată cu întrebuițarea pânzelor ca suport, maruflările vor dispărea încetul cu încetul, pentru a reapare mult mai târziu, în secolul al XIX-lea.

Toată această vogă, a cărei efecte se vor simți în epoca noastră, datorează ceva maruflărilor pânzelor pe pereți, care sunt, de altfel, foarte practicate în domeniul picturilor murale. În domeniul picturilor de șevalet, pictorii vor lipi pânzele între ele (cel mai adesea o pânză ușoară pe o pânză tare) și hârtii sau cartoane pe pânză.

Scopul maruflărilor, par înainte de toate de ordin estetic. Ele permit unirea fineții unui suport lejer cu soliditatea unui suport greu. De exemplu, el permite pictarea pe o pânză foarte fină, fără ca acesta să pună probleme mecanice de rezistență care ar trebui să decurgă din fragilitatea sa.

Ce trebuie să credem despre aceste tehnici diferite de maruflaj?

Lipirile pânzei pe lemn a vechilor pictori pe care le putem observa la pictorii primitivi italieni sunt de o calitate excepțională.

Sunt extrem de rezistente, se opun cu eficiență formării crăpăturilor în preparare și se pare că, timpul nu alterează cu nimic excelența lor față de lipire (se pot observa specimene extrem de vechi în perfectă stare de conservare). Cea mai mare parte datează din secolul al XIX-lea. Se știe că suporturile de origine celulozică sunt foarte puternice și în această familie de materiale turbulente, suporturile de origine celulozică suplă au o personalitate deosebit de afirmată. Putem afirma că unirea celor două suporturi de origine celulozică suplă au mari șanse să nu se contorsioneze. Este destul de rar ca cele două straturi să reacționeze în același mod la variațiile de umiditate ale mediului. Din acest motiv, aceste lipiri se vor degrada foarte repede.

Nu vom prezenta deci, decât lipirea pânzelor pe lemn.

MARUFLAREA PÂNZELOR PE PANOURI

“Ia o veche pânză de in, fină albă, fără nici o urmă de grăsime; ai pregătit cel mai bun clei, taie sau rupe benzi din această pânză, mari și mici, înmoaie-le în clei și întinde-le cu palma pe panouri. Scoate mai întâi pânza cu palma, întinde-le bine și lasă să se usuce două zile”

Cennino Cennini. “Cartea despre artă”.

Lipirea pânzelor pe panou este foarte ușor de făcut și trebuie într-adevăr o mare lipsă de grijă și de atenție pentru a ne reuși. Cea mai bună modalitate de a proceda este cea identică cu cea pe care o indică Cennino Cennini.

În primul rând, veți lipi panourile după regulile artei. Apoi, veți tăia pânza la o dimensiune puțin mai mică decât suprafața panoului (trebuie să țineți seama că pânza se va mări când va fi muiată în clei și veți destrăma cam un centimetru pe cele patru margini – bine înțelese pe linia firului).

Veți prepara un clei a cărei concentrație va fi cuprinsă între 8 și 10 g. Aveți grijă să preparați o cantitate suficient de mare pentru ca toată pânza să poată fi muiață în clei.

De îndată ce cleiul va fi gata (mai ales nu așteptați, trebuie să utilizați lipiciul cel mai cald posibil) îl veți vărsa într-un recipient plat și nu prea adânc (cutiile folosite în dezvoltarea fotografiilor sunt foarte bune) veți muia imediat pânza în lipiciul încă foarte cald.

O veți lăsa să se îmbibe cu lipici 1 – 2 minute.

Apoi, o veți pune pe panou și cu cantul mâinii și apăsând puternic din centru pe margini, veți aplatiza pânza. Împingeți excesul de lipici către margini. Reluați aceeași activitate cu o spatulă suplă din metal, (de tipul spatulelor întrebuițate de zugravi) până când pânza este perfect lipită de panou, fără nici un pliu sau o bulă de aer și ați adunat toate excedentele de clei.

Pentru toate tehnicile ce utilizează rășinile, munca trebuie făcută foarte rapid pentru că un clei ce este pe cale să se răcească este un lipici ce își pierde forța de lipire și de penetrare.

Recurgând la o mare cantitate de clei și deci de apă, lipirea dublă va pune probleme de uscare obișnuite materialelor bogate în apă; dacă vreți să-l acoperiți cu straturi picturale de ulei, îi veți acorda o săptămână de uscare pe timp uscat; dacă trebuie să-l acoperiți cu alte straturi picturale mai permeabile în apă, cel puțin două zile de uscare pe timp uscat.

MARUFLAJELE PE CARE LE PROPUNE COMERȚUL CARTOANELE PÂNZATE

În magazinele cu produse de artă, pictorii pot găsi suporturi deja lipite: cartoane pânzate. Făcute dintr-o pânză, în general din bumbac lipit cu un clei cel mai adesea de tip acrilic, pe un carton tare, aceste suporturi pot fi interesante. Ușoare și ieftine, ele constituie suporturi deosebit de practice pentru schițe și mai ales pentru pictura-n aer liber unde greutatea altor suporturi devine jenantă.

Aceste suporturi lipite sunt recomandabile pentru opere definitive? Se poate pune întrebarea. Relativa lor fragilitate, din lipsă de grijă se îndoiaie foarte ușor, tendința de a se voala când sunt expuse în atmosfere prea umede sau prea uscate (reacție legată de caracterul lor celulozic) și faptul că îmbătrânirea unui suport lipit; ne fac să fim prudenți, preferând pentru opere definitive suporturi mai sigure.

Ori cum ar fi, suporturile pânzate vor trebui să beneficieze de o grijă deosebită în ceea ce privește stocarea în atelier, și de asemenea în ceea ce privește prezentarea și înrămarea, în așa fel încât să fie ferite de orice

constrângere mecanică (șocuri, greutate, etc.) și de orice umiditate sau uscăciune anormal de mare.

GRUNDURILE

Suporturile folosite în mod curent de pictori sunt improprie lucrului cu culorile dacă sunt doar impregnate cu clei – unele sunt prea neregulate, altele, chiar dacă au fost încleiate, prezintă o porozitate excesivă, etc. În general, putem spune că numai panourile de lemn masiv pot fi bine lucrate după impregnare. Înainte de a pune culoarea artistul trebuie să mai pregătească o dată suportul prin aplicarea grundului.

Grundul nu desemnează un act* sau un corp concret, ci ansamblul straturilor ce se vor interpune între suport și straturile de culoare astfel încât suprafața picturală să arate și să se comporte așa cum vrea pictorul.

Un pictor care dorește o pânză cu suprafață netedă va folosi un grund gros care să atenueze neregularitățile pânzei.

Pictorii au fost dintotdeauna preocupați de modificarea și buna cunoaștere a aspectului și comportamentului suprafeței suporturilor – prezența grundurilor în cele mai vechi tratate sunt o dovadă în acest sens.

Primele grunduri folosite au fost pe bază de amestecuri cretă/clei de piele și ipsos/clei de piele. Aceste grunduri, folosite în Europa până prin secolul al XV-lea (amestecul cretă/clei era folosit în nord iar cel de ipsos și clei în sud) țin de două meșteșuguri (arte) – meseria de pictor și cea de aurar. Care din aceste două arte care se întâlnesc în picturile cu fond auriu, îi vor fi împrumutat celeilalte meșteșugul grundurilor? (cu toate că ne putem gândi, ca în cazul încleierilor cu clei de piele, că aurarii I-au precedat pe pictori).

Descendente ale acestor două meșteșuguri care le-au împrumutat din calitatea materialelor pe care le prelucrau, grundurile din cretă (ipsos)/clei, sunt obiectul unor elaborări și tehnici de aplicare destul de complicate și riguroase. Vom vedea, atunci când le vom studia modul de aplicare, cât de neinteresante sunt gesturile aurarilor din zilele noastre. Meșteșugul lor, neschimbat de secole, a păstrat tehnica de aplicare a grundurilor folosită de primii pictori.

Primele grunduri pe bază de amestecuri clei/pigment, apar odată cu încetățenirea pânzei ca suport. Aceste grunduri care vor înlocui destul de repede amestecul din cretă (ipsos)/clei, și care vor fi utilizate aproape exclusiv până în secolul al XVIII-lea, se vor dezvolta în spiritul meseriei de pictor, fiind obiectul unor elaborări și al unor tehnici de aplicare bine gândite și foarte îngrijite.

Cu toate acestea, de foarte timpuriu, scrierile de specialitate vorbesc de grunduri foarte diferite de cele clasice. Astfel, încă din secolul al XVI-lea, Leonardo da Vinci, în al său *Tratat despre pictură* descrie un grund care se abate de la regulile generale de preparare: *“Lemnul va fi acoperit* cu mastic și terebentină distilat de două ori, și cu cretă sau var dacă preferi, și se pune la uscat pe frânghie; se lăcuiește apoi de 2 – 3 ori cu rachieu amestecat cu arsenic sublimat prin dizolvare. Se pune apoi ulei de in clocotit, iar pe deasupra un lac lichid și cretă ...Se spală apoi cu urină și se usucă iar”*.

Se pare totuși că folosirea acestui gen de grund este ceva marginal până în secolul al XIX-lea. În acest secol, grundurile tradiționale și alte tehnici ale meseriei de pictor, vor dispărea treptat. Vor fi pur și simplu suprimate de anumiți pictori care le vor înlocui cu grunduri inventate de ei – vor apărea, astfel, grunduri din cele mai curioase pe bază de emulsie, cu ou, cu ceară, etc.

Pe de altă parte, cele existente vor fi “îmbunătățite”. Cleiului de piele, ipsosului, cretei și uleiului, li se adaugă ou, ceară, săpun, sicative și altele.

Și, în sfârșit, pictorii nu vor mai respecta ceea ce le dădea sens – tehnicile de aplicare și regulile de folosire. Astfel, grundurile rigide și greoaie (cretă/ipsos și clei) folosite inițial doar pentru suporturile de lemn, vor fi folosite și pe pânză.

Înlocuite uneori cu grunduri inventate, a căror originalitate nu însemna și calitate, “îmbunătățite” cu substanțele cele mai diverse și întrebuințate deseori cu o mare libertate, aceste grunduri vor scăpa de sub control și vor strica deseori picturile.

Pictorii secolului nostru au ținut să pună în frâu fanteziile din tehnicile de preparare ale secolului al XIX-lea, dar pierderile erau deja ireversibile și puțini pictori contemporani au putut beneficia de o bună cunoaștere a grundurilor tradiționale (puțini sunt aceia care știu că amestecurile cretă(ipsos)/clei erau destinate exclusiv suporturilor rigide).

Noile grunduri, care vor apărea în anii '60, vor fi în avantaj față de cele tradiționale sau personale, ale căror performanțe nu depășesc media.

*

Chestiuni de terminologie

Termenul grund este de multe ori destul de stânjenitor – se poate referi în același timp la un obiect, la un strat precis/anume din

stratigrafia unei picturi și la un act – cel de condiționare a unui corp. Atunci când vorbim, de ea, de pregătirea unui suport, doar contextul ne spune (mai mult sau mai puțin clar) dacă este vorba despre stratul de grund sau despre o prelucrare anume a suportului.

Pentru a evita ambiguitatea, unele tratate folosesc termenii “grund” sau “fond”.

“Grund” nu pare a fi un termen potrivit în domeniul picturilor de șevalet. Are un sens foarte precis în domeniul frescelor și din această cauză poate da naștere la confuzii. Este, de altfel, remarcabil, că anumiți autori care vorbesc despre grunduri în tratate despre pictura de șevalet, chiar exemplifică cu grunduri destinate frescelor și picturii de șevalet.

“Fond” este un termen imprecis, pentru că stratul ca atare și nu natura acestuia constituie fondul. Cleiul, grundul, un strat de culoare, și, de ce nu, suportul, pot fi numite “fond” în funcție de evoluția muncii pictorului.

În ciuda relativei sale ambivalențe, vom reține deci, termenul grund.

Pentru a evita greșelile, vom folosi în pasaje ce ar putea părea confuze, expresia “aplicare”, atunci când vom vrea să vorbim despre pregătirea unui corp.

DIFERITELE GRUNDURI

Spre deosebire de tehnicile de încheiere care necesită un număr atât de restrâns de componente încât a fost posibil să le prezentăm referindu-ne doar la cleiul de piele și la rășinile sintetice, grundurile pot necesita o mare varietate de materiale. Chiar dacă, din ansamblul grundurilor întâlnite în texte doar un număr mic din cele încercate trebuie reținute, pictorul se confruntă totuși cu problema alegerii. Grundurile nu sunt toate la fel și putem chiar spune că fiecare are proprietăți care îl destinează anumitor tipuri de suporturi și culori.

Dintre proprietățile grundurilor, importante sunt două care joacă un rol preponderent în reacțiile lor față de suporturi și de straturile de culoare – suplețea și natura (consistența) lor grasă sau slabă.

Suplețea (flexibilitatea) – simplificând descoperim două varietăți distincte – grundurile flexibile și cele rigide.

Grundurile flexibile sunt cele ale căror calități de suplețe sunt destul de ridicate pentru a putea suporta schimbările continue de dimensiuni ale suporturilor de origine celulozică și deformările inevitabile cărora le sunt supuse suporturile flexibile (vibrații, șocuri ușoare, voalări, etc.).

Grundurile rigide sunt cele ale căror flexibilitate nu este de ajuns pentru a absorbi mișcările suporturilor de origine celulozică și deformările suporturilor flexibile.

Consistența – În funcție de compoziția mai mult sau mai puțin bogată în corpuri grase – ulei, ceară, mai puțin rășini (vom utiliza expresiile oarecum dizgrațioase dar foarte explicite “- materii grase/slabe” pentru a

desemna aceste corpuri și contrariile lor), un grund poate prezenta două tipuri de suprafețe:

Slabă – suprafață care poate fi considerată groasă și absorbantă. O asemenea suprafață va primi bine toate tipurile de culori – uleiurile, cu ceară, acrilice și vinilice, etc.

Grasă – puțin poroasă și absorbantă, care se leagă doar în materiale grase. Numai culorile grase – uleiuri, cu ceară – vor adera pe grundurile grase.

Combinarea acestor doi parametri determinanți în cea ce privește comportamentul și proprietățile grundurilor, are ca rezultat grunduri slabe și rigide, grase și flexibile, slabe și flexibile.

Tipul slab și rigid cuprinde grundurile din cretă (ipsos) și clei folosite de primii pictori și cele pe bază de cazeină.

Grundurile grase și flexibile sunt grunduri tradiționale – ulei și pigment iar grundurile slabe și flexibile sunt reprezentate de cele moderne, pe bază de rășini sintetice.

În alegerea grundului mai trebuie ținut cont și de compatibilitatea lui cu cleiul folosit pentru impregnarea suportului. Grundurile tradiționale nu vor putea fi puse decât pe o încheiere pe bază de clei de piele (sau eventual de clei de pește)*

Grundurile noi, pe bază de rășini sintetice nu vor putea fi puse decât pe suprafețe încheiate cu rășini sintetice.

*Repetăm – grundurile tradiționale pot fi puse pe un (fond) clei vinilic sau acrilic. Dar este un risc inutil, în măsura în care se știe că fondurile pe bază de clei de piele se comportă foarte bine în prezența grundurilor tradiționale; nu același lucru se întâmplă cu noile tipuri de clei).

Alegerea grundurilor

Pictorii mari cititori ai tratatelor de pictură, vor fi surprinși de numărul mic de grunduri reținut.

Enigma este simplă iar rezolvarea ei a fost dată încă din introducere.

Grundurile ce pot fi considerate ca aparținând într-adevăr meseriei de pictor – cu calități dovedite și care se folosesc de secole – nu sunt decât trei: din cretă/clei de piele, ipsos/clei și ulei/pigment. Acestea trei – tradiționale – li se adaugă grundurile acrilice, mai moderne.

În introducere am vorbit despre celelalte grunduri care nu ni s-au părut demne de reținut. Acestea sunt fie cele “de casă”, inventate de unii pictori – nu oferă garanțiile de calitate ale celor tradiționale și au unele caracteristici care nu convin tuturor pictorilor, fie cele tradiționale “ameliorate”.

Nu este inutil să ne oprim asupra acestora din urmă care sunt din plin reprezentate de literatura tehnică contemporană și a căror excludere poate părea nejustificată.

Grundurile “ameliorate” nu ni s-au părut importante dintr-un motiv simplu: substanțele sau corpurile pe care rețetele lor le adaugă celor tradiționale nu aduc nimic “în plus” cu adevărat apreciabil (prezența lor apare deseori chiar superfluă). Apare însă o neîncredere justificată asupra calității lor care o modifică pe cea inițială consacrată.

Este cu adevărat util să adăugăm unui grund folosit de generații întregi (cretă/clei de piele) – puțină emulsie de ulei fiert. un asemenea adaos care nu modifică aspectul, nu constituie mai degrabă un risc gratuit? La fel, de ce să adăugăm glicerină unui grund - ca cel din ulei de in/ceruză – consacrat ca atare? Reluând exemplul amestecului cretă/clei de piele, există rețete care îi adaugă ulei, glicerină, miere, litopon), etc. Nu prea vedem rostul acestor adaosuri în afară de riscul de accidente.

Grundurile tradiționale

GRUNDURI SLABE ȘI RIGIDE : CRETĂ/CLEI ȘI IPSOS/CLEI

Una din primele descrieri ale celor două grunduri se găsește într-un tratat scris cel mai târziu în secolul al XII-lea de călugărul Theophille, *Diversarium artium schedula*: “*Se ia ipsos ars ca și varul sau cretă cu care se albesc pieile; pisați-l bine pe o piatră în apă. Puneți-l într-un vas de pământ ars apoi adăugați clei de piele și așezați vasul pe cărbuni încinși pentru ca acesta să se lichefieze, apoi aplicați pe piele un strat subțire.* După ce se usucă mai puneți un strat ceva mai gros și, la nevoie, un al treilea...*”

Aceste grunduri care până la apariția pânzei ca suport au constituit cvasi-totalitatea grundurilor cunoscute, sunt excelente.

Într-adevăr, în cazul grundurilor din cretă/ipsos și clei de piele avem prețioasa posibilitate de a cerceta numeroasele picturi ale primitivilor italieni și flamanzi făcute pe aceste grunduri. O privire atentă ne arată că rar s-a întâmplat ca aceste grunduri să pună probleme sau să sufere vreo schimbare. Perfecta lor stare de conservare, forte buna lor comportare față de alte materiale folosite în pictură, sunt dovezi indiscutabile ale foarte bunelor lor calități.

Pentru un aurar aceste grunduri sunt deosebite, întrucât se comportă deosebit față de aur. Pentru pictori, însă, ele prezintă similitudini puternice.

**Din titlul textului aflăm, însă, că se poate aplica și pe lemn.*

Grundurile cretă/clei și ipsos/clei aderă întodeuna foarte bine la suport. Dacă operele unor primitivi italieni sau flamanzi prezintă grunduri cu lipsuri, se pare că este întodeuna în urma unui șoc, a unor scurgeri de apă, a unor restaurări prost făcute sau oricărui alt accident datorat proastelor condiții de conservare, și nu din cauza unei degradări endogene suport/grund. În general, putem presupune că legătura suport/grund (legătură care se face în cazul de față datorită cleiului) este perfectă și definitivă.

Grundurile aderă perfect la straturile de culoare. Și în acest caz este bine de observat operele primitivilor italieni și flamanzi care ne demonstrează că picturile pe grunduri cretă(ipsos)/clei nu se scorojesc și nu se deslipesc. În afară de cazurile speciale, legăturile grund/culoare vor putea fi și ele considerate perfecte și definitive.

* Pentru a alege textul, vorbim de grundul ghips/clei și cretă/clei și nu de grundul cretă/clei de piele și ghips/clei de piele, dat fiind că înțelegem atunci când cleiul nu este bine specificat, acesta este bineînțeles clei de piele.

Atelier de FRA ANGELICO (1400-1455)

Înger în adorare. Pictură pe lemn, cu fond de aur. H 37, L. 23, Paris muzeul Louvre

Grundurile cretă-ipsos și clei, dădeau primitivilor posibilitatea să lucreze pe suprafețe excepționale.

Extrema finețe și precizie a desenului și a degradeurilor, ușurința, transparența, suplețea și fluiditatea culorilor, toate aceste calități evidente, conferă operei ieșite din atelierul lui Fra Angelico o mare prospețime, în ciuda proastei conservări. Vivacitatea materiei este în așa fel redată, încât ni se pare că vedem curgerea fluidă a culorii – caracteristici ale picturilor care se fac grunduri cretă (ipsos) clei.

Pe aceste grunduri, culoarea, culoarea dobândește un tușeu, o textură și o vivacitate excepționale; pentru pictor este o “plăcere, o bucurie de a picta” fără seamăn, comunicate și operei finale, după exemplul acestei opere de atelier.

Suportă foarte bine mișcările suporturilor de lemn. Dacă aceste grunduri pot fi numite rigide – incapabile de a absorbi mișcările și deformările suporturilor de lemn – posedă în schimb, o anumită suplețe care, chiar dacă este puțin evidentă, este de ajuns pentru a le permite să preia fără probleme mișcările de întindere/contractie ale panourilor de lemn. În general, aceste grunduri nu se degradează; rămân neschimbate iar timpul a dovedit-o cu prisosință.

Sunt polivalente - având suprafețe slabe, a căror porozitate poate fi reglată prin modificarea raportului cretă/clei sau ipsos/clei, aceste grunduri convin tuturor tipurilor de culori – uleiuri, cu ou, acrilice.

Impun puține constrângeri. Chiar dacă originea lor este străveche, oferă o largă paletă de posibilități. Sunt grunduri “de nădejde”, ușor adaptabile celor mai variate procedee: permit obținerea unor suprafețe perfect netede sau foarte rugoase, plane sau foarte accidentate. În această privință își au, fără îndoială, locul în practica pictorilor contemporani.

Sunt ușor de aplicat. Această afirmație ar putea uimi pictorii care le-au încercat în practică. La o primă vedere, par să necesite operații de educație fastidioase de punere și care, în plus, sunt la originea a numeroase accidente: crăpare imediată, desprinderea straturilor de culoare, etc. De fapt, ele au fost prost transmise în scris. Vechile texte sunt foarte prețioase dar și prea imprecise pentru a fi utilizate fără interpretări; textele mai moderne conțin, în ansamblu, informații deseori greu de pus în practică în cazul în care nu sunt inexacte. Vom vedea în capitolul despre aplicarea lor că aceste grunduri cretă/clei, ipsos/clei sunt, în cazul cunoașterii și stăpânirii câtorva reguli simple, ușor de realizat.

Să încheiem aici capitolul despre diferitele tipuri de grund spunând că cele pe bază de cretă/clei și ipsos/clei sunt perfecte și că nu este nevoie să mai studiem și altele?

Bine înțeles că nu. Aceste amestecuri cretă/clei și ipsos/clei au și limite.

Pe de o parte, nu convin decât suporturilor de lemn. Se poate spune că aplicate pe lemn sunt perfecte și că nu pot fi înlocuite cu altele. Însă nu trebuie folosite în afara domeniului lor. Folosite pe altceva decât pe lemn, se comportă mediocru. Excelentele lor calități pe lemn, nu trebuie să ne facă să uităm că, înainte de toate, aceste grunduri sunt amestecuri rigide și deci interzise suporturilor flexibile. Reamintim că acesta este o distincție care nu a mai operat începând cu secolul al XIX-lea, ceea ce a costat scump multe picturi. Pe pânză, sunt prea groase și casante, se degradează destul de repede, nu aderă bine decât pe suporturi ce pot fi încleiate. Pe suporturi metalice de exemplu, aderă atât de prost încât nici nu pot fi puse. Vom reține deci, că amestecurile cretă/ipsos și clei nu pot fi puse decât pe panouri de lemn.

Pe de altă parte, aceste grunduri nu convin decât suporturilor mici sau de mărime medie. Cu cât suportul este mai mare, cu atât este mai greu de aplicat un grund egal și fără defecte – și de legat tușele între ele (de aplicat culoarea).

Chiar dacă sunt ușor de realizat atunci când regulile de folosire sunt respectate, acesta nu înseamnă că nu se impune folosirea lor cu grijă. Descendente ale străvechii meserii de pictor, meserie care era și meșteșug, au păstrat caracterul acesteia: aplicarea lor presupune o anumită calitate a gestului și a atenției (lucru care nu este sinonim cu munca grea și plicticoasă) ceea ce-i poate speria pe unii pictori.

Problema gesso-ului

În unele tratate italiene foarte vechi, întâlnim descrierea unui grund ipsos/clei ce presupune o stratigrafie foarte elaborată, compusă din mai multe feluri de ipsos. Mai ales un ipsos, numit Cennino Cennini “fin” și care se obține astfel: *“Acum avem nevoie de un ipsos numit ipsos fin, este ipsos obișnuit purificat aproximativ o lună și ținut în apă într-un mojar. Se schimbă apa în fiecare zi ca să nu se altereze și se stinge, ipsosul, se va face fin ca mătasea. Atunci se aruncă apa și se fac calupuri care se pun la uscat. ...”*

Acest grund, numit gesso, a impresionat de-a lungul timpului mai mulți autori, fiind prezent în numeroase tratate destul de târzii, sub două forme.

În unele texte termenul desemnează toate grundurile ipsos/clei și chiar, uneori, fără nici o distincție, grundurile în general. Aceste două denumiri sursă a numeroase confuzii, sunt deopotrivă abuzive.

În alte texte, autorii propun pictorilor contemporani să facă gesso-uri așa cum făcea Cennino Cennini, lucru care nu prea are sens. Adevăratul gesso este, cu siguranță, un grund excelent dar care, din cauza fineții sale, este destinat mai ales realizării fondurilor aurite. Pictorii contemporani, neavând nevoie să recurgă la asemenea fonduri, au tot interesul să ocolească munca lungă și plicticoasă pe care o presupune gesso-ul: pentru o pictură fără fond de aur nu este nici o diferență perceptibilă între un gesso și un grund făcut cu ipsos obișnuit din comerț. *Trebuie să mai semnalăm, apropos de aceste probleme de apelativ, că unii fabricanți propun grunduri pe bază de rășini sintetice sub numele de “gesso”. Acestea nu au nimic în comun cu vechiul gesso italian.

Din acest motiv, ni s-a părut inutil să descriem în capitolul despre grunduri, prepararea unui gesso.

Grundurile cretă/clei și ipsos/clei modificate

Așa cum sunt descrise în vechile tratate, aceste grunduri se compun dintr-un amestec de cretă și clei sau ipsos și clei, fără alte adaosuri.

Cum am mai spus în introducere, începând cu sfârșitul secolului al XIX-lea, unele tratate dau rețete noi pornind de la formula de bază la care se adaugă diverse adjuvante: ulei, glicerină, ceară, săpun negru, etc.

Nefiind posibil să studiem toate aceste rețete care sunt foarte numeroase, vom reține, în cele ce le privește, o regulă simplă: toate trebuie evitate căci nu aduc nimic nou în afară de multe probleme.

Unii pictori care țin neapărat să aibă grunduri foarte albe, vor putea să adauge, la nevoie puțin alb de titan fără să riște prea mult. Alții, care urmăresc efecte speciale, vor putea adăuga corpuri inerte: nisip, pilituri metalice. Ne putem gândi că și în acest caz o modificare minoră nu va avea consecințe asupra comportării grundului. Însă acești pictori nu trebuie să uite că se accentuează pe o cale periculoasă, pe care este mai prudent să se aventureze cât mai puțin.

CAZEINA

Unele tratate mai vechi descriu un clei făcut pe bază de brânză – cazeina. Mai ales Cennino Cennini descrie fabricarea acestuia și unele proprietăți ale sale. *“Există un fel de clei pe care îl folosesc meșterii dulgheri. Acesta se obține din brânză înmuiată în apă. Se pisează/zdrobește cu amândouă mâinile cu moleta, adăugând și puțin var nestins. Pus pe două bucăți de lemn le lipește perfect. Este de ajuns pentru a face tot felul de cleiuri.”*

Care era rolul acestui clei? Textele și operele analizate par să ne indice că cazeina a fost un clei foarte folosit în numeroase meșteșuguri dar că nu a fost niciodată într-adevăr folosită în pictura de șevalet sau cel puțin, folosirea ei s-a mărginit la lipirea bucăților de lemn.

Se pare că dor începând cu secolul al XIX-lea și mijlocul secolului nostru, cazeina a fost folosită de pictori. În anii de după război a cunoscut un succes destul de mare ca clei de grund și ca liant în pictura de șevalet. Cazeine speciale, pentru pictori, se găsesc și azi în comerț.

La o primă vedere, pare surprinzător că artiștii moderni care au uitat de materialele tradiționale, au adoptat un material foarte vechi pe care pictorii de meserie îl ignorau.

De fapt, se pare că folosirea cazeinei de către pictorii moderni se explică dacă ne amintim că practica lor se caracterizează prin utilizarea materialelor luate din industrie întrucât cazeina a fost un clei destul de folosit în industrie începând cu secolul al XIX-lea, și a jucat un rol foarte important în anumite procedee industriale în anii de după război, ne putem gândi că

folosirea ei de către pictori a fost consecința difuzării ei ca material industrial.

Ne mai putem întreba de ce au abandonat artiștii un clei care prezentase interes în ochii modernilor. Nu a fost folosit fără îndoială din cauza proprietăților sale cu totul particulare. Are mai multe proprietăți importante:

- Produce filme foarte dure și rezistente;
- Produce filme foarte rigide, fără nici un fel de flexibilitate;
- Aproape întotdeauna este ușor acidă sau bazică.

Aceste trei proprietăți nu sunt lipsite de consecințe pentru pictori.

Folosită ca liant în grunduri, cazeina are ca rezultat grunduri foarte rigide, lucru de care trebuie ținut seama. Mai trebuie ținut seama și de faptul că are ca rezultat grunduri ce pot provoca, împreună cu ceilalți constituenți ai picturii, reacții legate de aciditatea sau bazicitatea ei.

Folosirea ei ca liant în grunduri nu pare deci justificată întrucât opacitatea puternică și porozitatea pronunțată pot fi obținute cu amestecuri cretă/clei și ipsos-clei care par mai ușor de pregătit și mai sigure.

Folosită ca liant al materiilor picturale, cazeina are ca rezultat filme (pelicule) puțin adaptabile suporturilor utilizate în mod curent (flexibile și/sau de origine celulozică); aciditatea sau bazicitatea ei poate produce multe reacții în contact cu pigmenții (mai ales cu cei de decolorare).

Cazeina poate fi deci liant în anumite picturi murale sau în unele picturi de decorare dar nu în pictura de șevalet.

Se înțelege astfel, de ce artiștii nu au folosit un clei care nu-și are locul în pictura de șevalet.

Problema cazeinei aduce în prim plan unul din cele mai uimitoare probleme legate de pierderea meseriei: printr-o curioasă mistificare pictorii post moderni vor începe să folosească un clei care din cauza originii sale li se părea a fi înrudit cu tehnicile celor vechi, pe când, de fapt, aceștia nu-l folosiseră deloc, iar întrebuințarea lui în pictura de șevalet este cu totul contestabilă.

Cazeina – clei pentru grunduri

Oricâte defecte ar avea și cu toate că ar putea fi înlocuită avantajos de cleiul de piele, cazeina este preferată de unii pictori în calitate de clei în grund. Acestor pictori le dăm două sfaturi.

Grundurile pe bază de cazeină nu trebuie utilizate decât pe suporturi de lemn. Foarte rigide, aceste grunduri crapă foarte repede pe pânză sau pe orice alt suport flexibil.

Este preferabilă folosirea cazeinelor din comerț, deja pregătite, și nu prepararea lor după rețete din tratate târzii. Cazeinele “de casă” riscă să fie puternic acide sau bazice și sunt incomode și greu de preparat. (unele rețete în care este nevoie de acizi sau baze destul de puternice, nu sunt lipsite de pericole).

Cazeina – liant al materiilor picturale

Picturile de șevalet pe bază de cazeină au un comportament deosebit, expunându-i pe artiști multor nereușite. Vom considera, deci, că picturile pe bază de cazeină nu țin atât de meseria de pictor cât de căutările și tehnicile personale proprii fiecărui pictor. Nu vom consacra deci nici un paragraf cazeinei în capitolul despre lianți.

GRUNDURILE GRASE ȘI FLEXIBILE

Aceste grunduri care au apărut odată cu pictura în ulei pe pânză, au același principiu* de bază: Sunt toate amestecuri ulei/pigment.

Prin ce se disting de stratul de culoare atunci când acesta este în ulei?

Prin compoziție. Cel mai frecvent aceste grunduri sunt un amestec de ulei de in și ceruză. Întrucât uleiul și ceruza dau filme rezistente

și flexibile, uscând în profunzime, aceste grunduri au uneori mai bune calități mecanice; suplețe, rezistență, decât stratul pictural.

Prin modul de folosire. Spre deosebire de materia picturală, grundul este pus în mod uniform pe toată suprafața operei.

Recunoaștem că în acest caz este vorba despre diferențe minime și că un grund gros** este destul de apropiat de culorile care compun stratul pictural – în cazul unei picturi în ulei.

Grundurile ulei/pigment au fost din plin folosite începând cu secolul al XVI-lea. Proprietățile lui sunt bine cunoscute datorită analizării numeroaselor picturi în care sunt folosite.

Sunt grunduri cu multe calități:

- Sunt ușor de aplicat, nu necesită nici ustensile, nici dibăcie deosebită. Se execută întotdeauna foarte repede și fără probleme mari, dacă regulile de folosire sunt bine cunoscute.

- Fac priză bună cu cleiul, oferind și o bună suprafață de contact pentru stratul pictural. Legăturile lor cu cleiul și cu stratul de culoare nu sunt la fel de puternice ca în cazul grundurilor cretă/clei și ipsos/clei – care dau legături definitive – însă pot fi considerate satisfăcătoare.

- În general, îmbătrânesc destul de bine. Se poate întâmpla ca unele picturi cu grund ulei pigment să prezinte desprinderi sau scorjirea grundului sau a culorii. În ce măsură cauza acestor accidente este grundul, calitatea legăturilor sale cu suportul și stratul pictural sau mediul (proaste condiții de conservare, accidente, materie picturală defectuoasă, etc.)?

*

**

Greu de spus. Se observă că în ciuda pierderii, cu timpul, a flexibilității – pierdere concretizată într-o rețea de crăpături mai mult sau mai puțin pronunțată pe suporturi de lemn și/sau de origine celulozică – aceste grunduri se comportă mai degrabă bine. Deci, pe ansamblu, aceste grunduri îmbătrânesc bine dar au și o oarecare fragilitate provocată de factori nu prea bine cunoscuți și care pot provoca accidente particulare. (Puține din grundurile grase pe care s-a pictat prezintă degradări).

Modul de preparare și aplicarea bine cunoscute, ca și bunele condiții de păstrare, sunt garanția cea mai sigură a unei bune îmbătrâniri a acestor grunduri.

- Se potrivesc unui mare număr de suporturi. Spre deosebire de grundurile slabe și rigide care nu pot fi puse decât pe suporturi de lemn, grundurile grase și flexibile pot fi puse și pe pânză, lemn sau metal.

- Oferă o suprafață de lucru foarte potrivită pentru pictura în ulei. Fine, ușoare și flexibile, prezintă o porozitate ideală când sunt bine pregătite, se pretează foarte bine la toate tipurile de pictură/culori în ulei.

Limite și inconveniente:

- În virtutea faptului că sunt grunduri “grase”, nu se vor combina decât cu culori “grase” – ulei și ceară. Sunt, deci, departe de a conveni tuturor tipurilor de culori.

- Nu sunt “instantanee”. Dacă pe unele grunduri se poate picta doar la câteva ore după ce au fost puse, amestecurile ulei/pigment nu pot fi puse în contact cu culoarea decât după ce sunt perfect uscate – ceea ce înseamnă destul de mult timp – nu ore ci zile.

- Este periculos să fie date în straturi mai groase. Pictorii secolului al XIX-lea au demonstrat aceasta cu prisosință – încercând să acopere bine pânza, au creat grunduri dense, grele și casante și care uneori se pot degrada grav. Nu este deci deloc prudent să se încerce netezirea unei pânze neregulate altfel decât cu cuțitul de încheiat.

- Sunt destul de costisitoare atunci când se aplică pe pânze mari și foarte mari.

- Nu sunt “indestructibile” ca amestecurile cretă/clei și ipsos/clei . Au o anumită fragilitate și suportă greu erorile de aplicare.

Grunduri noi

GRUNDURI SLABE ȘI FLEXIBILE
PE BAZĂ DE RĂȘINI SINTETICE

Din tratate nu se știe foarte bine dacă odinioară s-au folosit grundurile slabe și flexibile. În unele texte se vorbește de impregnarea prin dizolvare (culoare amestecată cu apă și clei), adică pe baza unui liant solubil în apă. Roger de Pils notează: *“fondurile de lemn se pregătesc* de obicei cu vopsea amestecată cu apă și ulei”*. Totuși, cele doar câteva indicații asupra eventualelor utilizări ale grundurilor slabe și flexibile sunt întotdeauna prea succinte și confuze pentru a putea fi exploatate. Poate că unii pictori au folosit grunduri slabe și flexibile care puteau fi pe bază de clei de piele sau gumă arabică, dar întrebuintarea lor a fost probabil ceva marginal căci nu se vorbește despre ele în mod clar în nici un text.

Se pare că, de fapt, larga folosire a grundurilor slabe și flexibile a fost impusă de pictura contemporană. Primii polimeri** sintetici apar în anii de după război. Unii fabricanți de culori au avut idea de a folosi unii polimeri care aveau flexibilitate ca bază pentru noi tipuri de grunduri. Compuse din rășini acrilice, aceste grunduri au fost bine primite de pictori; în zilele noastre multe mărci de materiale pentru artiști le propun în gama de produse.

Este greu, plicticos și aproape imposibil de vorbit despre toate grundurile grupate în familia “grundurilor universale”. Ceea ce putem face este să le enumerăm caracteristicile:

- Ușor de aplicat. Dizolvabile în apă, pot fi puse cu ușurință și în straturi mai groase, compuse din straturi succesive care se usucă foarte repede. Când vom vorbi despre tehnicile de aplicare, vom vedea că și în ceea ce le privește sunt câteva reguli ce trebuie cunoscute.

- Polivalente. Suprafața lor slabă convine foarte bine tuturor lianților și tuturor tipurilor de travaliu.

*

**

- Se prezintă sub formă de emulsii. Adică, dacă inițial sunt diluabile în apă, odată uscate, aceasta nu le mai afectează. Această caracteristică întărește caracterul lor polivalent: o suprafață slabă care ar fi sensibilă la apă (ca în cazul unui strat de clei de piele), n-ar putea fi pusă în contact cu un liant apos, decât cu grijă și prudență pentru a evita orice fenomen de umflare sau smulgere.

- Foarte flexibile. Compuse din polimeri aleși special pentru calitățile lor de suplețe, aceste grunduri ar trebui să poată prelua fără probleme mișcările continue de elongație/contractie ale suporturilor de origine celulozică și deformările suporturilor flexibile. Însă, când sunt prost aplicate, mai ales pe suporturi de lemn – pot crăpa imediat, dovedind că flexibilitatea lor este limitată.

- În principiu, ar trebui să convină tuturor tipurilor de suport. (cu excepția celor metalice pe care aderă greu): pânze naturale și sintetice, lemn și, de ce nu, cartoane. Se poate întâmpla, în timp, să manifeste incompatibilitate cu anumite suporturi.

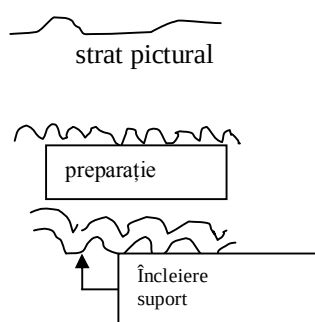
- Teoretic, ar trebui să fie inerte. Spre deosebire de materialele folosite în mod curent în pictură, care provin, cel mai des, din corpuri viii păstrând complexitatea și multiplele posibilități de a reacționa ale acestora și, mai ales combinațiile chimice, (modurile de a reacționa ale materialelor folosite de pictori sunt atât de numeroase și de complexe, încât se cunoaște destul de prost procesul lor de îmbătrânire), rășinile acrilice care intră în compoziția grundurilor de tip “universal”, sunt corpuri simple ale căror posibilități de reacție sunt foarte limitate care – teoretic – ar trebui să poată fi prevăzute pe hârtie. Totul ne conduce la concluzia că în timp, aceste grunduri ar trebui să se comporte bine. N-au trecut încă proba aceasta și abia atunci când o vor trece vor putea fi considerate ca făcând într-adevăr parte din arsenalul de mijloace al pictorilor.

ROLUL GRUNDURILOR

Aplicarea lor este o operațiune care, fără a fi marcată de prea multe constrângeri, poate părea, în timp, fastidioasă și inutilă. De aceea, unii pictori au renunțat la grunduri pictând direct pe suprafețe brute încleiate (dacă nu chiar brute pur și simplu). Grundul este totuși un strat foarte prețios

din stratigrafia operei pictate și putem chiar spune că este indispensabil pentru că îndeplinește funcții pe care celelalte straturi nu le pot îndeplini.

- *Rol mecanic.* Cum este posibil ca un strat de clei să adere la un suport? Se poate ancora căci este pus în contact cu o suprafață poroasă și profundă în care poate pătrunde. Un strat de culoare aplicat direct pe clei poate avea o afinitate puternică pentru acesta, dar nu va putea pătrunde în nici un caz în el pentru că acesta din urmă nu are grosime. Grundul, care oferă stratului de culoare o suprafață poroasă și profundă îi va permite acestuia să pătrundă și să nu rămână la suprafață. (lucrul este valabil mai ales pentru grundurile slabe; grundurile ulei/pigment prezintă în mai mică măsură acest fenomen de acroșare).



Datorită sistemului suport/strat de clei/grund/culoare, asistăm la o serie de ancorări foarte profunde ale straturilor picturale, care pătrund toate unele în altele.

- *Un rol estetic.* Aspectul suprafeței pe care este pusă materia picturală este foarte important din punct de vedere estetic. O materie picturală care păstrează aspectul pânzei sau luciul unui suport de aramă, va reda imagini foarte diferite. Substituindu-și suprafața celei a suportului, grundul permite alegerea liberă a aspectului suprafeței pe care va lucra pictorul. Datorită grundului, un suport fibros (ca anumite varietăți de lemn, de exemplu) va putea oferi o suprafață netedă sau, dimpotrivă un suport fără nici o asperitate va putea prezenta o suprafață denivelată.

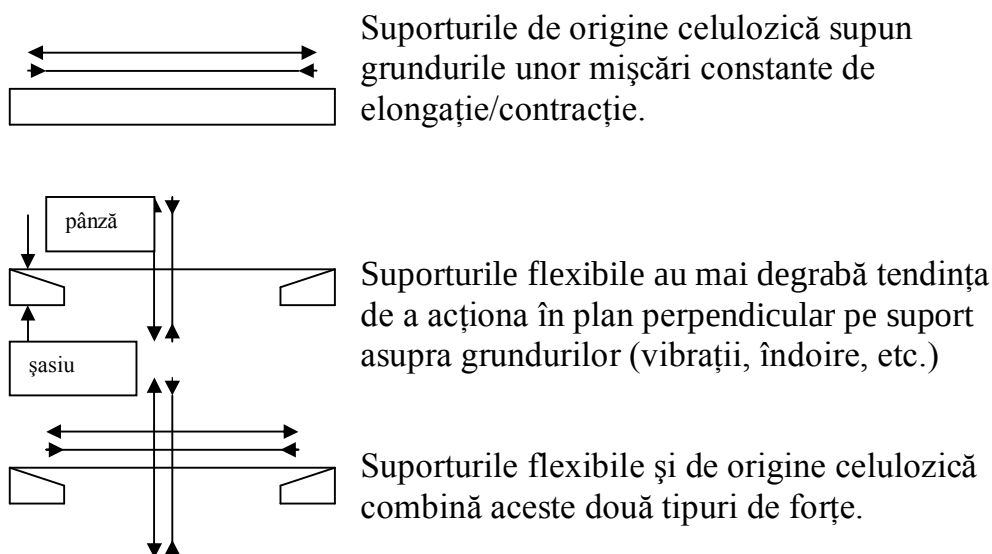
- *Rol tehnic.* Grundul va determina nu numai suprafața de lucru (a pictorului) ci și porozitatea acesteia. Această porozitate este foarte importantă în traviul pictorilor: o suprafață foarte poroasă va absorbi liantul unei materii picturale, care în acest fel va avea tendința să se usuce mai repede decât de obicei, să se matizeze și, în general, să adopte comportamentul specific materiilor picturale sărace în liant.

O suprafață puțin poroasă va favoriza prelucrarea onctuoasă a pastei, tehnicile fond-ului, strălucirea intensă. Între aceste două extreme, suprafața de lucru va putea prezenta toate tipurile de semi-porozitate, situații corespunzătoare tot atâtor forme de lucrare a materiei picturale și imagini diferite.

Datorită grundului și a porozității sale reglabile, pictorii vor avea astfel prețioasa posibilitate de a alege și controla porozitatea suprafeței pe care va fi pusă materia picturală.

Problema flexibilității grundurilor

În mare, grundurile se achită bine de sarcinile lor. Însă, pe suporturile flexibile și/sau de origine celulozică, grundurile – oricum ar fi – se confruntă cu o problemă – trebuie să se adapteze în mod constant deformărilor suporturilor flexibile și mișcărilor de elongație/contractie ale suporturilor celulozice. Acest punct merită dezvoltat pentru a putea înțelege bine care sunt fenomenele ce intră în joc și cum răspund grundurile.

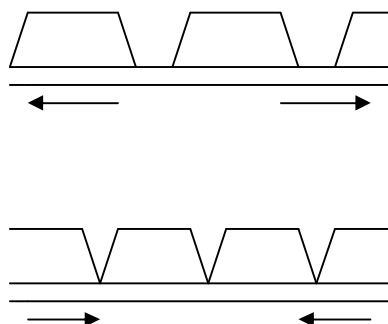


Cum reacționează grundurile vis-à-vis de aceste constrângeri?

Se poate stabili o regulă simplă: Se pare că în ceea ce privește materialele tradiționale ale pictorilor se pare că nu există nici un corp cu flexibilitate durabilă și foarte ridicată.

Dacă pe suporturile celulozice rigide grundurile obișnuite păstrează o flexibilitate ce le permite să absoarbă mișcările suportului, pe măsură ce trece timpul le este din ce în ce mai greu să absoarbă mișcările suporturilor flexibile și de origine celulozică și, după UN timp, încep să crape

Acest fenomen nu trebuie interpretat ca o degradare a grundului sau a picturii. Poate să nu fie vorba, de fapt decât de UN mecanism de adaptare.



Un grund al cărui caracter corespunde bine suportului va putea foarte bine să-și îndeplinească funcțiile (legătura suport/strat pictural, mai ales) datorită rețelei de crăpături care-i va permite să se adapteze fără tensiuni sau eforturi, mișcărilor suportului.

În măsura în care, din punct de vedere estetic, crăpăturile sunt acceptabile, rețeaua lor fină este un mecanism de adaptare foarte eficient, durabil și puțin stânjenitor care-i va permite grundului să îmbătrânească fără probleme.

Putem spune deci, că , chiar și suporturile flexibile de origine celulozică, suporturi care “le fac viața grea”, grundurile tradiționale – diferite amestecuri grase ulei/pigment – pot îmbătrâni bine* .

Ce se întâmplă cu grundurile moderne, pe bază de rășini acrilice? Vor fi în stare să păstreze o suplețe destul de ridicată pentru a putea absorbi, fără să crape, mișcările tuturor tipurilor de suporturi?

Flexibilitatea lor originală, slaba lor reactivitate chimică (cel puțin teoretic) ca și câțiva ani de recul în folosirea lor, sunt motive de optimism în această privință. Dar mai spunem odată – nimeni n-ar putea înlocui verdictul timpului și acesta încă n-a fost dat.

* Repetăm, nu este vorba decât despre grundurile flexibile. Cele rigide, grele și casante vor prezenta rețele de crăpături importante și mai pronunțate care vor afecta serios estetica operei și care precedă desprinderea și scorojirea.

TEHNICILE DE APLICARE ALE GRUNDURILOR

Tehnicile de aplicare ale grundurilor tradiționale

APLICAREA GRUNDURILOR CRETĂ/CLEI ȘI IPSOS/CLEI

Mulți pictori cunosc din auzite existența grundurilor cretă/clei și ipsos/clei dar nu le folosesc căci se știe că cer mult timp și sunt greu de realizat.

În realitate, sunt ușoare și rapide. Realizarea unui grund – cretă/ipsos – clei de mărime și densitate medie cere o jumătate de zi – din cauza faptului că trebuie respectat timpul de uscare al diferitelor straturi; ca timp de lucru efectiv nu necesită decât o oră și, cu puțină experiență, nu este nevoie de o foarte mare dexteritate.

Realizarea acestor grunduri (cretă/clei și ipsos/clei) poate părea fastidioasă din cauză că aplicarea lor cere cunoașterea și respectarea câtorva reguli simple care se desprind din vechile texte dar care în textele moderne nu sunt date, recunoașterea acestor reguli costă timp și rezultate. Aplicarea grundurilor cretă/clei și ipsos/clei este un drum comod dar îngust. Realizate fără grijă sau fără cunoștințele necesare, tehnicile de aplicare ale acestor grunduri se pot transforma cu ușurință în operațiuni lungi și fastidioase având ca rezultat grunduri proaste. Reușita este însă sigură și fără probleme dacă se respectă regulile de mai jos.

Am observat, atunci când le-am studiat proprietățile, că grundurile cretă/clei și ipsos/clei aveau cam același comportament. Putem oare spune că și tehnicile de aplicare sunt identice?

Într-o anumită măsură, da. Ceea ce diferențiază cele două feluri de grund este raportul materie uscată (cretă și ipsos)/clei* , ca și maniera în care se comportă la șlefuire – ceea ce este puțin față de numeroasele puncte comune atunci când sunt aplicate. Vom prezenta deci, în aceleași paragrafe modul de aplicare ale celor două grunduri.

Pregătirea cleiurilor de piele

Pregătirea cleiurilor de piele va respecta etapele descrise în capitolul despre tehnicile de încheiere și, ca și pentru acestea din urmă, va trebui să aveți grijă să folosiți cleiuri calde.

CONSTITUANȚII

Concentrația cleiurilor de piele

Am mai spus deja că, diferențele de calitate între diferitele tipuri de clei, travaliul pictorului, uneori chiar și vremea de afară nu ne permit să precizăm cu exactitate concentrația. Pentru grundurile cretă/clei, ipsos/clei, cleiurile de piele folosite, vor avea o concentrație cuprinsă între 7 și 9 grame.

Creta

Creta de bună calitate este ușor de procurat. Alb de Mendon, de Spania, de Paris, de Bougival (dar aproape niciodată “cretă”) sunt numele cele mai cunoscute ale cretei în comerț (numele indică, bineînțeles locul de extracție al cretei). Cumpărarea și alegerea cretei nu presupune precauții speciale căci, în general, creta este de bună calitate.

Ipsosul

Cumpărarea sa este mai delicată. Din punctul de vedere al pictorilor nu toate varietățile de ipsos din comerț sunt utilizabile. Prost pisate, acestea conțin de multe ori impurități care fac amestecul inutilizabil din cauza cocloașelor. Multe varietăți de ipsos din comerț sunt așa și trebuie încercate multe mărci pentru a găsi unul într-adevăr fin măcinat.

Trebuie să mai spunem că ipsosurile zise “modelaj” sunt departe de a fi o garanție de finețe. Este chiar mai prudent ca acestea să fie

evitate: uneori sunt deja amestecați cu lianți care nu se știe cum se vor comporta încorporați în grund.

FABRICAREA GRUNDURILOR

Proporțiile cretă/clei și ipsos/clei

Textele vechi nu precizează niciodată raportul între cantitatea de clei și de cretă sau ipsos – pare să fie lăsat la aprecierea pictorului.

Ne putem gândi că la originea acestei libertăți este marea varietate de cleiuri disponibile pe vremea aceea (clei de mânuși, de coarne, de Flandra, etc.) și faptul că deseori, pictorul era acela care-și prepara cleiul. Întrucât concentrația cleiului era determinată de pictor, nu prea avea sens precizarea cantității exacte de cretă sau ipsos care trebuia adăugată unui clei a cărui forță era necunoscută.

Mai poate fi și un alt motiv: raportul materie uscată/clei va determina porozitatea grundului. Cum am mai spus, porozitatea grundului are influență asupra muncii pictorului și a imaginii alcătuite de stratul pictural. Determinarea porozității grundului este, între anumite limite, treaba pictorului (dacă dorește să o lucreze mai “uscată” sau mai onctuoasă, dacă dorește să obțină o materie picturală lucitoare, mată sau satinată...).

Această din urmă preocupare este și azi de actualitate și vom da două formule de bază pentru grund iar dumneavoastră veți putea modifica proporțiile materie uscată/clei pentru a putea obține porozitatea ce vă convine. Va trebui totuși să nu vă îndepărtați prea tare de formulele inițiale. Experiența ne arată că, un grund cretă/clei sau ipsos/clei, oscilează între două obstacole: Dacă proporția de materie uscată este prea mare față de cantitatea de clei, grundul va fi poros, va usca materia picturală absorbându-i în mod exagerat liantul și va fi foarte puțin solid : se va fărâmița, se poate întâmpla chiar să se desprindă straturile.

Dacă proporția de materie uscată este prea mică față de cantitatea de clei, grundul va fi prea puțin poros, va adera greu la culoare care va pătrunde cu greu în grund; se poate chiar întâmpla să nu poată fi lustruit dacă este prea dur. În plus, fenomenele de strângere datorate cleiului de piele, fiind mai puțin neutralizate de cretă sau ipsos, acesta va crăpa chiar în timp ce este aplicat/pus.

Grundurile preparate cât mai aproape de formulele următoare nu vor avea probleme:

CRETĂ 90/CLEI 100

IPSOS 80 / CLEI 100

(Proporțiile acestor formule sunt relative la greutatea diferitelor corpuri; altfel spus, prima dintre formule s-ar putea exprima și astfel: cretă 90 grame, clei 100 grame sau cretă 900 grame, clei 1 kg, etc.).

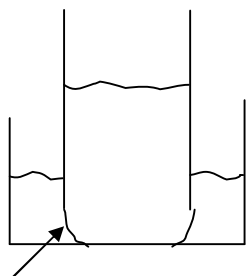
Reușirea unui grund

Reușirea unui grund cretă/clei sau ipsos/clei depinde de o bună stăpânire a raportului materie uscată/clei și de tehnicile de aplicare dar și de o bună stăpânire a operației de amestecare a cretei sau ipsosului cu cleiul – lucru care se uită prea des. Chiar și această din urmă operație, în aparență atât de simplă, necesită grijă și gesturi speciale.

În momentul în care amestecați creta sau ipsosul cu cleiul, trebuie să aveți grijă să respectați etapele și mișcărilor următoare:

După ce ați preparat cleiul de piele și l-ați luat de pe foc, cantitatea necesară grundului va fi vărsată într-un recipient de sticlă care trebuie să aibă, dacă de poate, fundul îngust și rotunjit, pentru ca cleiul să se răcească cât mai puțin și pentru ca – atunci când se amestecă/fărâmițează

grundul – pensula să poată acționa asupra întregului amestec fără ca fundul recipientului să formeze unghiuri moarte unde ar rămâne componente neomogenizate. Ca măsură de precauție, recomandăm punerea recipientului de sticlă în altul, mai mare, umplut cu apă foarte caldă.



Marginile rotunjite

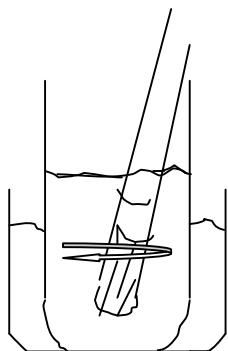
Repetăm ceea ce am spus și atunci când a fost vorba despre încheiere: cleiul de piele nu rămâne fluid decât dacă este fierbinte. De îndată ce începe să se răcească, se îngroașă și devine gelatinos – imposibil de prelucrat. Problema răcirii – foarte frecventă și în cazul tehnicilor de încheiere, are, în cazul grundurilor, și un alt aspect – creta sau ipsosul cu care se amestecă cleiul, contribuie considerabil la răcirea acestuia.

Va trebui, deci, ca aspectul “ținut la cald” să ocupe un loc foarte important pe tot parcursul operațiunilor de amestecare și aplicare. Insistăm: un grund făcut sau aplicat atunci când cleiul este pe cale de a se răci, nu este bun. Făcut cu un clei gelatinos, materia uscată nu va avea destulă fluiditate pentru a adera la stratul de clei sau de grund care precedă.

Repetăm deci această regulă de aur: *întodeauna cleiurile de piele vor trebui utilizate fierbinți (foarte calde).*

- De îndată ce cleiul este vărsat în recipient, va trebui începută fără întârziere, omogenizarea amestecului (componentelor). Veți proceda așa cum mai procedează încă unii aurari.

Creta sau ipsosul se toarnă în ploaie foarte fină peste clei, lăsându-le timp “să pătrundă” încet – încet în acesta (dacă puneți toată creta sau tot ipsosul dintr-o dată, veți obține bucăți de materie uscată cu care veți pierde timp zdrobindu-le, căci sunt greu de dispersat).



Cu o pensulă rotundă, destul de mare și cu perii tari, zdrobiți creta sau ipsosul în fundul recipientului – cu o puternică mișcare rotativă din încheietură – trimițând încetișor creta sau ipsosul către suprafață, fără a scoate pensula din lichid.

O asemenea mișcare – ușor de învățat în practică – permite obținerea unui amestec omogen de cretă sau de ipsos bine împrăștiat, dispersat în clei și fără bule de aer. (pensula trebuie să rămână întotdeauna cufundată în lichid și să nu apară la suprafață).

Această operațiune de omogenizare se va face destul de repede, pentru a se evita răcirea amestecului (la nevoie, dacă simțiți că se îngroașă prea tare puneți-l din nou în recipientul cu apă caldă). După ce vă veți obișnui cu prepararea grundurilor, veți vedea că aveți nevoie doar de câteva minute pentru a obține un amestec perfect. După ce ați terminat omogenizarea, puteți începe aplicarea lui.

Problema bulelor de aer

Dacă nu omogenizați cu îndemânare, veți obține amestecuri bogate în bule de aer.

Aceste bule vor fi tot atâtea găuri în grund și vor produce efectul șvaițer. Dacă această estetică ciudată nu vă atrage, nu ezitați să aruncați amestecul.

Dacă bulele nu sunt în măsură atât de mare, puteți proceda în două feluri: 1. Lăsați amestecul să se odihnească ținându-l la cald. Bulele au tendința să se resoarbă încet. 2. Puteți strivi bulele atunci când aplicați grundul.

Aceste două tehnici vă sunt de-ajuns să vă descurcați cu un amestec care nu conține prea multe bule de aer dar nu vă sunt de nici un ajutor în cazul unor amestecuri bogate în bule – ar fi nevoie de prea mult timp pentru a fi lăsate să se odihnească iar zdrobirea bulelor ar presupune o muncă îndelungată și violentă.

Cantitatea de amestec cretă/clei sau ipsos/clei ce trebuie preparată

Este foarte important ca, atunci când preparați amestecul cretă/clei sau ipsos/clei să prevedeați o cantitate suficientă pentru toate straturile unui grund.

Dacă sunteți obligat să faceți un alt amestec în timpul aplicării, se poate întâmpla ca, oricât ați fi de atent și de îndemânatic – concentrația cleiului și raportul materie uscată/clei să fie diferite de primul amestec. O asemenea diferență antrenează deseori dezechilibre între aceste straturi de grund de compoziții și forțe diferite. Aceste dezechilibre – chiar dacă cel mai adesea sunt slabe – dăunează calității grundului și pot cauza accidente.

Așa cum spune Watin : *“trebuie să avem mare grijă ca structurile să fie egale între ele, adică – în toate cleiul să aibă aceeași concentrație iar calitatea materiei uscate să fie aceeași: căci dacă s-ar întâmpla să punem un strat mai puternic peste unul mai slab, primul nefiind în stare să-l susțină, totul s-ar scoroji”*.

CUM SE UNG PANOURILE

O regulă: succesiunea mai multor straturi aplicate la semi-rece

Grundul se aplică de îndată ce este gata, pentru ca amestecul să fie cât mai cald.

Tehnicile de aplicare necesită ochi bun. Una din caracteristicile acestor grunduri este faptul că necesită un mare număr de straturi (trei – patru este minim) pentru a da un produs final de calitate; suprapunerea acestor straturi trebuie să se supună unui cronometraj precis iar pentru asta trebuie ochi bun. Diferitele straturi de grund lichid trebuie puse unele peste altele într-o stare de “semi-rece” sau mai precis “aproape uscat”. Și acesta pentru că trebuie evitate două greșeli atunci când punem unele peste altele diferitele straturi de grund:

- Punerea noului strat atunci când precedentul este complet uscat. Este o greșeală care poate rămâne fără consecințe dar uneori poate conduce la o proastă legare a straturilor între ele. Puse pe sub straturi uscate, noile straturi le pătrund greu și astfel, priza poate fi destul de fragilă. Unele grunduri puse astfel pot prezenta, în cazuri extreme, și mai ales dacă cleiul este cam slab, fenomene de desprindere a straturilor.

- Punerea noului strat de grund pe un strat prea rece. Această greșeală produce deseori accidente supărătoare și aproape întotdeauna iremediabile: deseori, stratul prea rece este smuls de mișcările pensulei – ceea ce produce goluri în grund.

Se mai poate întâmpla și ca mișcările de strângere ale diferitelor straturi (reamintim că aceste mișcări de strângere sunt din cauza cleiului care uscându-se se contractă și “strânge/ține”) în loc să se producă decalat în timp se produce simultan dacă intervalul de aplicare este prea mic. În acest caz, cum cleiul din diferitele straturi acționează în același timp, se întâmplă frecvent ca tensiunile exercitate asupra grundului să fie atât de ridicate încât acesta să crape imediat.

Pentru a obține o bună legătură între diferitele straturi de grund, fără a provoca fenomene de smulgere sau crăpare, cel mai bine este ca grundul să fie lucrat într-o stare de semi-rece sau, altfel spus, noul strat trebuie pus puțin înainte de uscarea stratului precedent. Acest tip de aplicare

nu are numai avantajul de a produce grunduri excelente ci și scurtarea timpului total de execuție.

Dacă sunt lucrate la semi-rece, cinci – șase straturi destul de groase pentru a da un grund bun, pot fi aplicate în două – trei ore.

Lucrul cu peria/pensula

Cum se realizează acest lucru în demi - rece ?

Cu o perie lată cu peri flexibili încărcată cu amestec, se pun straturile de grund întinzând și trăgând puțin, dar nu prea mult, printr-un joc rapid de mișcări încrucișate ale pensulei. Aplicarea grundului lichid cere aceste mișcări deosebite cu ajutorul cărora se pune un strat bogat în lichid fără a-l întinde într-adevăr dar lucrându-l totuși un pic, în așa fel încât să se poată obține un fond bun din mișcările periei/spatulei și un strat uniform și egal. Această mișcare, greu de redat în serie, produce – atunci când este bine executată – straturi de grund egale și de o anumită grosime. O mișcare ușoară și îndemânică vă permite să lucrați pe un strat ce mai este încă umed, fără a provoca fenomene de smulgere.

Cum am mai spus și în cazul încheierii, panoul trebuie acoperit sistematic, începând cu un unghi care va fi mărit. Pentru tehnica grundului, o pensulă “jucăușă” va da rezultate proaste. Putem chiar spune că pentru panourile de dimensiuni destul de mari, este indispensabilă o tehnică de acoperire asemănătoare sau foarte apropiată de metoda “tablă de șah”.

Pus pe panou, grundul lichid se răcește și se îngroașă (întărește) în câteva minute. După unu – trei minute, nu mai poate fi lucrat. Trebuie să fiți conștienți de faptul că dacă interveniți prea târziu cu pensula, puteți provoca fenomene ireversibile de smulgere.

Trebuie deci să fiți în stare să aplicați în câteva zeci de secunde un strat regulat de grund (de aceea, este greu de aplicat un grund cretă/clei sau ipsos/clei pe un panou de mari dimensiuni).

Aplicarea primului strat

În cazul primului strat va trebui să apăsați mai mult decât pentru straturile următoare căci se întâmplă ca primul strat de grund să fie ușor respins în unele locuri. Grundul lichid aderă prost în aceste locuri, are

tendința să lase descoperite anumite părți sub formă de goluri. O mișcare mai fermă a pensulei va apăsa “forțat” grundul în zonele recalcitrante.

Uscarea stratului aplicat

Un strat de grund aplicat trebuie să se usuce într-un loc curat și în afara curenților de aer care pot aduce praf. Nu trebuie nicidecum să grăbim uscarea (expunerea la soare sau radiatoare, etc.), căci o uscare rapidă și forțată va fi urmată de o contractare rapidă și violentă a grundului care poate crăpa.

Sucesiunea straturilor, lucrul în stare semi-rece

Alegerea momentului pentru a aplica un nou strat face parte din abilitatea dumneavoastră. Lucrul trebuie să se petreacă cu puțin înainte de uscarea completă a stratului precedent.

În timpul lucrului vă veți da seama că, cu cât avansați în punerea straturilor, cu atât vă va fi mai ușor. Trebuie să profitați de acest fenomen pentru a întinde ceva mai mult stratul următor. Veți obține astfel straturi din ce în ce mai subțiri – lucru preferabil căci forțele de contracție ale straturilor precedente sunt suportate din ce în ce mai greu pe măsură ce grundul devine mai gros (se adaugă strat peste strat).

Problema reîncălzirii amestecului cretă/clei și ipsos/clei

Aplicarea a cinci – șase sau chiar mai multe straturi de grund lichid ridică o problemă – cum putem păstra amestecul foarte cald?

Problema poate avea trei soluții :

- Amestecul poate fi cald pe tot parcursul operațiunii de aplicare dacă este ținut într-un bain-marie la foc mic. Este oare o soluție

bună? Nu. Menținerea amestecului un timp prea îndelungat în stare caldă și umedă (lichidă) reprezintă un risc sigur de contaminare a cleiului cu ciuperci și bacterii. Pe de altă parte, căldura constantă din bain-marie va duce la o evaporare – slabă – dar importantă în timp, ceea ce duce la o mărire deloc de neglijat a concentrației amestecului. Folosirea acestei soluții implică o reechilibrare – întotdeauna hazardată – a concentrației amestecului, adăugând din când în când puțină apă.

- După ce a fost folosit, amestecul se lasă să se răcească și se reîncălzește la fiecare nouă folosire. Nici această soluție nu e perfectă – ne reamintim că cicluri repetate de încălzire/răcire, duc la degradarea cleiului în timp. Dacă vrem să fim siguri de calitatea grundului folosit, nu trebuie să recurgem la bain-marie decât cu zgârcenie.

Să ne reamintim în acest sens ceea ce s-a spus deja despre cleiurile de piele care, să nu uităm, sunt într-un fel “principiul activ” al amestecurilor cretă/clei și ipsos/clei : *cleiurile de piele nu trebuie expuse niciodată la temperaturi prea mari căci riscă să se degradeze*.

Și, mai ales, nu trebuie niciodată fierte, lucru care este valabil și pentru amestecurile cretă/clei și ipsos/clei. Încă din secolul al XV-lea, Cennino Cennini ne avertiza: “*Dacă ar fierbe s-ar strica*”.

- Amestecul se lasă să se răcească și apoi tăiem bucăți din el ca dintr-un pateu, bucăți care vor fi reîncălzite separat de fiecare dată când vom vrea să punem un strat nou. Din cele trei soluții, acesta este, incontestabil, cea mai bună. Trebuie să fiți atenți să omogenizați bine primul grund, amestecându-l înainte de a-l lăsa să se răcească. N-ar trebui ca pe fund să se lase mai multă materie uscată atunci când va fi tăiat în bucăți, acestea nu vor avea aceeași compoziție.

Șlefuirea grundurilor

Dacă doriți să obțineți anumite efecte de materie sau de relief puteți lăsa grundul așa cum este, după aplicare. Dacă, însă, doriți un grund neted, oricât de îndemânatic ați fost atunci când l-ați pus, va trebui să-l șlefuiți pentru a îndepărta neregularitățile produse de pensulă.

Șlefuirea grundului se face foarte ușor, în cazul în care v-ați gândit să dați un număr suficient de straturi pentru a obține un grund destul

de gras și dacă proporția materie uscată/clei este potrivită (altfel, grundul este fie prea moale și se fărâmițează, fie prea tare și nu poate fi șlefuit).

Șlefuirea celor două grunduri se va face cu folii de glaspapir din ce în ce mai fin. Trebuie neapărat să fie întinse/puse pe o bucată de lemn astfel riscați să produceți găuri în grund și nu să-l neteziți.

Dacă folosiți cele două feluri de grund veți remarca că cel preparat din ipsos/clei este mai moale și deci mai ușor de șlefuit, decât cel din cretă/clei.

Rezultatele

Relativa rigoare a tehnicilor de aplicare a grundurilor cretă/clei sau ipsos/clei, originea lor veche, nu trebuie să vă inducă în eroare: aceste grunduri permit o mare varietate de moduri de a picta de o foarte bună calitate.

În momentul în care veți stăpâni foarte bine aceste tehnici, veți putea obține:

- Grunduri fine și ușoare, cu luciu de fildeș, cu o calitate a suportului atât tehnică cât și estetică (și am putea chiar spune că și tactilă căci sunt plăcute și la atins): pe asemenea grunduri este o adevărată plăcere lucrul cu culorile, mai ales cu cele în ulei. Pe suprafața lor perfect netedă și plană, culorile “aleargă”/se întind, cu o calitate excepțională a file-ului, pot fi lucrate oricum și aderă foarte bine chiar dacă prezintă o ușoară mișcare a liantului care nu le usucă.

- Grunduri netede, dense și lucioase. Obținute prin modificarea proporției cretă(ipsos)/clei și în favoarea cleiului dau suprafețe dure și lucioase foarte frumoase. Dând oarecum senzația suportului metalic, vor avea și acestea, o bună calitate a tușului.

- Grunduri netede, ușor poroase și satinat. Puteți fi sensibil la farmecul acestor grunduri ce pot fi obținute prin mărirea cantității de ipsos/cretă din amestec. Aceste grunduri care vor opaciza puțin materia picturală, au un aspect fragil și delicat ce se poate transmite și operei, și care ar putea fi un element prețios al “paletei” dumneavoastră de mijloace.

- Grunduri accidentale, ce pot păstra în urma instrumentului cu care au fost lucrate, amprenta unei suprafețe care le-a fost aplicată înainte

de uscare, etc. Aceste grunduri, cu cele mai diverse aspecte ale suprafeței, pot fi și ele mai mult sau mai puțin lucioase sau poroase.

Uscarea grundurilor cretă/clei sau ipsos/clei

Acestea rețin multă vreme apa de la preparare. Chiar și atunci când sunt aparent uscate, mai conțin puțină apă care nu este bine să fie reținută prin aplicarea prea grăbită a culorii. Apare iarăși problema intervalurilor de uscare a straturilor bogate în apă. Vă reamintim că puteți încerca cu mâna sau cu obrazul, gradul de uscare al grundului: o ușoară senzație de frig este semn că apa continuă să se evapore.

PREPARAREA GRUNDURILOR GRASE

Tehnicile de preparare a grundurilor grase sunt foarte diferite de cele folosite în cazul grundurilor slabe și rigide. Grundurile grase se pot prepara ușor și rapid, îi lasă pictorului o mare libertate de lucru. Această libertate nu înseamnă absență a constrângerilor. Și în acest caz trebuie respectate câteva reguli.

PREPARAREA GRUNDURILOR

Constituanții

“Grundul se obține din cretă pisată, numită în ulei”

Watin, Arta pictorului, aurarului și lăcuitorului, 1755

Pot fi considerate grunduri grase, toate amestecurile de ulei și pigment amestecate uniform în unul sau mai multe straturi pe toată suprafața unui suport (care a fost mai întâi înțleiat – în cazul în care lucrul acesta era necesar). Nu putem, deci, refuza această denumire amestecurilor celor mai variate pigment/ulei. Trebuie să spunem totuși că anumite amestecuri pigment/ulei sunt mai potrivite decât altele, pentru realizarea unui grund.

În realitate, în funcție de calitatea elementelor constitutive, diferitele amestecuri ulei/pigment se vor comporta foarte diferit.

Pentru un grund ce trebuie să fie și foarte rezistent din punct de vedere “chimic” (materia picturală trebuie să-l acopere fără a provoca fenomene de umflare, dizolvare, scurgere, etc.), să aibă și bune calități mecanice – mai ales suplețe – să fie destul de fluid pentru a prinde suportul dar și destul de poros pentru a permite culorii să adere; pentru un asemenea grund deci, veți avea tot interesul să selecționați compușii care conferă cele mai bune garanții în vederea obținerii acestor calități.

Trebuie să vă mai gândiți și la faptul că acestor grunduri le trebuie mult timp să se usuce – va fi interesant să luați în calcul și influența pe care diferitele elemente constitutive o vor avea asupra vitezei de uscare a amestecului.

Un grund gras este compus din trei categorii de corpuri: uleiuri, pigmenți și sicativi.

Uleiurile. Dintre toate uleiurile folosite în pictură, veți avea tot interesul să alegeți uleiul de in. Acest ulei puțin colorat și care prezintă dezavantajul de a se îngălbeni ușor în timp, este cel mai potrivit pentru realizarea unor filme rezistente, flexibile, ce se usucă destul de repede și în profunzime. Dacă vă deranjează culoarea pe care acesta o dă pigmentilor, puteți folosi uleiul de mac sau de castan. Aceste uleiuri dau filme de o calitate mai puțin bună dar sunt aproape incolore.*

Pigmenții. Odinioară, pictorii foloseau aproape întodeauna pe post de pigment pentru grundurile grase, albul de plumb (sau ceruza). Amestecat cu ulei, acest pigment care produce filme foarte rezistente și foarte flexibile, care îmbătrânesc bine și se usucă repede (cel puțin în cazul uleiurilor), ar putea fi considerat pigmentul ideal pentru grunduri, dacă n-ar avea două defecte: pe de o parte compoziția lui pe bază de plumb îl face incompatibil cu pigmenții pe bază de sulf; pe de altă parte, nu produce grunduri foarte albe și foarte luminoase. Din aceste două motive, îi puteți prefera mai modernul alb de titan care, chiar dacă nu produce – în amestec

cu ulei – pelicule la fel de rezistente ca albul de plumb, este în schimb, compatibil cu toți pigmentii și produce grunduri foarte albe (puteți chiar amesteca cei doi pigmenti – nu este o soluție rea).

Dacă doriți să lucrați pe o suprafață colorată, veți putea colora grundul alegând unul sau mai mulți pigmenti de culoare. Însă, așa cum vom spune și în capitolul despre pospaiuri, este mai prudent și mai practic să se recurgă la un grund alb peste care se va pune un strat de culoare.

Dacă folosiți totuși pigmenti de culoare în grund, evitați oxizii, care pun deseori probleme în ceea ce privește priza cu liantul** și anumiți pigmenti anti-sicativi – ca negrul de fildeș – care împiedică uscarea rapidă a grundului. Trebuie să mai știți că unii pigmenti, în amestec cu ulei, vor da filme fragile.

Sicativii. Aceste săruri metalice*** care favorizează uscarea rapidă și în profunzime a uleiurilor, sunt indispensabile în compoziția unui grund. Cei mai interesați sunt cei pe bază de plumb care dau o bună uscare în profunzime a filmelor. Sicativul de Coutrai, pe bază de plumb și mangan este un bun exemplu în acest sens.

Uneori, o a patra categorie de corpuri poate interveni: materialul de umplură. Pulberi inerte care nu influențează comportamentul amestecului și care nu prezintă decât interes economic. “Dau volum” fără să coste prea mult. Puțină cretă**** într-un amestec scade prețul de cost fără a-i altera proprietățile, ceea ce nu este lipsit de interes în cazul grundurilor aplicate pe suprafețe mari.

* a se vedea capitolul despre uleiuri.

** a se vedea capitolul despre măcinarea culorilor.

*** a se vedea capitolul despre sicativi.

**** creta, talcul și unele argile sunt umpluturile cele mai des folosite în pictură.

Amestecul părților componente

Amestecul poate fi preparat în două feluri:

- Fie folosind o culoare din comerț (în nici un caz din cele folosite în construcții; numai cele “pentru artiști” sunt potrivite) pe care o veți dilua în terebentină sau benzină. Proporția liant/pigment/sicativ/umplură din aceste culori este în general bine calculată așa că nu va trebui să-i modificați echilibrul adăugând sicativ, umplură, etc.

- Fie preparând singuri amestecul liant/pigment/sicativ/ umplură respectând formula:

ALB DE PLUMB 80
ULEI DE IN 14
SICATIV DE COURTRAI 2
CRETĂ 20

(Acest raport este exprimat în greutate ; alb de plumb 80 g, ulei de in 14 g, sicativ de Courtrai 2 g, cretă 20 g, sau alb de plumb 800 g, ulei de in 140 g, etc.)

Veți consulta capitolul despre combinarea culorilor pentru a găsi indicațiile pentru realizarea amestecului.

Această din urmă soluție are un interes economic evident grundurile făcute personal costă mai puțin, însă “grundul de casă” consumă timp. Va trebui să vă hotărâți ce fel de economie realizați.

Diluarea amestecurilor

Fie că ați preparat singur amestecul ulei/pigment fie că l-ați cumpărat, trebuie să-l diluați în terebentină sau benzină pentru a-l da consistența dorită.

Alegerea consistenței este ceva foarte personal, nu are influență asupra calităților grundului, are doar consecințe estetice. Un amestec foarte dens va avea tendința să păstreze urma instrumentului cu care a fost lucrat, va încălca un suport a cărui textură va dispărea sub acest film consistent. Un amestec foarte fluid va “acoperi” mai puțin suportul, va prelua forma texturii în loc s-o ascundă.

Libertatea de alegere a consistenței amestecului nu este chiar totală; trebuie să vă gândiți că grundul va trebui să fie destul de poros pentru a-l oferi stratului pictural posibilitatea de a face priză. Dacă amestecul n-a fost suficient diluat, grundul va fi prea “bogat” și prea “gros” iar materia picturală nu-l va putea pătrunde în mod satisfăcător. Va trebui să aveți grijă să diluați amestecul cu cel puțin o pătrime (trei părți de amestec și o parte de terebentină sau benzină).

Oricare i-ar fi consistența, trebuie să aveți grijă ca amestecul să fie omogen. Și pentru acesta nu trebuie să ezitați să-l lucrați multă vreme cu o pensulă rotundă cu părul tare, cu o mișcare apropiată de cea descrisă în cadrul grundurilor slabe și rigide.

Ca și în cazul precedent, munca vă va fi mult ușurată dacă recipientul în care ați pus amestecul va avea fundul rotunjit, fără unghiuri moarte.

Pentru cantități medii de amestec, o pătrime de litru, spre exemplu, sunt de ajuns cinci, zece minute de lucru pentru a obține un amestec omogen.

TEHNICI DE APLICARE

Măsurile de prevedere: grundurile grase trebuie puse întotdeauna pe suporturi perfect uscate

Dacă suportul a fost înțeleiat, decatat sau udat în vre-un fel, trebuie ca apa să fie lăsată să se evaporeze înainte de punerea grundului gras. Grundurile grase sunt puțin permeabile la vaporii de apă și dacă sunt puse pe suporturi sau pelicule de clei încă umede, vor reține o mică cantitate de apă care, împiedicată să se evaporeze, poate crea probleme.

Vom reține deci regula următoare: *grundurile grase nu vor fi puse decât pe suprafețe fără nici o urmă de apă.*

Mai este de reținut și faptul că nu este prudent să se aplice un grund gras pe un suport celulozic pe vreme umedă; din cauza atracției lor pentru apă, vor reține o parte din apa din atmosferă, fiind astfel relativ umede.

Un grund gras se aplică fie cu pensula, fie cu cuțitul.

Aplicarea cu pensula

Aplicarea cu pensula este, fără îndoială una din operațiunile cele mai ușoare pe care le au de făcut pictorii: nu necesită gesturi sau precauții speciale. Veți avea, cel mult, tot interesul să folosiți spaltere cu peri flexibili ce permit o acoperire rapidă și egală a suportului. Aveți nevoie și de o tehnică sistematică pentru a câștiga timp în cazul suporturilor de mărime mare.

În funcție de efectul de suprafață pe care doriți să-l obțineți, grundul va fi pus în straturi subțiri și foarte întinse, în straturi mai groase, puse ca atare, sau în straturi ce păstrează urmele pensulei, etc.

Aplicarea cu cuțitul

“Grundul se pune pe pânză cu ajutorul unui cuțit ... pentru ca legătura dintre pânză și grund să fie mai puternică”.

Pierre Le Brun, *Recueil des essais des merveilles de la peinture*. Paris, 1653.

Ca și în cazul încheierii, tratatele ne spun că pictorii de meserie au recurs nu la pensulă pentru a întinde grundul ci la cuțitul de încheiat. Stau mărturie numeroase texte: cuțitul de încheiat a fost folosit de mulți pictori pentru aplicarea grundurilor. Se pare că mai ales cei din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, secole considerate epoca de aur a grundurilor grase, l-au folosit exclusiv în aplicarea grundurilor.

Practica ne face să înțelegem această opțiune: în cursul aplicării unui grund gras, cuțitul se dovedește a fi un instrument mult mai interesant decât spalterul, din trei motive.

Rapiditatea cuțitului. Ca și în cazul încheierilor și cam din aceleași motive, cuțitul permite o aplicare mult mai rapidă decât spalterul (s-ar putea ajunge la același rezultat și cu spalterul dar ar fi nevoie de o rea voință remarcabilă pentru ca grundul să treacă prin pânză).

Calitatea impregnării. Întinzând cu putere bine grundul, cuțitul permite contopirea diferitelor straturi și obținerea unui strat uniform.

Cuțitul pentru încheiat este elementul cel mai important în cazul grundurilor netede pe pânză.

Cuțitul de încheiat, cheia grundurilor netede pe pânză

Sunt mulți cei care, dorind să picteze pe pânză, nu doresc să lucreze pe o suprafață care a păstrat textura pânzei. Problema care se pune este cum se poate obține un grund neted pe pânză?

Pictorii care s-au confruntat cu această problemă, începând cu secolul al XIX-lea, nu i-au dat un răspuns satisfăcător. Toate grundurile, destul de dense pentru a disimula textura pânzei, pun o problemă aparent inevitabilă: sunt prea grele și prea dense pentru pânză și devin repede cauza multor probleme (scorjire, desprindere, etc.). În plus, din punct de vedere estetic, nu constituie o alegere prea fericită.

Unii pictori, încercând să evite folosirea acestor grunduri, folosesc pânze foarte fine sau lipesc bucăți de hârtie pe pânză, soluții puțin convingătoare (pânzele prea ușoare/subțiri suportă cu greu culorile, lipirea hârtiilor, dificil de realizat, pune și ea destule probleme).

N-avem decât să observăm operele pictorilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea pentru a ne da seama că aceștia știau cum să obțină grunduri netede pe pânză. Numeroase opere ale lor sunt executate pe pânze și netede și ușoare și care doar lasă să se ghicească textura pânzei.

Amatorii de “secrete ale marilor pictori” nu și-au dat deloc seama de lucrul acesta.

Cheia acestui secret, cheie care a lipsit vreme de două secole, nu era de fapt deloc ascunsă, ci, dimpotrivă, menționată în mai multe tratate. Poate fi rezumată în două cuvinte: cuțitul și uniformizarea.

Un singur instrument, cuțitul de înțeliat, permite obținerea unor grunduri netede și ușoare.

Nivelarea, începând cu secolul al XIX-lea, în încercarea de a ascunde textura pânzei, pictorii s-au angajat pe un drum închis căci soluția o constituiau grundurile prea grele și inestetice (defect pe care au încercat să-l remedieze șlefuiind pânzele; vom vedea mai departe cum trebuie privită această tehnică).

Soluția spre care trebuiau să se orienteze era cu totul diferită și era oferită doar de cuțitul de înțeliat: trebuiau să încerce să facă să nu dispară textura pânzei ci să folosească această structură, acoperind cu grund golurile și ne lăsându-l să depășească punctele mai înalte ale texturii. Este singura modalitate – ușor de realizat datorită mișcării îndemânatică a cuțitului ce uniformizează grundul – prin care se poate obține un grund ușor și neted pe pânză.

Tot căutând secretele măștrilor, pictorii care au adoptat tehnicile celor vechi, n-au văzut soluția simplă a unei probleme importante, problemă de a cărei existență nici măcar nu și-au dat seama.

Cum se procedează

Aplicarea grundului cu cuțitul, se face astfel: vărsați grundul, care trebuie să fie destul de lichid, în centrul pânzei (dacă aceasta nu este de format mare; în acest caz se adoptă tehnica de acoperire “în tablă de șah” și, cu cuțitul pe care îl lăsați să “alunece” pe pânză fără să apăsați, întindeți și uniformizați grundul. Înaintați spre marginile pânzei până ce obțineți o suprafață regulată.

Ca și în cazul aplicării cu pensula, aplicarea cu cuțitul vă lasă o mare libertate de execuție. Așa cum spune Turquet de Mayerne, important este să aplicați amestecul “întinzându-l meșteșugit cu cuțitul...”.

Trebuie să vă supravegheați căci, al început, când sunteți puțin obișnuit cu cuțitul, acesta poate lăsa urme care pot fi stânjenitoare.

Grundurile netede

Toate grundurile pe care le veți aplica cu cuțitul vor avea tendința să netezească suprafața pânzei dar în funcție de felul în care lucrați, grundul va fi mai mult sau mai puțin neted. Dacă doriți un grund perfect neted, aveți două soluții: dacă sunteți obișnuit să lucrați cu cuțitul, puneți un strat de grund destul de gros pe care-l veți întinde în așa fel încât să acopere golurile din pânză; dacă nu vă credeți în stare să procedați astfel, veți aplica mai multe grunduri fine și foarte “uniformizate”, care vor netezi treptat pânza.

Numărul de straturi de grund

Nu trebuie să uitați niciodată că aproape întotdeauna, grundurile ulei/pigment sunt alese în funcție de suplețea și masa lor. Din această cauză va trebui să evitați să puneți un număr mare de straturi de grund; dacă se îngroașă, grundurile ulei/pigment devin grele și casante. Pe pânză au un comportament dezastruos – greutatea lor “deformează” și “obosește” pânza, crapă, se desprind, etc.

Trei straturi de grund sunt deci un maxim ce nu trebuie depășit. La nevoie, dacă lucrați cu straturi foarte fine și foarte întinse, puteți da patru

– cinci straturi. Fiți însă prudenți. Între un grund flexibil și ușor și unul greu și casant, este o diferență de câteva straturi ...

Șlefuirea grundurilor

Unii autori din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sunt de părere că grundurile grase trebuie “șlefuite” cu o piatră ponce. Această recomandare se regăsește și în tratate târzii. Cum trebuie luat acest sfat?

Să spunem drept: un asemenea sfat este în același timp criminal și “împotriva naturii”.

Criminal. Albul de plumb care este baza multor grunduri, este un pigment extrem de toxic, mai ales atunci când este inhalat. Șlefuirea unui grund înseamnă muncă în aerosol de pigmenți în suspensie, care are toate șansele să fie bogat în plumb. Nu-i de glumit: câteva ședințe de inhalații pe bază de plumb sunt de ajuns pentru o intoxicație gravă și chiar foarte gravă. Să mai notăm că albul de plumb – de departe cel mai toxic dintre pigmenții folosiți și în pictură – nu este singurul pigment periculos: n-aveți nimic de câștigat respirând aerosoli bogați în cadmiu, arseniat de aramă, sulfură de mercur*, etc.

* Vezi la capitolul cu probleme de toxicologie

Așa cum spunea în secolul al XVIII-lea, Le Pileur d’Appligny: *“Folosirea ceruzei necesită o foarte mare prudență, căci este periculoasă, mai ales sub formă de pulbere; dacă o inhalăm sub această formă, ...provoacă crize teribile de astm ...care sunt deseori fatale.”*

Va trebui deci să rețineți regula următoare: *grundurile grase, mai ales cele pe bază de plumb nu trebuie șlefuite niciodată.*

Puteți, cel mult răzui puțin anumite straturi cu o piatră ponce pentru a favoriza priza straturilor între ele.

Împotriva naturii. Șlefuirea grundurilor nu este numai periculoasă pentru sănătate ci denotă și o proastă cunoaștere a grundurilor grase. Dacă dorim să șlefuiim un grund gras, înseamnă că admitem că acesta a fost pus într-un număr mare de straturi groase. În spatele acestei operațiuni se ghicește deseori intenția de a acoperi textura pânzei cu o succesiune de

straturi groase și șlefuite. Am spus deja ce trebuie gândit despre această folosire în straturi groase (chiar foarte groase) a grundurilor care sunt, la origine, flexibile și ușoare.

Această problemă a șlefuirii este, fără îndoială, unul din exemplele cele mai frapante și, din nefericire, supărătoare. (ne gândim că unii pictori au plătit scump șlefuirea grundurilor) a unei lecturi superficiale și fără a înțelege vechile tratate ale pictorilor. Întâlnim astfel, din nefericire destul de des, tehnici reluate și folosite prost.

Uscarea grundurilor

Una din calitățile importante ale unui grund este totala sa sensibilitate la materiile picturale care vor fi aplicate peste el. Orice scurgere, umflare, dizolvare parțială, smulgere, etc., a grundului va fi supărătoare pentru pictor și nu fără consecințe din punctul de vedere al echilibrului tehnic al operei. Această sensibilitate a grundului față de materiile picturale, va ridica deseori probleme tehnice : migrația lianților, proasta izolare a suportului, etc.

Grundurile grase oferă, în această privință toate garanțiile: sunt cu totul insensibile la materiile picturale (uleiul și ceara) ce le-ar putea acoperi, însă cu o condiție: trebuie să fie perfect uscate. Din această cauză va trebui să așteptați cel puțin trei săptămâni înainte de a picta pe un grund gras care tocmai a fost aplicat (trei săptămâni cu condiția ca grosimea să nu fie “peste normă” căci grundurile prea groase/dense necesită un interval considerabil de timp pentru a se usca).

Încleierea

Atunci când trebuie să pregătiți un grund gras, nu trebuie să uitați regula esențială enunțată în capitolul despre încleieri: suporturile de origine celulozică (căci grundurile grase sunt puse aproape întotdeauna pe suporturi de acest tip), se degradează foarte repede în contact cu uleiurile și vor trebuie în mod imperativ protejate cu un strat de clei dacă de are în vedere folosirea culorilor în ulei.

Pânzele

Grundurile grase și flexibile convin foarte bine tuturor tipurilor de pânză naturală de bună calitate (reamintim că sunt evitate țesăturile cu noduri, unele fibre și semi-pânze) și bine impregnate cu clei.

Dacă pânza are noduri stânenitoare, le putem șlefui cu glaspapir, după impregnarea cu clei și înainte de punerea grundului. În momentul în care executați această operațiune trebuie să acționați ușor, pentru a nu găuri stratul de clei.

Panourile de lemn

Aplicarea grundurilor pe panouri de lemn nu necesită indicații speciale. Vom menționa doar că, pe aceste suporturi grundul nu poate fi aplicat decât cu pensula.

Hârtia și cartonul

Aplicarea grundului pe hârtie și carton necesită puține remarci. Va trebui să fiți atenți ca pe aceste suporturi fragile să puneți grundurile cele mai fine și mai ușoare. Mai este nevoie să precizăm că nici pe aceste suporturi grundul nu se pune cu cuțitul?

Suporturile metalice

Grundurile grase sunt singurele care convin suporturilor metalice.

Aplicate cu lovituri ușoare și încrucișate de spalter, amestecurile ulei/pigment, (a căror diluare este bine reglată), vor constitui pe aceste suporturi grunduri de toată frumusețea.

RECAPITULARE A COMBINAȚIILOR TRADIȚIONALE SUPORT/ÎNCLEIERE/GRUND/STRAT DE CULOARE

Studiul celor două grupe clasice de grunduri determină și interesul față de ansamblul constituenților (suport, clei, culoare) care se potrivesc cu aceste grunduri. Am trecut astfel în revistă diferitele stratigrafii pe care generații întregi de pictori le-au reținut și practicat.

Înainte de a studia aplicarea grundurilor acrilice și combinațiile cu totul noi de elemente/corpuri de pe terenul vast și cam nesigur al modernității, vom face un bilanț, reamintind sub forma unui tablou ajutător – combinațiile suport/clei/grund/strat de culoare.*

Acest tablou permite să dăm câteva repere ușoare de consultat asupra cărora am vorbit în pasajul precedent și să marcăm o frontieră netă între tehnicile vechi și perfect limitată dar .. și tehnicile moderne, aparent mult mai promițătoare, dar asupra cărora punem încă odată .. incertitudinile,!!!

*Ansamblul stratigrafiilor ce pot fi create cu diferitele feluri de culori este studiat în capitolul despre tehnicile de execuție.

STRAT PICTURAL	Ulei, ceară	Orice culoare	Ulei		
GRUND	gras	Cretă/clei Ipsos/clei	Gras	Gras sau fără	Gras
CLEI	Clei de piele				Fără
SUPORTURI	lemn		pânze	Hârtie/ carton	Suporturi metalice
	Suporturi de origine celulozică				

Tehnicile de aplicare a noilor grunduri

Noile grunduri acrilice oferă o foarte mare libertate de aplicare. Putând fi imediat folosite (necesită cel mult o diluare cu apă) și pe tot felul de suporturi (încleiate cu un clei acrilic sau vinilic dacă este cazul), cu mijloacele cele mai variate: spalter, cuțit, rulou, etc., uscându-se repede și

fără probleme și, în sfârșit, permițând modalitățile de a picta cele mai diverse, se pare că pot îndeplini toate cerințele pictorilor și că este impropriu să vorbim, în cazul lor, despre tehnici de aplicare, căci ele permit totul.

Nu putem vorbi despre tehnici precise de aplicare a grundurilor acrilice așa cum am făcut pentru grundurile tradiționale. Putând fi aplicate în mai multe feluri, ar fi cu totul arbitrar să descriem anumite gesturi (mișcări) și nu altele.

Chiar dacă puteți lucra aceste grunduri acrilice alegându-vă singuri mișcărilor, aceasta nu înseamnă că aveți o libertate totală. Va trebui să cunoașteți și să respectați anumite reguli referitor la aceste preparații.

Problemele retracției preparațiilor acrilice

Toleranța foarte mare a preparației acrilice nu este fără limite. Emulsiile foarte bogate în apă atunci când se lucrează cu ele când sunt manipulate de pictor (ele conțin aproape 50 % apă), se contractă se retractează foarte tare în timp ce se usucă provocând astfel o puternică pierdere de volum. În cea mai mare parte din cazuri, suplețea rășinilor ce le compun compensează această contracție, dar nu întotdeauna. Puse în straturi foarte groase sau la mici intervale de timp, preparațiile acrilice prezintă mișcări de contracție prea importante, vor fi prea puternice pentru a fi absorbite, și vor produce cracluri imediate.

Regăsim deci această problemă de retracție, care a fost deja întâlnită la preparațiile cretă /clei și ipsos /clei. Cum pentru aceste preparații și pentru aceleași motive, va trebui să nu aplicați grundurile acrilice în straturi prea groase sau la intervale de timp prea scurte și nu trebuie să le grăbiți uscarea prin expunere la o sursă de căldură.

Problemele suporturilor flexibile

Calitatea unui preparații nu este aceeași cu a suportului. Prea mulți pictori uită această constatare elementară și încarcă suporturile flexibile cu grunduri acrilice foarte groase gândindu-se că nu nesocotesc regulile artei deoarece grundurile acrilice sunt foarte rezistente. Lucrul este adevărat în cazul grundurilor dar nu și în cazul suporturilor care trebuie să facă față unui grund greu și gros.

Suporturile flexibile nu pot suporta, în cele două sensuri ale cuvântului, decât grunduri fine și ușoare; compoziția lor nu schimbă cu nimic problema.

Va trebui deci să aveți grijă să nu folosiți grunduri acrilice prea groase pe suporturi suple.

Uscarea preparațiilor acrilice

Ca și în cazul celorlalte straturi picturale ce conțin apă, trebuie să aveți în vedere să nu blocați uscarea grundului acoperindu-l prematur cu alte straturi picturale, mai ales cu culori în ulei.

Este imposibil de vorbit de un timp precis de uscare pentru că grundurile acrilice pot fi lucrate în atâtea feluri diferite. Nu vă rămâne decât să apreciați prin atingere (cu mâna sau obrazul) gradul de uscare.

Preparațiile acrilice și arta pictorului

Pictorii atașați de aspectul și comportamentul preparațiilor tradiționale meseriei pictorului pot obține, cu grundurile acrilice, grunduri (preparații) asemănătoare cu cele grase sau cu amestecurile cretă /clei și ipsos /clei.

Puse cu cuțitul (sabia) de înțeliat, exact în același fel (manieră) ca grundurile grase, grundurile acrilice vor da filme subțiri și suple al căror aspect și comportament general vor fi destul de apropiate de grundurile grase (cu o diferență destul de importantă totuși: suprafața slabă a grundurilor acrilice va primi foarte bine foarte bine culorile slabe mai ales cele vinilice și acrilice, ceea ce nu este cazul pentru grundurile grase).

Puse într-o succesiune de straturi fine pe care le veți șlefui sub un jet fin de apă cu o hârtie abrazivă special destinată șlefuirilor la umed, grundurile acrilice vor fi mai “închise” “înfundate”, mai “grele” mai puțin plăcute decât cele pe bază de cretă /clei ipsos /clei dar, ca și acestea din urmă, vor oferi o suprafață netedă și plană pentru aplicarea culorilor.

Și chiar dacă aceste “imitații” nu au tocmai calitatea grundurilor tradiționale mai ales a celor din cretă /clei ipsos /clei lucrul este compensat de extrema ușurință și rapiditate cu care pot fi lucrate *.

RECAPITULAREA NOILOR STRATIGRAFII POSIBILE

Ca și în cazul stratigrafiilor tradiționale este nevoie să facem un bilanț și să reamintim regulile de combinare ale stratigrafiilor noi. Aceste reguli sunt foarte simple.

În domeniul stratigrafiilor noi, orice suport poate primi un strat de clei, va fi înțleiat cu un clei acrilic sau vinilic.

Cu excepția unor suporturi foarte speciale ca de exemplu polipânza care este deja pregătită, pe toate suporturile pot fi aplicate grunduri acrilice (în afară de cazul în care pictorul dorește să lucreze direct pe stratul de clei).

Preparațiile acrilice și înțleierile acrilice și vinilice pot primi toate varietățile de picturi (culori).

Insistăm asupra unui punct: cu excepția suporturilor tradiționale, care acceptă și noile cleiuri și noile grunduri, suporturile sintetice, noile cleiuri și grunduri formează o filieră omogenă în care materialele tradiționale nu au voie să intervină. Un clei de piele nu poate fi pus pe un suport sintetic, un grund acrilic nu poate fi pus peste clei de piele, etc.

* Precizăm că posibilitatea de a imita grundurile tradiționale este considerată aici o calitate printre altele. Grundurile acrilice aplicate cu cuțitul pot fi considerate din punctul de vedere al calităților lor generale (bună flexibilitate, polivalență...) ca fiind superioară grundurilor grase.

STRATURI PICTURALE	Orice fel de culoare
PREPARAȚIE	Acrilic sau fără

CLEI	Acrilic sau vinilic	Acrilic sau vinilic sau fără
SUPPORTURI	Orice suport de origine celulozică	Suporturi sintetice.

IMPRIMĂRILE

Se pare că termenul imprimare apare în tratatele de pictură pentru prima dată în sec. XVII. Desemna atunci două straturi din stratigrafia operei pictate dar nouă ni se pare că trebuie făcută o distincție între aceste straturi. Pe de o parte avem ansamblul straturilor din profunzime care se interpun între suport (încleiat sau nu) și stratul pictural, aceste straturi au un rol în principal mecanic chiar dacă uneori pot fi colorate; pe de altă parte,

avem straturile de suprafață mai superficiale și colorate, puse peste precedentele și deci cu un rol exclusiv estetic.

Vom proceda arbitrar (întrucât termenul imprimare era folosit în sec. XVIII cu același sens ca în sec. XVI și chiar și mai târziu dar cu sensuri diferite foarte variate), rezervăm termenul imprimare pentru a desemna numai aceste din urmă straturi, al căror rol este exclusiv estetic.

Această denumire va avea meritul de a defini bine funcțiile și calitățile diferitelor straturi care se interpun între un suport (și eventual, stratul de clei) și stratul pictural.

Vom distinge astfel:

- *Prepararea.* Această expresie care a fost deja definit : ea desemnează totalitatea straturilor plasate între suport și stratul de culoare, deci funcțiile sunt înainte de toate de ordin mecanic (aderarea “acroșajul” la suport, ancorarea fixarea stratului pictural, etc.). Am mai spus-o și o mai spunem ar fi fals să pretindem că grundurile nu au un rol estetic din moment ce aproape întotdeauna, grundurile sunt cele care determină relieful suprafeței pe care va fi pus stratul pictural.

- *Imprimarea.* Denumeste unul sau mai multe straturi de culoare, în general foarte fine și transparente cu o funcție exclusiv estetică. Aceste straturi, printr-un joc al rezervelor și al transparențelor dau tonul de bază pe care va lucra pictorul. Pictorii folosesc imprimarea tot așa cum pasteliștii se folosesc de hârtia colorată și nu de hârtia albă pentru a (picta) lucra.

Uneori vom folosi termenul (grund) preparație colorată atunci când va fi evident că, chiar dacă sunt colorate, straturile în discuție au în primul rând un rol mecanic.

De ce utilizăm imprimarea, unul sau mai multe straturi colorate, care nu fac decât să complice munca pictorului, și nu se folosesc direct preparației (grunduri) colorate?

Prezența imprimărilor în stratigrafia operei pictate, prezență care poate părea la o primă vedere o dificultate în plus, are două cauze care o justifică.

Pe de o parte, motive estetice. Un grund colorat sau, altfel spus colorat (tentă) în masă, creează un efect de culoare greu și plumburiu. Densitatea (grosimea) straturilor este perceptibilă dând oarecum impresia unui “zid de culoare”, în vreme ce o imprimatură pusă pe un grund alb sau deschis la culoare (produce) dă un efect impresie de ușor, transparent și acuat. Acest efect se pretează bine la finețea lucrului de desenare și a eboșei. În vreme ce un grund colorat “întunecă” culoarea dându-i chiar de la

primele straturi un caracter definitiv, imprimările îi păstrează finețea și luminozitatea, lăsând posibilități de evoluție.

E bine de știut că din cauza faptului că multe straturi picturale devin transparente în timp,... sub-straturile devin progresiv vizibile (fenomenul este desemnat cu o expresie consacrată – se spune că grundul sau pospaiul “cresc din nou”) . Lucrul nu este prea grav dacă substraturile sunt constituite din grund alb și pospai: fondul alb al grundului – perceptibil prin pospai – și care își va face din ce în ce mai simțită prezența, va contrabalansa oarecum pierderea de intensitate a pigmentilor și înnegrirea în timp a lianților. Primitivii italieni sunt, în această privință un bun exemplu. Dacă, dimpotrivă, substraturile sunt constituite dintr-un grund colorat, acesta, devenind din ce în ce mai vizibil, va da un aspect de plumburiu și va strica armonia culorilor din tablou. Numeroase picturi din secolul al XIX-lea , ale căror grunduri întunecate au reapărut în acest fel, sunt exemple grăitoare ale acestei degradări.

Pe de altă parte, din “motive de ordin mecanic”. Adăugarea de pigmenti de culoare va fragiliza întotdeauna un grund, fie că este gras sau slab. Unii pigmenti, din cauza faptului că fac priză puternică cu liantul*, pot strica proporția materie uscată/lichid până la a-l face să fie friabil; alții vor încetini uscarea. (ca de exemplu pigmentii antisicativi din grundurile grase); alții vor fi incompatibili cu alți constituenți ai grundului, etc. Rolul perturbator al pigmentilor nu este sistematic dar, în general, pigmentii puși în grund sunt izvor de complicații și necazuri.

La o analiză atentă a picturilor se dovedește că artiștii și-au dat foarte repede seama de acest lucru și că au găsit și soluția chiar și la cei mai vechi primitivi italieni se pot observa pospaiuri transparente puse pe grunduri albe.

* vezi măcinarea culorilor

VARIETĂȚI DE IMPRIMATURI

Majoritatea pospaiurilor “pentru artiști” date în unul sau mai multe straturi fine și transparente pot constitui un pospai, cu condiția să se potrivească cu suprafața grundului și cu stratul de culoare ce le va acoperi.

Imprimarea și grundul

Imprimarea va fi aplicat pe două feluri de suprafețe slabe sau grase.

Suprafața slabă . Corespunde unui grund cretă (ipsos)- clei sau acrilic. În cazul acestor trei feluri de grund, pospaiul va putea fi făcut cu culori în ulei, acrilice și culori de apă: guașă, emulsie apă-ulei, culori cu ou, etc. Putem spune din punctul de vedere al pospaiului – că aceste trei feluri de culori au calități deosebite?

Nu chiar. În cazul grundurilor slabe, liantul pospaiului are un rol neglijabil. Întrucât pospaiul este pus foarte diluat și în strat foarte fin pentru a obține o bună transparență, el pătrunde aproape în totalitate în grund, fiind, practic, constituit din pigmenți în stare pură fixați în grund. Putem spune, cel mult, că pentru anumite grunduri, uleiul formează pospaiuri care par mai transparente și mai luminoase.

O suprafață grasă. Pe o suprafață) rezultată dintr-un grund gras) poate fi aplicat doar un pospai făcut cu culori în ulei, deoarece alte culori nu aderă pe suprafețe grase.

Imprimatura și stratul pictural

Pospaiul trebuie nu numai să pătrundă bine în grund ci să fie și cu totul insensibil la stratul de culoare ce se va aplica pe el. În cazul contrar se va amesteca parțial sau total cu culoarea, nemaiputându-și îndeplini rolul de fond colorat.

În principiu, în cazul grundurilor slabe, nu trebuie ținut seama de natura stratului pictural atunci când pregătirea pospaiului: întrucât el a pătruns deja în grund este oarecum fixat în el solvenții stratului pictural nu-l mai pot dizolva. Însă, dacă este ceva mai gros, se poate întâmpla să nu se fixeze definitiv în grund. În acest caz trebuie avută în vedere alegerea unui pospai a cărui liant nu este sensibil la solvenții stratului pictural. Un pospai făcut cu un liant apos (acrilic, guașă, ou) va merge în cazul culorilor în ulei; un pospai făcut cu o emulsie (acrilic) va fi folosit în cazul emulsiilor pe bază de apă.

Întrucât pospaiul aplicat pe grundurile grase este făcut cu ajutorul culorilor în ulei, va trebui lăsat să se usuce cel puțin o săptămână (pentru a evita orice posibilitate de dizolvare intempestivă în momentul aplicării culorii).

JAN VERMER (1632 –1675).

Tânăra femeie cu turban. Vers 1660-1665 Ulei pe pânză. H 46,5; L 40. La Haye, Maurishuis.

ROLUL IMPRIMATURILOR

Așa cum am mai spus în introducere, rolul lor este mai ales de ordin estetic. Detaliem:

În primul rând, pospaiul trebuie să asigure fondul colorat de care se va servi

artistul în realizarea operei, putând crea efecte de transparență, laviuri, rezerve și frotiuri grație acestui ton de bază care vor da operei armonie și profunzime.

De-a lungul istoriei, mulți pictori au recurs, pentru portrete, la pospaiuri ocru sau brun, pentru a realiza umbre ușoare, transparente și profunde rezervând și dând strălucire pospaiului. Aceste tehnici, folosind toate nuanțele de contrast între carnația din tușe grele și vibrante, ieșind în evidență și umbre fine, ușoare și profunde, realizat dintr-un pospai făcut doar din câteva frotiuri și lacuri transparente, conferă picturii/armonie a culorii și jocuri, opacitate/transparență, de o varietate infinită și de o calitate excepțională. Pe un fond alb, asemenea mijloace de expresie nici n-ar fi de conceput.

Importanța tehnicilor ce depind de pospai este foarte mare, până la impresionisti, toți pictorii au folosit pospaiuri.

EDGAR DEGAS (1834 – 1917).

Cai de curse în fața tribunelor . 1879. Ulei pe pânză. H 46; L. 61. Paris, muzeul Orsay.

Folosind pospaiul ca suprafață colorată, deschisă, care dă culoare tribunelor și majorității cailor și ca fond colorat care “hrănește” și dă vibrație culorilor puse în tente fluide semi-transparente, Degas și-a putut dezvolta o tehnică originală de suprapunere.

Este o tehnică care unește o mare sobrietate în execuție - Caii de curse în fața tribunelor nefiind decât un pospai ocru repede completat cu câteva pete de culoare - cu o reală bogăție a manierei de a picta. O anumită luminozitate și impresia de echilibru sunt, în parte, rezultatul sobrietății în execuție și al omniprezenței pospaiului.

A doua sarcină a pospaiului este aceea de a fi realizat un filtru colorat. Pospaiul nu este numai un fond colorat (așa cum este, de exemplu hârtia colorată) ci este și un strat de culoare îndeajuns de fin pentru a realiza un adevărat filtru de culoare aplicat pe o suprafață albă. Am explicat deja diferența între un pospai transparent și un grund colorat opac. Acest rol de filtru al pospaiului îi va permite pictorului să lucreze pe o suprafață extrem de luminoasă și vibrantă.

Anumite picturi foarte transparente, cele ale primitivilor italieni, vor păstra acest principiu al filtrelor de culoare puse pe o suprafață albă. Terminate, aceste picturi prezintă o luminozitate extraordinară datorată culorii albe a grundului care transpare prin stratul pictural.

Afirmația că pospaiul are un rol exclusiv estetic (pentru a-l distinge de grund), poate fi ușor rectificată. Pospaiul poate avea și un discret rol tehnic.

Tehnic vorbind, pospaiul poate îndeplini două funcții:

- Poate întregi /desăvârși gradul de porozitate al grundului. S-a văzut importanța ce trebuie acordată acestuia din urmă: trebuie să posede un nivel de porozitate care să convină muncii pictorului și imaginii pe care vrea s-o obțină. Dacă ne cunoaștem bine meseria, pospaiul, care va avea oarecum rolul de “umplutură” a grundului, poate fi ultima etapă în desăvârșirea grundului.

- Poate contribui la priza stratului pictural. Unii autori recomandă pospaiuri destul de dense și bogate în dizolvant pentru a acoperi grundul cu o peliculă lipicioasă ce va trebui “să lipească” stratul pictural de grund. De fapt, o asemenea tehnică nu constituie o intensificare a mecanismelor de legătură grund/strat pictural – obișnuite ci, mai degrabă o înlocuire a acestora. un pospai destul de gros pentru a da un film lipicios, nu face decât să obstrueze grundul. Simplificând, putem spune că dacă stratul pictural este “lipit” de grund, nu va mai putea pătrunde în acesta din urmă. Va trebui deci să alegem între două feluri de legături grund/culoare – “lipirea” și penetrarea*

* În această notă îmi permit să prezint părerea mea în această privință: penetrarea îmi pare că dă rezultate mai bune decât lipirea și în ceea ce privește calitatea legăturii grund/culoare și în ceea ce privește lucrul cu culoarea (un pospai cleios împiedică mișcarea culorii pe grund). Această preferință mi s-a părut prea personală și insuficient argumentată (se cunosc destul de puțin diferitele mecanisme de legătură între diferitele straturi de culoare) pentru a o prezenta chiar în text.

TEHNICILE DE IMPRIMARE

Având în vedere simplitatea lor, imprimările par ușor de aplicat. Nu este întotdeauna cazul. Când dorim să obținem un pospai ușor și transparent ne dăm repede seama că este greu de realizat fără a lăsa urme stânenitoare de pensulă. Pictorii debutanți care fac primele lor pospaiuri par a avea o înclinație deosebită pentru striații iar pospaiurile lor – pe care nu toată lumea le va aprecia – seamănă cu o saltea. Iată deci, câteva sfaturi asupra felului în care se va aplica un pospai.

Dacă doriți să aveți peste grund un pospai transparent și fără urme de pensulă, trebuie să procedați astfel: Veți alege o pensulă flexibilă din păr de ponei sau veveriță, destul de mare. Cele mai bune pensule sunt pensulele japoneze, numite “cu laviu”.

Va trebui apoi să reglați foarte precis diluarea pospaiului; în acest sens nu ezitați să-l lucrați mult timp într-o cupă (aveți grijă ca soluția diluată să fie foarte omogenă) și să-l încercați discret într-un colț al tabloului.

Va trebui să aveți grijă să pregătiți o cantitate suficientă de culoare diluată pentru a putea acoperi în totalitate grundul. Mai bine să aveți mai mult, căci nimic nu este mai inestetic decât un grund peste care s-au pus două amestecuri diferite.

Când (vi se pare că) este gata, puneți o primă tușă cu pensula destul de încărcată într-un colț, pe grund. Măriți repede picătura făcută, întinzând-o cu forță. Când simțiți că încărcătura pensulei s-a epuizat, înmuiați-o din nou din abundență și reveniți repede măbind pata inițială și nelăsând tușa precedentă să se disperseze complet pe suprafața grundului. Tot măbind pata inițială și mișcându-vă destul de repede pentru a împiedica uscarea marginilor între două pensule, veți reuși să acoperiți grundul cu un pospai transparent și uniform.

DESENUL PREGĂTITOR

Tehnica picturii este atât de completă încât propune reguli chiar și pentru o operațiune atât de simplă în aparență, și, care ține mai mult de liberul arbitru al pictorilor.

Nu este adevărat că tratatele abundă în considerații tehnice despre desenul pregătitor. Acesta poate fi făcut cu materialele cele mai diverse și nu presupune nimic special. Însă, din punct de vedere tehnic, se cuvine a cunoaște câteva reguli. În general, un desen pregătitor trebuie să aibă două calități:

- Nu trebuie să se dizolve în contact cu materia picturală. Este supărător să-ți pierzi desenul în timpul schițării tabloului iar în timpul dizolvării, culorile vor fi alterate de cea a desenului.

Din aceste două motive trebuie evitată schițarea desenului cu mina de plumb sau cu o cretă grasă dacă doriți să folosiți culori în ulei sau cu ceară, mai ales mina de plumb dă pete negre foarte dizgrațioase.

- Nu trebuie să afecteze priza stratului pictural cu grundul. În acest sens, trebuie evitate toate corpurile grase (mină de plumb, cretă grasă, pastel ...) în cazul în care materia picturală este pe bază de liant apos (acrilic, guașă, clei de piele, emulsie ulei în apă, etc.), pe asemenea desene culoarea aderă prost.

Multe tehnici de executare a desenului pregătitor respectă aceste două puncte. Cea mai practică și mai comodă constă în schițarea cu creion de cărbune de salbă moale și apoi în reluarea desenului cu o pensulă fină și cu o culoare insolubilă atunci când este uscată (acrilic, emulsii, ulei). Cennino Cennini descrie această tehnică întâlnită în mai multe manuale, într-un pasaj savuros:

“Primul lucru pe care trebuie să-l faci este să desenezi cu creion de cărbune ... Trebuie să ai pregătită și o pană în cazul în care o linie ți se pare nereușită o ștergi și o iei de la capăt cu cărbunele. Desenul trebuie să fie fin, pune umbre la cute și la față ca și cum ai lucra cu pensula sau cu pana... Când ești mulțumit de ce ai făcut, ia pana și freacă ușor desenul până ce aproape dispare dar nu într-atât încât să pierzi de tot urma a ceea ce ai făcut. Ia un vas pe jumătate plin cu apă limpede în care ai pus puțină cerneală și, cu o pensulă mică și ascuțită cu peri de veveriță, reia*

*desenul. Pe urmă dă cu pana** și mătură de pe desen resturile de cărbune. Apoi, cu acuarela de mai sus și cu o pensulă mică și moale de veveriță fă umbrele și cutele feții; vei obține astfel un desen vaporos iar la sfârșit mulți se vor îndrăgosti de opera ta”.*

* se spune cărbune.

** trece pana ta.

PIERRE PAUL RUBENS (1577-1640).

Helene Fourment și copii săi. Ulei pe pânză. 1636 - 1637

H. 115; L 85. Paris, muzeul din Louvre.

Se distinge foarte clar pe acest portret parțial neterminat, cum și-a construit Rubens opera, având la bază un desen pregătitor destul de precis și clar conturat, o primă armătură a operei, dar care, în același timp, este destul de discret și de vag pentru a lăsa loc la ceea ce va veni și pentru a nu stânjeni jocul golurilor și al transparențelor.

LIANȚII

Cuvânt înainte

Acest capitol despre lianți, care este cel mai important și cel mai bogat în informații din toată cartea “ Meseria de pictor “, necesită câteva observații preliminare.

În primul rând, o remarcă privitoare la formă. Pentru a facilita o lectură și o relectură rapide, veți găsi la sfârșitul fiecărui paragraf consacrat studiului unui grup de lianți, un tabel rezumând principalele proprietăți pe care acești lianți le au în comun, iar la sfârșitul fiecărui paragraf consacrat studierii unui liant important veți găsi un tabel care rezumă principalele sale proprietăți.

În al doilea rând, mai multe observații cu privire la fond.

Materialele prezentate în această carte aparțineau până acum de două feluri de familii:

- Pe de o parte, familia materialelor vechi și tradiționale ale pictorilor. Tehnicile relative la aceste materiale beneficiau de un trecut, de experiența multor generații de pictori care au putut fi luați în considerare și din care s-au putut inspira. Putem spune fără ezitare că tehnicile pe care le prezentăm aici sunt probate, verificate.

- Pe de altă parte familia materialelor moderne. Tehnicile privitoare la aceste materiale sunt încă nesigure, sunt în devenire și prin urmare le prezentăm ca atare.

Vom întâlni în acest capitol un al treilea grup de materiale: materiale vechi, dar despre care nu s-au găsit indicii suficiente pentru a putea pretinde că ne-am inspirat din meseria pictorilor: pictură cu clei din piele, emulsiile slabe, pictura cu ou și pictura cu ceară. Trebuia oare să nu le prezentăm? Am hotărât să le prezentăm, sprijinindu-ne pe cele câteva cercetări de care dispuneam și pe o practică personală. Tehnicile pe care le vom descrie vor trebui deci să fie privite cu circumspecție. Nu va trebui să pierdem din vedere că, deși pictura cu clei de piele, emulsiile slabe, pictura cu ou și cea cu ceară sunt materiale vechi, nu se cunosc prea multe lucruri despre ele, așa cum se cunoaște meseria de pictor.

Nu vom acorda aceeași importanță diferiților lianți. Tradiția consideră anumite tipuri de pictură drept mijloace de exprimare a pictorilor, pe când alte tipuri sunt mai ales considerate ca fiind mijloace de exprimare a desenatorului. Astfel acuarela este întotdeauna considerată drept o tehnică de desenator și nu de pictor. Vom respecta această uzanță: în paginile următoare, acrilicul și uleiul (mai ales), aceste picturi “regale” ale pictorilor, vor fi privilegiate; diferitele emulsii, oul, ceara, cleiurile de piele, care sunt încă “picturi (vopsele) pentru pictor”, chiar dacă sunt puțin practicate, vor fi tratate aici. Guașa și acuarela care sunt “picturi (vopsele) de desenator”, vor fi numai evocate.

Acest capitol despre lianți va putea părea uneori “ greu de digerat “. Soluție, emulsie, gel, oxidare, reticulare, etc., lianții folosiți în pictură prezintă un număr mare de tipuri de organizare și de comportamente diferite adesea destul de complexe. Ar fi putut părea tentant să nu explicăm totalitatea acestor organizări și reacții. Am preferat să rămânem la axioma lui

Watin: “un procedeu direcționat de rațiune va fi mai sigur de efectul său “, care este una din ideile de bază ale acestei lucrări. Experiența ne dovedește că, dacă se poate întâmpla ca la prima lectură explicarea anumitor mecanisme să pară gratuită (nefondată) sau dificilă, ea constituie în practică un reper indispensabil pentru noi să înaintăm ușor în această meserie bogată și complexă. Să înțelegi, să înțelegi materia, să îi înțelegi reacțiile, să înțelegi motivele oamenilor..., aceasta e singura soluție.

Lianții

O materie picturală se obține întotdeauna amestecând două categorii de corpuri: lianți și pigmenți.

Natura și rolul pigmenților sunt ușor de înțeles: pigmenții sunt pulberi (prafuri) de culoare, alese pentru calitatea culorii lor (natura culorii, vivacitatea ei, rezistența la lumină a efectului colorat, etc.) și calitatea fineții lor, care trebuie să le permită să se disperseze bine în liant. Pigmenții sunt aceia care dau unei materii picturale toate proprietățile optice (culoare, opacitate, transparență, etc.).

Natura și rolul lianților sunt mai greu de sesizat. Lianții trebuie într-adevăr să îndeplinească mai multe funcții.

Să dea o anumită coeziune pigmenților, șarjelor, diferiților factori ajutători care compun materia picturală și care sunt aproape toți prafuri, adică corpuri fără coeziune. Materia picturală lichidă trebuie într-adevăr să fie fluidă și omogenă, fără cocoloașe, fără să se dezagrege; dacă nu, ea nu va mai putea fi manipulată. Datorită lianților care “învelesc” aglutinează diferitele prafuri, materia picturală poate avea aceste calități. Se spune că lianții joacă rolul de aglutinanți

Pe de altă parte, ei trebuie să mai fie capabili să-și schimbe starea. Ei trebuie să poată trece de la starea lichidă, care ne permite să lucrăm cu materia picturală, la starea solidă, care va conferi operei picturale soliditate și rezistență. Un liant lipsit de această proprietate ar fi incomod: dacă liantul ar rămâne mereu în stare lichidă, opera pictată ar trebui expusă pe orizontală, căci pe verticală ar curge. Dacă liantul ar rămâne mereu în stare solidă, materia picturală ar trebui lucrată cu acul de gravat cu dalta, cu dalta concavă sau orice alt instrument de abrazare (roadere) și de decupare a solidelor. Vom înțelege astfel că această aptitudine a lianților de a-și schimba starea este foarte importantă. Această trecere de la o stare la alta (de la lichidă la solidă) poate fi definitivă pentru anumiți lianți, cum este cazul

uleiurilor care, o dată “uscate”, nu pot reveni la starea lichidă, dar poate fi reversibilă pentru alți lianți, de exemplu ceara, care poate trece mereu de la starea lichidă la cea solidă și invers.

În sfârșit, lianții nu trebuie numai să poată trece de la o stare lichidă la una solidă, ci mai trebuie ca atunci când trec la starea lichidă, să ia o anumită formă: de peliculă. Adică, solidificându-se, lianții trebuie să formeze un strat continuu, rezistent și coerent pe suprafața pe care sunt puși. Se utilizează din ce în ce mai des termenul “filmogen” (film = peliculă) când este vorba despre lianți, ceea ce dovedește importanța acordată acestei ultime proprietăți.

Probleme de vocabular

Termenul ”liant” n-a întrunit totdeauna unanimitatea în tratatele de pictură. Ca în capitolele precedente, există o istorie a expresiilor folosite de către pictori și e important să definim bine termenii ai căror sensuri au variat de-a lungul epocilor.

Întâlnim în tratatele de pictură următorii termeni:

Vehicul: vom evita să folosim această expresie într-un sens rău, incorrect definit, care poate amestecul acestor două corpuri. Este un termen care dă naștere la confuzii în mai multe texte.

Medium :această expresie, foarte folosită azi de pictori, poate avea două sensuri: poate fi sinonimă cu “liant”, dar poate desemna mai precis lianți care au anumite caracteristici, adică lianți care nu sunt folosiți la frământarea materiei picturale, ci care sunt utilizați ca lianți suplimentari în timp ce se lucrează tratează materia picturală pentru a-I modifica parțial proprietățile. Se vorbește astfel, de medium de punere a culorii în tușe groase pentru a desemna un liant vândut în tub, pe care pictorul îl va amesteca punctual cu materia sa picturală pentru a o face mai groasă fermă densă. Dar acest ultim sens va fi reținut căci, pe de o parte, el pare a corespunde spiritului celor mai bune texte privitoare la tehnicile pictorilor și pe de altă parte, el permite să diferențiem lianții folosiți la tratarea materiei picturale.

Aglutinant: termen folosit uneori în locul liantului; deoarece el nu desemnează decât una dintre proprietățile lianților, considerăm că trebuie evitat.

“Feuil” : acest vechi sinonim al cuvintelor “film”, ”peliculă” este din ce în ce mai rar folosit . De altfel, el a fost utilizat doar în câteva tratate destul de tardive. Îi vom prefera cuvântul “film”, care este mai elocvent și mai frecvent.

Prezentarea diferiților lianți

Un mare număr de lianți, de natură și cu însușiri foarte diferite, pot fi utilizați de către pictori. Poate deci părea dificil să prezentăm diverși lianți într-o clasificare.

Totuși putem remarca faptul că natura trecerii unui liant de la starea lichidă la cea solidă este fără îndoială una dintre caracteristicile cele mai importante din punctul de vedere al lucrului pictorului, și că există puține mecanisme diferite la originea acestui proces! Putem deci reuni într-un singur paragraf lianți foarte diferiți, dar care posedă un același mecanism de trecere de la starea lichidă la starea solidă, deoarece ei vor avea din această cauză proprietăți comune.

Adoptând o clasificare bogată pe acest principiu, și care are meritul de a fixa repere care sunt mai greu de sesizat și meritul de a scoate bine în evidență mecanismele generale care influențează comportarea lianților, vom distinge cinci grupuri de lianți:

- Lianții în soluție
- Lianții în stare de gel
- Lianții lichefiați, la căldură
- Lianții în soluție și care se solidifică prin reacție chimică
- Lianții emulsionați

Toți acești lianți vor fi prezentați după același plan. Prima dată, vom descrie și explica organizarea și mecanismele de trecere la starea solidă a lianților din același grup. Apoi, vom studia individual diferenții lianți.

Studiul lianților celor mai importanți va fi făcut după o prezentare invariabilă.

Ne vom interesa mai întâi de natura liantului. Care sunt componentele sale, de unde provin etc.?

Apoi ne vom interesa de caracteristicile materiei picturale pe care le va da când este frământat cu culorile. Oare dă el o materie picturală opacă, transparentă, permite ea o tratare o lucrare fluidă, permite tratarea tușelor groase? Etc.

După aceia vom analiza viteza cu care trece la starea solidă. Materia picturală trebuie să fie lucrată repede căci ea se întărește rapid sau, dimpotrivă, poate fi tratată îndelung căci se întărește lent? Pentru a desemna această durată, vom prelua expresia foarte grăitoare a lui MARC HAVEL: “timp de deschidere”.

În sfârșit, vom considera calitatea peliculelor obținute. Sunt ele dure și rezistente, care sunt calitățile lor de suplețe, etc.?

Numai uleiurile vor fi prezentate diferit avându-se în vedere bogăția și complexitatea informațiilor cu privire la ele; de asemenea, vor fi prezentați astfel și lianții care nu se întind.

Să mai precizăm că, la fel ca și în capitolele anterioare, vom prezenta separat lianții tradiționali din meseria de pictor și noii lianți, pe bază de rășini sintetice.

DIFERIȚII LIANȚI

Vom prezenta deci cinci grupuri de lianți care au în comun o aceeași stare fluidă și un același mod de trecere la starea solidă.

Aceste grupuri conțin lianții următori (pentru a facilita identificarea lianților, vom preciza în această listă atât de necesară numele picturii corespunzătoare):

- Lianții în soluție: vopselele gumate, acuarela, guașa, vopselele cu verni (lac), vopselele cu rășină.
- Lianții în stare de gel: cleiul de piele.
- Lianții lichefiați la căldură: ceara.
- Lianții care se solidifică prin reacție chimică și lianții în soluție: (pictura) vopsea în ulei.
- Lianții emulsionați: emulsiile ulei-apă, emulsiile apă –ulei, oul.

Acest ultim grup de lianți este divizat de frontiera care separă lianții tradiționali de noii lianți pe bază de rășini sintetice. Toți lianții precedenți sunt lianți tradiționali pentru pictori . Noile picturi acrilice și vinilice formează o sub-categorie aparte a lianților emulsionați.

Lianții tradiționali

LIANTII ÎN SOLUTIE

VOPSELELE GUMATE ACUARELA GUAȘA PICTURA CU VERNI PICTURA CU RĂȘINI
--

SOLUTIA

Până și persoanele cele mai refractare la științe știu că un corp este compus din molecule. Pentru a explica fenomenul dizolvării, putem considera și reprezenta aceste molecule ca pe niște bile, aglutinate

(lipite) unele de altele și fără posibilitatea de a se mișca în cazul solidelor*.

Când băgăm un solid într-un lichid, printre numeroase reacții care se pot produce, întâlnim două tipuri extreme de figuri opuse ca înfățișare; ele sunt foarte interesante.

Nu se petrece nimic între moleculele lichidului și cele ale solidului. Moleculele lichidului, care au proprietatea de a fi îndepărtate unele de altele și de a se bucura de o mare libertate de mișcare, (ceea ce explică starea lichidă), înconjoară moleculele solidului fără să se producă vreo interferență între ele.

Între moleculele lichidului și cele ale solidului se produce un fenomen curios : aceste molecule prezintă anumite asemănări , mai ales, pentru a utiliza o expresie destul de îndrăzneță din punct de vedere științific, dar foarte sugestivă: asemănări aparente. Din această cauză, moleculele solidului, care sunt legate unele de altele, vor confunda moleculele lichidului cu ”surorile” lor :ele se vor lega de ”surorile lor gemene” precum și de moleculele lichidului. Dacă moleculele lichidului sunt numeroase, după câteva momente aproape toate moleculele solidului se vor lega de

*
moleculele lichidului. Ele dobândesc astfel spațiu și libertate de mișcare. Solidul nu mai există ,căci totul s-a transformat într-un lichid care are molecule mixte: solidul s-a dizolvat în lichid.

Starea de soluție este totuși provizorie, căci, după un anumit timp mai mult sau mai puțin îndelungat, lichidul va sfârși prin a se evapora. Un solvent este întotdeauna volatil. Ce se petrece în timpul evaporării solventului? Pe măsură ce se evaporă moleculele lichidului, moleculele solidului se regăsesc unele pe altele și se vor lega din nou, unele de altele, ne mai legându-se de intruși (care sunt efemerii).

Ele revin, progresiv, la aranjamentul lor și la legăturile lor inițiale; solidul revine la starea sa de origine ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Este foarte important, pentru studiul lianților, să ne

amintim această proprietate a soluțiilor : punerea în soluție a unui corp nu generează nici o schimbare în organizarea sa.

Proprietățile picturilor care au un liant în soluție

Acest subcapitol, puțin mai lung, dar indispensabil, ne permite să înțelegem mai bine toate fenomenele care influențează comportarea unui liant în soluție.

Prima consecință a stării de soluție a liantului este o regulă pe care o vom formula adoptând o expresie puțin cam “viguroasă” dar ușor de memorat: ”de fiecare dată, merge (funcționează)”. Punerea în soluție a liantului este un mecanism care se va reproduce ori de câte ori liantul va fi pus în contact cu un lichid pe care îl vor ”recunoaște” moleculele sale. Ori, altfel spus straturile de materii picturale pe bază de liant în soluție vor avea următoarea proprietate: ele se vor dizolva din nou în contact cu solventul inițial, mai ales când pictorul vrea să le suprapună.

Vom formula deci aceste două reguli:

1. *Lianții în soluție dau vopsele reversibile.*
2. *Suprapunerile de straturi sunt imposibile la picturile al
căror liant este în soluție.*

Cum se face trecerea la starea solidă a unui liant în soluție ? Pur și simplu prin evaporarea solventului. Ori, evaporarea diferiților solvenți obișnuiți este de obicei un fenomen destul de rapid, care, în cazul solvenților care se evaporă cel mai lent, va dura câteva ore în plus. Putem deci stabili următoarea regulă:

Pigmenții al căror liant este un liant în soluție nu pot fi lucrate decât într-un timp destul de scurt. Timpul lor de deschidere este foarte scurt.

În sfârșit, evaporarea unui solvent duce la schimbarea culorii materiei picturale. Vom explica, în capitolul despre verniuri (lacuri), mecanismele strălucirii și ale caracterului mat. Admitem pe moment că solventul, umplând interstițiile liantului, îi dă o strălucire și o calitate a culorii care vor dispărea o dată cu evaporarea. Aceasta va provoca deci o creștere, o intensificare a aspectului mat și a stratului pictural și va duce și la albirea culorilor.

După cum spune Tourquet de Mayerne :”*ele sunt mai obscure când sunt umede decât atunci când sunt uscate...*”.

Vom reține deci și această regulă:

Vopselele al căror liant este un liant în soluție sunt vopsele care devin mate și a căror culoare se deschide în timpul uscării.

Acest ultim fenomen face ca aceste vopsele (pigmenți) să ne decepționeze uneori: când se frământă pasta încă umedă, materia picturală are culori strălucitoare și profunde / intense, este bogată în nuanțe și onctuoasă. Când se usucă, culorile “se sting”, materia picturală î-și pierde luxurianța și devine mată și plată.

DIFERITELE VOPSELE AL CĂROR LIANT ESTE UN LIANT ÎN SOLUȚIE

VOPSELELE GUMATE

Se numesc astfel primele picturi pe bază de gumă, ”strămoșii” acuarelei și ai guașei.

Ce este guma? Numeroși arbori, mai ales arborii fructiferi (cireșul, piersicul, prunul, și alții) produc, atunci când sunt răniți sau în alte împrejurări încă insuficient cunoscute, niște exsudate transparente, parțial sau total solubile în apă, care pot forma lianți în soluție destul de interesanți: aceste exsudate sunt numite gumă*. (Rășinile vor fi discutate în capitolul despre lacuri (vernisi). Se pare că primele picturi (pigmenți) amestecate (frământate) cu asemenea gume au fost utilizate de pictori încă din vechime. Astfel călugărul Teofil spune despre lianți “*că este preferabil să utilizăm rășina unui cireș*”.

Se cunosc puține lucruri despre acești pigmenți vechi pe bază de gumă de pom fructifer. Ce compoziție și ce proprietăți aveau ele? Astăzi, ele nu mai par a fi de actualitate, gumele de pomi fructiferi fiind detronate de gumele de o calitate superioară: guma arabică și cleiul de tâmplărie.

Gumele și rășinile

Termenii “gumă” și “rășină” sunt folosiți unul în locul celuilalt fără a se face o diferență în numeroase tratate de pictură. Întâlnim, astfel, câteodată în același text, expresiile gumă dammar și rășină damar. De fapt, acești doi termeni au semnificații precise și diferite.

Gumele ar trebui să desemneze în exclusivitate exsudatele de arbore, compuse din zaharuri; gumele sânt sensibile, ba chiar solubile, în apă.

Rășinile ar trebui să desemneze o familie de corpuri incluzând exsudate vegetale, dar și corpuri de altă origine, compuse mai ales din terpenă. Rășinile sunt insolubile în apă.

Această confuzie cvasi-sistematică a acestor doi termeni a generat multe erori.

* rășinile sunt tratate în capitolul despre verniuri.

ACUARELELE

Sunt vopsele transparente și solubile în apă care generează efecte colorate foarte pronunțate, chiar când sunt puse straturi extrem de subțiri. Acuarelele sunt amestecuri de gumă arabică, ajutători / adjuvanți (plastifiantul, cel mai cunoscut fiind mierea) și de pigmenți (eventual și clei de tâmplărie) aproape puri, practic fără nici o urmă de material de umplutură ceea ce explică calitățile lor optice deosebite (dar și prețul lor e pe măsură !).

Acuarelele, materii picturale fluide, ușoare și transparente

Acuarelele dau naștere la materii picturale extrem de fluide și de ușoare, pe care excelenta lor luminozitate și forța mare a efectului lor colorat le dă destinația în mod deosebit lucrărilor de suprapunere în straturi transparente.

Pentru pigmenții (vopselele) care au un liant în soluție, acuarelele prezintă o proprietate aparte: o anumită ireversibilitate. Această

însoșire nu contrazice ceea ce am spus mai sus: pur și simplu, acuarelele care au fost utilizate foarte diluate în straturi fine pe suporturi foarte absorbante (aproape întotdeauna hârtie) pătrund foarte adânc în suporturile lor și se fixează în ele. Totuși, ireversibilitatea lor este doar relativă : numai fracțiunea acuarelei (adică o cantitate foarte mică din materia picturală) care a pătruns în suport nu va fi dizolvată din nou de către straturile ulterioare.

POL DE LIMBOURG. Franța secolul al XV-lea.

Pigmenții (vopselele picturile) minuțioase, (vopselele) gumate, strămoșii acuarelelor și ai guașelor, își vor găsi expresia cea mai adecvată în lucrările de miniatură anluminură. Pictorii vor și atunci să profite de excelenta precizie a desenului, de marea delicatețe a tonurilor lor și de subțirimea deosebită a peliculelor (filmelor) lor pentru a realiza opere de o finețe și de o delicatețe excepționale.

Timpul de deschidere a acuarelelor

Starea lor de soluție, diluarea lor mare, slaba cantitate de materie pe care o conțin și mai ales pătrunderea considerabilă în suport explică extrema rapiditate cu care se usucă acuarelele.

O mare parte din arta acuarelistului constă în a stăpâni bine mecanismele de fixare în suport și de re dizolvare a materiei picturale în acest timp foarte scurt de deschidere.

Peliclele de acwarelă, pelicle delicate și fragile

Finețea și delicatețea peliclelor transparente și catifelte ale acuarelelor sunt fără egal. Grosimea lor foarte redusă, transparența lor deosebită le fac foarte sensibile la fenomenele de degradare fotochimică a culorilor. Acuareliștii experimentați, știu că operele lor trebuie ferite de lumină puternică, altfel se vor decolora.

Fișă de identitate a acuarelelor

Acuarelele au proprietățile următoare :

- sunt foarte transparente
 - produc un efect puternic colorat, chiar când sânt folosite în straturi foarte fine
 - spre deosebire de ceilalți lianți în soluție, acuarelele au o anumită ireversibilitate;
 - din acest motiv, ele permit anumite tehnici de suprapunere
 - timpul de deschidere este foarte, foarte scurt
 - ca toți pigmentii (vopselele) al căror liant este un liant în soluție, ele devin mate și se albesc (decolorează) la uscare.
 - produc pelicule fragile, foarte sensibile la fenomenele de decolorare.
-

GUAȘELE

Guașele sunt destul de asemănătoare cu acuarelele, datorită faptului că au aceeași compoziție generală, adică gumă arabică, pigmenti, ajutători și eventual clei de tâmplărie; totuși există o diferență; spre deosebire de acuarelele guașele conțin o proporție importantă de material de umplură. Chiar și numai această diferență de compoziție e suficientă pentru a da guașelor o comportare foarte diferită de cea a acuarelelor; din cauza mării proporții de umplură, guașele sunt opace și onctuoase în același timp (ca o pastă).

Guașele, materii picturale opace și ușor (puțin) onctuoase, care se pretează în special tehnicilor de “aplat”(tentă de o singură culoare).

Mai bogate în material de umplură, guașele sânt mai opace și mai onctuoase decât acuarelele. Onctuozitatea pastei lor nu este totuși suficientă pentru a le face compatibile cu tehnicile proprii picturilor “cu multă pastă “ vâscozitate crescută. Lor le sunt refuzate tehnicile “fondul” (pierderea treptată a intensității culorii), degradate “empâtement”(punerea culorii în tușe groase), etc. De fapt, ele sunt mai interesante pentru tehnicile de “aplat”(tentă de o singură culoare).

Timpul de deschidere a guașelor

Din aceleași motive ca și acuarelele, dar într-o mai mică măsură, deoarece sunt mai bogate în pastă, guașele au un timp de deschidere foarte scurt. Ca toți lianții în soluție, ele se albesc și devin mate la uscare, într-o foarte mare măsură.

Pelicle frumoase și fragile

Guașele produc pelicle mate și catifelate foarte frumoase dar și foarte fragile. În special, ele se fisurează și se smulg (desprind) ușor. Pictorii care doresc să-și păstreze bine guașele trebuie să le protejeze cu o sticlă de încadrare.

Fișă de identitate a guașelor

Guașele au proprietățile următoare: - sunt opace și acoperitoare - ca toate picturile în soluție, ele sunt reversibile, sau altfel spus, ele nu autorizează suprapunerile, timpul lor de deschidere este foarte scurt și devin mate și se albesc când se usucă. - sunt relativ rezistente la lumină (slaba lor transparentă, grosimea lor le fac să fie mai puțin sensibile la fenomenele de degradare fotochimică).

PICTURILE CU LAC SAU VERNIS

Sunt numite astfel vopselele al căror liant este făcut mai ales din rășină naturală sau sintetică pusă în soluție într-un solvent. Aproape întotdeauna aceste vopsele, utilizate foarte rar, sunt făcute de pictorii înșiși, care amestecă în acest scop pigmenții cu lacurile* lor.

Aceste picturi sunt foarte rar făcute dintr-un liant în soluție, stricto – senso. Într-adevăr, foarte adesea, lacurile (vernisi-urile) utilizate sunt lacuri plastificate de uleiuri (ceea ce e foarte bine, căci numai o peliculă de rășină posedă calități mecanice mediocre). Aceste vopsele (picturi) sânt deci între categoria lianților în soluție și a lianților în soluție care se solidifică prin reacție chimică.

*Este vorba aici despre vernis (firnis) și nu de lacuri (vernisi) pentru pictat, cea ce ar fi foarte diferit.

Ce putem spune despre numeroasele vopsele pe care le pot genera diferitele lacuri ?

Raritatea utilizării lor, mediocritatea comportării lor (lacurile se încheagă și se solidifică foarte repede) nu ne dau motive să mai insistăm asupra lor. Vom mai spune doar că, în general aceste vopsele se comportă, se prezintă în mod foarte diferit, ceea ce înseamnă că fiecare are o utilizare specifică, și că trebuie să ne ferim de marea lor fragilitate.

VOPSELE CU RĂȘINI

Unii pictori din zilele noastre pictează amestecându-și (frământând) culorile cu rășini sintetice puse în soluție într-un solvent. Aceste încercări sunt încă în momentul de față prea puțin răspândite, prea variate și nesigure ca să putem vorbi despre ele.

Ne vom limita la a atrage atenția celor care folosesc aceste tehnici asupra faptului că solvenții din rășini sintetice sunt uneori toxici și că trebuie să fie foarte vigilenți când îi folosesc.

NU UITAȚI

Vopselele al căror liant este în soluție au următoarele proprietăți: - sunt reversibile (cu excepția acuarelelor, într-o anumită măsură) - diferitele lor straturi nu pot fi suprapuse (cu excepția acuarelelor, într-o anumită măsură). - timpul lor de deschidere este foarte scurt. - devin mate și se albesc când se usucă.
--

LIANȚII ÎN STARE DE GEL

CLEIURILE DE PIELE

Există în pictură corpuri tot atât de bogate ca și cleiurile de piele ? Având proprietăți atât de remarcabile și de variate aceste cleiuri sunt foarte bune, excelente pentru încleiat, lianți din preparatele cele mai rezistente posibil, emulsionați ; cleiurile de piele pot fi de asemenea lianți de vopsele de o mare frumusețe și se pare că ele conferă celorlalți lianți o proprietate specifică.

O fi oare exagerat să considerăm cleiurile de piele ca fiind materialele nobile ale pictorilor ? Nobile, nu prin originea lor, nici prin preț, ci pentru calitățile lor multiple și, mai mult decât atât pentru personalitatea lor fascinantă.

Veți înțelege atunci de ce ne pare rău că au dispărut progresiv (aproape de tot!) aceste corpuri, care pot fi constituanții tuturor straturilor din stratigrafia unei picturi / vopsele. Cleiurile din piele cunoscute fără îndoială de când a început omul să picteze, și care sunt într-un anumit fel pictura însăși....

VOPSELE PE BAZA DE CLEI DE PIELE

Cleiurile de piele au fost foarte utilizate altă-dată, mai ales în sec. al 18-lea, ca liant al vopselelor de decorare. Spre deosebire de acestea ele au fost foarte rar folosite ca liant al vopselelor de șevalet*. Există două motive pentru folosirea lor la vopselele de decorare.

Pe-de o parte, vopselele cu clei de piele, ușor de amestecat, nu au durabilitatea și rezistența vopselelor de șevalet; ele sunt deci rezervate vopselelor pentru decorare. Astfel, tehnica de pictură numită “*a putrido*”, care permite utilizarea cleiului de piele rece n-a fost niciodată folosită la vopselele (picturile) de șevalet.

Și pe de altă parte, singura tehnică de pictură pe bază de clei de piele care pare a avea dreptul să se afle pe o pictură de șevalet, adică cleiul de piele cald în care s-au amestecat pigmenți, nu se preta ușor la imaginile de atunci. Cleiul de piele, când se răcește, se întărește destul de repede. Dacă ea poate fi reluată prin mișcări viguroase ale pensulei, are ca rezultat o vopsea care oferă puține posibilități privind amestecarea pastei, degradeurile, tehnica “fodu” (pierderea treptată a intensității culorii),

* Numai pictorii primitivi au utilizat adesea cleiul de piele ca liant al vopselelor de șevalet. Se pare că acesta era folosit mai ales pentru a frământa anumiți pigmenți și nu pentru a frământa anumiți pigmenți și nu pentru a frământa toate culorile unei materii picturale.

frământarea prelungită a materiei picturale; într-un cuvânt, nu se putea adapta la constrângerile pe care le impunea în epoca respectivă iconografia figurativă.

Astăzi toate datele problemei nu mai sunt aceleași: aplat-urile catifelate, materia picturală fluidă și nervoasă cu comportare foarte particulară și foarte interesantă, superbele velaturi făcute de vopselele pe bază de clei de piele pot fascina mulți pictori contemporani. Cu totul ignorate de către pictorii de până acum (fiindcă nu au vechime) și ne făcând parte din categoria materialelor moderne, vopseaua cu clei din piele este cu siguranță o vopsea care trebuie cunoscută. Ușor de lucrat, dacă ne limităm la registrul ei și dacă admitem constrângerea căldurii, ea produce pe suprafețe adecvate pelicule foarte frumoase care au și calități mecanice. Suple și având o mare prospețime, ele aderă foarte ușor la suprafețe.

Peliclele de clei au și o calitate aparte: sunt tixotrope.

Tixotropia

Am vorbit deja despre proprietatea cleiurilor de a deveni lichide când le încălzim și de a se solidifica atunci când se răcesc, dar nu am explicat mecanismele acestei schimbări a stării lor. Cleiurile de piele sunt ceea ce se numește “gel” în chimie.

Când numim “gel” cleiurile de piele, aceasta înseamnă că ele au o organizare foarte deosebită: moleculele formează o rețea, ca o plasă (pânză) care s-ar întinde în cele trei dimensiuni, plasă în care rămân prinse moleculele de apă. Această apă captivă explică acest aspect caracteristic de solid tremurător al cleiurilor de piele, care amintește puțin de

aspectul cremelor (ceea ce nu e de mirare, căci cremele sunt tot niște geluri).

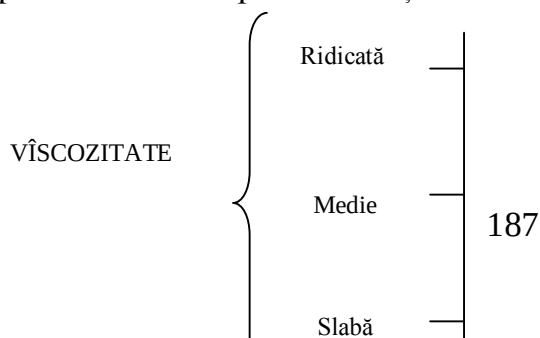
Când încălzim cleiul de piele, el nu se topește așa cum ne-am aștepta, de exemplu cum face ceara, ci se transformă în ceea ce chimiștii numesc soluție coloidală. Adică “plasa” de molecule de clei de piele, care strângea moleculele de apă, se distruge, iar raportul corp învelitor / corp învelit se inversează. Moleculele din clei de piele sunt atunci înconjurate de moleculele de apă. Această inversiune se află la originea trecerii de la starea solidă la lichidă (“plasa” se reface când cleiul se răcește).

Ori acest fenomen de inversiune a corpurilor învelitor / învelit va fi favorizat de agitare și, simplificând puțin lucrurile, el este proporțional cu această agitare. Într-adevăr, cu cât această agitare va fi mai violentă, cu atât “plasa” va fi distrusă mai tare (e vorba de plasa de molecule de clei din piele și deci cu atât mai lichid va deveni cleiul din piele.

Se numește TIXOTROPIE această proprietate a corpurilor de a se fluidifica atunci când le agităm.

Ce importanță are tixotropia pentru pictori ?

Tixotropia oferă pictorilor un liant care rămâne stabil și nu curge în stare de repaos și care devine fluid în timpul amestecării. O dată pusă pe tablou, tușa de clei din piele se întărește și nu curge dacă tabloul stă pe verticală. Când pensula îl amestecă / frământă din nou, din cauza agitării, el redevine lichid. Lianții tixotropi oferă astfel pictorilor materii picturale cu o vâscozitate “pe măsură”, împacă două calități care păreau a se exclude la prima vedere: o bună menținere în stare de repaos și o fluiditate crescută în timpul amestecării / frământării materiei. Schema următoare oferă o bună reprezentare a comportării lianților tixotropi.



Mai mulți autori s-au întrebat cum de anumiți pictori, mai ales Rubens, au putut realiza tablouri imense cu un liant care rămâne destul de fluid pentru a putea fi re amestecat / re frământat și pentru ca tușele care trebuiau puse la intervale de timp destul de mari (din cauza mărimii operei) să se poată topi, fără ca liantul să prezinte vreodată scurgeri. Folosirea unui liant parțial tixotrop este fără îndoială cheia acestei enigme.

Totuși nu vom spune din această cauză că Rubens picta cu clei din piele, căci adăugarea unei mici cantități de clei din piele într-un liant e suficientă pentru a-I conferi un anumit caracter tixotrop.

Fișa de identitate a vopselelor pe bază de clei din piele

Picturile al căror liant este cleiul de piele au următoarele proprietăți: - ele produc o materie fluidă și nervoasă, care permite amestecări cu o velatură foarte interesantă. - sunt parțial superpozabile - timpul lor de deschidere este extrem de scurt, de ordinul a câteva secunde - dau pelicule de bună calitate: cu un aspect satinat plăcut, cu o mare prospețime, care au calități mecanice satisfăcătoare.

LIANȚII FLUIDIFICAȚI DE CĂLDURĂ

TIPURILE DE CEARĂ

VOPSELE CU CEARĂ

Trecerea de la starea lichidă la starea solidă a lianților fluidificați de la căldură este foarte simplă: când îl încălzim, liantul devine lichid, căci el are proprietatea de a se topi la o temperatură nu prea înaltă; lăsat la temperatura ambiantă, el se întărește revenind la starea solidă.

Un singur liant fluidificat la căldură poate fi folosit de către pictori: ceara. nu putem spune că ea este sau că a fost foarte des folosită de pictorii școlii europene. Totuși, dacă analizăm mai bine, acest liant puțin cunoscut nu este lipsit de interes, iar numeroase indicii ne fac să credem că pictorii din antichitate au știut să exploateze în cel mai bun mod proprietățile cerii.

Dintre primele tablouri pe care le cunoaștem, portretele lui Fayoum (pictate între secolele I și IV după Hristos), cu siguranță pictate cu ceară, sunt într-o stare de conservare remarcabilă (vezi pag. 233). Deși sunt pictate pe lemn, nu au nici o fisură, au păstrat o extraordinară prospețime a tonului, culorile nu și-au pierdut strălucirea, iar vivacitatea tușelor, care par a

fi fost puse recent, nu s-a diminuat deloc. Aceste tablouri nu au îmbătrânit de loc. Îi sfătuim călduros pe pictori să se ducă să admire aceste tablouri vechi de peste un mileniu și jumătate, care sunt fascinante atât din punct de vedere tehnic cât și artistic.

Câteva din primele icoane ajunse până la noi (icoane de pe Muntele Sinai, cele mai vechi dintre acestea fiind pictate în secolul VI după Hristos) și care par, de asemenea, că au fost pictate cu un liant pe bază de ceară, dovedesc o prospețime asemănătoare cu cea a tablourilor egiptene, o pictură foarte liberă și plină de vigoare.

Cunoaștem influența pe care au exercitat-o asupra pictorilor din sec. XVIII cercetările arheologice de la Pompei și Herculaneum, care au dat la iveală lucrări din epoca romană. Această influență n-a fost numai iconografică, ea a fost și tehnică. Unii artiști au fost uimiți de excelenta stare de conservare a picturilor antice, pe care ei le-au considerat a fi făcute cu ceară. Cei mai întreprinzători dintre ei au început să facă cercetări asupra lianților pe bază de ceară. Nu putem afirma că astăzi cunoaștem mai multe despre lianții pe bază de ceară decât se știa mai demult din aceste cercetări incipiente.

Ceara poate fi folosită în două feluri:

Ea poate fi fluidificată la căldură. Această tehnică este foarte deosebită și pretențioasă. De la amestecarea culorilor până la faza pictării tabloului, ea necesită menținerea unei temperaturi destul de mari, constantă, ceea ce nu e nici ușor nici confortabil. Imediat ce ceara se răcește câtuși de puțin ea se întărește pe loc. Pusă pe tablou, numai să nu fie și acesta încălzit (lucru propus foarte serios de Paillot de Montabert în sec. XVIII; unul dintre cercetătorii cei mai entuziaști din domeniul cerii), ea se prinde în câteva secunde. Ea are atunci drept rezultat tușe groase și care se fixează imediat, care par a fi fost atinse de vreo ruptură brutală de timp și al căror aspect îi poate interesa pe unii artiști. Trebuie totuși să constatăm că ceara fluidificată la căldură nu este o tehnică prea polivalentă și nu va fi o tehnică folosită de toți.

Ceara poate fi pusă în soluție (din acest motiv, ea aparține și categoriei lianților în soluție). Dizolvată în terebentină, ceara se transformă într-o pastă vâscoasă, care seamănă cu anumite vacsuri (crème de ghete), ceea ce nu e surprinzător; ea poate fi utilizată pentru a frământa pigmenti. Vopselele făcute cu acest liant sunt și ele destul de derutante. Ele prezintă, bine înțeles, comportamentul comun tuturor lianților în soluție: nu se pot suprapune, devin mate și se albesc la uscare, dar într-un mod aparte, căci ele se albesc și devin mate foarte tare când trec la starea solidă. Comportamentul lor original iar putea tenta pe unii pictori.

Aceste două tehnici au drept rezultat pelicule identice. Peliculele de ceară au și calități dar și defecte. Sunt destul de moi și se înmoaie și mai tare la căldură foarte puternică, însă din cauza acestei stări de moliciune care le este caracteristică, ele nu se fisurează și nici nu se “deplasează”. Dacă amestecăm ceară tare cu un grad înalt de topire cu ceară de albine, care este de obicei componenta principală a acestor pelicule, putem remedia parțial fragilitatea lor și problemele generate de sensibilitatea lor la căldură.

Există o a treia tehnică de pictură cu ceară: ceara saponificată (ceară combinată cu o bază care îi modifică comportamentul). Cu siguranță foarte practică în antichitate, tehnica cerii saponificate este fără îndoială “cheia” unor picturi precum portretele lui Fayoum. Din nefericire problema cerii saponificate a fost prea puțin analizată până în prezent ca să putem vorbi despre ea în cunoștință de cauză. Cele câteva rețete de care dispunem sunt prea nesigure ca să le putem prezenta.

DIFERITELE TIPURI DE CEARA

Prin ceară înțelegem de obicei ceară de albine. Este interesant să cunoaștem și alte tipuri de ceară pentru a putea, grație unor amestecuri de diferite tipuri de ceară, să obținem lianți de cea mai bună calitate. Cele mai importante tipuri de ceară sunt acelea al căror punct de topire este mai ridicat decât cel al cerii de albine; amestecându-le, obținem lianți care nu se topesc la căldură mare.

Ceara de albine

Ceara de albine se obține încălzind fagurii din stup. Este o ceară destul de galbenă, care poate fi decolorată prin expunere la soare, cum se făcea pe vremuri, sau prin tratamente chimice, cum se face azi. Ceara decolorată se mai numește și ceară albă, ea este diferită de ceara galbenă zisă

și brută. Având un punct de topire între 62 și 70 , ceara de albine este moale, poate fi destul de acidă, și din acest motiv poate crea probleme pigmentilor sensibili la aciditate.

Ceara de Carnauba

Este o ceară vegetală care se obține recoltând exudatul porilor frunzelor unui palmier din Brazilia (Copernicia cerifera). Ea se prezintă sub forma unui solid verzui și tare. Având un punct de topire ridicat, ea se topește între 82 – 85 c. Rezistentă, puțin acidă, ea face cu ceara de albine amestecuri interesante: ea mărește duritatea peliculelor și crește punctul de topire. Totuși, ea nu trebuie utilizată în cantități mari deoarece se casează.

Ceara microcristalină

Se numesc astfel multe tipuri de ceară obținute din petrol. În general, acestea sunt destul de performante, sunt tari și au puncte de topire destul de ridicate. Tipurile de ceară cristalină prezente astăzi pe piață sunt atât de importante încât ne este imposibil să vorbim despre proprietățile lor cu precizie.

Pe piață mai găsim și alte tipuri de ceară: ceară de China, ceară Montan, etc. dar se consideră că numai ceara de Carnauba și ceara microcristalină î-și pot găsi un loc în pictură.

Fișă de identitate a vopselelor cu ceară fluidificare la căldură

Vopselele cu ceară fluidificată la căldură au următoarele proprietăți:

- au drept rezultat materii picturale grele și catifelate, al căror comportament este condiționat de un timp de deschidere de câteva secunde.
- tușa lor este surprinsă de întărirea foarte brutală a cerii care se răcește.
- au ca rezultat pelicule foarte fine, moi, care se topesc la căldură mare și care au în plus mari calități mecanice.

Fișă de identitate a vopselelor cu ceară în soluție

Vopselele cu ceară în soluție au următoarele proprietăți:

Ele au următoarele proprietăți:

- materia lor picturală ca o pastă prezintă un comportament foarte original.
- ele se albesc tare și devin foarte mate la uscare.
- ca toți lianți în soluții, nu se suprapun.
- Au drept rezultat pelicule foarte moi, care se topesc la căldură, dar care au printre altele bune calități mecanice.

LIANȚII ÎN SOLUȚIE ȘI CARE SE SOLIDIFICĂ PRIN REACȚIE CHIMICĂ

ULEIURILE

ULEIURILE

Uleiurile...Sunt oare lianți mai apreciați de către pictori? Lianți apreciați de toți pictorii, chiar și de cei mai renumiți, precum Rafael, Braque, Vermeer, Miro, lianți care au făcut posibilă minuțiozitatea prețioasă a unei picturi de Clouet, forța brută și asprimea unui tablou de Picasso, prelucrarea unor profunzimi nesfârșite, vibrația surdă a unui tablou “sfumato” al lui Leonardo da Vinci, precum și opera viguroasă și plină de pastă a unui Fragonard, pictura diafană cu umbre de opal a unui Whistler, precum și pictura solidă, bogată și greoaie a unui Courbet, transparența dar și opacitatea, juxtapunerea dar și amestecul, matitatea dar și strălucirea, tușa pierdută a penelului care pare a dispărea... Lianți ai celor mai celebre tablouri, lianți încărcăți de istorie, si aproape de întreaga istorie a picturii, a căror origine însăși este legendară. Misterul inventării lor, secretele inegalabile ale marilor maeștri,... ce alt liant n-ar invidia uleiurile?

Dar și care alți lianți sunt mai necunoscuți și mai neînțeleși!

Într-adevăr, printr-un paradox remarcabil, acești lianți utilizați de către pictori încă din secolul al XV- lea (poate chiar și mai demult) ,cunoscuți atât de către pictori cât și de către marele public, rămân în mare

măsură necunoscuți. E amatori de vopsele cunosc diferența atât de importantă dintre un ulei saturat și un ulei nesaturat?

Această necunoaștere a lianților de acest fel este mai gravă decât o ignoranță relativă. Ei sunt adesea confundați, fapt de care ne dăm seama din vocabularul care le este consacrat. Se spune că uleiurile “se usucă”. Termen rău ales. Cu siguranță, uleiurile nu se ”usucă”. Cel puțin, în sensul în care termenul este folosit de obicei “ a-și pierde umiditatea” sau, prin extensie, a-și pierde ” un solvent oarecare”.

Fără îndoială că trebuie să vedem în marea varietate a diferitelor uleiuri folosite în pictură, numeroasele lor procedee de preparare și reala complexitate a mecanismelor lor de trecere la starea solidă, originea acestei cunoașteri insuficiente pe care pictorii o au despre uleiuri.

Pentru a înțelege și a vorbi despre uleiuri trebuie într-adevăr să ne raportăm la câteva chestiuni destul de complexe:

- mecanismele de trecere a uleiurilor la starea solid
- natura diferitelor tipuri de uleiuri
- tehnicile lor de preparare
- adjuvanții care le sunt adăugați.

Întărirea uleiurilor

Înainte de a vorbi despre diferitele tipuri de uleiuri, vom vorbi mai întâi despre reacțiile care le permit să dea ca rezultat pelicule solide. Trecerea lor la starea solidă o vom numi “întărire”. Acest termen, poate puțin greoi, are meritul de a evita pe cel de” uscare”, care este cu totul nepotrivit.

Într-adevăr, alegerea diferitelor tipuri de uleiuri utilizate în pictură, precum și tehnicile lor de preparare țin cont de reacțiile care sunt la originea întăririi uleiurilor.

Uleiurile, lianți în soluție

Uleiurile sunt niște lianți în soluție. Am putea deci presupune că ele se comportă la fel ca lianții studiați pînă acum. Ori, nimic nu este mai fals decât această presupunere. Într-adevăr, lianții în soluție “pur și simplu”(spre deosebire de lianții în soluție care se solidifică prin reacție chimică), ca de exemplu guma arabică, sunt la originea solidelor, pe când uleiurile sunt corpuri vâscoase. Trebuie să explicăm diferențele de comportament pe care le prezintă aceste două corpuri.

Guma arabică, atunci când este dizolvată în apă, devine lichidă. Atunci ea poate fi amestecată cu pigmenți pe care îi va aglutina (lipi) ; apoi ea va putea fi utilizată în scopul manipulării acestor pigmenți. Când se usucă, ea redevine solidă și are drept rezultat ceea ce noi am hotărât să numim o peliculă, și anume o peliculă dură, rezistentă și coerentă, uniformă, care acoperă suprafața pe care este pusă. Însă uleiurile sunt corpuri vâscoase a căror consistență este prea onctuoasă pentru ca ele să poată fi utilizate comod de către pictor în cadrul frământării (amestecării materiei picturale). Ele sunt deci fluidificate de către un solvent. Dar după ce ele au fost manipulate, atunci când solventul se evaporă, de ce ar mai avea ele drept rezultat o peliculă? Când dispar moleculele lichidului, moleculele de ulei revin la aranjarea lor inițială și la legăturile lor inițiale, iar uleiul redevine cum a fost la început, adică un corp vâscos.

Evaporarea solventului nu provoacă trecerea uleiurilor la starea solidă.

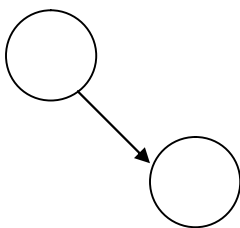
Aceasta este o confuzie care se face des. Multă lume crede că, la fel ca și alți lianți obișnuiți, de exemplu guașele, evaporarea solventului este factorul care provoacă întărirea uleiurilor.

Să mai amintim ce am spus în fragmentul despre soluții: dizolvarea (punerea în soluție a unui corp nu îi modifică natura. În cazul uleiurilor, solventul este prezent în ele doar pentru a-i ușura munca pictorului. Sunt două reacții, diferite de evaporare, care determină întărirea uleiurilor; oxidarea și reticularea.

Oxidarea și reticularea

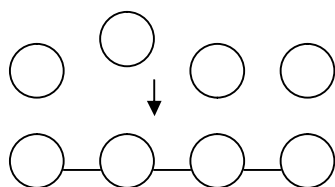
Uleiurile se întăresc în urma unor reacții chimice, care provoacă schimbarea naturii lor. Aceste reacții sunt de două feluri: oxidarea și reticularea

Oxygen



Oxidarea. Acest termen desemnează totalitatea

reacțiilor de fixare a moleculelor de oxigen pe un corp. Precizăm că aceste molecule vin din atmosferă, care este foarte bogată în molecule de oxigen*, care nu doresc altceva decât să se fixeze pe alte corpuri. Mecanismele de oxidare a uleiurilor sunt extrem de variate și de complexe, și sunt încă insuficient cunoscute.



Reticularea desemnează totalitatea reacțiilor de legătură care se produc între moleculele unui corp pentru a genera molecule mai importante.

Oxidarea și reticularea unui ulei vor duce la crearea de molecule din ce în ce mai mari și din ce în ce mai legate unele de altele, ceea ce explică trecerea treptată a uleiului la starea solidă.

Este interesant de remarcat în această privință că foarte marea diversitate a mecanismelor de oxidare și de reticulare posibile explică faptul că uleiurile se pot întări în moduri foarte diferite. În funcție de prepararea sa, de adjuvanții care i-au fost adăugați în amestec, uleiul va favoriza, în timp ce se întărește, procesele de oxidare în defavoarea proceselor de

reticulare, sau invers, iar aceste reacții se vor putea face diferit. De exemplu, unele tipuri de oxidare vor fi induse în anumite împrejurări, pe când altele nu vor fi activate.

Această diversitate a mecanismelor de întărire are drept consecință faptul că un același ulei poate da pelicule de calitate foarte diferite.

* precizăm că aceste molecule vin în atmosfera noastră foarte bogate în molecule de oxigen care nu întreabă când se fixează pe alte corpuri.

DIFERITELE TIPURI DE ULEIURI

Uleiuri saturate și uleiuri nesaturate

Înainte de a prezenta diferitele tipuri de uleiuri, este necesar să explicăm doi termeni care au legătură cu ceea ce s-a explicat până acum. Putem distinge două tipuri de uleiuri: uleiurile nesaturate și uleiurile saturate.

Un ulei nesaturat este un ulei ale cărui molecule sunt în stare de dezechilibru. Pentru a-și regăsi echilibrul, ele trebuie să se combine și să reacționeze cu alte molecule. Din această cauză, ele sunt foarte sensibile la reacțiile de oxidare și de reticulare, sau, altfel spus, uleiurile nesaturate se întăresc repede și bine.

Un ulei saturat este un ulei ale cărui molecule au atins o stare de echilibru. Din această cauză, ele nu tind să se combine cu alte molecule. Ele își sunt suficiente lor. un asemenea tip de ulei este foarte puțin sensibil la reacțiile de oxidare și de reticulare, deci nu se va întări niciodată.

Vom reține deci că *uleiurile saturate nu aveau voie să le folosim în pictură* (sau, cel mult, în anumite cazuri, doar în foarte mică cantitate ca plastifianți)*. * apropo de plastifianți, a se vedea pasajul consacrat uleiurilor în capitolul despre verniuri.

Această distincție dintre uleiurile nesaturate care se întăresc și uleiuri saturate care nu se întăresc niciodată, a fost făcută de către pictori. Astfel de exemplu Watin remarcă cu privire la uleiul de măsline, care este un ulei saturat, că *“unele persoane își închipuie că este același lucru dacă se servesc de ulei de măsline..., dar ele trebuie să se aștepte la a-și vedea culorile cum își pierd strălucirea și rămân grase și onctuoase pentru totdeauna”*.

Sicativitatea

Trebuie, de asemenea, să precizăm sensul acestui termen care apare în tratatele de pictură din sec. al XVII-lea și care este foarte util când vorbim despre uleiuri. Capacitatea unui ulei de a se întări se exprimă prin siccativitatea sa : un ulei care se întărește foarte repede este foarte siccativ, iar cel care se întărește lent este numit ulei puțin siccativ. Vorbim astfel despre siccativi pentru a desemna totalitatea corpurilor care favorizează întărirea uleiurilor.

*

Uleiul de in

**

Inul... regăsim iar acest material (această materie a celor mai vechi tehnologii umane), încărcat de semnificație istorică, de simboluri și de o anumită poezie, sar putea spune. Fibră excelentă, suport al vopselelor pictorilor cu precădere, căroră le conferă forță și rezistență, inul este de asemenea la originea liantului pictorilor: uleiul de in. Materie nobilă, prețioasă în meseria de pictor, cu aceeași reputație ca și cleiurile de piele, ca anumite rășini și ca anumiți pigmenți, de o calitate excepțională și cu o personalitate deosebită, uleiul de in întrunește unanimitatea pictorilor. Nu am avea cum să cităm toate tratatele care îi preconizează folosirea și-i laudă calitățile.

Care sunt acestea ?

Dintre toate uleiurile pe care pictorii le au la dispoziție, uleiul de in este cel mai nesaturat. Va fi deci un ulei care are drept rezultat pelicule care se întăresc foarte rapid și fără probleme. Aceasta este o proprietate foarte apreciazabilă. Pe de altă parte, oricât de bine au fost preparate, uleiurile de in generează pelicule cu calități excelente: dure, rezistente și suple.

În sfârșit, uleiul permite orice, și în aceasta constă atracția pe care acest tip de ulei o exercită asupra pictorilor. În funcție de prepararea sa, de corpurile cu care este amestecat, uleiul va genera pelicule tari, șlefuite și emailate (smălțuite), a căror suprafață va fi ca porțelanul, ca unele pelicule seci, uscate și mate, ca niște pelicule transparente dar și ca niște pelicule opace, etc. Ne vom limita în continuare la a spune că uleiul de in este cel mai reprezentativ dintre uleiuri, adică cel mai bun pentru a fi liant.

Totuși vom preciza că, atunci când spunem că uleiul de in permite orice, nu luăm în calcul numai rezultatele, sau, altfel spus, calitatea estetică a diverselor tipuri de pelicule pe care le poate genera, dar și mijloacele. Uleiul de in se pretează la orice tip de lucru / lucrare. El se leagă foarte bine cu toți pigmentii și adjuvanții (încărcături, sicativi, etc.) obișnuiți, și rămâne întotdeauna plăcut la lucru, oricare ar fi compoziția amestecului la care participă și oricare ar fi rezultatul spre care tinde pictorul. Pictorii care au încercat multe tehnici știu: uleiul de in nu e niciodată dezagreabil la lucrat.

Ar fi fals să pretindem că uleiul de in este singurul care întrunește toate aceste calități, căci mai există și alte uleiuri care se comportă excelent, aproape ca cel menționat anterior, dar experiența ne arată că uleiul de in le exprimă cel mai bine.

Diferitele tipuri de ulei de in

Uleiul este extras din semințele de in, care sunt presate și prăjite ușor.

Theophile descrie un procedeu de extracție a uleiului de in: *“Luați grăunțe de in; uscați-le într-o tigaie, pe foc, fără a pune apă. Puneți-le apoi într-o puiă, sfărâmați-le cu un pilon până ce se transformă într-o pudră foarte fină. Puneți pudra într-o tigaie, adăugați apă și dați focul la tare. Apoi înveliți-o într-o pânză nouă și puneți-o într-un teasc (storcător...pentru a extrage uleiul”.*

Bine înțeles, procedeele de extracție s-au schimbat de-a lungul timpului ; și trebuie să subliniem că calitățile uleiului de in depind de mulți factori: natura plantei, a solului, a climatului, tehnicile numeroase de extracție și de rafinare. În comerț găsim uleiuri de o calitate mai bună sau mai proastă. Acest aspect nu a scăpat pictorilor. Astfel, Watin notează despre uleiul de in că *“cel mai bun tip de ulei de in pe care îl avem în comerț este cel din Olanda”* (lucru valabil și în zilele noastre).

Problema îngălbenirii și acidității uleiului de in.

Uleiul de in prezintă un inconvenient, adică este puțin cam galben, și chiar atunci când este bine limpezit, tot mai are o tendință puternică spre îngălbenire. Acest fenomen este încă insuficient explicat și prezintă o însușire curioasă; acest fenomen se mai ales când vopselele /tablourile se află la întuneric și este reversibil: expuse la soare, “operele” se deschid la soare.**

De asemenea, uleiului de in i se reproșează aciditatea, care poate fi destul de mare. Acest reproș este adesea întemeiat. Unele uleiuri de in pot astfel să degradeze unii pigmenți foarte sensibili la problemele de aciditate, dar trebuie să știm că uleiul nu este obligatoriu foarte acid prin natura sa. Aproape întotdeauna procedeele de extracție destul de drastice sunt cele care cauzează aciditatea uleiurilor de in. Theophile obținea uleiuri de in mai puțin acide.

Pentru un pictor, nu este posibil, atunci când cumpără ulei, să știe cât de acid este acesta. E regretabil că fabricanții de produse pentru arte frumoase nu indică coeficienții de aciditate ale uleiurilor pe care le comercializează.

Uleiul de mac de grădină

Aceasta este denumirea unui ulei extras din mac negru. Despre acest ulei s-a scris cu foarte mult timp în urmă, în tratatele de pictură din secolul XVII. Acest ulei are calități destul de bune : ușor de amestecat, face pelicule care se întăresc repede (dar mai puțin repede decât cele ale uleiului de in), rezistente și suple. El prezintă un avantaj prețios :nu este prea colorat și se îngălbenește cu timpul.

Din acest motiv, este interesant să amestecăm culorile închise (pe care le deranjează puțin o ușoară colorare a liantului) cu uleiul de in, iar culorile deschise cu uleiul de mac de grădină.

“Uleiul de mac este bun pentru alb și bleu, când observăm cerul, aerul,” etc.

(Turcquet de Mayerne).

Acest ulei mai poate fi ales și pentru anumiți pigmenți foarte fragili, căci chiar și uleiurile de cea mai bună calitate pot fi foarte puțin acide.

El pune două probleme. Unele uleiuri de mac pot avea ca rezultat pelicule care rămân cleioase mult timp. Pe de altă parte, din cauza originii sale deosebite (macul negru produce ulei, opiu...), e din ce în ce mai

greu de procurat (în meseria de pictor, nu vom spune cum se remediază acest inconvenient cultivând proprii maci).

Uleiul de nuci

Este un ulei foarte interesant care se pare că a fost foarte mult utilizat altădată pentru frământarea culorilor deschise. Acest ulei, despre care găsim informații în scrierile pictorilor din sec. al XVII-lea, este cel mai puțin colorat și se îngălbenește cel mai puțin de-a lungul timpului, dintre toate uleiurile pentru pictură.

Ușor și plăcut când se lucrează cu el, uleiul de nuci este mai puțin sicativ decât uleiul de in și generează pelicule de bună calitate.

Regretăm astăzi dispariția sa, în calitate de liant al culorilor vândute în comerț, dispariție cauzată fără îndoială de prețul său prea mare.

Uleiul de cartham

Acest ulei, nou venit în domeniul picturii, a fost privit la început cu rezervă de către pictori. Scopul său era să înlocuiască uleiul de mac de grădină (greu de procurat) pentru frământarea culorilor deschise; se pare că acest ulei se distinge prea puțin de uleiul de mac.

Celelalte uleiuri

Unele texte moderne vorbesc despre niște uleiuri “exotice”, precum uleiul de soia, uleiul de ou, etc. De fapt, este evident că aceste uleiuri, folosite în pictură, sunt mai degrabă niște curiozități decât materiale efectiv utilizate.

După cum scrie și Dupuy du Gretz în 1698: “*uleiurile... cele mai potrivite în pictură, în general, sunt cele de nuci, de mac și de in*”.

Noi trebuie să-i actualizăm textul adăugându-I uleiul de cartham.

DIFERITELE TIPURI DE PREPARARE A ULEIURILOR

În domeniul picturii, un ulei nu se caracterizează numai prin natura sa, ci și prin prepararea sa. Am văzut, într-adevăr, că uleiurile, care

sunt la originea lichidelor vâscoase, se transformă în pelicule solide datorită unui ansamblu de procese complexe de oxidare și de reticulare. Ori, aceste reacții sunt lente. O peliculă puțin cam groasă de ulei de in, cel mai nesaturat dintre uleiurile pictorilor, adică cel mai sicativ, va avea nevoie de mai multe luni pentru a deveni o peliculă solidă. E logic că un asemenea comportament se pretează foarte greu la lucrul pictorilor și că aceștia trebuie neapărat să accelereze reacțiile responsabile de întărirea uleiurilor, dacă nu, acești lianți sunt inutilizabili. Aceasta reprezintă problema principală a pictorilor din Evul Mediu, care remarcaseră de timpuriu proprietățile excelente ale uleiurilor utilizate ca lianți, dar care nu știau cum să le grăbească întărirea. Foarte devreme, pictorii au descoperit soluția acestei probleme, utilizând două tehnici pentru a mări viteza reacțiilor de oxidare și de reticulare a uleiurilor: fierberea și adăugarea de sicative.

Fierberea uleiurilor

Din punct de vedere chimic, fierberea este un aport de energie, care va permite anumitor reacții să se producă mult mai rapid decât la temperatura ambiantă. Uleiurile, când sunt fierte, se oxidează și se reticulează cu o viteză mult mai mare decât atunci când le lăsăm în aer liber. Un ulei fiert este deja pre-oxidat și pre-reticulat. Sau, altfel spus, este un ulei care e pe cale de a deveni solid.

Dar fierberea uleiurilor nu influențează numai viteza reacțiilor, ea le modifică și natura (să reamintim că reacțiile de oxidare și de reticulare sunt foarte numeroase și deci întărirea uleiurilor poate să se producă în moduri diferite). Uleiul fiert va avea un comportament diferit și va genera pelicule diferite de cele ale unui ulei crud.

El va fi mai vâscos (această creștere a vâscozității se explică ușor: începerea oxidării și a reticulării provoacă creșterea taliei moleculelor, acestea devenind mai grele și ocupă mai mult spațiu, deci uleiul devine mai vâscos). Creșterea vâscozității sale va face uleiul mai ușor de mânuit la lucru: onctuos, el va “topi” mai bine tușele, se va preta bine la tehnica degrade-ului, la frământarea paste, etc.

El va face pelicule mai tari și mai frumoase. El ne permite să obținem straturi picturale care prezintă suprafețe emailate care se aseamănă cu materiile prețioase.

Și, în sfârșit, el se va întări mult mai repede decât un ulei crud.

Pictorii au practicat acest procedeu de fierbere a uleiurilor de mult timp în urmă. Găsim în tratatele lor numeroase rețete de fierbere. Există patru tipuri de fierbere, pe care le vom studia în detaliu în capitolul despre punerea în practică a lianților: fierberea la foc puternic, fierberea prin barbotare, fierberea în bain- marie (în baie de aburi) și standolizarea, aceasta

din urmă fierbere dând drept rezultat un ulei diferi de cele obținute prin primele două tipuri de fierbere: uleiul polimerizat.

Adăugarea de sicativi

Anumite săruri metalice au proprietatea de a mări viteza reacțiilor de oxidare a uleiurilor; oare măresc ele și viteza reacțiilor de reticulare? Nu se știe precis. Prin urmare, ele le accelerează întărirea. Se limitează ele oare doar la accelerarea reacțiilor de întărire fără să le modifice natura, sau, ca și fierberea, provoacă ele schimbări ale calității acestor reacții, schimbări care s-ar traduce printr-o diferență de comportament și de aspect a peliculelor făcute de uleiurile sicative de către sărurile metalice?

Se pare că, dacă îi folosim cum trebuie, adică dacă îi amestecăm cu cantitatea ideală de ulei, sicativii nu modifică nici comportamentul, nici peliculele pe care le face un ulei (sau cel puțin nu în proporții observabile).

JEAN - BAPTISTE SIMEON: *Furnizoarea* .1739. Ulei pe pânză. Paris, Muzeul Louvre.

**

Dimpotrivă, dacă nu sunt folosiți cum trebuie, adică dacă sunt utilizați într-o cantitate prea mare, sicativii pot provoca multe reacții care par a fi niște accidente decât niște simple modificări de comportament: înnegrirea pastelor, crăparea peliculelor, formarea unei pojghițe etc. (natura și comportamentul diferiților sicativi sunt studiate în detaliu în capitolul care le este consacrat).

Aceste două tehnici pot fi combinate. Uleiul poate fi în același timp fiert și sicativat. Dacă citim tratate de pictură, observăm chiar că ele au fost aproape întotdeauna folosite simultan.

Deschiderea la culoare a uleiurilor

Fierberea uleiurilor îi determină pe pictori să practice o altă tehnică de preparare a uleiurilor: deschiderea la culoare, numită și albire a uleiurilor. Prin fierbere, culoarea uleiului se intensifică mult, ea devine foarte maronie, astfel încât nu mai poate fi folosit ca liant. Grație tehnicilor de deschidere a culorii, el capătă o culoare mai puțin pronunțată; e posibil chiar ca el să devină mai puțin colorat decât era înainte de fierbere.

Diferitele tipuri de uleiuri

Pentru a vorbi despre un ulei din domeniul vopselelor, trebuie să precizăm nu numai natura sa, ci și modul său de preparare. Uleiul de in, când este utilizat ca liant, poate fi: ulei de in crud în care s-au adăugat sicativi, ulei polimerizat fără sicativ, ulei fiert cu sicativ etc. Combinațiile posibile fiind foarte numeroase, este greu să studiem toți lianții pe care îi pot furniza uleiurile. Un asemenea studiu n-ar fi numai foarte fastidios, ci și oarecum inutil: verificând diferitele proprietăți ale unui ulei și schimbările pe care le provoacă prepararea sa asupra proprietăților sale, ar fi posibil să cunoaștem cu aproximație proprietățile liantului constituit. Astfel putem ghici faptul că un ulei de in fiert va avea calitățile obișnuite ale uleiurilor de in, și în plus o tendință spre întărirea rapidă și tendința de a face pelicule smălțuite.

VOPSELELE PE BAZĂ DE ULEI

Totalitatea lianților pe bază de ulei constituie deci o vastă familie compusă dintr-un mare număr de reprezentanți, pe care îi diferențiază natura lor și prepararea lor. Dacă am constatat că a fost bine să prezentăm caracteristicile diferitelor tipuri de uleiuri pe măsură ce intrăm în scenă, e posibil să trecem în revistă totalitatea lianților cu ulei vorbind în general despre proprietățile lor.

Materii picturale care permit toate tehnicile și toate rezultatele

Dacă uleiul de in ni s-a părut cel mai capabil să exprime calitățile lianților pe bază de ulei, calități ce pot fi definite pe scurt printr-o polivalentă extremă, putem spune că, în general, toți lianții pe bază de ulei folosiți de obicei în pictură, fie că e vorba de ulei de mac de grădină crud și siccativat de către sărurile metalice, fie că e vorba de ulei de cartham fiert și siccativat și decolorat, etc., ele permit toate tehnicile și toate rezultatele.

Un timp de deschidere important și reglabil

O peliculă de ulei nesiccativat poate avea nevoie de mai multe săptămâni pentru a se întări. Intervenind asupra reacțiilor de oxidare și de reticulare care l-au provocat întărirea, pictorul are posibilitatea de a recurge la suprapuneri apropiate în timp. Timpul de deschidere a peliculelor de ulei este important și în același timp reglabil.

Pelicle de o mare calitate estetică și mecanică

Constatăm că toți lianții pe bază de ulei dau, cu anumite mici excepții, pelicle rezistente și foarte frumoase.

Fișa de identitate a vopselelor cu ulei

Vopselele al căror liant este un liant pe bază de ulei au următoarele proprietăți:

- Ele sunt extrem de polivalente.
- O mare varietate de lianți pe bază de ulei, pe care îi diferențiază natura uleiului și prepararea sa, exprimă cu nuanțe diferite aceste posibilități foarte extinse.
- Sunt vopsele al căror liant este dizolvat pentru a permite pictorului să-și fluidifice cât vrea materia picturală, dar care se întăresc datorită unor reacții complexe și reticulare. Aceste reacții, prea lente pentru o prelucrare plăcută a materiei picturale, sunt accelerate prin fierbere și adăugare de săruri metalice.
- Timpul lor de deschidere este important și reglabil, căci pictorul poate interveni asupra reacțiilor de oxidare și de reticulare.
- Ele sunt susceptibile de a genera pelicule care se prezintă sub aspectele cele mai diverse: smălțuite și tari, mate și poroase, etc., aceste pelicule sunt întotdeauna de o mare frumusețe și au calități mecanice bune.

Proprietățile generale ale vopselelor al căror liant este un liant în soluție care se solidifică prin reacție chimică

Observarea comportamentului uleiurilor permite trasarea acestui tabel rapid:

Vopselele al căror liant este un liant în soluție și care se solidifică prin reacție chimică are următoarele proprietăți principale:

- Ele sunt ireversibile.
(odată ce liantul și-a schimbat starea, el nu mai poate fi pus iar în soluție).
- Diferitele lor straturi sunt superpozabile.
- Priza lor nu este imediată, ci oferă un timp de deschidere important.

- Timpul lor de deschidere poate fi modulat dacă intervenim asupra reacțiilor răspunzătoare de solidificarea lor.
-

LIANȚII ÎN EMULSIE

EMULSIILE SLABE EMULSIILE GRASE VOPSEAUA CU OU
--

și noile vopsele :

VOPSELELE ACRILICE VOPSELELE VINILICE
--

EMULSIILE

Emulsia se prepară vărsând două lichide insolubile unul în altul

Lichid mai ușor
Lichid mai greu

Când două lichide care nu se amestecă sunt puse în același recipient, se produce aproape întotdeauna fenomenul următor: lichidul cel mai ușor se ridică deasupra unde constituie o peliculă omogenă care plutește peste lichidul mai greu care, la rândul lui, formează un strat omogen la fundul recipientului. E suficient să turnăm puțin ulei într-un pahar cu apă pentru a observa aceste reacții.

Un alt caz este posibil. În anumite condiții, foarte speciale, pe care le vom studia în capitolul despre aplicarea emulsiilor, unul dintre cele două lichide poate fi dispersat în celălalt. Adică, în loc să constituie o peliculă omogenă care va pluti deasupra sau la fundul recipientului în funcție de greutatea sa, el se va fracționa într-o infinitate de picături minuscule care vor rămâne în suspensie în lichidul care le înconjoară. Această stare

foarte deosebită a unui lichid dispersat și aflat în suspensie în alt lichid se numește emulsie.

Cele două lichide aflate amândouă unul în prezența celuilalt sunt aproape întotdeauna un lichid slab și unul gras*. O emulsie se poate face întotdeauna în două feluri: lichidul gras poate fi acoperit de cel slab (uleiul e acoperit de apă) sau cel slab poate fi înconjurat de cel gras (apa e înconjurată de ulei).

Există deci două familii de emulsii: emulsiile slabe și emulsiile grase. Reținem că tocmai caracterul lichidului care înconjoară pe celălalt dă numele emulsiei.

EMULSIILE SLABE CUM SE COMPORTA ELE?

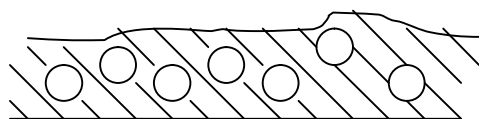
Să analizăm un ulei de în emulsionat în apă. Dacă amestecăm niște pigmenți cu această emulsie, ce se întâmplă? Vom observa din această experiență că această soluție slabă, în care apa învâluie uleiul, se comportă exact ca un liant dizolvat în apă. Ea se diluează în apă, uneltele se pot spăla cu apă etc. Uleiul care se află în apă nu intervine. El este într-un fel neutralizat de către apa care îl învâluie. Acest lucru e ușor de înțeles : întrucât moleculele de ulei se regroupează între ele în mici picături închise, care își păstrează coeziunea orice s-ar întâmpla, și pe care le izolează apa, ele nu intră niciodată în contact cu alte molecule. Numai apa îi va conferi caracterul său emulsiei, întrucât ea (apa) este în contact cu mediul exterior.

Deși deocamdată nu ne ocupăm decât de emulsiile slabe, vom aplica un asemenea raționament și emulsiilor grase: apa va fi neutralizată de către uleiul care o învâluie așa cum ea neutralizează uleiul înconjurându-l (învăluindu-l).

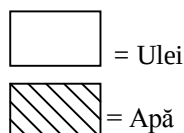
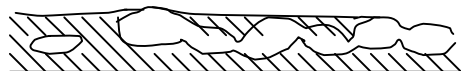
Putem deci încă de pe acum să formulăm una din regulile fundamentale care guvernează comportamentul emulsiilor: *comportamentul unei emulsii este determinat de către lichidul care învâluie.*

Pentru a utiliza o formulare – șoc ușor de memorat, spunem că “lichidul care învâluie face legea”

Pictorul care ar utiliza o emulsie slabă fără să cunoască natura exactă a materiei picturale pe care o manipulează, ar crede astfel că are de-a face cu o vopsea al cărei liant este un liant dizolvat în apă, de exemplu o guașă. Cel mult, pictorul ar fi nedumerit de “pasta” și vâscozitatea acestei vopsele ...



Cum se comportă această emulsie în timp ce se usucă, după ce materia picturală a fost amestecată? (prelucrată)



Apa care înconjoară micile picături de ulei se evaporă treptat. Aceste mici picături se vor apropia unele de altele, apoi, apa continuă să se evapore, iar ele se vor lega unele de altele și, în sfârșit, când apa va fi dispărut complet, uleiul va avea ca rezultat o peliculă nu prea diferită de cea pe care ar fi generat-o uleiul dacă acesta ar fi fost băgat, în stare fluidificată, într-un solvent.

Punerea în emulsie a uleiului ne-a permis deci să-i dăm fluiditatea dorită fără a fi nevoiți să-l dizolvăm. Această posibilitate pe care ne-o oferă emulsiile de a manipula un liant fără să-l dizolvăm, a avut mare importanță la începutul picturii. Mai multe indicii ne dau de înțeles că pictorii din Evul Mediu au remarcat de timpuriu deosebitele calități de liant pe care le are uleiul; ei utilizau adesea lianții sub formă de emulsie. Era vorba de o relație cauză-efect terebentina, singurul solvent care ar fi permis fluiditatea uleiurilor prea vâscoase pentru a fi prelucrate, a ajuns în Europa destul de târziu. Numai punerea în emulsie a uleiurilor permitea atunci manipularea ei. Este de altfel remarcabil faptul că, după Evul Mediu, emulsiile vor fi din ce în ce mai puțin practicate, cel puțin până la apariția recentă a vopselelor acrilice, care au redat emulsiilor o mare importanță în domeniul vopselelor.

Vom nota deci această proprietate importantă a emulsiilor slabe, care explică cu siguranță, în mare parte, interesul pictorilor pentru această stare atât de importantă și atât de fragilă care este emulsia: *emulsiile slabe oferă pictorilor posibilitatea foarte prețioasă de a fluidifica, adică de a manipula, la urma urmei, uleiurile fără a le dizolva.*

Emulsiile nu sunt interesante numai prin această proprietate. Grație emulsiei, uleiul nu numai că a putut fi fluidificat și prelucrat fără a fi dizolvat, ci el a generat o materie picturală al cărei comportament este în același timp asemănător cu cel al lianților dizolvați în apă, și asemănător cu anumite posibilități “primare” ale uleiurilor. Emulsiile slabe dau drept rezultat niște materii picturale puțin cam bastarde, solubile, sau, mai exact, diluabile în apă, care oferă anumite calități care sunt, de obicei, specifice lianților cu ulei.

Vom reține această a doua proprietate a emulsiilor slabe: *emulsiile slabe au ca rezultat materii picturale al căror comportament îmbină unele din caracteristicile lianților pe bază de apă cu unele din caracteristicile lianților pe bază de ulei.*

Acest comportament foarte aparte al emulsiilor slabe va fi apreciat în mod diferit de către pictori. Caracterul lor de liant pe bază de apă conferă materiei picturale un desen mai incisiv, o anumită calitate de “filat” a tușei, calitate pe care nu o au materiile picturale cu ulei. Ele permit anumite tehnici de prelucrare a pastei, pe care nu le permit lianții dizolvați în apă, dar într-o mai mică măsură decât lianții pe bază de ulei. Într-un cuvânt, ele împrumută din proprietățile celor două tipuri de lianți, dar într-o măsură mai mică, într-o formă mai atenuată.

E de remarcat faptul că comportamentul materiei picturale pe care o generează o emulsie va fi în strânsă dependență, de raportul dintre cele două lichide care o compun. Acest raport îi determină mai ales vâscozitatea. În această privință, e interesant să definim în mod corespunzător comportamentul celor două lichide unul față de altul.

Cu cât cantitatea de lichid învăluit e mai mare, cu atât emulsia va fi mai aglomerată de mici picături, sau altfel spus, cu atât aceasta va fi mai vâscoasă. Lichidul înconjurat învăluit se comportă ca un diluant.

Vom reține aceste două reguli pe care le putem extinde și la emulsiile grase: *Lichidul învăluit (joacă) are rolul de (îngroșător) îngroșare al emulsiei ;lichidul învăluitoare joacă rolul de diluant.*

Această particularitate a emulsiilor nu e lipsită de importanță pentru pictori; intervenind asupra raportului *corp învăluit / corp învăluitoare*, și asupra cantității de diluant utilizată, pictorii vor putea regla foarte precis numeroasele proprietăți care sunt legate de vâscozitatea materiilor picturale (onctuositatea pastei, calitatea de “filat” a tușei, rotunjimea sa, “stoparea” sa etc.)

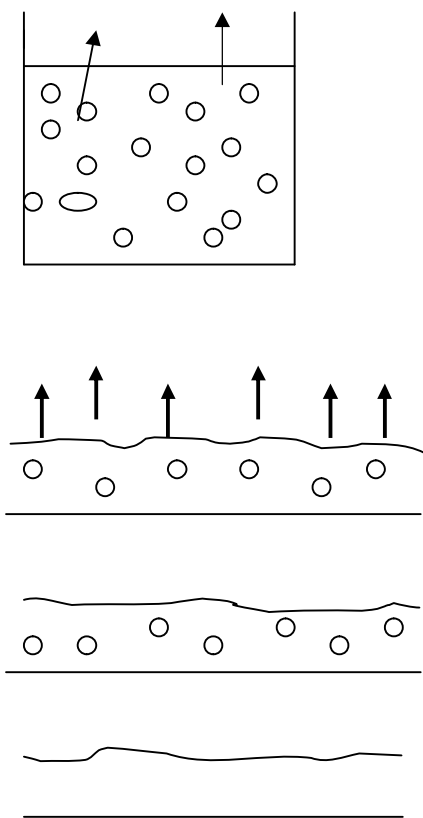
Timpul de deschidere al emulsiilor slabe

Emulsiile slabe se usucă prin evaporarea apei, deci timpul lor de deschidere este foarte scurt (totuși nu chiar așa de scurt ca la lianții dizolvați în apă, în măsura în care picăturile de lichid învăluit împiedică parțial evaporarea apei și pătrunderea sa în suport).

Peliculele produse de emulsiile slabe

După cum am văzut deja, emulsiile slabe produc pelicule de ulei asemănătoare cu peliculele produse în mod obișnuit de către uleiuri.

EMULSIILE GRASE. CUM SE COMPORTĂ ELE ?



Într-o emulsie grasă, apa este învăluită de ulei.

Dacă amestecăm culorile cu o asemenea emulsie, observăm că, în timpul prelucrării materiei picturale obținute, lichidul învăluit este neutralizat de către lichidul învăluitor; emulsia se comportă ca un liant pe bază de ulei, materia picturală se prelucrează în mod asemănător, ea se “alungește” cu terebentină sau cu esență/benzină de petrol, instrumentele se curăță cu acești solvenți etc.

Remarcăm totuși că materia picturală are o vâscozitate destul de ridicată, care o face foarte agreabilă pentru prelucrarea tușelor groase.

Se constată deci că, la fel ca și în cazul emulsiilor slabe, tot lichidul învăluitor este cel care impune comportamentul emulsiei; uleiul domină apa.

În timpul uscării sale, apa se va evapora prin ulei; găurile formate de către picături se vor închide progresiv, iar când se va fi evaporat complet, pelicula

de ulei va fi asemănătoare(cu unele mici diferențe) cu o peliculă de ulei care nu ar fi fost emulsionată.

Proprietățile unei emulsii grase par a fi deci mai puțin interesante decât proprietățile unei emulsii slabe. De ce să mai emulsionăm apă în ulei dacă acesta produce până la urmă pelicule asemănătoare cu cele pe care le-ar fi generat uleiul dacă acesta ar fi fost pus în soluție ?

De fapt, diferențele de comportament și mai ales de aspect (pe care le creează emulsia unei mici cantități de apă într-o peliculă) par a fi neimportante, totuși ele sunt interesante pentru pictori. Emulsia unei mici cantități de apă într-o vopsea cu ulei o va face pe aceasta din urmă mai “greă”, mai vâscoasă și mai fermă. Untul, unele margarine industriale, care sunt emulsii grase organizate după acest principiu, ne dau o idee clară despre această pastă cremoasă și structurantă pe care o produce uleiul emulsionat în puțină apă. Emulsiile grase vor permite pictorilor să realizeze tușe groase dintre cele mai îndrăznețe. Trebuie să mai remarcăm faptul că unii pictori care nu prelucrează în mod deosebit tușele groase și materia, preferă să-și amestece cu puțină apă materia lor picturală pe bază de ulei pentru a face ca pasta să devină ductilă, maleabilă.

Ca și la emulsiile slabe, vâscozitatea unei emulsii este reglabilă: cu cât aceasta este mai bogată în liant învăluit, în cazul de față în apă, cu atât mai grea și mai densă va fi.

Timpul de deschidere al emulsiilor grase

Emulsionarea apei într-o peliculă de ulei are puțină influență asupra mecanismelor de întărire. Peliculele de ulei ale emulsiilor grase se întăresc în același mod și cu aceeași viteză ca și celelalte pelicule de ulei.

Peliculele produse de emulsiile grase

Deoarece peliculele produse de emulsiile grase sunt foarte asemănătoare cu celelalte pelicule de ulei, ne vom referi la ele în pasajul dedicat lor.

DIFERIȚII LIANȚI ÎN EMULSIE

După cum am precizat și în prefață, aproape că nu există urme ale folosirii emulsiilor în meseria pictorilor. Deși folosirea lor în pictură e

foarte vechi, se poate spune că din punctul de vedere al picturii, ele sunt pentru noi niște necunoscute.

Unii pictori contemporani mai creativi au inventat emulsii și întâlnim în scrierile moderne numeroase rețete.

Totuși vom prezenta un număr mic de emulsii și aceasta din două motive.

În primul rând, pentru că, prin însăși natura lor, emulsiile ne îndeamnă la prudență atunci când alegem o emulsie. Lichide cu echilibru instabil, adesea dificil de realizat, care generează pelicule uneori de proastă calitate, emulsiile nu sunt niște lianți lipsiți de orice risc. Unora le place să se chinuie cu materii picturale rebele, cu reacții puternice imprevizibile, al căror comportament parcă ar fi o “cutie cu surprize” (această preocupare se observă din anumite rețete). Emulsiile nu îi dezamăgesc nici pe cei mai exigenți în această privință : distrugere, chiar inversarea emulsiei, fisuri premature, desprindere în timpul uscării, aspectul “făinos”, coșcovire după uscare etc., emulsiile pot fi lianți cu o personalitate puternică.

Al doilea motiv ar fi că absența meseriei era neplăcută. Era evident că dorința evocată mai sus nu era generalizată, ci că, dimpotrivă, erau emulsii fără problemă, ușor de realizat și care ofereau toate garanțiile privind selectarea comportamentului lor. Dar, întrucât lipseau învățămintele și sfaturile acestei meserii, cum să facem distincția între aceste emulsii și celelalte ?

Această dificultate de a recunoaște emulsiile cele mai sigure ne-a determinat

să fim prudenți și să nu reținem decât câteva din ele, în favoarea cărora pledau facilitatea de realizare și de punere în practică, precum și comportamentul lor evident care ne permitea să știm că a priori aceste emulsii nu puneau probleme.

EMULSIILE GRASE

Am reținut un singur fel de emulsie grasă: cea obținută din puțină apă într-o peliculă de ulei deja constituită.

O materie picturală care permite toate tehnicile de volum

Această simplă punere în emulsie a unei mici cantități de apă în pelicula de ulei îi va modifica foarte mult comportamentul: pasta sa se va îngreuna, va deveni mai tare și mai structurantă. Curând, dacă emulsia este puțin grăbită, ea nu va mai putea fi prelucrată decât cu cuțitul. Pictorul va putea atunci să o taie, să o sculpteze, să o modeleze, ca și cum ar mânui o

pastă de modelat grea și generoasă. În ceea ce privește volumul, aceste emulsii permit aproape orice.

Timpul de deschidere a uleiurilor, Peliculele de ulei, (dar) O anumită fragilitate datorată grosimii

Acceptând să nu ținem seama de ușoarele distorsiuni, am văzut că timpul de deschidere a emulsiilor grase era identic cu cel al uleiurilor. Emulsia nu schimbă radical natura peliculelor. Totuși grosimea pe care o permite emulsia face ca peliculele să devină fragile, deși la început acestea aveau calități mecanice bune. Unele emulsii grase, foarte bogate în apă, folosite în tușe voluminoase, vor produce pelicule destul de fragile.

Fișa de identitate a emulsiilor grase obținute prin emulsionarea unei mici cantități de apă într-o peliculă de ulei deja constituită

Vopsele pe bază de ulei în care s-a emulsionat puțină apă cu următoarele proprietăți:

- Ele produc materii picturale grele și structurante care se pretează bine la toate tehnicile de volum.
- Timpul lor de deschidere este identic cu cel al uleiurilor.
- Ele produc pelicule identice cu peliculele de ulei obișnuite, dar sunt adesea fragilizate de grosimea lor deosebită.

EMULSIILE SLABE

Trei grupuri de emulsii slabe trebuiau studiate:

- 1 – Emulsiile slabe pe bază de ou.
- 2 – Emulsiile slabe ulei / apă.
- 3 – Emulsiile acrilice și vinilice care constituie familia noilor vopsele.

VOPSELELE CU OU

Oul

După cum știu și gastronomii, oul este alcătuit din două părți: albușul și gălbenușul. Din punctul de vedere al pictorului, fiecare parte are proprietățile sale.

Albușul este compus în cea mai mare parte din apă (peste 80%). El conține puține proteine* care servesc drept liant. Cennino Cennini ne spune astfel cum albușul poate fi preparat pentru a servi drept liant pentru bolul aurarilor. (Bolul reprezintă un strat special menit să adăpostească foițele de aur**, de care se serveau primii pictori pentru a obține fonduri). Albușul este un bun liant pentru boluri, dar un liant mediocru pentru vopsele.

În schimb, gălbenușul este mult mai interesant pentru pictori. În primul rând, el reprezintă singur o emulsie. El conține corpuri grase în suspensie în apă. Poate fi deci utilizat direct pentru realizarea unei emulsii slabe.

*proteinele sunt molecule care joacă un rol

**

Foto. pag. 261: *Diferenții lianți: uleiul de in, de nuci, de cartham, uleiul de mac de grădină; în sticlutele mici: ulei de in fiert, ulei de in fiert și albit (deschis la culoare); dedesubt rășini DAMAR și MASTIC (sacâz) (mastic sau chit), ceară brută, ceară albă, ceară de Carnauba în pelicule fine, gumă de cireș, clei de piele, ou și gumă arabică.*

Pe de altă parte, gălbenușul de ou conține un corp gras cu proprietăți interesante: lecitina, care este un excelent emulsionant (multe din produsele alimentare care se găsesc în comerț se servesc de lecitină în cantitate de emulsionat). Din această cauză, o cantitate mică de gălbenuș va servi la realizarea altor emulsii. La aceasta servește și amestecarea unui ou întreg sau a unui gălbenuș de ou în emulsiile slabe apă / ulei.

Întâlnim în texte mai multe rețete de emulsii fie numai pe bază de gălbenuș, fie pe bază de amestec de albuș și gălbenuș care produc vopsele numite “vopsele pe bază de ou”. Numai una dintre aceste rețete pare să merite atenția noastră : o emulsie pe bază de gălbenuș în care se adaugă câteva picături de oțet.

Gălbenușul, pictura pe bază de ou

Un gălbenuș în care s-au adăugat câteva picături de oțet (oțetul este un antiseptic, un fluidifiant și un stabilizator al emulsiei) ne permite să realizăm o emulsie slabă foarte interesantă. Acest liant amestecat cu pigmenți produce o materie picturală, desigur diluabilă în apă, care este și fluidă și incisivă în același timp, care “aleargă” și “se întinde” foarte plăcut pe suprafețe preparate cum trebuie, mai ales pe preparatele cretă /clei și ghips /clei.

Gălbenușul prezintă în raport cu celelalte emulsii un avantaj prețios : este o emulsie naturală, sau altfel spus, “făcută de-a gata”. Din acest motiv ea este mai bine echilibrată decât majoritatea emulsiilor făcute de către pictori. Emulsia pe care o constituie gălbenușul nu se distruge ușor. Această stabilitate, rar întâlnită la emulsii, este foarte apreciable.

Un timp de deschidere

Ca toate emulsiile slabe, gălbenușul se usucă rapid.

Pag.263 “Conceperea Sfintei Ana”. (sec. XV Icoană a Școlii de la Novgorod. Pictură pe lemn. Muzeul icoanelor din Recklinghausen; 27x 32).

Pictorii de icoane vor ști să profite cel mai bine de vivacitatea tonurilor, de sinceritatea și prospețimea vopselei cu ou precum și de posibilitățile sale de suprapunere, de transparențele sale relative și de peliculele sale catifelte.

Construindu-și operele după un sistem riguros de “aplat”- uri (tentă de o singură culoare) colorate și de semitransparențe, pe care le codifică o iconografie strictă ;pictorii de icoane, ca și mulți alți pictori, au știut să realizeze cea mai fericită îmbinare între un sistem plastic și o materie picturală.

Ei au obținut astfel opere a căror rigoare de construcție este ajutată de vopselele cu ou care se pretează foarte bine la decupajul formelor. Această rigoare de construcție, care decupează opera în multe aplat - uri și le acoperă cu semitransparențe, exaltă la rândul ei bogăția, strălucirea, prospețimea tonurilor vopselii cu ou precum și posibilitățile deosebite de realizare a aspectului catifelat.

Pelicle fragile și satinete

Gălbenușul de ou produce pelicule foarte deosebite. Ele nu au aspect strălucitor, dur și smălțuit ca o peliculă de ulei, ci, dimpotrivă, ele prezintă o suprafață satinată, care pare moale și fragilă. Într-adevăr, aceste pelicule sunt fragile, cel puțin în primii lor ani de existență, se striază și se desprind ușor.

Fișa de identitate a vopselelor cu ou făcute numai din gălbenuș

Vopselele făcute numai pe bază de gălbenuș de ou au următoarele proprietăți:

- Ca toate emulsiile slabe :
- Ele se diluează în apă.
- Ele sunt superpozabile.
- Timpul lor de deschidere este foarte scurt.

EMULSIILE ULEI/ APĂ

Am considerat că o singură rețetă de emulsie ulei / apă merită să fie reținută : cea emulsie care învâluie uleiul într-un amestec de apă și de gălbenuș de ou.

Este o materie picturală care oferă în același timp transparență și volum, are un timp de deschidere scurt și produce pelicule destul de fragile.

Această emulsie relativ ușor de realizat dă o materie picturală foarte interesantă, care permite în același timp o prelucrare cu efect transparent și luminos, se pretează la lucrări în volum și cu tușe groase. Ca și celelalte emulsii slabe, și aceasta se usucă foarte rapid și produce o peliculă groasă. Această peliculă are calități mecanice medii. Mai ales dacă emulsia a fost prost preparată, pelicula se crapă încă din timp ce se usucă.

Fișa de identitate a unei emulsii slabe care are în compoziția sa ulei, apă și gălbenuș de ou.

Vopselele al căror liant este o emulsie compusă din ulei plus apă plus gălbenuș de ou au următoarele proprietăți.

- Ele produc materii picturale care oferă transparență, și în același timp volum.
- Ca toate emulsiile slabe, ele se diluează în apă, timpul lor de deschidere este scurt și ele sunt superpozabile (pot fi suprapuse)

Noii lianți

EMULSIILE SLABE MAI DEOSEBITE EMULSIILE ACRILICE ȘI CELE VINILICE

Printr-o curioasă schimbare istorică, emulsiile, care au fost de-a lungul secolelor niște vopsele puțin utilizate de către pictori și care erau asociate primelor opere ale pictorilor, si-au recâștigat de câțiva ani încoace un loc important în pictură.

Încă din anii de după război, chimiștii au remarcat bunele proprietăți filmogene (producătoare de pelicule) ale rășinilor sintetice, mai ales ale rășinilor din familia acrilicelor și ale vinilicelor. Dar aceste rășini puneau o problemă: pentru a fi puse în soluție, adică pentru a fi manipulate ca lianți, ele necesită niște solvenți cu miros dezagreabil și /sau toxici. Punerea în emulsie a acestor rășini a constituit un progres considerabil în istoria tehnicilor picturii. Dispersate într-o infinitate de picături minuscule de apă, rășinile puteau fi manipulate, fără a fi nevoie să se recurgă la solvenți periculoși sau dezagreabili.

Dar punerea în emulsie a unei rășini, adică a unui “solid moale” într-un lichid este într-adevăr o emulsie?

Stricto senso, nu. Definiția unei emulsii este clară: este vorba despre dispersia unui lichid în suspensie într-un alt lichid. Expresia “emulsie acrilică” sau “emulsie vinilică” este un abuz de limbaj. Totuși, dacă putem să spunem așa, este an abuz fericit de limbaj. Utilizând expresia “emulsie”, punem în evidență această primă proprietate pe care o au în comun emulsiile acrilice și vinilice cu adevăratele emulsii : posibilitatea de a manipula un liant fără a-l pune în soluție. La urma urmei, această proprietate este atât de importantă pentru pictori încât putem spune că vopselele acrilice și vinilice se comportă exact ca emulsiile slabe, iar extinderea expresiei de “emulsie” la aceste vopsele pare a fi cu totul justificată și chiar de dorit.

Când se prepară o emulsie sintetică, rășina este fracționată într-o infinitate de picături minuscule aflate în suspensie în apă. Când se prelucrează materia picturală, aceasta se comportă ca toate vopselele pe bază de emulsii slabe: ea se diluează în apă, uneltele se spală cu apă etc. Când se usucă, atunci când apa se evaporă, picăturile mici de rășină se apropie unele de altele, apoi se leagă unele de altele, și până la urmă se topesc pentru a crea o peliculă de rășină sintetică.

Dacă facem abstracție de natura peliculei obținute (și bine înțeles calitățile “fine” ale materiei picturale: fondu (pierderea treptată a intensității culorii/imaginii, aparența pastei etc.), emulsiile acrilice pot fi deci considerate ca fiind emulsii, asemănătoare emulsiilor slabe ulei / apă.

Unii pictori se miră că, spre deosebire de alți lianți pe bază de apă, picturile (vopselele) acrilice, o dată filtrate (uscate), nu se (redizolvă) mai dizolvă în apă.

Este folositor să studiem acest punct care nu părea important atunci când am studiat emulsiile slabe și grase (uleiul fiind la urma urmei filmogenul acestor două emulsii, se știe că uleiul se întărește prin reacție chimică ireversibil, deci problema redizolvărilor nu se pune).

Pictorii care cred că o emulsie se poate redizolva în contact cu diluantul său de origine confundă de fapt soluția cu emulsia. Să reamintim că punerea în soluție este datorată unei asemănări de aspect între moleculele solventului și cele ale liantului pus în soluție. Dacă această asemănare există, ea va exista întotdeauna. De fiecare dată când solventul va fi pus în contact cu liantul, moleculele acestuia din urmă le vor “recunoaște” pe cele ale solventului și astfel se creează soluția.

În cazul emulsiilor, lucrurile stau cu totul altfel. Picăturile corpului învăluit au fost separate încă de la fabricarea emulsiei, nu au fost puse în contact, iar când se apropie, apoi se topesc unele în altele, ele se leagă definitiv. Într-adevăr, prin definiție, lichidul învăluitor este inactiv în comparație cu lichidul învăluit (altfel spus, nu există emulsie). Vom reține deci că *emulsiile sunt întotdeauna ireversibile și diferitele lor straturi pot fi suprapuse*.

Descoperite târziu în raport cu ceilalți lianți ai pictorilor (ele sunt efectiv utilizate în pictura artistică de vreo treizeci de ani încoace), emulsiile acrilice și vinilice au știut să recupereze acest timp pierdut și să-și cucerească un loc sigur în stima pictorilor.

Problema denumirilor

Înainte de a studia aceste emulsii, e bine să precizăm sensurile termenilor “acrilic” și “vinilic”.

Rășinile sintetice sunt niște polimeri, adică molecule gigantice obținute prin agățarea (acroșarea chimică) repetată de multe ori a unei mici molecule fundamentale: monomerul.

Termenii “acrilic” și “vinilic” denumesc doi monomeri diferiți, iar toate rășinile care derivă dintr-unul din acești doi monomeri sunt numite acrilice sau vinilice. Am putea deci crede că cei doi monomeri generează două familii foarte distincte de rășini, despre care putem vorbi separat. De fapt, situația este mai complexă decât pare: pe moleculele de bază sunt

grefate aproape întotdeauna alte molecule, mai ales plastifianți . Aceste grefe de alte molecule, numeroase și complicate, fac ca separarea moleculelor în două familii foarte distincte, cu proprietăți, bine definite, să nu fie eficientă.

Vom prefera deci, în loc să facem niște considerații științifice destul de complexe și cu un slab randament pentru pictori, să vorbim despre rășinile sintetice la modul general, fără să punem în contrast rășinile acrilice cu cele vinilice, ceea ce este din ce în ce mai greu o dată cu apariția pe piață a moleculelor din ce în ce mai performante, adică aproape întotdeauna mai modificate și mai complexe.

Vom vorbi deci la modul general despre “rășini sintetice” fără să facem distincția între rășinile acrilice și rășinile vinilice.

PROPRIETĂȚILE EMULSIILOR SINTETICE

Acestea sunt materii picturale diluabile în apă și care amintesc oarecum de polivalența uleiurilor.

Emulsiile sintetice își manifestă calitățile încă de la prelucrarea materiei picturale: se poate spune că acestea sunt singurii lianți care se diluează în apă și care oferă, un comportament asemănător cu cel al uleiurilor: ele permit executarea de fond-uri (pierderea treptată a intensității culorii), de degradeuri, de paste și tușe groase, tehnici de obicei refuzate lianților pe bază de apă. Ele îmbină calitățile proprii lianților pe bază de apă : caracterul net al desenului, o anumită calitate de “filat” a tușei, etc. cu calitățile lianților grași: onctuozitate, ductilitate (maleabilitate) a unei paste grele care se întinde sau se topește, se prelucrează în “aplat” sau în volum etc. Ca și uleiul, ele sunt foarte polivalente: ele pot fi lucrate în suc acuarelat, precum și în paste grele și sonore, în transparență precum și în opacitate, în strălucire precum și în aspectul mat etc. Ca și în cazul uleiurilor, ar fi greu să le cităm toate posibilitățile și caracteristicile.

Totuși ar fi fals să spunem că emulsiile sintetice au un comportament identic cu cel al uleiurilor. Emulsiile sintetice au unele proprietăți specifice.

Ca toți lianții pe bază de apă, ele devin mate și se albesc la uscare, evaporarea găurind materia picturală*. Regăsim atunci, uneori într-o măsură mai mică, problema specifică tuturor lianților apoși: bogați, adânci, transparenți și “sonori” în timp ce sunt manipulați, ei devin mați și

*aceste fenomene sunt explicate în capitolul cu privire la verniuri.

sărăcesc la uscare. Fenomenele de uscare pot fi uneori decepționante, mai ales pe fond absorbant care accentuează uscarea. Acesta este unul dintre reproșurile esențiale care pot fi făcute vopselelor sintetice. Unii le numesc vopsele “goale, vide”. Dacă folosirea lianților sau a vernisării diminuează schimbările provocate de uscare, legile fizicii fac în așa fel încât acestea nu pot fi total eliminate.

Un timp de deschidere destul de scurt

Trecerea emulsiilor slabe la starea solidă făcându-se prin evaporarea apei, emulsiile sintetice se usucă destul de repede. Pe un suport cu putere medie de absorbție, o emulsie sintetică pusă într-un strat de o grosime rezonabilă se va prinde în aproximativ un sfert de oră. Unii pictori se bucură de această uscare rapidă care le permite să suprapună rapid diferite straturi de materie picturală. Alți pictori, dimpotrivă sunt nemulțumiți de această rapiditate.

Ele produc pelicule cu calități excelente

Apariția vopselelor acrilice și vinilice pe piață a fost resimțită de către unii ca fiind împlinirea viselor pictorilor în materie de lianți: vopseaua sintetică era pentru ei sinonimă cu vopsea inalterabilă. Bucurându-se de prestigiul chimiei moderne, lianții sintetici păreau să nu împărtășească soarta tuturor celorlalți lianți: ei nu se crăpau niciodată, nu se îngălbeneau, rămâneau întotdeauna prinși de suporturile lor etc. trebuie totuși, să temperăm elanul acestor admiratori ai materialelor sintetice: lianții acrilici și vinilici sunt supuși aceluiași constrângeri ca și ceilalți: ei suportă bombardamentul energetic continuu al luminii, alungirile/ contractările nesfârșite ale suporturilor de origine celulozică, vibrațiile suporturilor suple etc. Și, ca și ceilalți lianți, “fac și ei ce pot”. Și poate că ar putea face mai mult, dar nu are cine să-I salveze de constrângerile materiei. O vopsea sintetică nu este inalterabilă prin natura ei. Ea are, ca și ceilalți lianți, multe posibilități, dar și limite.

În general, peliculele vopselelor sintetice au următoarele proprietăți :

- Sunt tari și rezistente (nu se striază, opun o bună rezistență la penetrare etc.)

- Sunt foarte suple. Totuși suplețea lor nu e infinită, după cum cred cei mai optimiști . Dincolo de aceste limite, cu siguranță rare în domeniul picturii ele se crapă.

- Nu se îngălbenesc.
- Se prind bine de suprafața pe care sunt puse.

Se pare că aceste proprietăți rezistă în timp, dar trebuie să spunem că douăzeci sau treizeci de ani nu sunt suficienți pentru a analiza chestiunile legate de îmbătrânire. Unele reacții, deși apar târziu, nu înseamnă că nu sunt periculoase.

Trebuie de asemenea să precizăm că există numeroase rășini sintetice de calitate foarte diferite. Doar cele mai bune (pe care sperăm să le găsim în compoziția vopselelor pentru artiști) prezintă aceste calități deosebite. Unele rășini sintetice se îngălbenesc, altele se crapă etc.

Peliculele de rășini sintetice par deci să aibă calități excelente atunci când și rășinile din care sunt făcute sunt și ele de calitate, dar, în ciuda unei idei destul de răspândite, pictorii trebuie să fie atenți când cumpără și când folosesc vopsele acrilice.

Fișa de identitate a vopselelor acrilice și vinilice

Vopselele al căror liant este o emulsie acrilică sau vinilică au următoarele proprietăți :

- Materia lor picturală oferă o gamă largă de tehnici și rezultate.
- Ca toate emulsiile slabe:
 - Ele se diluează în apă.
 - Ele sunt ireversibile, deci pot fi suprapuse una peste alta.
 - Timpul lor de deschidere este scurt
- Ele produc pelicule cu excelente calități mecanice.
- Putem să le aducem totuși un reproș: albirea considerabilă în timpul uscării.

Să reamintim proprietățile comune emulsiilor slabe

(cu excepția emulsiilor acrilice și vinilice care constituie un caz oarecum special)

Emulsiile slabe au următoarele proprietăți comune:

- Diluabile în apă, ele produc pelicule de ulei.
- Ele ne permit să manipulăm un ulei fără să-l punem în soluție.
- Ele produc materii picturale foarte deosebite, care îmbină unele din proprietățile lianților pe bază de apă cu unele din proprietățile lianților pe bază de ulei.
- Ele sunt ireversibile, deci le putem suprapune una peste alta.
- Timpul lor de deschidere este foarte scurt.

*Să reamintim proprietățile comune emulsiilor grase**

Emulsiile grase au în comun următoarele proprietăți:

- Ele dau (produc) materii picturale grele și structurante, care se pretează foarte bine la toate tehnicile de volum.
- Timpul lor de deschidere este identic cu cel al uleiurilor.
- Ele produc pelicule de ulei care diferă puțin de peliculele de ulei obișnuite, dar care sunt adesea fragilizate de marea lor grosime

* În acest tabel sunt luate în considerare doar emulsiile grase cele mai simple, asemănătoare cu emulsia grasă pe care tocmai am studiat-o. Unele dintre ele au proprietăți foarte diferite de proprietățile prezentate.

ROLUL LIANȚILOR

Rolul lianților a fost deja schițat în introducere.

Principalele funcții ale lianților sunt următoarele : ei dau coeziune prafurilor (pudrelor) care sunt lipsite de această calitate; astfel, aceste prafuri pot fi manipulate; ei conferă prafurilor anumite calități pe care nu le-ar putea oferi un simplu lichid ceva mai gras, ci doar o materie picturală; ei se prind în timpul preparării(grație imprimării, dacă aceasta se face) pentru a se întări producând o peliculă ce are bune calități mecanice.

De fapt, acestea sunt, esențialmente, proprietățile pe care lianții le conferă materiei picturale (opacitate sau transparență, fluiditate, uscare lentă sau rapidă, reversibilitate sau ireversibilitate, etc.) și pe care am încercat să le prezentăm cât mai bine posibil atunci când am studiat diferenții lianți, care par a fi pentru pictor funcția cea mai importantă și mai interesantă a lianților. De aceea nu ni s-a părut util să aprofundăm mai mult de atât în introducere totalitatea rolurilor lianților și vom face trimiteri, în trecere la diferenții lianți pentru a cunoaște proprietățile pe care un liant le poate da unei materii picturale.

PREPARAREA LIANȚILOR

Nu vom vorbi în acest capitol despre tehnicile de execuție, acestea vor face obiectul unui capitol aparte, ci vom vorbi numai despre tehnicile de preparare a diferenților lianți.

Prepararea lianților în soluție, adică în principal guașele și acuarelele, nu a fost abordată, această carte fiind consacrată în special *“vopselelor pictorilor”*.

PREPARAREA ULEIURILOR

ULEIURILE CRUDE SICATIVE

Aceștia sunt, fără îndoială, lianții care se prepară cel mai ușor: este suficient să adăugăm câteva picături de sicativ peste un ulei de bună calitate (ulei de in, de exemplu) pentru a obține un liant foarte convenabil.

Trebuie să luați câteva măsuri de precauție pentru prepararea acestor uleiuri.

Pe de o parte, fiindcă este vorba despre uleiuri în care s-au adăugat sicativi, aveți grijă să dispersați bine sicativul în ulei și să amestecați bine compoziția/amestecul timp de câteva minute.

Pe de altă parte, veți alege în special sicativi lichizi într-un ulei care nu este fiert, sicativii-pudră riscă să nu se amestece* bine.

În sfârșit, și această regulă va fi comună tuturor preparărilor /preparatelor cu ulei, să nu puneți sicativul “din ochi”, ci îl veți cântări cu mare precizie*.

Trebuie să remarcăm în această privință că anumiți pigmenți exercită o acțiune sicativă sau anti-sicativă asupra uleiurilor. Pentru frământarea acestor pigmenți va trebui să vă preparați uleiul separat, modificând puțin doza sa de sicativ sau adăugându-i puțin sicativ după frământare. De exemplu veți mări puțin proporția de sicativ a unui ulei care va fi amestecat cu un pigment foarte anti-sicativ, precum negrul de fildeș.

Formula de bază a acestor uleiuri va fi aproximativ, următoarea:

Ulei crud 100 / sicativ de COURTRAI între 3 și 5
--

Acest raport este exprimat în greutate. Proporția de sicativ va fi în funcție de natura uleiului (uleiul de in este mai puțin sicativat decât un alt tip de ulei, spre exemplu.), și va fi în funcție și de natura pigmentului. Alți sicativi decât cel de Courtrai pot fi utilizați de asemenea, iar noi îi vom studia în capitolul despre sicativi.

*vezi în capitolul despre sicativi

ULEIURILE FIERTE

“Uleiul nu ar fi bun dacă nu l-ar prelucra, adică dacă nu am da părților sale componente o nouă posibilitate de a fi combinate, astfel încât să devină sicative”*...*

(Watin, *Arta pictorului, aurarului și lăcuitorului*, 1755).

Oare altă dată pictorii au utilizat uleiuri crude ? Dacă citim tratatele de pictură s-ar părea că răspunsul este negativ, sau, în orice caz, folosirea lor era marginală. Nu găsim în texte decât foarte puține rețete de uleiuri crude, pe când rețetele de uleiuri fierte sunt foarte numeroase. Din toate informațiile pe care le întâlnim în aceste tratate, rezultă că pictorii pictau mai ales cu uleiuri fierte. Această constatare e ușor de explicat: uleiul fiert este mai ușor de prelucrat decât uleiul crud, deoarece cel fiert este mai sicativat, se întinde mai bine etc. De asemenea, uleiul fiert produce pelicule mai bune decât uleiul crud: mai tari, mai smălțuite. Este deci logic de ce pictorii alegeau uleiuri fierte mai degrabă decât uleiuri crude.

Frecvența folosirii uleiurilor fierte este atestată de frecvența rețetelor și a mențiunilor făcute cu privire la aceste uleiuri, dar și de foarte buna cunoaștere a tehnicilor de preparare și a proprietăților uleiurilor pe care au dovedit-o toți autorii acestor tratate. Putem face referire pe larg la unele scrieri de o mare calitate în această privință. În aceste texte sunt descrise 3 tehnici de fierbere a uleiurilor: fierberea prin barbotare, fierberea în baie de aburi și fierberea la foc iute.

Fierberea prin barbotare

Această tehnică de fierbere, foarte ingenioasă, constă în punerea la foc a unui amestec de apă și ulei, sau mai exact, a două straturi de apă și ulei suprapuse.

Turquet de Mayerne descrie mai multe tehnici de fierbere prin barbotare: *“Luați ulei de nucă în cantitatea pe care o doriți și tot atâta apă proaspătă. Puneți-le într-un vas în care să fie și 2 uncii de litargă de aur la fiecare ½ kg de amestec apă + ulei. Puneți la foc mic, agitați cu o spatulă până când începe să fiarbă. Nu mai amestecați și lăsați să fiarbă încet cel puțin o jumătate de oră...”*

*combinat, adică fiert (nota autorului !)

Avantajele fierberii prin barbotare sunt multiple: apa care formează o peliculă lichidă peste care plutește uleiul va constitui un adevărat tampon termic între foc și ulei. Neputând depăși 100° C, apa va asigura uleiului o fierbere blândă și la o temperatură constantă, ceea ce este foarte important din punctul de vedere al securității fierberii (prea tare încălzit, uleiul poate lua foc spontan) și din punct de vedere al calității uleiului obținut (o fierbere prea rapidă ar face ca uleiul să devină maro-intens la culoare). În plus, uleiul fiind fiert de vaporii de apă care îl traversează, el va avea parte de o fierbere foarte omogenă, ceea ce e foarte important; suprafața și fundul său vor avea aceeași temperatură.

Având în vedere numeroasele avantaje pe care le prezintă apa în calitatea sa de “tampon”, fierberea prin barbotare este o tehnică pe care o puteți folosi ușor, în siguranță și cu rezultate bune.

Veți proceda în felul următor: Incorporați în uleiul (pe care urmează să-l fierbeți) între trei și cinci părți de sicativ, pe care îl veți dispersa bătând cu putere timp de câteva minute amestecul dumneavoastră. Trebuie să rețineți că numai fierberea nu este suficientă pentru a face ca uleiul să devină destul de sicativ.

Într-un recipient rezistent la foc (cel mai bine este să folosiți cratițe transparente moderne, ele permit rămânerea permanentă, în cratiță în timpul fierberii, a unei cantități suficiente de apă). Nu folosiți, așa cum vă sfătuiesc greșit unele cărți, vase de lut; există riscul să se crape, ceea ce ar fi periculos, căci se poate vărsa uleiul în foc.

Nu pierdeți niciodată din vedere că uleiul este un lichid inflamabil, flăcările pe care le provoacă arderea sa sunt înalte și mari, iar stropii de ulei fierbinte pot fi de asemenea foarte periculoși. Ce mulți pictori care au vrut să aplice rețetele bătrânilor maeștri și-au abandonat lucrul, opăriți de fierberea incorectă a uleiului care a luat foc! Trebuie să precizăm un lucru: fierberea uleiului (și mai ales cea prin barbotare) este lipsită de cel mai mic risc, dacă este efectuată în mod inteligent. Dar, bine înțeles, dacă fierbem uleiul fără să ne pricepem și fără să luăm măsuri de precauție, putem să suferim accidente grave.

Va trebui să luați în această privință două măsuri de precauție în plus față de utilizarea unui vas rezistent la foc:

- Să fierbeți doar cantități mici de ulei, mai ales dacă sunteți începător. Nu fierbeți o jumătate de litru de ulei decât atunci când veți fi deja obișnuit cu această procedură.

- Să aveți grijă să aveți întotdeauna la îndemână un capac care închide bine vasul. În cazul în care uleiul ar lua foc (ceea ce este absolut imposibil dacă fierberea este corect efectuată și supravegheată), numai un astfel de capac ar putea opri un început de incendiu. Nu aruncați, niciodată apă peste un foc de ulei, căci nu ar face decât să înrăutățească situația.

Odată ce ați luat aceste precauții, puneți vasul pe foc. Veți regla focul astfel încât apa să fiarbă încet. Să evitați fierberea foarte rapidă. Această regulă poate fi aplicată tuturor tehnicilor de preparare a componentelor vopselelor: *cu cât fierberea e mai blândă, cu atât, mai bună va fi.*

Uleiul, bine înțeles, nu va trebui să clocotească. El trebuie doar să fie agitat de unduirile pe care le provoacă vaporii de apă care îl traversează.

Lăsați deci uleiul să fiarbă la foc încet, - verificând din când în când dacă există cel puțin un centimetru de apă (ca grosime a stratului de apă). Această cantitate este suficientă pentru ca apa să-și îndeplinească rolul. Fiți foarte atent în privința aceasta: fierberea prin barbotare nu trebuie să devină fierbere la foc iute.

După două trei ore, uleiul va fi ceva mai vâscos decât era înainte de fierbere, dar nu exagerat de vâscos dacă fierberea a fost efectuată cum trebuie, acest ulei obținut va fi un liant excelent pentru vopselele dumneavoastră.

Fierberea în baie de aburi (bain-marie).

Fierberea prin barbotare are un defect neplăcut: este puternic se răspândește în atmosfera atelierului și îl saturează repede cu un miros foarte mirositoare. Antrenată de aburii apei care îl traversează o parte din uleiul fiert puternic. Din acest motiv, puteți renunța la fierberea prin barbotare și puteți opta pentru o altă tehnică de fierbere care oferă, în plus, avantajul unei securități absolute: fierberea în baie de aburi.

În primul rând, veți sicativă uleiul exact la fel ca pentru fierberea prin barbotare. Apoi îl fierbeți în baie de aburi timp de 3-4 ore (fierberea în baie de aburi este într-adevăr mai înceată decât fierberea prin barbotare) la foc foarte blând /mic. Faceți în așa fel încât apa să unduiască ușor în tot timpul fierberii fără să clocotească vreodată.

Ca și pentru fierberea cleiului de piele, veți avea grijă să puneți un capac sub (?) recipientul cu ulei.

Fierberea la foc iute

Acest tip de fierbere, pentru care găsim numeroase rețete în tratatele de specialitate, ni se pare mult mai puțin interesantă decât cele precedente: ea este mai greu de efectuat, este periculoasă pentru pictorii neatenți care nu o supraveghează cu atenție și produce uleiuri mai colorate decât cele obținute prin fierberea prin barbotare. Prin urmare, nu vom

descrie această tehnică pe care nu o recomandăm pictorilor, deoarece ea nu aduce nimic în plus față de fierberea prin barbotare și cea în baie de aburi și mai mult, este incomodă și produce uleiuri de calitate inferioară.

Ne vom limita la vă da rețetă de fierbere la foc iute propusă de Turquet de Mayerne: *“Luați o livră de ulei de in, două uncii de cuperoză calcinată, fierbeți la foc încet timp de aproximativ o oră, amestecând continuu...”*.

Fierberea în etuvă

Există o a patra tehnică de fierbere a uleiurilor: fierberea în etuvă, care produce uleiuri polimerizate sau standolizate. Acest tip de fierbere, care are loc în absența aerului și care favorizează reacțiile de reticulare în detrimentul reacțiilor de oxidare, este greu de realizat de persoane nespecializate, de neprofesioniști. Se pare că ea a fost puțin practică în domeniul vopselelor de șevalet, fiind mai ales o tehnică destinată preparării lianților pentru vopselele folosite de zugrăvi. Ni se pare deci inutil să o descriem.

Albirea uleiurilor

Până și tipurile de fierbere cele mai performante vor duce la îngălbenirea uleiului, care va trebui să fie după aceea albit. Există un mare număr de tehnici de albire a uleiurilor. Una dintre cele mai simple și mai ușor de realizat este vechea tehnică de albire a uleiurilor prin expunere la soare. Ea este și cea mai sigură. Puneți uleiul într-un recipient de sticlă neacoperit cu dop, dar a cărui deschizătură trebuie să fie totuși protejată de o plăcuță de sticlă, puneți-l într-un loc bine însorit și uleiul se va deschide la culoare. După câteva luni, el va deveni suficient de deschis la culoare pentru a fi utilizat ca liant.

PREPARAREA EMULSIILOR

Prepararea emulsiilor este și ușoară și grea în același timp. Este ușoară deoarece putem realiza în câteva minute o emulsie omogenă și stabilă. Este însă dificilă deoarece se poate să o ratăm iremediabil în câteva secunde. E posibil să facem câteva încercări nefericite, după cum este posibil și să ne reușească o emulsie perfectă încă de la prima încercare. Într-un cuvânt, emulsiile au un comportament destul de înșelător: se întâmplă adesea

ca, atunci când dorim să facem o emulsie slabă, să ne iasă o emulsie slabă (și viceversa).

Oricare ar fi tipul de emulsie pe care doriți să o realizați, luați întotdeauna următoarele măsuri de precauție:

- Este mai prudent să utilizați o emulsie proaspătă. Pe de o parte, deoarece majoritatea emulsiilor sunt foarte fragile și deci se degradează foarte repede. Uneori se întâmplă ca la câteva ore după fabricarea sa, cele două lichide ale unei emulsii să se separe. Și, pe de altă parte, fiindcă emulsiile sunt aproape întotdeauna bogate în ou sau în clei de piele, și fiindcă sunt materii care pot putrezi, emulsiile nu se îmbunătățesc cu timpul; dimpotrivă, ele se strică. Mirosul emulsiilor vechi pe care ați uitat să le aruncați vă va dovedi acest lucru. Prin urmare, veți face emulsia în ziua în care o veți utiliza în pictură.
- Vă veți servi întotdeauna de materiale foarte curate. Mai ales, nu vă folosiți de aceleași vase pe care le-ați utilizat la prepararea altei emulsii decât dacă le-ați spălat foarte, foarte bine. Oul, cleiul de piele în stare lichidă (adică în timpul preparării și utilizării emulsiei) sunt corpuri foarte sensibile la mucegai. Dacă recipientul, uneltele sunt murdare de ou sau de clei de piele mucegăit, ele vă vor contamina cu mucegai întreaga emulsie. Fiți foarte atenți în această privință. Emulsia nu mai mucegăiește după ce s-a uscat, afară numai dacă ea a fost deja contaminată pe când era în stare lichidă sau dacă este păstrată într-un loc cu umiditate extraordinar de mare.

PREPARAREA EMULSIILOR SLABE

Prepararea unei emulsii numai pe bază de gălbenuș

Pentru a vă putea servi de un gălbenuș de ou în calitate de liant, trebuie să-l utilizați fără membrana care-l învelește.

Spargeți oul în două, treceți gălbenușul dintr-o coajă în cealaltă, lăsând să se scurgă albușul. Repetați această operație până nu mai rămâne deloc albuș în coajă. Luați apoi cu atenție gălbenușul și rostogoliți-l ușor în palmă până ce ați scăpat și de ultimele resturi de albuș.

Luați apoi cu mare atenție gălbenușul apucându-l cu membrana sa între degetul mare și arătător. Țineți așa gălbenușul suspendat de pelliță deasupra unui vas. Cu cealaltă mână, înțepați ușor membrana gălbenușului cu ajutorul unui cuțit ascuțit; gălbenușul se va goli instantaneu în vas iar membrana vă va rămâne între degete. Aruncați-o.

Adăugați câteva picături de oțet peste gălbenuș. Emulsia dumneavoastră este gata, nu vă mai rămâne altceva de făcut decât să-i adăugați pigmenți pentru a obține o materie picturală. (vezi fig. pag. 277).

Prepararea unei emulsii făcute din apă + gălbenuș care înglobează uleiul

Această emulsie slabă compusă din ulei emulsionat în apă grație unui gălbenuș se prepară în felul următor:

Luați o jumătate de gălbenuș și amestecați-l cu apă în părți egale, într-un bol, după ce l-ați tratat ca mai sus (eliminați tot albușul și îndepărtați-i pielea).

Învârtiți acest amestec destul de repede, apoi adăugați puțin ulei de înfiert și sicativat, turnând uleiul într-un firicel foarte subțire.

Veți adăuga astfel treptat uleiul, continuând să bateți amestecul ou/apă. Emulsia se va îngroșa progresiv.

Când veți fi încorporat emulsiei un volum de ulei aproximativ egal cu volumul total al amestecului inițial ou (apă, emulsia dumneavoastră va putea fi considerată terminată. Ea va trebui atunci să aibă aspectul unui lichid tulbure și spumos.

PREPARAREA EMULSIILOR GRASE

Emulsia grasă cea mai ușor de realizat constă în emulsionarea unei mici cantități de apă într-o materie picturală pe bază de ulei deja constituită, ceea ce face ca aceasta să devină mai cremoasă, mai grea și mai “structurată”. Când veți dori să obțineți o materie picturală cu aceste calități, veți proceda astfel: când pictați cu vopsele cu ulei, înmuiați pensula într-un bol umplut cu apă în care ați avut grijă să adăugați puțin gălbenuș de ou bine amestecat, apoi frământați cu putere, pe paletă, materia dumneavoastră picturală cu ajutorul acestei pensule, ceea ce va avea drept efect emulsionarea apei în ulei. Astfel veți realiza foarte ușor o emulsie grasă în timp ce lucrați, cu condiția să aveți ”mână ușoară”, adică să puneți foarte puțină apă în materia dumneavoastră picturală, deoarece trebuie să emulsionați puțină apă în materia picturală, nu să o înecați în apă.

PREPARAREA LIANȚILOR PE BAZĂ DE CEARĂ

Prepararea cerii care urmează a fi fluidificată la căldură

Putem utiliza ca liant ce urmează a fi fluidificat la căldură ceară pură de albine, fără ca aceasta să fie nevoită să suporte un tratament oarecare, singura condiție pe care trebuie să o îndeplinească e să fie de bună calitate. Din acest punct de vedere, ceara albă care este mai puțin colorată și de obicei de mai bună calitate, este preferabil să o utilizăm în locul cerii galbene. Vom putea astfel utiliza ceară de albine, a cărei duritate și al cărei punct de topire vor fi mărite de ceara de Carnauba. În acest caz, prepararea liantului va fi foarte simplă: va fi suficient să topiți diferitele tipuri de ceară în baie de aburi pentru a vă realiza amestecul. Va trebui să fiți atent, fiindcă în timp ce se încălzesc diversele tipuri de ceară, nu trebuie să depășiți punctul lor de topire pentru a evita orice risc de inflamare. Acest este foarte mic în cazul cerii pure.

Prepararea cerii care urmează a fi pusă în soluție

Pentru tehnicile de pictură care utilizează un liant pe bază de ceară în soluție,

va trebui să preparați un amestec de ceară și terebentină, pe care îl vom numi “pastă de ceară”. Acest amestec se prepară astfel:

Topiți ceara în baie de aburi fiind atent ca să nu o încălziți prea tare față de punctul său de topire.

De îndată ce se va fi topit de tot, veți lua ceara de pe foc dar o veți lăsa pe baia de aburi și, în același timp, îi veți adăuga terebentina amestecând continuu, înainte ca ea să înceapă să se răcească.

(fig. pag. 279: Un amestec ușor de realizat și care își are utilitatea sa în atelier : ”pasta de ceară”.

O dată ce ați încorporat cerii un volum de terebentină aproximativ egal cu volumul cerii, veți obține o ceară păstoasă, al cărei aspect se aseamănă cu cel al anumitor vacsuri, care vă va folosi la frământarea pigmentilor.

Veți putea îmbunătăți această rețetă utilizând un amestec de tipuri diferite de ceară în care adăugați puțină ceară de Carnauba, în loc să folosiți ceară de albine pură.

Această ceară pură înlocuiește diferitele tipuri de ceară și nu ceara de Carnauba.

PREPARAREA LIANȚILOR PE BAZĂ DE CLEI DE PIELE

Natura și prepararea cleiurilor de piele utilizate ca lianți sunt din toate punctele de vedere asemănătoare cu cleiurile de piele utilizate în calitate de cleiuri pentru încheiere. Consultați deci acest capitol. Cele mai bune cleiuri de piele care dau cele mai bune rezultate ca lianți sunt acelea a căror concentrație este cuprinsă între 8-10 grame.

SOLVENȚII ȘI DILUANȚII

Termenii de solvent și de diluant sunt adesea folosiți cu același sens. Folosirea celor doi termeni, unul în locul celuilalt, este abuzivă și poate fi sursa unor confuzii. Este util să se realizeze o distincție între acești doi termeni pentru a păstra în totalitate cele două roluri diferite pe care le pot juca lichidele volatile adăugate substanțelor picturale și pentru a nu se înșela în ceea ce privește mecanismele care sunt la originea comportamentului funcționării acestora.

Este justificat să se vorbească de solvent atunci când lichidul volatil folosit transformă în soluție liantul. Astfel apa este solvant al guașelor și al acuarelelor; terebentina, un solvant al uleiurilor.

Este justificat să se vorbească de diluant atunci când lichidul folosit nu transformă în soluție liantul, ci îl fluidifică. Vorbim de diluant în cazul emulsiilor. S-a explicat deja faptul că apa fluidifică o emulsie slabă: apa este diluantul acestei emulsii. În același mod, uleiul este diluat pentru soluțiile grase. Se poate spune, în această privință, că emulsiile posedă în același timp, un diluant, uleiul și un solvent, terebentină (sau un alt solvent al uleiurilor).

Se va observa, bineînțeles, că nu există diluant în sine (pur) și solvent în sine (pur). Un corp este tot timpul diluantul sau solventul altui corp. Apa, care este un solvent al gumelor, nu are efect asupra uleiurilor, iar terebentina nu are efect asupra gumelor, etc.

DIFERIȚI SOLVENȚI ȘI DILUANȚI

Trei grupe de solvenți sau de diluanți sunt folosite, în mod curent, în pictură: apa, esențe (extracte) vegetale și esențe de petrol.

O a patra familie de solvenți sau diluanți, folosită într-o măsură mai mică, poate fi considerată cea a alcoolurilor.

APA

Acest solvent sau diluant atât de important în metabolismele vieții și în mecanismele mineralelor joacă, bineînțeles un rol în domeniul picturii. Solvent al gumelor, adică al guașelor și acuarelelor, responsabil pentru unele particularități ale comportamentului suporturilor de origine celulozică, permițând gelificarea cleiurilor de piele, corp cuprinzând emulsii slabe, etc., apa regăsește cu materialele pictorilor (care, să reamintim, provin adesea din viață), importanța pe care o au în ordinea (regulile) fizice și biologice.

Se poate spune puțin despre natura apei și despre diferitele sale “varietăți”. Totuși de o regulă trebuie să se țină seama: trebuie avut grijă să nu se folosească decât ape foarte pure sau, altfel spus, foarte “curate”, dacă putem spune așa. O apă murdară, și mai ales plină de pete de grăsime, va face probleme ce nu trebuie subestimate atunci când se realizează emulsiile sau când se lucrează (execută) lianți cu apă.

Astfel, precum alți numeroși autori, Cennino Cennini precizează și el că apa pe care pictorul o va folosi va fi “apă limpede”. Această apă va trebui, cu atât mai mult, să fie pusă “*într-un recipient care să nu fie gras*”.

Mai târziu, Watin nu va ezita să dea sfaturi în cea ce privește apa: “*Trebuie să fie aleasă pură, lejeră, moale (ușoară) și de râu, mai degrabă decât apa de fântâni sau de izvor...*”

ESENȚELE VEGETALE

Terebentinele

Se întâlnește foarte adesea în teste formula de terebentină la singular, fără alte calificative. Acestei utilizări îi lipsește puțină rigoare. În realitate, ar trebui întotdeauna precizată originea terebentinei folosită pentru că există mai multe varietăți cu o compoziție și comportamente diferite.

Pentru că se obișnuiește, în mare măsură, să se desemneze, în mod simplu prin terebentină, doar terebentina produsă de pinul marin, se poate spune că riscurile unei confuzii: sunt minime. Trebuie, totuși, să se țină seama a nu extinde această relativă imprecizie de limbaj la celelalte varietăți de terebentină, în lipsa cărora ar fi imposibil să se facă distincția între corpuri foarte diferite. Terebentinele de Veneția, de Chio, etc. vor trebui să fie întotdeauna numite astfel.

Atunci când vom vorbi de terebentine, ne vom conforma uzajului. Va fi desemnată prin terebentină, și nimic mai mult, singura terebentină produsă de pinul marin și se va preciza originea lor atunci când va fi vorba de alte varietăți.

Terebentina

Expresia terebentină, folosită singură, fără alte precizări, desemnează deci o varietate produsă de pinul marin. Lichid transparent, incolor și foarte puternic mirositor, terebentina este obținută prin distilarea unei rășini vâscoase [rășina (de brad)] pe care o produce pinul marin atunci când scoarța e tăiată. Excelent solvent pentru uleiuri, chiar și atunci când au fost foarte oxidate și reticulate printr-o fierbere puternică, solvent pentru cea mai mare parte de rășini naturale și a unor sicative, terebentina a fost, din totdeauna, foarte importantă pentru pictori. Putem spune chiar, ținând seama de calitățile sale și de frecvența cu care e folosită, drept dovadă fiind numeroasele menționări ce apar în tratatele de pictură, că este “solventul” pictorilor. Sub numele de “ulei de terebentină”, de spirit de terebentină, de juil alb de terebentină, ulei esență de terebentină, etc., aceasta apare foarte devreme în texte și foarte rar sunt cei ce nu o menționează.

Cu toate acestea, terebentina nu are numai calități.

Pe de o parte, ea produce rășină, (se mai spune uneori că “gresează”). Adică, chiar și terebentina cea mai limpede și cea mai bine

distilată se îngălbenește destul de repede în prezența aerului, apoi se tulbură și devine mai grasă, apoi formează o depunere unsuroasă care se poate înrudi cu o rășină. Pictorii par a fi ținut întodeauna seama de acest fenomen care transformă acest lichid de origine incoloră și foarte fluid, agreabil pentru lucru, într-unul gros, tulbure și gras care “gresează” materia picturală în același mod în care o solubilizează.

Pentru a evita această transformare în rășină, foarte multe tratate ne sfătuiesc să folosim o terebentină foarte pură : terebentina distilată de două ori (se spune și bidistilată)

“... și terebentină distilată de două ori ...”

Leonard de Vinci, *Tratat de pictură*

“Uleiul alb de terebentină trebuie să fie redistilat ...”

Turquet de Mayerne

A alege o terebentină bidistilată nu este totuși suficient pentru a evita procesul de transformare în rășină. Unii pictori sunt scandalizați de faptul că terebentina bidistilată, pe care o estimează, pe drept, a fi foarte scumpă, se transformă totuși în rășină. E greu de înțeles comportamentul terebentinei: oricât de pură ar fi, expusă în aer liber și la lumină, acesta suferă o suită de reacții chimice foarte complexe care o vor transforma în rășină. Cumpărarea unei terebentine bidistilate este o precauție indispensabilă dar nu suficientă pentru a evita orice transformare în rășină. Pentru a lucra cu o terebentină foarte limpede și fluidă, pictorii vor trebui să respecte următoarele reguli:

Terebentina trebuie întodeauna păstrată într-un recipient care să fie umplut perfect și ferit de lumină. Transvazând-o în recipiente din ce în ce mai mici pe măsura folosirii ei și așezându-le într-un dulap, terebentina va putea fi conservată luni de zile fără a prezenta nici cea mai mică îngălbănire.

O terebentină care e de la început puțin galbenă va trebui aruncată fără remușcări. Odată începută reacția de transformare în rășină, ea progresează foarte rapid.

De asemenea, nu trebuie să se ezite a arunca terebentina rămasă în diferite pahărele după terminarea lucrului.

Respectarea acestor reguli simple permite utilizarea unor terebentine “limpezi ca apa de izvor” pentru a relua formula lui Watin.

Pe de altă parte, ea poate fi uneori suportată cu greu de unele persoane. Dureri de cap, grețuri chiar și pentru subiecții cei mai sensibili,

dovedesc o intoleranță fără o gravitate reală, dar jenantă care trebuie să ne facă să luăm anumite precauții sau să folosim/să ne îndreptăm spre alți solvenți*.

Terebentina de Veneția

Această terebentină care provine din zadă este foarte diferită de terebentina obișnuită (sau terebentina de pin marin). Pe de o parte, prin extracția sa: ea este obținută scobind adânc trunchiul de zadă. Pe de altă parte prin aspectul și proprietățile sale: se prezintă sub forma unui lichid de culoare destul de închisă și gros, lichidul e un solvant mediu al uleiurilor și al anumitor rășini.

E dificil de știut în ce măsură terebentina de Veneția a fost folosită de pictori. Ea apare, într-o măsură marginală, în mai multe scrieri, chiar scrieri vechi precum cele ale lui Leonardo da Vinci – *Tratat de pictură*. Unii o recomandă ca plastifiant deși cristalizează destul de repede cu timpul. Alții, preconizează folosirea ei în mici cantități pentru a lupta împotriva tonurilor întunecate, ceea ce se înțelege mai bine, dată fiind puterea sa de a înzestra.

În afară de pierderea supleții, odată cu trecerea timpului legată de cristalizare, ea pune două probleme se usucă foarte greu și din ce în ce mai dificil să se facă rost de una de calitate.

Terebentina de Strasbourg

Vom aminti doar această terebentină care provine din brazi și care se pare că nu a fost niciodată folosită în pictură.

Terebentina de Chio

Doar vom aminti de asemenea această terebentină care crește în Italia în insula Chio, terebintul, și care se pare, și ea de asemenea că nu a fost utilizată în mod curent de pictori.

Esența de levănțică

Obținută, în principiu, prin singura distilare a lavandei masculine (spre deosebire de esența de lavandă obținută prin distilarea lavandei femele), esența de levănțică se pare că a fost folosită altă dată de pictori. Acest lucru se înțelege. Acest lichid limpede și transparent cu un miros foarte puternic (este un bun solvant pentru uleiuri și un excelent solvant pentru numeroase rășini naturale. Esența de levănțică conferă materiilor picturale o anumită calitate de pastă, în același timp suplă și care curge, foarte agreabilă, ea produce lacuri frumoase pe bază de rășini naturale. Prezintă totuși un inconvenient de temut: se evaporă extrem de încet și de aceea dizolvă filmele în care e prezentă.

Pune și o problemă specială: dat fiind că prețul ei de fabricație e foarte mare, putem fi tot timpul siguri că avem de-a face cu o esență de levănțică provenind în mod exclusiv din distilarea lavandei masculine?

Această problemă pe care și-o pune Watin mai este poate, încă în actualitate.

ESENTELE DE PETROL

Vechii pictori cunoșteau ei, oare, esențele de petrol înainte ca acesta să intre în uzul curent al secolului al XIX-lea?

E un lucru asupra căruia e greu să ne pronunțăm, cu atât mai mult cu cât problema e foarte complexă. Găsim, uneori, în vechile texte, rețete ce menționează prezența naftului (petrol brut). Ce înțeles trebuie dat acestui cuvânt? Era vorba de acele pânze de petrol ce ajungeau la același nivel cu suprafața pământului cum ne face expresia să ne gândim? E greu de crezut că acest petrol brut, negru și vâscos, a putut fi folosit de pictori. Era vorba de esențe de petrol distilate?

Date fiind cunoștințele noastre, e o problemă ce trebuie lăsată în suspensie.

White-spirit

Esență de petrol fără îndoială cea mai utilizată de pictori, pentru că ea e cel mai ușor de găsit în comerț, spiritul alb e un bun solvent pentru uleiuri și un solvent mediu pentru câteva rășini. Lichid incolor și destul de mirositor, comportamentul său față de uleiuri e foarte diferit de cel al terebentinei: se evaporă mai repede, lucru ce poate fi apreciat în mod diferit, și, mai ales, se evaporă fără a lăsa reziduuri, față de terebentină ce “gresează” puțin materia picturală. Această evaporare uscată e considerată nefastă uneori pentru materia picturală, lucru exagerat. În realitate, consecințele acestei evaporări sunt doar de ordin estetic. Spiritul alb îmblânzește puțin straturile picturale.

White-spirite are un avantaj prețios față de terebentină: se conservă bine.

Provoacă totuși o problemă importantă : spiritul alb nu este o esență de petrol bine precizată, ci un ansamblu de esențe foarte variate pe care le apropie doar punctele de evaporare apropiate/asemănătoare. Astfel, spiritul alb, sau mai exact spiritele albe, pot fi prezente în cantități mari în anumite corpuri pe care le numim aromatice. Aceste corpuri prezintă, cu timpul, prin efect cumulativ, o toxicitate reală care se poate manifesta prin afecțiuni grave. Din acest motiv, sfătuim pictorii să prefere, spiritului alb, esențele de petrol numite minerale, care, în principiu ar trebui să fie slabe în corpuri aromatice.

Esențele minerale

Sunt numite astfel numeroase esențe obținute prin distilarea petrolului. Aceste esențe, al căror comportament este foarte apropiat de cel al spiritului alb, ar trebui, în mod teoretic, să ofere o securitate mai bună în ceea ce privește problema pusă de corpurile aromatice .

ALCOOLURILE

Alcoolurile sunt foarte puțin folosite în pictură. Printre diferitele alcooluri, etanolul (important este să nu fie confundat cu metanolul care este foarte toxic), numit în mod curent “alcool de ars”, poate fi utilizat de pictori, în mod special în realizarea unor lacuri particulare.

Funcțiile și începerea unei acțiuni a diferiților solvenți și diluanți nu vor face obiectul paragrafelor speciale din acest capitol, aceste probleme fiind studiate o dată cu studiul lianților și al începerii acțiunilor.

MEDIUMURILE

Mediumurile ... Cuvânt magic dacă apare în vocabularul pictorilor. Evocând în același timp lianții celor de demult, câteva obscure și minunate secrete de atelier și câteva comportamente extraordinare ale materiei, mediile au fascinat nu numai un pictor. Această fascinație s-a întins până la cuvânt și el însuși (fără îndoială originea sa latină, adică veche, evidentă, și folosirea sa aproape limitată la singuri pictorii, nu sunt străini de această fascinație) și cuvântul a fost folosit din plin de autori moderni. A fost așa de intens folosit încât astăzi nu mai știm ce sens să-I dăm cu exactitate. Este oare sinonim cu liantul? Al liantului rășinos? Am răspuns deja la această întrebare* : am ales să numim mediumuri lianții de completare care nu sunt folosiți la amestecul culorilor, ci în timpul lucrului pictorului. Acesta se servește de medii pe care le amestecă din când în când, cu materiile sale picturale pentru a schimba parțial proprietățile.

Această alegere e departe de a fi arbitrară.

Dacă pictorii au folosit întotdeauna lianți pentru frământarea culorilor pe paletă (cum ar fi putut face altfel), nu este același lucru în cea ce privește “lianții suplimentari” folosiți cu ocazia creației.

Practica acestor lianți puși pe paletă sau într-un vas de tinichea, pe care pictorul îi amestecă din când în când cu materiile sale picturale pentru a le conferi anumite calități particulare, practică ce pare a avea profunde rădăcini în meseria de pictor (pentru a afirma, grație lecturii textelor, că foarte devreme pictorii au folosit această tehnică) a căzut puțin câte puțin în desuetitudine pentru a dispărea, aproape în întregime, să spunem cam la trecerea din secolul al XIX-lea și secolul al XX-lea. Și vocabularul a continuat. Mediumul, al cărui prim sens poate fi acela de

* Vezi în capitolul despre lianți

“liant suplimentar”, devine, odată cu autorii moderni, sinonim cu liant, adică, în cele din urmă, liant de frământare a culorilor pe paletă, aceștia

subapreciind cel mai adesea practica “lianților suplimentari”. Vocabularul pictorilor a devenit incapabil, în mod progresiv, să facă diferența, foarte importantă totuși între lianții frământării culorilor pe paletă și lianții folosiți în timpul creației.

Înțelegem că era interesant și chiar necesar să se redea cuvântului medium ceea ce este unul din primele sale sensuri și asta măcar pentru a numi “lianții suplimentari”.

Este, de altfel, remarcabil că Turquet de Mayerne, autorul următorului pasaj care este unul din cele mia clare și explicite despre rolul și folosirea “lianților suplimentari”, a simțit și el nevoia să-i numească medii.

“La toți vânzătorii de culori în Italia, se vinde un ulei gros pe care îl numesc Ulei de chihlimbar de Veneția ... Acest ulei amestecat pe paletă cu culorile deja frământate, în mod obișnuit, un ulei de in sau de nucă, le împiedică să se amestece, și le face mai lucitoare precum sticla, de o strălucire excelentă”

Turquet de Mayerne

Acest text nu precizează, din păcate, originea acestui ulei de chihlimbar de Veneția. Totuși el este un bun exemplu pentru originea trecerii timpului peste medii. Problema de vocabular pusă și rezolvată, dacă încercăm să ne aplecăm asupra naturii și proprietății mediilor vechi ne dăm seama că indicațiile de care dispunem sunt foarte mici.

Putem spune chiar că dacă practica mediumurilor apare ca fiind o tehnică foarte veche a meseriei de pictor, mediile acestei meserii rămânând aproape necunoscute. Putem vorbi, în legătură cu ei, mai mult de indicii decât de certitudini.

Ar fi greșit să spunem că mediumurile contemporane, a căror apariție o datorăm într-o foarte mare măsură, lucrărilor de cercetare ale lui Marc Havel, sunt lipsiți de orice legătură cu mediumurile pictorilor de altă dată. O lectură atentă a tratatelor lăsate ne face să ne gândim, prin jocul verificării mărturiilor și deducțiilor că dacă, bineînțeles, mediumurile moderne nu sunt aceleași cu mediumurile vechilor pictori aceste noi mediumuri merg pe urmele celor dinaintea lor.

DIFERITELE MEDIUMURI

La început, doar tehnicile de pictură în ulei au recurs la mediumuri. Încă din anii de după război, noile picturi pot fi și ele asociate cu mediile : picturile acrilice și vinilice.

Astăzi fabricanții propun un foarte mare număr de mediumuri destinate picturii în ulei și mediumuri destinate picturilor acrilice și vinilice . Am ales pe cele mai importante, descriindu-le proprietățile și compoziția fundamentală, înțelegând că fiecare fabricant a recurs la rețete proprii pe care nu le divulgă decât parțial și care se pot îndepărta de compozițiile tip pe care le întâlnim de obicei.

Mediumurile tradiționale

MEDIUMURILE PICTURILOR ÎN ULEI

Mediumurile de strălucire și transparență

Mediumurile aparținând acestei familii sunt, fără îndoială, cele care au rădăcinile cel mai adânc înfipte în meseria de pictor. Având o compoziție pe bază de rășină de mastic* (sau chit), de ulei fiert și de sicative, aceste medii se ghicesc în documente foarte vechi. Ceea ce vom înțelege când le vom cunoaște proprietățile.

* Vezi capitolul despre verni.

Precum aproape toate mediumurile, permit să fie reglat gradul de opacitate a materiilor picturale. Fiind amestecați cu culorile, într-o cantitate mai mare sau mai mică, vor oferi pictorului toată paleta de grade de

transparență care se întinde între opacitate absolută și transparență totală. Pură, materia picturală va fi opacă și “închisă” (în afară de lacuri); amestecată cu o mare cantitate de medii, ea va da smalțuri emailate, luminoase, transparente și ușor colorate.

Cresc strălucirea straturilor picturale. Se cunoaște excelenta capacitate a uleiurilor, și mai ales a uleiurilor fierte de a produce superbe pelicule dure și strălucitoare. Aceste mediumuri vor exalta această proprietate a uleiurilor: folosite corect, dau, în amestec cu uleiurile, pelicule magnifice, precum agatul a căror suprafață este o plăcere estetică.

Conferă culorilor un comportament foarte agreabil: amestecate cu aceste mediumuri, acestea devin un pic mai grele, mai structurante, păstrează mai bine forma, rămânând totuși destul de energice și fluide. Aceste mediumuri au, de fapt, acea proprietate foarte prețioasă, Tixotropie (ceea ce explică faptul că ei combină calități care, apriori, se exclud*).

Mediumuri de opacitate și transparență

Aceste mediumuri sunt foarte apropiate de cele dinainte. Se diferențiază mai ales prin compoziție care conține o mică cantitate de ceară. Precum mediumul dă strălucire și transparență, ele permit reglarea gradului de opacitate/transparență al culorilor (dar într-o măsură mai mică încât opacitatea se opune transparenței) și vor fi transmise culorilor avantaje ale unui comportament tixotrop, dar nu vor face peliculele mai strălucitoare, ci, din contră, le vor face mate.

Spre deosebire de mediumurile de strălucire și transparență, care ridică în mod sistematic un grad de strălucire deja ridicat , vor permite astfel reglarea, într-un mod foarte discret, gradul de strălucire al stratului pictural, oferind o gamă largă de nuanțe de strălucire/opacitate. Vor permite, de asemenea, obținerea unor pelicule (picturi) satinat.

*Vezi la capitolul despre cleiuri de piele cum se utilizează ca liant

Mediumurile de îngroșare

Aceste mediumuri reiau aproape întodeauna un principiu pe care l-am studiat când ne-am oprit asupra emulsiilor : emulsionează un pic de apă într-un ulei. Dispersând stropi de apă într-un ulei pe care-l vor tulbura, emulsiile o transformă/o face să devină mai grea, mai structurantă, permițându-i să realizeze straturi groase de culoare din cele mai îndrăznețe.

Mediumurile de îngroșare diferă, deci puțin prin natura lor de uleiul pe care pictorul îl emulsionează în timpul lucrului introducând penionul în puțină apă în care a fost adăugat puțin gălbenuș de ou.

Trebuie notat totuși că utilizarea mediilor de îngroșare este o tehnică mai elegantă, mai eficientă și mai sigură decât emulsia “asupra mulțimii” de materii picturale.

Având securitatea și eficacitatea unei emulsii foarte bine făcute și foarte stabile, mediumurile de îngroșare permit în același timp o muncă mai fină (cantitatea de medium putând fi ușor reglată și mediumul depus în anumite momente și locuri foarte precise) și mai determinantă/îndrăzneță a îngroșărilor (emulsia fiind foarte bine făcută).

Mediumurile de solidificare/întărire

Unii fabricanți propun mediumuri foarte bogate în sicativi care cresc viteza de întărire a culorilor cu care sunt amestecați. Aceste mediumuri, puțin diferite, pot fi interesante pentru unele tipuri de lucrări. Trebuie folosiți cu precauție pentru a evita accidentele pe care le poate provoca luarea prea rapidă a culorilor.

Alte mediumuri

Mediumurile diferite de cei pe care i-am prezentat aici pot fi descriși în literatură sau propuși de fabricanți. Admițând o oarecare simplificare, putem spune că toți îndeplinesc, mai mult sau mai puțin bine, unul sau mai multe din cele trei grupe de funcții amintite: strălucire și transparență, opacitate și transparență, îngroșare.

Aceste mediumuri, fiind încă destul de străine meseriei de pictor, în același timp prin inventarea lor, adesea recentă, cât și prin proprietățile lor cărora le dăm contur cu greu încă (de exemplu,

mediumurile pe bază de ou sunt foarte discutate încă), nu ni s-a părut necesar să-i prezentăm.

Cum să se facă diferența între aceste mediumuri particulare și cele clasice ale meseriei de pictor?

Pe de o parte prin compoziția lor. Spre deosebire de mediumurile clasice, care se bazează pe o compoziție de rășină naturală/ulei/sicativ sau ulei/apă, pot cuprinde corpurile cele mai variate.

Pe de altă parte, prin comportamentul lor, adesea îndepărtat de cel al mediumurilor clasice.

Oricare ar fi mediumul de care e vorba, mai întâi “pe teren” se judecă calitățile sale. Pictorii vor trebui să acorde o mare atenție comportamentului pe care mediumul folosit îl conferă culorilor.

Noile mediumuri

MEDIUMURILE PICTURILOR ACRILICE ȘI VINILICE

Mediumuri de strălucire și transparență

Compuse din rășini sintetice, aceste mediumuri care ridică strălucirea și transparența peliculelor dau picturilor acrilice și vinilice posibilități de lucru cu lac transparent foarte apropiate de cele ale uleiurilor.

Mediumuri de opacitate și transparență

Aceste mediumuri nu diferă de cele precedente decât prin faptul că conțin o mică proporție de agenți de îndesare (siliciu în general), care le permite să regleze gradul de strălucire/opacitate a stratului pictural.

Mediumuri de îngroșare

Foarte bogate în rășini sintetice cu catene lungi (adică rășini voluminoase ce se vor deplasa cu greu), aceste mediumuri care vor “îngreuna” culoarea vor permite îngroșări sănătoase și îndrăznețe.

Mediumuri încetinitori

Închegarea/solidificarea picturilor acrilice și vinilice este rapidă (putem spune că pelicula de grosime medie se întărește cam într-un sfert de oră). Acest timp de expunere foarte scurt, care nu permite reluări tardive, este puțin jenant. De aceea, unii fabricanți propun mediumuri care încetinesc solidificarea picturilor (într-un mod indicativ, putem spune că timpul de expunere cu aceste medii vor atinge cam jumătate de oră). Aceste mediumuri aduc un anumit confort de lucru, dar pot fi discutabile în măsura în care produsele hidroscopec pe care le conțin pot fragiliza structurile picturale.

ROLUL MEDIUMURILOR

E destul de curios că niște corpuri atât de importante precum mediumurile au fost, în anumite epoci, rău înțelese, chiar ignorate de către mulți pictori. Sub simplitatea lor de folosire și a compoziției, care ne face uneori să ne gândim că este vorba de corpuri anexe rolului limitant, mediumurile ascund, de fapt, un “sistem” foarte inteligent care, cu foarte puține mijloace, oferă cele mai largi posibilități.

Care este principiul fundamental al mediumurilor?

Plecând de la o culoare de bază care are caracteristicile generale medii (toată arta de frământare a culorilor, de fapt, a fost, cu excepția picturilor transparente, de a se obține o materie picturală care să nu fie prea “marcată”, adică să nu fie nici prea transparentă nici prea opacă nici prea strălucitoare nici prea mată, nici prea “greă”, nici prea fluidă, etc.), mediumurile vor permite pictorilor să jongleze asupra caracteristicilor acestei culori, dezvoltând una sau mai multe caracteristici ce-l interesează.

Mediumurile, oferă pictorilor posibilitatea de :

- A controla în ce măsură vor dezvolta calitatea sau calitățile culorii pe care ei le-au reținut. Astfel, cu cât UN pictor va adăuga mai mult medium de transparentă, cu atât ea va deveni mai transparentă. Pictorul va putea, astfel, jonglând cu cantitatea de medium, să obțină gradul de transparentă dorit.

- Să acționeze, în mod exact în timp și spațiu. Sau, altfel spus, pictorul va putea în anumite momente și locuri ale tabloului său, să utilizeze materii picturale diferite ale căror caracteristici le va regla foarte precis. În anumite momente, va putea picta cu o materie picturală transparentă și strălucitoare, alteori cu o materie picturală mată și opacă, etc.

Mulțumită mediumurilor, ce materii picturale, ce picturi nu ar fi deschise/oferte pictorilor? Pe aceeași pictură, acesta va putea îmbina/suprapune/juxtapune materii picturale strălucitoare și satinat, grele și fluide, energice și suple, opace și transparente, etc. Culorile sale de bază nu vor mai prezenta restricțiile unui comportament care, deși armonios, și-ar găsi, cu siguranță limitele, dar ele vor deveni sursa a numeroase variații a căror limite nu par că trebuie atinse niciodată.

Altfel spus, nu e exagerat dacă se afirmă că mediumurile permit aproape tot și cu o asemenea ușurință încât ar trebui să devină pentru pictori sinonime cu cea mai mare libertate.

Cum își îndeplinesc mediumurile diferitele funcții

În timpul prezentării mediumurilor, funcțiile diferitelor familii de mediumuri au fost deja prezentate.

Nu e inutil să se știe cum modifică acestea caracteristicile culorilor cu care sunt amestecate.

Mediumurile uleiurilor

Mediumurile de strălucire și transparență își îndeplinesc cele două roluri foarte simplu. Pe de o parte dispersând lianții într-o cantitate de liant mai importantă, vor permite luminii să pătrundă/infiltreze pelicula de materie picturală. Dau, deci o culoare mai transparentă. Pe de altă parte vor garnisi/înzestra suprafața stratului pictural. O vor face mai strălucitoare.

Mediumurile de transparență și opacitate vor acționa la fel în ceea ce privește transparența. Însă, nu vor împodobi suprafața stratului pictural, dar o vor acoperi, mai mult sau mai puțin, cu microparticule de ceară. Vor face deci stratul pictural mai mult sau mai puțin mat*.

Mediumurile de îngroșare reiau principiul deja prezentat odată cu studiul emulsiilor grase. Grație picăturilor de apă pe care le conțin, acestea vor “tulbura” culoarea, adică o vor face mai structurantă**.

* Vezi în capitolul despre verniuri

** Cu siguranță, fabricanții nu au utilizat procedeele antice de pictură ci au preferat să recurgă la agenții de gonflare

Mediumurile de întărire adaugă doar un liant suplimentar foarte bogat în sicative, ceea ce va grăbi uscarea sa.

Mediumurile de strălucire și transparență și mediumurile de opacitate și de transparență acționează după aceleași principii ca și mediumurile uleiurilor) în ceea ce privește pe aceștia din urmă, ceara e adesea înlocuită cu silicea) mediumurile de îngroșare folosesc principii diverse în funcție de fabricanți, precum și de agenții de umflare.

Mediumurile încetinitor încetinesc uscarea emulsiilor acrilice și vinilice deoarece conțin produse foarte higroscopice care se opun evaporării apei

PUNEREA ÎN PRACTICĂ

A MEDIUMURILOR

PREPARAREA MEDIUMURILOR

Fascinația pe care mediumurile au avut-o asupra pictorilor n-a fost întodeauna doar de ordin intelectual, s-a tradus uneori în fapte și se poate vorbi de o veritabilă “pasiune” a mediumurilor care începe în secolul al XIX-lea și care face ravagii încă în epoca noastră. Mediumurile pe bază de amestecuri de rășini de mastic (sau chit), de damar, de copal, de ulei de in, de nucă, de terebentină de Veneția, de ou, de cazeină, de lac din comerț, etc., imaginația pictorilor pare să fi fost fără limită pentru mediumurile al căror comportament, dacă nu interesul, nu pare întodeauna evident.

Fără limită și poate chiar consumate în pierdere. Putem spune, într-adevăr, că prepararea mediumurilor nu e de competența pictorilor. Foarte greu de fiert, cerând multe încercări, timp și grijă, mediumurile sunt corpuri a căror realizare în atelier prezintă puțin interes. Pentru pictor, realizarea lor e puțin “rentabilă”: va cere multe eforturi și griji pentru a da în cele din urmă, foarte probabil, mediumuri de calitate inferioară față de cele pe care le propun fabricanții. În acest domeniu al preparării mediumurilor, meseria de pictor își atinge, fără îndoială, limitele.

Unii pictori ar putea fi tentați de rețetele de lacuri pentru vopsit pe care le pot găsi pe ici, pe colo. Aceste lacuri de vopsit, al căror uz se apropie de mediumuri (folosesc drept lianți suplimentari pe care-I putem adăuga culorilor în ulei) sunt departe de mediumurile prin calitățile lor pe care le putem califica de foarte mediocre atunci când le comparăm cu cele ale “adevăratelor” mediumuri ce fac obiectul fabricărilor/preparațiilor elaborate. Oferind, bineînțeles, în ansamblu, o oarecare strălucire și onctuositate culorilor, sunt departe de calitățile de comportament tixotrop al adevăratelor mediumuri, de aspectul deosebit pe care aceștia îl dau straturilor picturale și, în sfârșit, lucru important, de securitatea lor de păstrare în timp. Foarte adesea aceste lacuri de vopsit pot provoca o înnegrire a culorilor, crăpături ale straturilor picturale și să întârzie uscarea peliculelor care, din această cauză vor rămâne mult timp lipicioase*.

* Problema verniurilor în pictură este tratată mai amplu în capitolul despre verniuri

Îi privința mediumurilor pe care le prepară ei înșiși, pictorii au interesul să se oprească la un singur “quasi-medium” (aproape pentru că nu

am putea califica drept medium un corp atât de simplu precum ceara vâscoasă) : ceara ca o pastă.

Ceara vâscoasă, a cărei preparare extrem de rapidă și de ușoară am prezentat-o deja, poate servi drept medium de opacitate. Adăugată cu măsură, adică în cantități mici, picturilor în ulei ea va permite reglarea foarte fină a gradului de strălucire/opacitate a peliculelor și, de asemenea, obținerea unor pelicule frumoase și satinat.

Între mediumuri și solvanți

Unii pictori au obiceiul să adauge o mică cantitate de ulei de în, de terebentină de Veneția, de sicativ sau alte numeroase corpuri solvantului pe care-l folosesc pentru a lungi picturile lor în ulei. Procedând astfel, ai nu se servesc cu adevărat de mediumuri, dată fiind slaba cantitate de corpuri pe care o utilizează și folosirea sistematică a acestor corpuri în solvant (spre deosebire de mediumurile a căror folosire este mai degrabă exactă), ele se găsesc, mai degrabă la încrucișarea de drumuri între medium și solvanți.

Cum trebuie privită această practică?

E dificil de spus, atât de potriviți sunt pentru fiecare pictor acești solvenți modificați. În ansamblu, putem crede că adăugarea unei mici cantități în solvantul de bază precum uleiurile, rășinile, terebentina de Veneția, sau oricare alt corp care, știm bine, se armonizează cu picturile în ulei, poate aduce picturii o anumită calitate a culorii fără a pune alte probleme.

Dar această tehnică de solvanți modificați trebuie folosită cu măsură. Unii pictori nu ezită să amestece solvantul lor cu cantități foarte importante din aceste corpuri-substanțe chiar și lacuri din comerț. Astfel făcând, au demonstrat pericolul unor astfel de adăugiri: peliculele picturilor se îngălbenesc foarte repede, se coșcovesc, încep chiar să și cadă, etc.

TEHNICILE DE UTILIZARE A MEDIUMURILOR

Tehnicile de utilizare a mediumurilor vor fi studiate în capitolul consacrat tehnicilor de execuție.

SICATIVII

“”Sicativii sunt substanțe pe care le amestecăm în culorile frământate și amestecate cu ulei pentru a le usca”

Watin. *Arta pictorului, aurarului, lăcuitorului*. Paris, 1755

Sărurile metalice indispensabile pentru a asigura o solidificare destul de rapidă a peliculelor de ulei, sicativii apar foarte devreme în istoria tehnicilor de pictură. Nu apar chiar astfel, ci într-un mod ocolit: găsim, astfel, în vechile tratate numeroase rețete de uleiuri sicative sau prin săruri metalice, sau prin substanțe ce conțin urme de săruri metalice. Praful de os (sursă a multor săruri metalice), sticla de Veneția sfărâmată* (sursă pentru plumb), anumite argile foarte bogate în săruri metalice, acetat bazic de cupru (acetat de cupru), apoi, mai târziu litarga (numim așa ceruza calcinată, aceasta conținând, bineînțeles, o puternică proporție de plumb) și piatra albă (vechiul nume al sulfatului de zinc) par a fi primii sicativi, cei mai folosiți în mod curent de pictori.

Unii autori mai recomandă încă unii din vechii sicativi, deși s-a renunțat la ei încă din secolul al XIX-lea, în favoarea unor sicativi mult mai comozi și mai eficienți: sicativii pe bază de plumb și de magneziu, și sicativii pe bază de cobalt.

*

ROLUL SICATIVILOR

Rolul sicativilor e simplu : măresc viteza reacțiilor de oxidare și de reticulare responsabile pentru întărirea uleiurilor.

Mecanismele lor de acțiune sunt dimpotrivă, extrem de complexe. Este din fericire, lipsit de interes pentru pictor să se aplece asupra acestor mecanisme (care, de altfel, sunt puțin cunoscute).acesta nu trebuie să țină minte decât un singur lucru în cea ce le privește.

Privilegiind unele mecanisme de întărire ale uleiurilor, intervenind parțial în calitatea reacțiilor (să ne amintim că o peliculă de ulei se poate întări prin diferite căi), sicativii “fac/creează” într-o oarecare măsură pelicula de ulei.

Astfel, diferiții sicativi nu vor fi doar mai mult sau mai puțin eficienți, adică vor provoca o închegare mai mult sau mai puțin rapidă a peliculelor, dar vor duce și la formarea peliculelor ce prezintă caracteristici diferite.

DIFERIȚII SICATIVI

Sicativii pe bază de plumb

Folosiți în cantitate rezonabilă, acești sicativi, care reiau principiul vechilor sicativi ai pictorilor, sunt sicativi buni provoacă întărirea în profunzime, în adâncime, a materiilor picturale.

Au totuși un defect important : folosiți în proporție prea mare, provoacă o înnegrire a culorilor.

În comerț, sicativii pe bază de plumb sunt, în general, vânduți sub numele de sicativ de Courtrai alb sau sicativ de Courtrai negru.

Sicativii pe bază de mangan și de plumb

Acești sicativi atât de puternici care provoacă întărirea rapidă a peliculelor datează din sec. al XIX- lea. Având o reputație ce nu e fără

Defect (unii autori îl acuză de cele mai rele pagube), pot fi sicativi de bună calitate dacă sunt folosiți cu măsură.

În comerț sunt vânduți, cel mai des, sub numele de sicativi de Courtrai brun.

Sicativii pe bază de cobalt

Puțin cunoscuți de pictori, acești sicativi sunt foarte discutați.

Eficienți, li se reproșează uneori că favorizează o uscare în suprafață a culorilor.

ACTIUNEA (PUNEREA ÎN OPERĂ A) SICATIVILOR

Sicativii pot provoca cele mai bune rezultate ca și cele mai proaste.

Cele mai bune : folosiți în mod inteligent, adică în cantități convenabile, sicativii asigură culorilor o întărire rapidă și echilibrată.

Cele mai rele : folosiți în cantități insuficiente sau prea mari, pot sta la baza a numeroase accidente. Culori prea slabe (sărace în sicativi se vor întări foarte încet și vor risca astfel să se deslipească în timpul lucrului pictorului. Culori (amestecuri) prea bogate în sicativi ar putea prezenta reacții de colorare, fisuri și chiar o “pojghiță” de suprafață datorată întăririi prea rapide a peliculei.

Trebuie știut că prea mult sicativ poate bloca un timp îndelungat uscarea peliculelor. Depășită o anumită cantitate, sicativul poate deveni anti-sicativ. Trebuie, deci, să dozăm cu grijă sicativii.

Dozajul sicativilor adăugați materiilor picturale

Într-o manieră generală, cantitatea de sicativi amestecată cu o materie picturală nu trebuie să depășească niciodată 5% din greutatea sa, sau altfel spus, nu se pot adăuga mai mult de 5g de sicativi la 100 g de materie picturală.

Cu ocazia frământării unor cantități importante de materii picturale, cantitatea cântărită nu constrânge foarte mult, în măsura în care ne gândim că nu va trebui reînnoită foarte des. Dar, în condițiile de atelier, nu e deloc realist să ne gândim că vom putea cântări materiile picturale și sicativii (mai ales dacă alegem, pentru a păstra pentru mai mult timp culorile în ulei, să adăugăm în ele sicativi pentru frământare pe măsură ce le folosim).

Vom fi deci, uneori, determinați să dozăm sicativii după o apreciere rapidă. Pentru a evita cele mai mari greșeli, trebuie știut că o picătură de sicativ corespunde cam la 2% din greutatea unei “uncii” de culori de mărimea unei cireșe.

Dozarea sicativilor este cu atât mai complicată încât, în principiu, ar trebui să fie proprie fiecărui pigment. Frământate cu anumiți pigmenți care au proprietăți sicative, culorile cer puțin sicativ. Albul de plumb, de exemplu, va avea nevoie de puțin sicativ. După cum spune Watin, *“Nu puneți deloc sicativ sau puneți foarte puțin în nuanțele ce conțin alb de plumb sau ceruză pentru că cele două substanțe sunt, prin ele însele foarte puțin sicative”*.

În schimb, frământate cu anumiți pigmenți ce sunt anti-sicativi precum negrul de fum, culorile vor trebui să primească o cantitate de sicativi superioară mediei.

Totuși, doar fabricanții de produse de arte frumoase au timpul și mijloacele necesare pentru a efectua o dozare de sicativ specifică fiecărui pigment. În atelier, ne vom mulțumi să îmbogățim foarte ușor în sicativi culorile ce au pigmenți din familia negrului de calcinare și să sărăcim în sicativi pigmenții ce conțin plumb.

În funcție de natura sicativului oprit, timpul de deschidere cui care dorim să lucrăm și tehnica folosită (mai ales grosimea straturilor pe care le așezăm), vom putea efectua dozări de sicativi foarte variate, numai să nu se depășească plafonul de 5%.

De exemplu, se poate sugera următoarea dozare:

- Culori ce conțin pigmenți pe bază de plumb 2%;
- Culori ce conțin pigmenți fără proprietăți sicative sau antisicative 3%;

- Culori ce conțin pigmenți din familia negrurilor de calcinare** : 5%.

Dar, mai întâi de toate, experiența personală ne va învăța ce doze vor trebui reținute.

Este oare interesant să sicativăm culorile în ulei din comerț?

În mod normal nu. Aceste culori au făcut obiectul unei sicativări foarte de calitate pe care pictorii nu pot pretinde să o amelioreze. Totuși, pentru anumite tehnici, putem dori să obținem pelicule care să se întărească foarte repede. Se poate, în aceste cazuri, micșora timpul de deschidere a acestor materii picturale adăugându-le o cantitate foarte mică de sicativ : de la 1 la 2% pare o cantitate ce nu trebuie niciodată depășită. Experiența arată totuși că stăpânirea unor cantități așa de mici nu e una din cele mai ușoare și ne putem îndrepta spre sicativi un pic speciali pentru o astfel de operație: mediile de întărire.

Sicativi aparte: mediile de întărire

Termenul de sicativ, în toată rigoarea ar trebui rezervat sărurilor metalice sau corpurilor bogate în săruri metalice care cresc întărirea peliculelor de ulei accelerând reacțiile lor de oxidare și de reticulare. Uzual, tolerează totuși să fie numite sicativi substanțele care măresc întărirea peliculelor de ulei printr-un alt mecanism. Aceste substanțe, ce sunt numite sicativi sau medii în funcție de fabricanți, sunt, în fapt, la frontiera acestor două materiale. Compuse din rășini naturale, din ulei, din solvant și din sicativ, accelerează închegarea peliculelor de ulei prin sărurile metalice pe care le conțin, dar și prin marea cantitate de rășină care le compune. Întărindu-se repede, această rășină contribuie la întărirea peliculei.

La jumătatea drumului, între medii și sicativi, mediile de întărire sunt o soluție interesantă pentru a micșora timpul de deschidere a

* Vezi în capitolul despre pigmenți

materiilor picturale deja frământate și sicativate. Putând fi folosiți în cantități mai importante decât sicativii puri, sunt mai ușor de stăpânit decât aceștia din urmă.

Mediile de întărire cele mai celebre încă vândute în comerț sunt sicativi de Harlem.

PIGMENTȚII

Istoria omului este ea, în cele din urmă, altceva decât o tentativă mereu reînnoită pentru a cunoaște, înțelege și stăpâni lumea ce-l înconjoară? Că e prin mitologie, religie, știință sau artă, istoria colectivităților umane nu e ea oare subânțeleasă prin această căutare continuă de cunoaștere și putere pe un spațiu, inițial, greu de explicat și autonom?

În această perspectivă generală, istoria pigmentilor e, fără îndoială, una din cele mai fascinante. A stăpâni culoarea... culoarea omniprezentă și "omnipotentă": culoarea ce comandă această parte așa de importantă a relației noastre cu lumea care sunt senzațiile vizuale, culoare ce permite toate minunățiile lumii vii Oare cum s-ar putea ca o astfel de preocupare să fie ea la fel de veche precum umanitatea? Și cum oare ar fi putut ea să nu ofere omului ocazia să privească în jurul lui cu ochii atenți și inteligenți ai celui ce caută?

Chiar și studiul cel mai superficial al pigmentilor permite să se sesizeze cu câtă îndârjire și ingeniozitate omul a știut să exploreze natura pentru a-I smulge mijloacele de a stăpâni această culoare pe care o exaltă sub toate formele. N-a trebuit oare destulă voință și acuitate de observare pentru a strivi calculii pe care-I dezvoltă vacile indiene ce se hrănesc cu frunze de manghier și astfel să se obțină galbenul indian? Pentru a ne gândi să strivim aceste mici insecte care sunt coșenilele și să se obțină astfel roșul carmin? Complexitatea preparării unor anumiți pigmenti, chiar foarte vechi, originea lor, adesea puțin evidentă, arată în orice moment că stăpânirea culorii a fost în toate epocile o preocupare profundă a civilizațiilor. Nu este, de altfel, remarcabil faptul că, dacă progresele din chimie au dat pictorilor destui pigmenti noi, artificiali și apoi sintetici, de secole nici un alt nou pigment natural important n-a fost descoperit?

Istoria pigmentilor nu e doar fascinantă doar prin observarea de către om a universului din jurul său al cărui martor este, ci prin amprenta umană puternică (importantă pe care o păstrează în ei pigmentii puțin mai vechi. Pictorii nu dispun/se folosesc niște materii fără importanță, fără origine și fără trecut, lipsite de sens, ci dimpotrivă. Și fără îndoială nici UN alt material pictural nu demonstrează cu atâta forță acest adevăr.

Pigmentii gri din trecutul oamenilor, de mare și mică istorie; albastrul egiptean care, după milenii, n-a pierdut nimic din luminozitatea sa amețitoare, purpura imperială a romanilor, care ducea la sacrificarea a sute de scoici Murex pentru colorarea doar a unei toge *, pigmenti magici, pigmenti tămăduitori, pigmenti otrăvitori ai alchimiștilor, pigmenti ce stau la originea tragediilor, cum este cazul, în mod evident, garantei în 1870**, pigmenti ce datează din cele mai vechi timpuri prin progresie misterioasă

precum bunul nume, faimos la timpul său ***. Rășina roșie folosită ca hemostatică (Sang-dragon) oripentul, singurele nume ale unor pigmenți sunt mărturii ale unui trecut îndepărtat.

Pigmenții pe bază de materii prețioase care adaugă fascinația rarității și prețului celei a istoriei și a legendei : lapis lazuli ****, albul de argint ***** , malachitul *****.

În sfârșit, pigmenții, pe care totul, trecutul lor aproape întotdeauna îndepărtat și misterios, originea lor geografică care nici acesta, adesea, nu diferă mult de trecut, care, uneori, n-a existat fără a reaminti alchimia***** , tinde să-I învâluie într-o anume poezie.

Ne vom mulțumi doar cu câteva repere succinte asupra istoriei, originii preparării și proprietăților unui număr limitat de pigmenți. Într-adevăr, a vorbi serios chiar și numai de istoria pigmenților, ar fi necesară, fără îndoială, scrierea a mai multor cărți. Suma considerabilă de informații de care dispunem asupra numărului foarte ridicat pe care pictorii l-au folosit de-a lungul istoriei impunea o astfel de alegere, mai ales în perspectiva unei lucrări ce se vrea, mai înainte de toate o lucrare practică.

Această prezentare rapidă care nu se va opri decât asupra pigmenților de azi cei mai cunoscuți (și care va lăsa de-o parte pigmenții vechi cei mai interesanți din punctul de vedere al pictorului), nu ar trebui să ne facă să uităm cât de mult pigmenții aparțin primei meserii a pictorilor și cât de mult au știut să-I ofer torța și chiar, am putea spune, magia substanțelor pe care istoria și oamenii le-au încărcat de sens.

* Purpura, pigment foarte scump, era obținută prin strivirea unei cantități importante dintr-o scoică, Murex-ul. Togile colorate cu purpură erau semn de demnitate regală.

** Pentru a diminua producția de garantă, soldații francezi purtau, la sfârșitul secolului al XIX-lea, niște pantaloni roșii minunați.

*** În secolul al XIX-lea a fost comercializată o culoare brună “brunul mumie”, care avea la bază mumiile egiptene sfărâmate.

****Piatră semi-prețioasă, de un foarte frumos albastru, ce a stat la baza peruzei pentru mult timp.

***** Albul de argint, care e azi, uneori, sinonim cu albul de plumb, reprezentat pentru UN moment, albul realizat din măcinarea foițelor de argint.

***** Piatră semi-prețioasă de un verde foarte frumos, care a fost uneori folosită ca pigment.

***** Astfel, de exemplu, o culoare destul de modernă precum albastrul de Prusia (apare în secolul al XVIII-lea) a fost la început prepararea într-un mod foarte empirică, din sânge uscat.

DIFERIȚII PIGMENȚI

A prezenta diferiții pigmenți folosiți de pictori pune mai multe probleme.

Pe de o parte, cum s-a spus deja, era necesar să se realizeze o selecție pentru a prezenta doar un număr rezonabil și pentru a reține doar anumite date despre fiecare pigment, pentru că e imposibil să se prezinte toate informațiile. Un anumit “despotism” era inevitabil pentru o astfel de prezentare.

Pe de altă parte, pigmenții nu au întotdeauna un comportament identic care nu ar fi influențat de mediul lor, cum ar putea să ne facă să vedem prea multe lucrări despre tehnicile picturale. De exemplu, amestecat cu lipici de piele, peruzeaua naturală* se comportă bine; dimpotrivă, amestecat cu un liant pe bază de ulei un pic acid, se degradează foarte repede; albul Saint Jean**, amestecat cu un liant pe bază de apă, produce un pigment mediu, în timp ce efectul său colorat este aproape inexistent (e aproape transparent) atunci când e amestecat/frământat cu ulei. Există deci câteva artificii pentru a vorbi doar de pigmenți, ca și cum ei n-ar interacționa cu substanțele cu care sunt amestecați.

Totuși, ar fi greșit să spunem că e imposibil să vorbim dor de pigmenți fără a lua în considerare sfera în care sunt puși în acțiune. Putem spune că, în general, proprietățile lor rămân, în mare măsură, aceleași cu diferiții lianți. Nu e nefondat să se prezinte diferiții pigmenți singuri. Important e să nu ne înșelăm asupra valorii acestei prezentări: proprietățile diferiților pigmenți vor trebui să fie considerate drept tendințe care, cu anumiți lianți, pot să se modifice, și nu drept niște proprietăți de neatins.

În sfârșit, și asta va întări ce a fost deja spus, nu putem vorbi de pigment în sine, invariant. Fiecare pigment face obiectul unei preparări ce poate fi realizată prin diferite căi și cu mai mult sau mai puțin succes de către fabricanți. În funcție de prepararea sa o aceeași categorie de pigment va putea prezenta proprietăți variabile. Astfel, există mai multe tipuri de roșu aprins care corespund unor preparări diferite.

* lapislazuli

** numele cretei, atunci când este folosită ca pigment.

Aceste ultime două remarci explică, fără îndoială, faptul că uneori găsim în texte aprecieri foarte diferite despre același pigment. Unii autori dezaprobă în mod absolut un pigment pe care alții îl recomandă puternic. Și pentru a încheia, comportamentul unor pigmenți, asupra cărora pictorii și-au exprimat părerile cele mai contradictorii, rămâne misterios.

PREZENTAREA DIFERITILOR PIGMENȚI

Trei parametri importanți ce vor fi evocați odată cu studiul pigmenților, trebuie de-acum bine definiți: puterea de acoperire, puterea de colorare și rezistența la lumină.

Puterea de acoperire

E capacitatea unui pigment de a acoperi o culoare peste care este pus. Cu cât puterea de acoperire a unui pigment e mai ridicată, cu atât culoarea va fi mai acoperită. În orice caz, nu ar trebui să vorbim decât de puterea de acoperire a unui pigment frământat într-un liant, liantul influențând puterea de acoperire a pigmenților singuri, ceea ce ascunde uneori surprize. Putem astfel să ne amintim de albul de Saint Jean: în mod mediu acoperă cu anumiți lianți pe bază de apă și e complet transparent cu ulei. Trebuie să repetăm deci ce s-a spus deja: Proprietățile pigmenților singuri vor fi considerate niște tendințe. Pigmenții puțin acoperitori vor fi considerați transparenți.

Puterea de colorare

Este “forța” pigmentului într-un amestec sau, altfel spus, capacitatea sa de “a-și lua partea ce i se cuvine”. Anumiți pigmenți sunt din acest punct de vedere reductibili, astfel, câteva picături de roșu de mușcată într-un amestec îl vor conduce într-un mod foarte puternic spre roșu, chiar dacă proporția de roșu e neglijabilă în comparație cu cea a celorlalți componenți ai amestecului. Se vorbește, în legătură cu acești pigmenți cu putere de colorare reductibilă, de pigmenți de “invadează” pictura. Și iată de ce expresia nu e greșit aleasă: nu e rar faptul că, prost stăpâniți, pigmenții cu putere de colorare foarte ridicată, invadează pur și simplu UN tablou. Trebuie remarcat și în acest caz că trebuie făcută diferența între pigmentul singur și cel frământat. Nu pentru că liantul modifică puterea de colorare a pigmentului, dar pentru că, aproape întotdeauna fabricanții au grijă,

adăugându-le șarje, să neutralizeze pigmenții a căror “forță de caracter” o ridică prea mult peste cea a partenerilor lor.

Rezistența la lumină

Nimic nu e mai dezagreabil pentru un pictor să vadă după câțiva ani (chiar câteva luni în cele mai grave cazuri) una din picturile sale “pălind” pentru că anumite culori se schimbă, și dispar chiar. Se înțelege că rezistența la lumină va fi un criteriu de alegere foarte important. Fabricanții de pigmenți distribuie în acest scop fișe de semnalare/informare ce indică rezistența lor la lumină. Totuși, nu putem spune că aceste fișe sunt suficiente pentru a cunoaște soliditatea diferiților pigmenți. Experiența arată că trebuie, încă odată, făcută diferența între pigmenții singuri și pigmenții în situație, adică așa cum sunt ei folosiți pentru tablouri. Experiența arată și că etapele de degradare a pigmenților sunt adesea destul de complexe și din nefericire puțin cunoscute. Mulți pigmenți fac unanimitatea în ceea ce privește rezistența lor la lumină, dar constituie prea mult obiectul discuțiilor în această privință. Fără îndoială, acesta se datorează varietății reale a comportamentelor lor: pur, frământat cu ulei, UN astfel de pigment va fi foarte rezistent; dimpotrivă, în amestec, tot frământat cu ulei, se va evapora repede; frământat cu lipici de piele, va suporta bile amestecurile, dar se va degrada la lumină, etc. Această complexitate de reacții la lumină a câtorva pigmenți explică faptul că unii, cuprinzând și pigmenții destul de vechi, sunt întotdeauna foarte controversați și că trebuie prezentați fără a cunoaște bine rezistența lor la lumină (trebuie reamintit că varietatea preparărilor posibile pentru un același pigment complică și mai mult această problemă).

Fișa de informare a diferiților pigmenți

Compoziția, proprietățile cele mai importante (rezistența la lumină, comportamentul în amestecuri, puterea de acoperire, puterea de colorare, foxicitatea) și prețul fiecărui pigment vor fi astfel prezentate:

REZISTENȚA LA LUMINĂ			
****	Excelentă		
***	Bună		
**	Medie		
*	Nepersistentă		
PREȚ			
1	Afacere foarte bună		
2	Afacere bună		
3	Preț mediu	P	poate pune probleme în amestecuri
4	Destul de scump	T	transparent
5	Scump	C	putere de colorare foarte ridicată
6	Foarte scump	X	toxic

COMPORTAMENTUL PIGMENTILOR ÎN AMESTECURI

Probleme de compatibilitate

Sulfuri, oxizi plumb, mercur, cadmiu, fier, etc., diferiții pigmenți atunci când sunt aplicați pe tablou scot în evidență UN mare număr de principii și substanțe/corpuri chimice. Cum se vor comporta aceștia față de ceilalți?

În teorie, această întrebare ar trebui să rămână fără răspuns. Este într-adevăr imposibil să se ia în calcul multiplele combinații posibile între diferiții pigmenți (dacă reținem, de exemplu, ipoteza amestecului a trei pigmenți lianți/ aleși diferiți de pe o paletă ce conține doar 20 de pigmenți, obținem deja cifra considerabilă de 6840 de combinații posibile. În practică, experiența pictorilor arată că, în ansamblu, diferiții pigmenți se tolerează bine unii pe alții și că înainte de toate o singură categorie importantă de amestecuri trebuie evitată: amestecul de pigmenți pe bază de plumb și de pigmenți pe bază de sulf. Acest amestec va duce la formarea sulfurii de plumb care va înnegri culorile.

Vom reține deci această regulă foarte importantă în ce privește compatibilitatea pigmentilor : *să nu se amestece niciodată pigmenți pe bază de plumb cu pigmenți pe bază de sulf*. Pentru acest motiv pigmenții pe bază de plumb și cei pe bază de sulf vor purta mențiunea P.

Există oare și alte amestecuri de evitat?

Meseria pictorilor nu e foarte clară în acest punct. Mai mulți autori notează că un anume pigment decolorează un anume alt pigment, că un anume amestec se va înnegri, că un altul se va deschide, etc., dar aceste remarci sunt, înainte de toate, personale. Dacă punem de-o parte problema amestecurilor plumb / sulf, care face unanimitate, sunt amestecuri adesea diferite pe care tratatele le identifică drept a fi evitate.

Aceste contradicții sunt totuși poate doar aparente. Fără îndoială că suportul acestor observații trebuie căutat în însăși natura reacțiilor de degradare a pigmentilor, observații ce par proprii pentru fiecare pictor. Fenomene lente și complexe pe care le putem imagina ca inhibitate sau favorizate de către factori foarte fini: concentrarea diferiților pigmenți prezenți, natura sau aciditatea liantului, prezența sau nu a sicativului, etc., degradările pigmentilor în amestecuri par înainte de toate, în afară de amestecul plumb / sulf, a fi cazuri particulare unde hazardul are rolul său.

Se pare, în concluzie, că trebuie spus că o singură mare categorie de amestecuri e de evitat, amestecul plumb / sulf; că în ansamblu, celelalte amestecuri se comportă bine, dar că pictorii nu sunt mereu la “adăpost”, mărturii fiind observațiile din tratate, de reacțiile speciale de degradare a pigmentilor unui amestec. Până acum nici una din aceste reacții nu pare a fi căpătat un caracter destul de sistematic pentru a fi inclusă în meseria pictorilor. Poate că această muncă de observare mai trebuie continuată în cea ce privește unele reacții.

Pigmenții tradiționali

ALBURILE

ALBUL DE PLUMB

*** 3 P X Hidrocarbonat de plumb.

; rezistența la lumină: bună ; preț: mediu;

P = poate pune probleme în amestecuri; T = transparent.

“Albul de plumb.....e fără îndoială cel mai frumos alb de care se poate servi pictorul.”

Watin

Numit și ceruză sau alb de argint, albul de plumb e fără îndoială unul din cei mai vechi pigmenți folosiți de pictori. Vitruviu deja în primul secol înainte de I. C., descrie fabricarea sa care se făcea atunci expunând plăci de plumb acțiunii combinate a oțetului și a curpenului de viță de vie. Menționat în toate tratatele, folosit de toți pictorii din toate epocile, albul de plumb a putut să arate foarte bine calitățile sale. De un alb frumos, acoperitor, rezistent la lumină, are avantajul foarte prețios de a da, amestecat cu lianți pe bază de ulei, pelicule foarte solide și suple care se usucă repede (pentru că, nu trebuie uitat, plumbul e un bun sicativ al uleiurilor) și care se păstrează în timp foarte bine. Trebuie amintite două probleme: ca orice pigment pe bază de plumb, înnegresc în contact cu compuși de sulf, fie că provin din atmosferă sau alți pigmenți, și posedă o toxicitate ridicată.

ALB DE ZINC

*** 3 oxid de zinc.

Rezistența la lumină: bună ;preț: mediu; Cunoscut ca pigment al pictorilor din sec. XVIII, se pare că albul de zinc nu intră în uz curent decât din a doua parte a sec. XIV, dată la care fabricarea sa industrială devine o realitate. De un alb frumos, el are o putere de acoperire medie ce nu poate fi mereu satisfăcătoare. Are o reputație foarte proastă în domeniul picturilor în ulei. Nu am putea aminti toți autorii ce nu sfătuiesc folosirea sa. Mulți îi reproșează de a fi antisicativ și de a da pelicule ce crapă foarte repede.

ALB DE TITAN

***** 4 dioxid de titan

Rezistență la lumină: excelentă; destul de scump. Apărut chiar la începutul secolului, albul de titan sa impus repede ca unul din alburile cele mai folosite de pictori. Ceea ce se explică ușor: de un alb frumos, ducând uneori spre galben, foarte acoperitor, foarte rezistent la lumină, este un pigment neutru care nu interacționează nici cu liantul nici cu alți pigmenți. Albul de titan e fără îndoială unul din cele mai bune exemple de pigment foarte performant și ce nu face probleme.

ROȘURILE

VERMILLONUL *** a ** 4 P X C Sulfura de mercur.

Rezistență la lumină: de la bună spre medie, preț: destul de scump; poate pune probleme în amestecuri; toxic; putere de colorare foarte ridicată ; sulfură de mercur.

Pigment foarte vechi a cărui urmă apare deja în antichitate, vermillonul (roșu aprins) e numit uneori cinabru. O folosire riguroasă a termenilor ar însemna să fie numit cinabru, sulfură de mercur natural, și roșu aprins, sulfura de mercur artificial.

“Cinabrul Deosebim două feluri, primul se găsește în minele de mercur, și al doilea se compune amestecând mercur cu sulf,.... unii îl numesc vermillon.”

Watin

De un roșu aprins și proaspăt, vermillonul e un pigment ce rămâne destul de discutat. Marea sa strălucire și puterea sa mare de colorare sunt diferit apreciate și I se reproșează de către unii că e puțin rezistent la lumină, mai ales că se înnește pe parcursul timpului. În definitiv, se pare că în funcție de prepararea lor, diversele varietăți de (chinovar) vermillon pot fi calități foarte diferite și că cele mai bune sunt pigmenții a căror rezistență la lumină e foarte satisfăcătoare. Ca toți pigmenții pe bază de sulf, (chinovarul) vermillonul nu trebuie pus în contact cu pigmenți ce conțin plumb, altfel se înnește.

CARMINUL * 3 Cărmâz

Rezistență la lumină : nepersistentă; preț mediu; cărmâz.

De un roșu foarte frumos, aprins și luminos, carminul e obținut prin strivirea unor mici insecte, cărmâzul. Acest pigment agreabil este, din păcate, la fel de nepersistent ca și frumos. Roșul său se duce spre purpură e greu de înlocuit pe paletă cu UN alt roșu la fel de solid (puternic).

GARANȚA ** 4 C Alizarină.

Rezistență la lumină :medie; destul de scump; putere de colorare foarte ridicată; Alizarină.

Roșu superb și generos, acoperitor și având o mare putere de colorare, lacul de roibă (garanță) este obținut extrăgând din rădăcinile de garanță (plantă cățărătoare ce se găsește în sud) o substanță roșie numită alizarină. Acest pigment e și el, din păcate, la fel de nepersistent precum minunat.

ROȘURILE DE MARS (MARTIE)

Rezistență la lumină: excelentă; afacere bună; seschioxid de fier.

Uneori numite roșuri engleze, roșurile de Martie (e de preferat să se vorbească de acești pigmenți la plural pentru că există o mare varietate de tonuri) sunt, în mod curios, pigmenți ce au dispărut de pe paleta pictorilor. Sunt, într-adevăr, pigmenți foarte interesați: solizi, cu putere de acoperire convenabilă, compatibili cu lianți și ceilalți pigmenți, și ce nu strică deloc, o afacere bună (merge bine). Nu se explica dispariția sa. Lipsa de strălucire (vivacitate explică poate acest fenomen care se atribuie în mare parte și necunoașterii pigmenților pe care puțini fabricanți îi propun.

ROȘURILE DE CADMIU *** 6 P X Selenio - sulfură de cadmiu.

Rezistență la lumină :bună; foarte scump; poate pune probleme în amestecuri; toxic.

Apăruți la începutul secolului, acești pigmenți sunt roșuri foarte interesante. Pigmenți cu nuanțe vii și strălucitoare, au o bună putere de acoperire, sunt rezistenți la lumină, cadmiurile prezintă multe avantaje pe care le moderează totuși prețul lor ridicat și o anume toxicitate care trebuie să ducă la folosirea lor cu anumite precauții. După unii fabricanți, rezistența lor la lumină, care e mereu considerată ca fiind excelentă, ar trebui puțin reconsiderată: în unele amestecuri cadmiurile nu ar manifesta soliditatea pe care am putea-o aștepta de la pigmenți ce dispun de o reputație de inalterabilitate așa de bună.

Ca toți pigmenții ce conțin sulf nu trebuie puși în contact cu pigmenți ce conțin plumbfer.

ORANJURILE

ORANJURILE DE CADMIU *** 5 P X Selenio- sulfură de cadmiu.

Foarte apropiați de roșurile de cadmiu, oranjurile de cadmiu au în mod sensibil, aceleași proprietăți: prospețime a tonurilor, putere de acoperire ridicată, bună rezistență la lumină (unii fabricanți le reproșează, totuși, ca și roșurilor de cadmiu, de a fi mai puțin solizi, în amestec, decât se spune), toxicitate, preț ridicat.

ORANJURILE DE MARS (MARTIE) ***** 2 Seschioxid de fier

Rezistență la lumină: excelentă; afacere bună.

Oranjurile puțin stinse, dar având totuși nuanțe foarte fine, oranjurile de mars prezintă proprietăți comune pentru toate culorile de mars: o putere de acoperire satisfăcătoare, o foarte bună rezistență la lumină, UN comportament fără probleme și preț puțin ridicat. Ca toate culorile de Mars, aceste oranjuri ar merita să fie mai cunoscute.

GALBENURILE

GALBENUL DE NAPOLI *** 5 P X Antimoniat de plumb /Sulfat de var.

Rezistență la lumină: bună; scump; poate pune probleme în amestecuri; toxic.

Nu se știe exact epoca în care acest pigment apare pe paleta pictorilor. De un galben foarte frumos și viu, prezintă o soliditate convenabilă la lumină, precum și o bună putere de acoperire. Are o particularitate curioasă foarte importantă: nu trebuie pus niciodată în contact cu ustensile sau pigmenți ce conțin fier, altfel se degradează repede. Are mai mult decât atât, limitele pigmenților pe bază de plumb.

GALBENURILE DE CROM * 3 P X Cromat de plumb.

Rezistență la lumină :Nepersistentă; preț mediu; poate pune probleme în amestecuri; toxic

Apărute la începutul secolului, aceste galbenuri în culori strălucitoare au o reputație foarte proastă în pictură. Această reputație e justificată: foarte nepersistente, galbenurile de crom pot dezacorda foarte grav un tablou.

GALBENURILE DE CADMIU ***** 5 P X Sulfură de cadmiu.

Rezistență la lumină: excelentă; scump; poate pune probleme în amestecuri; toxic.

Aceste galbenuri au proprietăți specifice culorilor pe bază de cadmiu: strălucire și prospețime a tonurilor, rezistență bună la lumină (în acest punct, ideea în cea ce privește comportamentul cadmiurilor în anumite amestecuri e menționată de unii fabricanți, cadmiurile galben deschis au reputația mai puternică de a fi mai puțin solide decât ceilalți pigmenți pe bază de cadmiu), incompatibilitate cu plumbul și preț ridicat.

GALBENURILE DE MARS ***** 2 Seschioxid de fier.

Rezistență la lumină: excelentă; afacere bună.

Ca toate culorile de Mars, galbenurile de Mars sunt culori ce ar merita să fie mai cunoscute. Foarte rezistente la lumină, compatibile cu ansamblul de lianți și pigmenți, afacere foarte bună, aceste galbenuri, cărora le-am putea reproșa, cel mult, o lipsă de strălucire, sunt ca și celelalte culori de Mars, în mod curios puțin folosite de pictori.

OCRURILE GALBENE ***** 1 Oxid de fier natural.

Rezistență la lumină: excelentă; afacere foarte bună.

Acești pigmenți simpli, rezistenți și afacere foarte bună ca preț, pe bază de argile (la timpul lor, ocrurile pe bază de argile de Berry au avut faima lor) nu ar trebui neglijate. Dacă lipsa lor de strălucire nu fac din ele “soliste strălucitoare”, aceste galbenuri dețin interesul lor ca pigmenți de sprijin / de completare sau pentru tonurile lor (frînte) rupte.

VERZURILE

PĂMÎNT VERDE ***** 1 T Amestecuri de diferiți oxizi minerali.

Rezistență la lumină: excelentă; afacere foarte bună; transparent.

Acest pigment foarte vechi pe bază de argilă naturală poate fi apreciat diferit de pictori. De un verde slab și fără strălucire, transparent, are avantajul unui preț foarte mic, de o mare rezistență la lumină, precum și o totală compatibilitate cu ansamblul de lianți și de pigmenți.

VERDE SMARALD

***** 4 X Oxid de crom hidratat.

Rezistență la lumină: excelentă; destul de scump; toxic.

Numit uneori și verde Guignet, verdele de crom e fără îndoială, un verde dintre cei mai interesați de care dispun pictorii. De o culoare foarte vie, acest pigment modern (intră în uz curent la sfârșitul sec. XIX) îmbină o rezistență bună la lumină cu o compatibilitate bună cu ansamblul de lianți și de pigmenți. Unii pictori îi reproșează o putere de acoperire scăzută, precum și o relativă lipsă de ductilitate / suplețe atunci când e frământat (amestecat) cu ulei.

VERDELE OXID DE CROM

***** 4 X Oxid de crom.

Rezistență la lumină: excelentă; destul de scump; toxic.

Destul de apropiat de verdele smarald, acest verde împarte cu acesta privilegiile unei bune rezistențe la lumină și a unei bune compatibilități. Se diferențiază adesea de verdele smarald printr-o culoare mai puțin strălucitoare.

VERDELE VERONEZ

** 3 X Aceto-arseniat de aramă

Numit verde de Schweinfurth, verdele veronez ce apare pe paleta pictorilor în secolul al XIX-lea, rămâne încă destul de folosit, deși calitățile sale sunt foarte mediocre. Foarte toxic, puțin rezistent la lumină, acest pigment nu prezintă un foarte mare interes.

ALBASTRURILE

ALBASTRUL ULTRAMARIN

*** a ** 3 PX

Rezistența la lumină : bună spre medie; preț mediu; poate pune probleme în amestecuri; toxic

La origine era numit ultramarin, un pigment albastru obținut datorită sfărămării unei pietre semiprețioase de un albastru deosebit: lapis lazuli. În 1828, a fost inventat de către chimiștii Guimet și Gmelin un albastru al cărui tonalitate era foarte apropiată de cea a lapis lazuli-ului.

Succesul acestui pigment a fost imediat recunoscut și înlocuit foarte repede, astfel că ia și numele ca pigment, lapis lazulit-ul, a cărui raritate și preț erau din ce în ce mai greu de suportat de pictori.

Pentru a distinge bine acești doi pigmenți diferiți ce se ascund sub aceeași denumire, se folosesc uneori expresiile de ceruză naturală pentru a vorbi de pigment pe bază de lapis lazuli și de ceruza sintetică pentru a vorbi de pigmentul inventat de Guimet și Gmelin. Acesta din urmă (atunci când vom vorbi de ceruză, nu vom vorbi decât de cea sintetică, lapis lazulit-ul nu mai e deloc folosit), deși are un anumit trecut rămâne destul de discutat: de un albastru frumos și luminos, e apreciat diferit de pictori. Unii îl consideră ca rezistent la lumină și fiabil în amestecuri și alții ca puțin rezistent și susceptibil de a pune probleme în unele amestecuri. Ne putem gândi că în complexitatea procedeele de preparare a acestui pigment destul de elaborat, pot interveni foarte bine variații și nu este poate străină acestor aprecieri contradictorii.

ALBASTRU DE PRUSIA

*** a ** P C X Ferrocianură de fier

Rezistență la lumină bună, spre medie; preț mediu, poate pune probleme în amestecuri; putere de colorare foarte ridicată; toxic.

De un albastru negru (închis) și profund, albastrul de Prusia, un pigment apreciat și el diferit de pictori (deși nu e un nou apărut, devine de uz curent în secolul al XIX-lea). Cu o bună rezistență la lumină, având o putere de colorare marcată și o putere de acoperire satisfăcătoare, albastrul de Prusia s-ar comporta rău în unele amestecuri. Are și o particularitate ce trebuie cunoscută: se frământă greu cu uleiul.

ALBASTRUL DE COBALT

**** 4 X Aluminat de cobalt

Rezistență la lumină: excelentă; destul de scump; toxic.

Acest vechi albastru al pictorilor, numit sticlă colorată în albastrul de oxid de cobalt, are numeroase calități: o mare vivacitate a tonului, o excelentă rezistență la lumină, și un comportament fără probleme față de lianți și față de ceilalți pigmenți.

ALBASTRUL DE CERULEUM

**** 5 X Stanat de cobalt

Rezistența la lumină : excelentă, scump, toxic.

De un albastru frumos și lucios ce duce puțin spre verde, Ceruleum-ul este un pigment modern, foarte plăcut. Rezistent la lumină, nu pune probleme în amestecuri, oferă, printre altele, avantajele unei bune puteri de acoperire și a unei puteri de colorare medie ce se adaptează foarte bine în toate situațiile.

VIOLETURILE

VIOLETUL DE COBALT

*** a ** 6 P ? X

Deschis : Arseinat de cobalt; Închis : fosfat de cobalt

Rezistență la lumină : bună spre medie; foarte scump, poate pune probleme în amestecuri; toxic.

De un violet viu și plăcut, acest pigment modern rămâne destul de discutat. Unii autori îl consideră ca foarte rezistent la lumină, alții îi reproșează că se degradează destul de repede în amestecuri.

VIOLETUL DE MAGNEZIU

**** 6 X Fosfat de magneziu

Rezistență la lumină : excelentă; foarte scump; toxic.

Având o foarte bună rezistență la lumină, o putere ridicată de acoperire, violetul de magneziu este un pigment modern apreciabil. I se pot reproșa totuși, nuanțe uneori palide.

BRUNURILE

ARGILELE

“Ajuns într-o mică vâlcea cu o grotă sălbatică, am scrijelit grotă cu o ustensilă și am văzut diverse șuvițe de culori precum ocrul, sinopia obscură și deschisă, azurul** și albul, lucru ce a fost pentru mine cel mai mare miracol, acela de a găsi alb în filon de pământ. Mai era în același loc și UN filon de culoare neagră. Aceste culori apăreau în acest loc ca o cicatrice pe chipul unui bărbat sau al unei femei.*

Să ne întoarcem la culoarea de ocru. Scobeam filonul acestei culori și jur că niciodată nu am văzut o culoare mai frumoasă și mai perfectă..., niciodată o culoare mai bună ca acest ocru n-a existat.”

Cennino Cennini, *Cartea despre artă*, 1437

Pigmenți simpli, cel mai adesea rezistenți la lumină, afacere foarte bună, argilele de care înaintașii s-au folosit mult păstrează și azi un anumit interes. Colorate natural, prin oxizi metalici foarte variați, oferă o paletă foarte întinsă de brunuri care duc atât spre galben cât și spre ocru galbene, cât și spre roșcaturile de argile de Pouzzoles și verdele argilelor verzi.

Compuse, în mod normal, numai din pământuri mai mult sau mai puțin argiloase, argilele ar trebui să fie pigmenți fără probleme sau oricum numai aceea a unei puternice solidificări a liantului*** care face frământarea lor delicată.

Unele argile pot conține totuși o mai mare sau mai mică proporție de bitum**** sau de alte substanțe ce pot face folosirea lor

* Roșul

** Albastru

*** A se vedea frământarea culorilor

**** Bitumul este un puternic antisicativ la uleiurilor

periculoasă. Astfel, argilele de Cassel au fost la un moment dat identificate de pictori ca argile de evitat pentru lucru: foarte bogate în bitum, stăteau la baza a numeroase accidente. Argilele de Umbria și de Cologne au fost și ele foarte vitrificate.

Unele argile trebuie, deci, evitate uneori. Problema e că știm care.

Epoca în care o argilă provenea dintr-un loc de extracție pe care pictorul o putea identifica grație numelui pigmentului (de exemplu argila numită de Cologne provenea din Cologne, argila de pământ negru de Ombre, de Umbria, etc.) e departe. Azi, numele argilelor nu se referă decât la

culorile lor și nu, ca altă dată, la pământuri precise a căror proprietăți le putem cunoaște cât de cât.

Cum să considerăm argilele, despre care, a priori, nu știm nimic? Și dacă pictorul identifică o argilă ca periculoasă sau interesantă, ce garanție are el că anul viitor, sub același nume, nu se va vinde o argilă diferită? Albastrul de cobalt, oricare ar fi calitatea preparării sale, va fi mereu un aluminat de cobalt, dar ce este oare argila zisă de Siena?

În ceea ce privește argilele, pictorii nu au altă alegere decât aceea de a se încrede în fabricanți, sperând că aceștia au realizat o relație riguroasă a argilelor pe care le propun.

BRUNURILE DE MARS

***** 2 Sesquioxid de fier

Rezistență la lumină : excelentă; afacere bună.

Aceste brunuri nu trezesc întodeauna entuziasm prea mare. De un cafeniu închis, fără strălucire, n-au nici forța nici “libertatea” multor altor brunuri. Dar, încă odată, ca toate culorile de Mars, sunt pigmenți foarte plăcuți pe care pictorii ar fi obligați să-I cunoască: rezistenți, nu scumpi, nu pun niciodată probleme și nu sunt toxici.

NEGRURILE

NEGRURILE DE CALCINARE

***** 1 Carbonul

Rezistența la lumină : excelentă; afacere foarte bună.

Un număr mare de negruri sunt folosite în pictură. Aproape toate se bazează pe același principiu: sunt obținute prin calcinarea substanțelor bogate în carbon. Cu o excelentă rezistență la lumină, compatibile cu toate celelalte substanțe din pictură, foarte ieftine, negrurile de calcinare, ce figurează printre primii pigmenți folosiți de om, sunt

pigmenți aproape mereu agreabili (doar câteva rare varietăți de negru de fum, afacere foarte bună, ar fi de respins).

În funcție de substanțele lor de origine, pe care le indică al lor calificativ (negrul de piersică provine din combustia sâmburilor de piersică, negrul de os din calcinarea oaselor, etc.), diferitele negruri vor avea nuanțe mai mult sau mai puțin calde sau reci. De aceea e interesant a se avea mai multe negruri de calcinare diferite.

Multe negruri de calcinare sunt antisicativi. Putem să ne amintim, în ceea ce le privește, ce spunea Watin : “Negrurile sunt (greu) de uscat...”

În timpul frământării vor trebui sicativate puternic.

Principalele negruri de calcinare sunt: negrul de fildeș, negrul de fum, negrul de piersică, negrul de viță-de-vie.

NEGRUL DE MARS

***** 2 Sesquioxid de fier

Rezistența la lumină : excelentă; afacere bună.

Acest ultim membru al familiei de culori de Mars nu deține surprize: foarte rezistent la lumină, puțin costisitor, are un comportament conciliant, obișnuit culorilor de Mars.

Noii pigmenți

În anii de după război, paleta pictorilor s-a îmbogățit cu noi pigmenți: pigmenții sintetici. Acești pigmenți, cărora fabricanții de produse de arte frumoase le dau, uneori, nume inventate de ei, pot lăsa perplecși mai mult de un pictor.

Perplecși, pentru că acești pigmenți sunt noi veniți.

Dar mai ales, pentru că, spre deosebire de pigmenții tradiționali sunt tot atâția “indivizi” preciși și relativ bine definiți, acești pigmenți noi sunt mai mult “familii de pigmenți” decât pigmenți izolați.

Astfel, sub numele de galben de Hansa, pictorul poate avea de a face cu foarte numeroși pigmenți rezultați din cuplarea (termen consacrat) de diazoți de amine nitate cu acetilacetaldehide: combinații de p-cloro-o-nitranilină și de o-cloroacetilacetanilidă, combinații o-nitranilină și de acetilacetanilidă, etc.

Fabricanții de produse de arte frumoase, recurgând la diferiții reprezentanți ai unei aceleiași familii a acestor pigmenți sintetici și dându-le uneori numele ce sunt proprii nuanțatorului lor, e foarte greu pentru pictori să cunoască acești noi pigmenți.

Intr-adevăr, dacă ar dori să folosească anumiți pigmenți sintetici, având o bună idee despre proprietățile lor, pictorii nu pot decât să recurgă la aceeași pigmenți ai unui fabricant dat (două galbenuri Hansa de la doi nuanțatori diferiți vor putea avea proprietăți foarte îndepărtate) și să câștige o bună cunoaștere prin propria experiență. Complexitatea familiilor de substanțe puse în joc, numărul lor mare de reprezentanți, problemele de denumire pe care le ridică pigmenții sintetici astfel încât nu putem da pictorilor înainte o bună cunoaștere a acestor pigmenți.

FRĂMÂNTAREA CULORILOR

“ Pentru a ajunge la toată strălucirea artei pas cu pas, se ajunge la măcinarea culorilor.... ”

Cennino Cennini

Strălucirea artei ... Fără îndoială că nici o altă operație decât frământarea culorilor sau, altfel spus, prepararea materiilor picturale, nu arată la fel de mult cât poate fi de creatoare și virtuoasă munca pictorilor.

De câtă atenție și pricepere are nevoie pictorul pentru a fi propriul creator al materiilor sale picturale? Dibăcie ce se transmite din generație în generație, cunoștințe ce se desăvârșesc cu timpul, muncă lentă și minuțioasă privire atentă și inteligentă asupra materiei pe cale să se nască, e ușor de ghicit ce efort, din partea pictorului, presupune prepararea culorilor în atelier și cât se emancipează prin frământarea culorilor, munca pictorilor față de artizanat pentru a se apropia de artă.

Ce mai este azi din acea fabricație a vopselelor în atelier practică altă dată de pictori?

Pentru aceste motive, fără îndoială, mai ales economice (a-ți pregăti tu însuși culorile e o economie importantă), mulți pictori frământă ei înșiși culorile. Putem spune, deci, că această operație, care e destul de răspândită în cerul pictorilor, a rămas destul de cunoscută și de practică.

Însă, nu rămâne nimic. Dimpotrivă, printr-un paradox curios, frământarea culorilor, care era altă dată prima operație a profesiei de pictor datorită căreia erau inițiați tinerii ucenici, este azi foarte puțin cunoscută. În așa măsură încât nu se exagerează când se spune că numeroși sunt pictorii ce se înșală asupra sensului frământării culorilor. În realitate, cel mai neexperimentat ucenic din Evul Mediu care ar vedea un pictor contemporan frământând culorile, ar fi foarte mirat de ceea ce acesta din urmă înțelege prin frământarea culorilor.

Cum frământă culorile pictorii de azi?

Mulți o fac amestecând cu pensonul pe paleta lor, de-a lungul lucrului și pe măsura nevoilor lor, lianți și pigmenți. Unii pictori, mult mai conștiincioși sau care au nevoie de mari cantități de materii picturale, nu amestecă lianții și pigmenții lor pe paletă, ci pe o placă dură destinată acestui lucru, fie cu UN cuțit, fie cu o moletă de frământat. În ansamblu, toți se mulțumesc cu UN amestec rapid și sumar al lianților și pigmenților.

De ce să facă mai mult?

Întrebați în această privință, aproape toți pictorii răspund că, altă dată fabricarea vopselelor se numea frământarea culorilor pentru că pictorii atunci când amestecau lianții și pigmenții lor trebuiau să frământe și să

concaseze pigmenți prea grosolani pe care-I aveau la dispoziție, această operație nu mai e de actualitate, pigmenții moderni sunt destul de fini pentru a nu mai necesita un oarecare afânaj. Pentru că pigmenții moderni sunt foarte fini, nu li se mai pare necesar să frământa îndelung culorile așa ca altă dată. Un simplu amestec de câteva minute li se pare suficient pentru a obține materii picturale foarte convenabile. Expresia “a frământa culorile” nu li se pare decât o rămășiță a epocii în care pictorii aveau de-a face cu pigmenți grosolani, nu desemnează azi decât un simplu amestec, ce nu necesită o dibăcie specială.

Ori, acest răspuns așa de frecvent, arată în ce măsură frământarea pigmenților așa cum e ea înțeleasă și practică, are la bază/se realizează pe o neînțelegere.

Nu am putea, la prima vedere, să dăm dreptate pictorilor atunci când afirmă că pigmenții contemporani sunt foarte fini. E foarte exact că pigmenții moderni sunt atât de fini încât pictorii nu trebuie să-I mai afâneze.

Da expresia “frământare a culorilor” e departe de a fi sinonimă doar cu concasarea pigmenților, așa cum cred prea mulți pictori. Are și un alt sens.

Pentru a înțelege bine acest lucru trebuie să ne întoarcem la operația de frământare așa cum era ea practică altă dată de pictori.

Ce făceau înaintașii când pregăteau vopselele/culorile? Amestecau lianții și pigmenții lor pe o suprafață dură, apoi cu o unealtă specială (moleta pentru frământat, de care vom vorbi mai târziu), sfărmau îndelung, uneori timp de câteva ore, amestecul lor liant/pigment. Făcând acest lucru, realizau două operații.

Pe de o parte, sfărmau și concasau pigmenții adesea grosolani pe care-I foloseau. În acest caz, frământarea culorilor corespunde unei concasări a pigmenților.

Dar, pe de altă parte, realizau, în același timp, și o altă operație: dispersau pigmenții în liant. Trebuie știut că pigmenții au adesea tendința de a se aglutina (a se uni unii cu alții - e suficient să se observe anumiți pigmenți pentru a vedea cum au tendința de a se “uni într-o bilă”) și că liantul penetrează cu greutate interstițiile încâlcii compacte a pigmenților. Sau, altfel spus, amestecul liant/pigment, ce pare un amestec evident, e de fapt un amestec care se face/se realizează lent și greu. Și mai ales pentru asta, pictorii trebuie, înainte de toate, să frământa amestecurile lor liant/pigment. Doar frământarea culorilor, această muncă minuțioasă și lentă a vopselelor, care va sfărâma, nu pigmenții, așa cum se crede, ci aglomerațiile de pigmenți care formează tot atâtea cocoloașe și care va forța liantul în încâlceala de pigmenți, va da materiilor picturale calitate, adică onctuozitate,

vor fi bine acoperite și nu vor forma cocoloașe și în care liantul va fi, de asemenea, împărțit.

E suficient pentru a se convinge să observe materiile picturale obținute printr-un simplu amestec de lianți și de pigmenți fără o frământare a culorilor: cu cocoloașe, fără onctuozitate, Adesea un pic de liant, “nu sunt plăcute de văzut”. Și cu aceste materii picturale mediocre pictorii nu vor reuși să ajungă la capătul studiilor: rău acoperiți, pigmenții vor putea prezenta pulverulențe locale, avizi le un liant ce le lipsește, vor provoca culori mohorâte, opacități ireversibile, etc., prost încărcăți cu pigmenți, lianții vor migra cu ușurință spre celelalte straturi, se vor ridica la suprafața picturii, făcând-o lipicioasă.

Pictorii trebuie să se convingă că din lipsa unei adevărate frământări, adică, să reamintim, a unei munci îndelungi și făcută cu grijă de sfărâmare a culorii, nu vor manipula picturile sau, altfel spus, materiile picturale prin care suntem îndreptățiți să înțelegem bogăția de aspecte și de comportamente a unor picturi adevărate, ce slabi înlocuitori cu posibilități bine limitate.

Vom spune deci, că frământarea culorilor nu desemnează doar concasarea pigmentilor, ci desemnează și o muncă de sfărâmare îndelungată a amestecurilor lianți/pigmenți. Doar această muncă permite o bună dispersare a pigmentilor într-un liant și deci obținerea unor adevărate picturi.

A vorbi despre frământarea pigmentilor gândindu-ne la concasarea lor nu mai are sens azi când ne gândim la finețea pigmentilor contemporani. Dimpotrivă, a reține expresia de frământare a culorilor pentru a desemne ansamblul gesturilor ce vor permite o bună dispersare a pigmentilor în liant este UN lucru indispensabil.

TEHNICA FRĂMÂNTĂRII

Frământarea culorilor a făcut foarte devreme obiectul diverselor tehnici, adesea foarte inteligente, și uneori destul de complexe. Lectura tratatelor e elocventă în acest sens.

Nu vom prezenta în acest capitol decât tehnicile de frământare cele mai simple ce se referă la picturile în ulei, în acuarelă, cu ou, cu lipici de piele și picturile pe bază de emulsii slabe ulei/apă.

Tehnicile cele mai simple pentru că altfel ar fi nevoie de o carte întreagă pentru a ne putea da seama de ansamblul de tehnici de frământare relativă la acești lianți.

Picturile în ulei, în acuarelă, cu ou, cu lipici de piele și pe bază de emulsie ulei/apă, pentru că ne vom aminti că am ales să ne conformăm

folosirii care vrea ca anumiți lianți să fie considerați drept lianți ai pictorilor și alții drept lianți ai desenatorilor. Ținând cont de această distincție, uleiul, emulsiile acrilice și vinilice, ceara, oul, lipiciul de piele și emulsiile slabe ulei/apă par a fi singurii lianți de studiat din punctul de vedere al frământării. Frământarea emulsiilor acrilice și vinilice, nefiind la îndemâna pictorilor, doar frământarea uleiurilor, a cerii, a oului, a lipiciului de piele și a emulsiilor ulei/apă va fi expusă.

COMPONENTȚII AMESTECURILOR

Oricare ar fi dibăcia /îndemânarea în frământarea culorilor, nu se vor obține materii picturale de calitate dacă nu se vor determina cu grijă natura și proporția diferitelor substanțe care intră în amestecuri.

Această simplă constatare care ar trebui să aibă caracterul de evidență, arată ea singură în ce măsură amestecul pe paleta de lianți și de pigmenți este criticabil: în privința proporțiilor, pictorul procedând în astfel se încrede doar hazardului sau, mai bine spus, unei aproximări grosolane.

Importanța proporției diverșilor componenți

Într-o materie picturală există un raport primordial: raportul liant pigment. Acest raport va determina, într-adevăr, niște caracteristici ale comportamentului și aspectului materiei picturale.

Vâscozitatea sa

Adică onctuositatea vopselei, care se traduce pentru pictor prin “firul de țesut” al vopselei, prin stabilitatea sa, prin ductilitatea/suplețea sa, într-un cuvânt, prin toate calitățile sale de justificare/motivare sub person care o vor face mai mult sau mai puțin plăcută lucrului.

Raportul liant/pigment va trebui calculat evitând două dificultăți (obstacole):

1 – Cantitatea de pigmenți e prea slabă în raport cu cea de liant. Trebuie știut că, oricare ar fi calitățile de vâscozitate, de stabilitate a unui liant, acesta are nevoie de pigmenți care, într-UN fel, îl vor “încărca, îngreuna” pentru a dobândi bune calități de onctuositate și mai ales de stabilitate convenabilă. UN ulei de in fiert, unul din lianții cei mai “grei” care există, nu are nici UN fel de stabilitate atunci când e pur, nu poate fi

lucrat. Doar atunci când e plină de pigmenți ea va da o culoare energică, fermă și structurantă. Într-o manieră generală, dacă pigmenții nu sunt într-UN număr suficient pentru a ridica vâscozitatea sa, UN liant va da o culoare moale, fără vioiciune, fără motivare sub penson care va păstra rău amprenta gestului a căror umflări vor scădea/se vor lăsa.

2 – Cantitatea de pigmenți e prea importantă în raport cu cantitatea de liant. Materia picturală va deveni, în acest caz, prea "greă". Prea groasă va trage greu sub penson, se va opune vigorii gestului, fineții desenului, etc.

Experiența arată că scara proporțiilor liant/pigment între care o materie picturală atinge comportamentul său cel mai bun din punct de vedere al vâscozității și al calităților care provin din asta, e destul de restrânsă. Pentru a scoate bine în evidență acest fenomen putem trasa următoarea curbă (aceasta nu are valoare decât ca ilustrație, nu are nici o valoare cantitativă).

CALITATEA MATERIEI PICTURALE

Excelentă
Bună
Medie
Mediocră

Strălucirea și opacitatea sa

Cu cât materia picturală va fi mai săracă în pigmenți, cu atât va fi mai strălucitoare; dimpotrivă, cu cât va fi mai bogată în pigmenți, cu atât va fi mai mată.

Opacitatea sa

Raportul liant/pigment intervine într-o măsură importantă asupra puterii de acoperire a materiei picturale. Evoluția opacității/transparenței a unei materii picturale în funcție de raportul liant/pigment, e destul de complexă și nu poate fi rezumată printr-o simplă curbă. Trebuie știut că există UN raport liant/pigment precis în care materia picturală atinge maximul de opacitate păstrând, în același timp, bune calități

de ansamblu (vâscozitate, strălucire, etc.), materia picturală va fi foarte transparentă (materia picturală foarte bogată în liant) sau foarte opacă (materie picturală foarte bogată în pigmenți).

Permeabilitatea sa

Se va vedea importanța acestui ultim parametru când vor fi studiate problemele de suprapunere. Putem spune, în grabă, că o materie picturală nu-și permite să aibă orice permeabilitate: prea permeabilă, ea va absorbe în mod exagerat straturile materiei picturale ce o vor acoperi; prea impermeabilă, ea le va refuza.

Permeabilitatea unei materii picturale e comandată de o manieră foarte simplă de raportul liant/pigment: cu cât aceasta va fi mai bogată în pigment cu atât va fi mai permeabilă.

Atunci când ne oprim asupra influenței raportului liant/pigment asupra aspectului și comportamentului unei materii picturale, înțelegem în ce măsură frământarea culorilor va pune în joc fenomene importante și complexe (și în ce măsură realizările materiilor picturale “pe deget” mulțumită unor amestecuri complexe trec pe lângă esențial) și că nu se exagerează când se vorbește despre ea de artă veritabilă.

Stăpânirea acestui raport liant/pigment, ce intervine în atâtea caracteristici ale vopselei; care obțin astfel o relație de interdependență (se vrea creșterea onctuoității vopselei? Vom diminua strălucirea și impermeabilitatea sa. Vrem să-i creștem permeabilitatea? Îi vom crește opacitatea, etc.) va cere pictorului o mare sensibilitate de observație și o mare pricepere/armonia materiilor picturale.

Cum să fie găsit punctul precis pe curba raporturilor liant/pigment unde materia picturală va avea cel mai bun compromis între diferitele calități asupra cărora acest raport intervine?

Stăpânirea raportului liant/pigment tip pentru un liant și un pigment dat. Dar interesul lor, pentru a fi real, nu e mai puțin limitat mai ales pentru un pictor care cunoaște rău pigmenții și lianții de care se folosește. Într-adevăr, urmărind anumite caracteristici ale pigmentului (talie și forma sa mai ales, ce pot fi foarte diferite pentru aceeași familie de pigmenți) și ale liantului (vâscozitatea sa în special) raportul tip liant/pigment va trebui

modificat. Cu titlu indicativ, putem da următoarele cantități de in pentru 100 g de pigment:

ALB DE ZINC	13 A	16 G
ALB DE PLUMB	12 A	15 G
VERMION	15 A	20 G
PAMANT DE SIENA	80 A	100G

Aceste valori ne pot da o idee despre regulile de importanță practicate în timpul frământării unui ulei de in, dar nu avem altă soluție decât să calculăm noi înșine raporturile liant / pigment.

Cum să procedăm? În primul rând, va trebui să verificăm bine pigmentii (calitate, furnizor, etc.) și liantul (natură, preparare, etc.) pentru ca odată raporturile liant/pigment calculate, acestea să fie făcute pentru todeauna. Lucrând același pigment și același liant, se poate astfel păstra la infinit UN raport calculat prima dată.

În continuare, se realizează o frământare lentă și progresivă ce se va testa.

- Lent. O eroare curentă constă în a încerca să se evalueze imediat calitatea materiei picturale ai cărei constituenți care tocmai au fost puși împreună. Ori, trebuie știut că raportul liant/pigment al vopselelor se modifică în timp (de văzut, în acest sens, înmuierea pigmentilor). Pentru a evita această eroare se va lăsa materia picturală să “se maturizeze” pentru câteva minute, de fiecare dată când va fi modificat raportul pigment/liant.

- Progresiv. Se începe frământarea cu cel mai puțin liant posibil. Puțin câte puțin se adaugă liant, frământând de fiecare dată, ușor, materia picturală și lăsând-o să se odihnească și să se “maturizeze” înainte de fiecare adăugare importantă. Se procedează astfel până ce se obține o vopsea ce pare satisfăcătoare.

- Să se testeze. Prin experiență, singurul răspuns al materiei picturale sub moleta pictorului va fi suficient pentru a cunoaște calitatea materiei picturale preparate. Având această experiență e de preferat să fie testată în felul următor (aceste teste pot fi făcute în câteva minute pe placa de frământat):

Vâscozitatea: realizați cu spatula o bilă /îngroșare și observați-I stabilitatea. E puțin stabilă și se lasă? Vopseaua e prea bogată în liant.

Lucrați cu spatula un vârf din materia picturală. Observați cum se comportă. Dacă e posibil, atunci când se pune ușor spatula pe vopsea,

trăgând-o ușor spre dumneavoastră, să se obțină un vârf “convenabil”, atunci vopsea e probabil prea bogată în pigmenti.

Opacitatea: cu spatula se sfărâmă o fărâmă de vopsea pe o suprafață nefolosită a plăcii pentru frământat și se întinde trăgând-o din ce în ce mai mult încercând astfel să se obțină un strat din ce în ce mai fin. Observați dacă transparența vopselei vă convine.

Gradul de strălucire /opacitatea și permeabilitatea (acești doi parametri sunt strâns legați) se observă printr-o privire.

E posibil, și aceasta e chiar de dorit, să găsiți gesturile proprii ce vă permit să observați materiile picturale. Nu putem decât să vă sfătuim să vă aventurați cât mai puțin posibil în observare și în manipularea materiilor picturale pentru a obține cât mai multe informații.

Nu e inutil să vă amintiți în timpul acestei munci că mulțumită frământării culorilor mulți pictori tineri “învățau”, altădată, materia picturală. A învăța materia picturală ... Doar pictorii care au practicat frământarea culorilor vor înțelege forța și valoarea acestei expresii.

Cu ocazia acestei prime munci de frământare a culorilor, ce va servi pentru determinarea raporturilor pigment/liant, nu trebuie să se ezite să se lucreze cu cantități importante de liant și pigment. Asta va face observarea mai ușoară și va micșora erorile de dozaj ce ar putea fi făcute (cel mai simplu e să se ia 100 g de pigment drept punct de plecare, ceea ce va da o cantitate adecvată pentru manipulare și va ușura calculele de împărțire sau înmulțire ce vor trebui făcute plecând de la acest raport). Trebuie să fim vigilenți în ce privește cantitatea de liant. Acesta, fiind adăugat puțin câte puțin, e foarte ușor să se piardă în diferite adaosuri și să nu se mai știe, la sfârșit, ce cantitate de liant s-a folosit.

Proporția celorlalți constituanți ai amestecului

În afară de pigmenti și lianți, trei substanțe pot interveni în constituirea unei materii picturale: sicativii, șarjele și plastifianții.

Sicativii: proporția lor e calculată în funcție de liant și e reglată în timpul preparării sale. Nu trebuie luată în calcul în timpul frământării.

Șarjele: e greu de dat un procent de cantitate relativ față de cantitatea de șarje ce trebuie folosită în construirea unei materii picturale,

atât pot fi de variate componentele șarjelor față de diferiții lianți și față de diferiții pigmenți (și de asemenea, dorințele fiecărui pictor). Cu titlu informativ, se poate spune că 10 la 20% de cretă într-o materie picturală în ulei permit scăderea prețului său fără a altera prea mult calitățile sale optice (vivacitate, putere de acoperire, etc.) și mecanice (filarea, comportamentul, etc.).

Totuși trebuie știut că, dacă interesul pentru șarje este mai întâi de toate economic, acestea pot avea și funcții de ordin estetic interesante. Ele pot permite “reglarea” unei materii picturale scăzându-i vâscozitatea sau puterea sa de acoperire, dacă acestea sunt prea ridicate. Pot permite și afânarea reglării onctuozității și strălucirii/opacității vopselei.

Această operație de reglare va trebui totuși să fie rezervată pictorilor ce au o foarte bună cunoaștere a frământării culorilor. Vor fi nevoiți să calculeze nu numai un raport liant/pigment, dar și un raport liant/pigment/șarjă, ceea ce e mult mai dificil. Pentru pictorii începători e de preferat să adauge șarje în cantitate foarte mică (5% la început, de exemplu) doar pentru a scădea prețul amestecurilor lor și, de asemenea, pentru a se familiariza cu comportamentul șarjelor.

Plastifiantii: substanțe ce duc la creșterea supleții unui liant, nu sunt folosiți (sau doar în cazuri excepționale) cu cele 5 categorii de liant ce au fost reținuți. Nu vor fi, deci, studiați.

Natura diferiților constituenți ai materiilor picturale

Lianții. În această privință trebuie văzut capitalul despre proprietățile și prepararea diferiților lianți.

Bineînțeles, prepararea lianților trebuie terminată înainte de frământare. Nu se pune problema fierberii unui ulei după ce a fost frământat.

În ceea ce privește uleiurile, trebuie avut grijă să se folosească mereu uleiuri proaspete, adică ce au fost sicativate și/sau fierse câteva zile înainte de frământare (putem spune că 2 – 3 zile maxim). Nu trebuie folosite niciodată uleiuri sau resturi de ulei vechi, ce vor avea UN început de oxidare (uleiurile, sunt în acest caz, foarte bune, prezent UN aspect de grăsime, chiar o peliculă solidă la suprafață) se pierde timpul încărcându-se frământarea unui liant dificil care la sfârșit, după multe dificultăți, nu va da decât o materie picturală mediocră sau chiar inutilizabilă.

În ceea ce privește lipiciurile de piele, se vor respecta precauțiile de folosire folosindu-se lipiciuri care tocmai au fost făcute.

E nevoie să se precizeze că lianții cu ou vor trebui și ei realizați cu materiale “proaspete”?

Doar ceara va putea fi pregătită foarte lung timp înainte sub forma de ceară vâscoasă. Se va putea conserva destul de mult timp înainte de a fi frământată.

Pigmenții: tot în capitolul despre diferiții pigmenți se găsesc indicațiile necesare pentru alegerea pigmentilor.

Șarjele: creta, care e și o afacere foarte bună, ușor de procurat și mereu de foarte bună calitate, e fără îndoială șarjă de folosit.

ÎNMUIEREA PIGMENȚILOR

“...și lăsați jumătate pentru o zi sau două.”

Jehan Le Begue. Manuscrisul le Jehan Le Begue 1431, Paris.

Un reproș pe care-l putem face pictorilor ce amestecă repede lianți și pigmenți pentru a obține o materie picturală este că nu l-au în calcul un factor ce joacă un rol foarte important în prepararea vopselelor: timpul. O materie picturală se realizează întodeuna lent. Pentru a înțelege bine acest fenomen, trebuie să ne imaginăm pigmenții ca pe o încălceală de particule neregulate, suprapuse unele peste altele pe care liantul nu le poate pătrunde decât progresiv.

E posibil, bineînțeles, ca printr-o frământare energetică “să se câștige bucata”, adică să se accelereze penetrația liantului în pigmenți, care trebuie să precede îmbătrânirea lor, astfel încât să o facă rapidă. Dar pictorii n-au nimic de câștigat din asta: aceste frământări vor fi lungi și dificile și adesea, prin vigoarea lor, vor degrada vopselele. Pe de altă parte, există un risc mare ca, oricare ar fi vigoarea lor, aceste frământări imediate să nu realizeze o penetrare și îmbrăcare complete a pigmentilor. Ceea ce vrea să însemne că pe pictură însăși, penetrarea liantului poate continua să aibă loc sau, dacă liantul prinde bine, că pot rămâne “găuri” (adâncituri) în materia picturală. Culori întunecate “cu întârziere”, opacități ireductibile, pulverulențe, dezechilibrări de toate felurile, nu se poate da o listă întreagă cu accidentele pe care aceste frământări le pot provoca care n-au lăsat materiei picturale timpul de a se face/a se așeza.

Pictorii de altă dată luaseră măsuri pentru aceste probleme și practicaau ceea ce industriașii numesc azi “înmuiera pigmentilor”. Datorită acestei operații foarte simple, pe care o ghicim în foarte multe tratate, și care constă în a lăsa lianții și pigmentii să se amestece lent timp de mai multe ori, frământările sunt foarte ușoare, rapide și dau materii picturale de o bună calitate.

Se impune deci, următoarea regulă: *înmuiera pigmentilor e indispensabilă pentru a reuși o frământare.*

Se operează astfel. Dacă raportul liant/pigment a fost deja calculat, se pun împreună proporțiile de pigmenti și de lianți într-UN recipient (amintim pentru pictorii ce sunt părinți că borcănelele pentru bebeluși sunt foarte interesante, precum și cele de dulceață) în ajunul frământării. Această simplă operație va permite, fără complicații, să se frământe a doua zi materii picturale a căror pigmenti au fost bine înmuiați.

Dacă raportul liant/pigment n-a fost calculat încă, se face o primă înmuiere cu cel mai puțin liant posibil. Pentru asta se depune liantul picătură cu picătură peste pigment astfel încât toți pigmentii să pară destul de umezi și să nu existe nici un surplus de liant “liber”. Se mișcă ușor acest “sediment”/amestec de pigmenti care trebuie să înmoaie toți pigmentii, dar și să fie cât mai compact. A doua zi, cu ocazia frământării, se adaugă progresiv un pic de liant suplimentar acestui amestec cu siguranță puțin uscat până ce se obține raportul pigment/liant ideal.

Operația de frământare propriuzisă

“Pentru ... a frământa în mod convenabil, se ia o piatră de porfir care e puternică și dură ... se ia o altă piatră pentru a ține în mână, tot din porfir, plană jos, conică în partea de sus ... pe care mâna să o poată ține bine și să o stăpânească așa cum o vrea.

Se va vrea ... o bucată de lemn subțire, largă de trei degete, care să aibă UN tăiș ca UN cuțit”.

Cennino Cennini, Cartea despre artă.

Instrumentele

Încă din secolul al XV-lea, Cennino Cennini definește astfel foarte precis cele trei unelte ale celui ce frământă: piatra pentru frământat, moleta și spatula.

Piatra pentru frământat. E o piatră ce oferă o suprafață dură, perfect plană și netedă pe care pictorul va lucra și va sfârâma materia picturală.

Porfirul, piatră foarte dură de origine vulcanică, marmura și sticla sunt materialele cel mai des folosite ca piatră pentru frământat. Toate au defectele lor: porfirul e scump și greu de procurat, marmura e mai ușor de găsit, dar I se poate reproșa o oarecare “moliciune”, care face să se uzeze repede față de prețul său ridicat. Sticla e mai agreabilă pentru lucrat. Prea lustruită, oferă o suprafață “lunecoasă” ce încurcă frământarea (soluția ce constă în folosirea sticlei având o anume particulă e, și ea, puțin satisfăcătoare).

Din aceste motive, se poate prefera, acestor materiale tradiționale a pictorilor modernele plăci melaminate ce oferă o suprafață plăcută pentru lucru, ce se uzează destul de rapid, dar ce poate fi ușor înlocuită dat fiind prețul mic al materialelor.

Moleta pentru frământat. Se poate încă procura de la vânzătorii de culori molette pentru frământat din sticlă ce au exact forma vechilor molette din porțelan ale pictorilor. Sunt instrumente excelente.

Din cauza prețului lor ridicat, unii fabricanți propun molette pentru frământat destul de mici ceea ce le face mai plăcute. Cumpărarea acestor molette e o economie care nu este de fapt: prea mici, sunt greu de dirijat și nu permit frământarea unor cantități importante de culoare. E de preferat să se aleagă molette de o mărime bună care să “acopere” bine mâna: “*ca mâna să o țină bine și să o domine așa cum îi place*”

Spatula. Spatula din lemn pe care o descrie Cennino Cennini va fi înlocuită, în mod avantajos, cu o spatulă mare și suplă din metal precum cea pe care o folosesc zugravii.

Ordinea pigmentilor

Atunci când trebuie frământați mai mulți pigmenți, se va începe întodeauna cu cei mai deschiși și mai susceptibili de a se “murdări”. Astfel nu riscăm să-I “murdărim” în timpul frământării cu unelte curățite dar nu perfect. Mai ales, atunci când avem de frământat alb, se va începe mereu cu acest pigment. Câteva urme, chiar minime ale culorii frământate înainte, sunt suficiente pentru a obține UN alb nesigur.

Lucrul cu piatra de frământat

Înainte de a folosi amestecul liant/pigment (eventual câteva ajutoare) pe care l-ați pus la înmuiat în ajun, mișcați-l ușor pentru a se omogeniza bine.

Se pune o cantitate medie pe colțul pietrei de frământat, astfel încât să se realizeze o grămăjoară compactă de materie. Cu moleta pentru frământat, se înfinge ușor în această grămăjoară, se trage puțină vopsea care s-a “apucat” în centrul pulberii de frământat, lucrând-o în “opt”, adică trasând opturi cu moleta. Odată adusă în centrul plăcii, această grămăjoară, se continuă lucrul în opt.

Trebuie stăpânită bine moleta astfel încât să i se transmită o mișcare regulată, destul de rapidă, precisă, dar fără a forța.

Moleta trebuie să “fileze” pe piatra pentru frământat fără oprire, cu o viteză aproape constantă. Trebuie să deseneze opturi care să acopere în mod regulat ansamblul vopselei de lucrat.

Frământarea trebuie făcută fără grabă dar destul de repede astfel încât să se realizeze repede frământările.

Se lucrează lăsând încheietura foarte suplă astfel încât moleta să fie aplicată mereu fără energie pe piatra pentru frământat. Trebuie să fim atenți în acest sens pentru că mișcarea în opt determină înclinarea moletei de către mână. Trebuie să se simtă cum moleta aderă, UN pic, precum o ventuză, pe piatra de frământat. Cu timpul, ne vom da seama că lăsând moletei o oarecare libertate și lăsând-o să lucreze singură, vom obține cel mai bun contact între ea și piatra pentru frământat.

Mișcarea trebuie să fie fluidă, continuă, fără a fi nevoie să fie “împinsă”. Nu trebuie să se aibă niciodată impresia de forțare.

Mai ales nu trebuie apăsat vârful/partea de jos a moletei. Este o greșeală dacă se crede că o astfel de apăsare duce la sfărâmarea aglomeratelor de pigmentilor și penetrarea liantului. Tot ce se va obține, procedând astfel, vor fi frământări imperfecte, violente și sacadate, ce vor degrada vopselele. Sugerea pe care fina peliculă o realizează la interfața moletei și a pietrei e suficientă pentru a exersa o presiune verticală suficientă.

Destul de repede, lucrul cu moleta va împinge pasta spre marginile pietrei. Cu spatula, se aduce, energic, spre centrul pietrei. Se profită de aceste câteva mișcări pentru a testa pasta și mai ales pentru a vedea dacă a fost destul de frământată. Sfărâmând-o și întinzând-o cu spatula se poate observa dacă mai trebuie frământată: dacă nu se observă nici UN aglomerat de pigmenti, dacă pasta e netedă, e inutil a se continua frământarea. În caz contrar, se continuă să se frământe în opturi adunând-o și testând-o din când în când, cu spatula.

Când pasta a fost frământată, așezați-o într-un colț opus celui unde se găsește pasta ce n-a fost încă frământată. Cu moleta se rupe încă o bucată din amestecul neatins și se începe aceeași lucrătură ca cea de mai înainte. Se procedează așa până când toată materia picturală e frământată.

DIFERITELE FRĂMÂNTĂRI

FRĂMÂNTAREA ULEIURILOR

Frământarea uleiurilor se aseamănă întru-totul cu tehnica “nobilă” a frământării așa cum a fost descrisă. Ușor de frământat atunci când pigmentii au fost umeziți în prealabil, uleiurile dau foarte repede vopsele de foarte bună calitate și de o mare frumusețe (cu condiția ca raporturile liant / pigment să fie bine stăpânite). Dacă punem de-o parte câțiva pigmenti greu de frământat cu ulei, ca de exemplu albastru de Prusia, foarte avid după apă, cam 10 minute de lucru permit obținerea echivalentului în cantitate a mai multor tuburi mari de ulei de vânzare la comercianții de culori.

Frământarea uleiurilor nu necesită comentariu special. Cel mult se va da o atenție particulară la a nu se realiza frământări prea lungi și (sau

prea violente, cea ce ar duce la o “încălzire” a vopselei sau, altfel spus la o degradare parțială.

La sfârșitul frământării, materiile noastre picturale trebuie să aibă aspectul și proprietățile materiilor picturale vândute în comerț.

FRĂMÂNTAREA CERII

Pigmenții de picturilor pe bază de ceară fluidificată prin căldură nu sunt frământați, doar amestecurile de ceară topită. Doar pigmenții de picturi pe bază de ceară tare/solidă trebuie frământați. Frământarea acestor culori/vopsele e identică cu cea a uleiurilor. E totuși mai dificil, pentru că puternica vâscozitate a cerii solide se opune lucrului continuu și “limpide” al moletei.

La sfârșitul frământării, materiile picturale nu vor fi gata fără câteva ceruri. Vopseaua trebuie să se prezinte sub forma unei ceri onctuoase, de culoare vie, care e umflată.

FRĂMÂNTAREA VOPSELEI PE BAZĂ DE OU

Ne vom aminti că, în capitolul despre lianți, am stabilit să ne ocupăm doar de o emulsie pe bază de ou: emulsia ce folosește doar gălbenușul. Frământarea acestei vopsele asemănătoare cu cea a uleiurilor și a cerii, va trebui, totuși, să fie mai ușoară, mai rapidă și mai puțin apăsată. Dar această frământare poate justifica cumpărarea de molette mici: vor fi foarte bune pentru acest tip de vopsea pentru că vor brusca mai puțin decât celelalte o vopsea destul de fragilă.

Frământarea acestei vopsele pe bază de ou diferă prin ceva important de celelalte frământări: nu va fi precedată de o umezire a pigmentilor cu liant, ci cu diluant. Sau, altfel spus, pigmenții nu vor fi umeziți cu gălbenușul, ci cu apă. Această tehnică de umezire, care e foarte veche, permite, într-adevăr ca liantul să prindă mușegai (e foarte vulnerabil înainte de frământare) sau să nu se ia în timpul umezirii, pregătind și penetrarea sa în pigmenți datorită apei care, oarecum, îi deschide calea.

Înmuierea pigmentilor cu apă pură se face adăugând pigmentilor, în ajunul frământării, o cantitate de apă suficientă pentru ca toți pigmenții să fie bine umeziți și să nu rămână apă în libertate (pentru a realiza această înmuiere amestecați ușor pigmenții adăugând apa, aproape, picătură cu picătură).

La sfârșitul “frământării” materiile picturale trebuie să aibă un aspect “împlinit” și onctuos care nu este fără a aminti cel al uleiurilor (vor trebui, totuși, frământate puțin mai lichid decât cel al uleiurilor, altfel vor fi greu de folosit).

FRĂMÂNTAREA EMULSIILOR ULEI/APĂ

Emulsiile slabe/reduce în ulei/apă sunt, fără îndoială, printre vopselele cel mai greu de frământat: o frământare stângace distruge ușor starea lor de emulsie.

Înmuierea pigmentilor se face la fel ca cea pentru vopselele pe bază de ou și frământarea lor va relua aceleași mișcări descrise mai sus. Nu există tehnică de frământare care să fie proprie vopselelor așa de fragile. O frământare foarte ușoară, fără violență și desfășurată în mod inteligent pare a fi cea mai bună metodă pentru a evita distrugerea lor în timpul realizării lor.

FRĂMÂNTAREA CLEIURILOR DE PIELE

Vopselele pe bază de lipiciuri de piele nu sunt, în mod real, frământate, fac parte dintre realele vopsele ce sunt doar amestecate.

Ca oul, lipiciurile de piele se fixează/se prind foarte repede și sunt foarte sensibile la mușcări. Pigmenții vor fi și ei, în acest caz, umeziți cu apă pură.

După ce au fost umeziți la fel ca pigmenții pentru vopsele pe bază de ou, pigmenții umezi sunt vărsați în lipiciul de piele cald, unde sunt dispersați, sumar, de pensonul ce amestecă rapid lipiciul. Trebuie bine înțeles că spre deosebire de alte vopsele, cele pe bază de lipiciuri de piele nu dau vopsele (mai groase, ca o cocă), ci vopsele fluide și lichide ce vor fi folosite în tonuri suple și curgătoare chiar după prepararea lor.

CONSERVAREA VOPSELELOR FRĂMÂNTATE

Conservarea vopselelor în ulei

În funcție de gradul lor de sicativare, vopselele care au fost preparate mai mult sau mai puțin repede, dar în măsura în care au fost sicativate în mod convenabil, se poate spune că după câteva ore, vor începe să se oxideze și vor fi de nefolosit, destul de repede.

Acest fenomen poate fi întârziat, punând materiile picturale, pe care vrem să le păstrăm, în mici pungi care se realizează “înfășurând” vopselele într-o peliculă de plastic groasă și etanșă la aer ce va fi închisă/legată cu sfoară fină. Avem de-a face cu un ambalaj puțin diferit față de bășicile de porc pe care le foloseau vechii pictori înainte de inventarea tuburilor de vopsea.

Bine realizați, acești săculeți, care trebuie să fie perfect închiși și neatinși de aer, conservarea pentru câțva timp, a vopselelor în ulei. (Se mai pot găsi unii vânzători de produse de arte frumoase care să mai comercializeze tuburi goale. Aceste tuburi ce se umplu prin spate, vor fi îndoite și lipite cu lipici pentru metale, permit conservarea vopselelor pentru mai multe luni).

Nu poate urma și sfatul lui Watin: “Nu puneți sicativ decât atunci când vreți să folosiți culoarea; pentru că, puse înainte le îngroașă” deci, adăugați sicativi în culori pe măsura utilizării lor. Dar e o soluție destul de riscantă în măsura în care sicativii adăugați pe paletă vor fi întodeauna sicativi dozați aproximativ.

Conservarea vopselelor pe bază de ceară

În mici borcane de sticlă bine închise și conservate/ferite de lumină, vopselele pe bază de ceară se vor conserva, fără probleme, timp de câțiva ani.

Conservarea vopselelor pe bază de ou

Aceste vopsele se folosesc pe măsura preparării lor. Ele nu se conservă absolut deloc.

Conservarea vopselelor pe bază de clei de piele

Vopselele pe bază de lipici de piele, nici ele nu se conservă. Trebuie folosite imediat după prepararea lor și aruncate, fără a se ezita, la sfârșitul lucrului.

Conservarea vopselelor pe bază de emulsie slabă/săracă în ulei/apă

Aceste vopsele pot fi păstrate pentru câteva zile în borcane de sticlă; trecut acest timp, ele se degradează, în general, rapid.

DACĂ SĂ FRĂMÂNTĂM NOI ÎNȘINE PROPRIILE CULORI

“Deși se văd culori comune deja frământate, totuși nu lăsăm /vrem să avem de-a face cu o piatră pentru a frământa anumite culori fine “

Roger de Piles, Primele elemente ale picturii practice, îmbogățite cu figuri de proporții măsurate în stil antic, desenate și gravate de către J.B.Corneille, 1684, Paris).

Unii pictori pretind să-și frământeze ei înșiși culorile pentru că vopselele propuse de fabricanți le par prost făcute sau, în orice caz, nu convin fineții lucrului lor și sunt inferioare culorilor preparate de ie în atelierul lor. Ar fi puțin indulgent de a se întinde asupra unei astfel de proporții, din păcate prea curentă, care contestă în așa măsură progresul pe care l-au reprezentat pentru culori frământarea mecanică a vopselelor și, apoi trecerea lor în laborator, și lipsa de soliditate inevitabilă a frământărilor în atelier.

O pretenție ce se înșeală și asupra naturii celor două vopsele comparate. Discuția ce constă în a opune meritelor vopselelor industriale și ale vopselelor de atelier e o dezbatere greșită, foarte rău începută. Nu trebuie considerate culorile industriale și culorile lor de casă ca aparținând aceleiași familii ale cărei proprietăți le-ar reprezenta mai mult sau mai puțin bine, ci ca pe două familii de culori distincte ale căror calități sunt mai mult complementare decât opuse.

Culorile pe care le pregătesc pictorii ei înșiși au următoarele calități:

- Sunt foarte economice. Nu se poate da o ordine de importanță a economiei pe care o realizează pictorii care își frământă ei înșiși culorile pentru că e înainte de toate în funcție de prețurile foarte variabile ale pigmentilor propuse de furnizori: Cu titlu informativ se poate spune că nu-l lucru rar ca culorile de “casă” să fie de cinci – șase ori mai ieftine decât cele din comerț.

- Permite lucrul cu amestecuri de negăsit în comerț. Pentru motive diverse, uneori raritatea cererii, uneori practice, etc., fabricanții nu propun toate materiile picturale pe care un pictor ar dori să le lucreze. Frământarea culorilor în atelier oferă, în acest sens, un avantaj prețios, pictorii depășind limitele cataloagelor fabricanților. Astfel pictorii ar dori să lucreze cu vopsele în ulei al căror liant e uleiul fiert vor putea, frământându-și ei culorile, să picteze cu aceste materii picturale ce nu se găsesc în comerț.

- Pot prezenta o vivacitate superioară culorilor din comerț. Pentru motive estetice și economice în același timp, culorile industriale sunt adesea bogate în șarje, (materie adăugată unei substanțe suple pentru a-l da corp). preparându-și propriile culori fără nici o șarjă, pictorii pot obține culori de o vivacitate superioară celei a culorilor din comerț.

N-au totuși numai avantaje:

Sunt adesea mai puțin fine decât culorile din comerț. Frământarea manuală, dacă e bine făcută, produce culori a căror finețe nu “invidiază” deloc pe cea a culorilor industriale. Nu e rar, totuși, ca vopselelor de atelier să le lipsească un pic de finețe pentru munci foarte minuțioase (miniaturile, de exemplu).

- Nu sunt niciodată perfect acordate. Pictorul, atunci când frământă culorile, reglează fiecare culoare individual, una câte una. Fiecare culoare are sicutivitatea sa, puterea sa de acoperire, puterea sa de colorare și ansamblul de pe paletă, astfel realizat, e puțin dezacordat. Unele vopsele sunt prea sicutivizate în comparație cu ansamblul culorilor, altele nu sunt de ajuns, puterea de colorare ale unora este prea pronunțată, etc. Doar fabricanții pot acorda destul timp preparării culorilor pentru a le regla nu doar individual, dar și unele în funcție de celelalte, și să prezinte astfel o gamă bine acordată.

- Sunt costisitoare în timp. Cu timpul, frământarea unei mari cantități de culori poate fi terminată destul de rapid (un pictor cu

experiență poate frământa ansamblul paletelor sale în mai puțin de o oră), dar nu-i mai puțin sigur ca aceste culori sunt costisitoare în timp și că operația repetată a frământării poate obosi/plictisi pictorul.

- Nu sunt ambalate. Ambalate pe cât de bine, pe atât de prost în săculeți greu de manipulat, culorile de atelier ridică multe probleme când e vorba de conservarea și transportul lor. De exemplu, ele nu permit pictura în aer liber.

E suficient să se susțină contrariul acestor calități și defecte ale vopselelor de atelier pentru a cunoaște principalele caracteristici ale culorilor industriale: sunt, în mod relativ, scumpe, destul de limitate în ceea ce privește alegerea lor, uneori prea puțin vii; dar uneori mai fine, sunt bine acordate, nu cer nici un fel de lucru și sunt vândute în tuburi.

Înțelegem, deci, că e interesant pentru pictori să se oprească pentru o alegere refuzând una din cele două categorii de culori, dar, dimpotrivă, au tot interesul să lucreze folosind cele două familii într-o manieră complementară. Doresc ei să picteze pe suprafețe mari ce necesită importante cantități ale materiei picturale? A-și frământa ei culorile e foarte indicat. Doresc să picteze repede în aer liber? Trebuie să folosească culori din comerț. Dau ei o importanță specială vivacității culorilor? Se vor opri la frământările în atelier ale culorilor fără șarje, etc.

VERNIURILE

Simple pelicule transparente așezate pe stratul pictural, verniurile par la prima vedere “rudele sărace” ale meseriei pictorilor. Ce s-ar putea spune despre aceste corpuri aparent simple și cu un rol aparent limitat?

Totuși, un inventar al diferitelor verniuri și câteva sfaturi asupra tehnicii aplicării verniurilor pe care le-am putea clasifica depășite, pot totuși constitui baza unor discuții. Sunt numeroși pictorii ce nu utilizează verniurile în picturile lor, dovedind prin asta, puținul interes pe care-l acordau anexelor.

Ori această apreciere asupra naturii și rolului verniurilor pe care o împărtășesc mulți pictori, demonstrează în mod paradoxal cât de bogată este meseria pictorilor în învățăminte tehnice și estetice.

Verniurile sunt într-adevăr așezate cu ușurință pe stratul pictural și a căror rol este de a “face strălucitoare” o pictură.

Meseria de pictor o demonstrează pe deplin contrar unor idei, verniurile sunt corpuri complexe, cu proprietăți variate și multiple greu de stăpânit. Întrebuințarea lor cere o mare inteligență și pricepere a materialelor, o extremă acuitate a destinației și o mână foarte sigură.

Atrăgând atenția pictorilor asupra proprietăților, funcțiilor, a complexității comportamentului, meseria de pictor dezvăluie importanța lor și a posibilității lor estetice .

Verniurile sunt fără îndoială unul din exemplele cele mai revelatoare ale acestei meserii de pictor, care, atașându-se de tehnici scot în evidență multiple capacități de expresie pe care le ascund materialele.

VARIANTE DE VERNIURI

Când se vorbește de verniuri ne gândim aproape întodeuna la verniurile finale care se aplică în final pe tot stratul pictural. De fapt, există și alte categorii de verniuri destinate unei opere de artă – pictate (cele mai cunoscute fiind verniurile de retuș). Verniuri de compoziție foarte variate pot aparține unor diferite categorii. Este important deci să le distingem luând în considerație atât calitatea lor (vern final sau altfel) cât și compoziția lor.

CELE PATRU CATEGORII DE VERNIURI

Verniurile finale

Sunt de departe, verniurile cele mai cunoscute și cele mai utilizate de pictori. Aplicate la sfârșitul lucrului pe stratul pictural, își vor egaliza strălucirea comunicându-I gradul de strălucire sau aspect mat pe care pictorul îl va reține și asigurându-I o protecție mecanică care nu poate fi neglijată contra “agresiunilor” care-I pot veni de la mediul înconjurător (praf, pete, atingeri, etc.).

Verniurile de retuș

Intervenind în timpul creației, aceste verniuri au drept scop de a restabili strălucirea/matitatea slabă care îl jenează pe pictor în timpul lucrului său.

În general, este o porțiune mată locală, foarte pronunțată: partea mată care-l va face pe pictor să utilizeze un verni de retuș*.

Aceste verniuri, puțin aparte, au următoarea proprietate: ele nu se pun în soluție decât în solvenții uzuali ai pictorilor. Din această cauză ele

* Rolul verniului de retuș și a cuvântului (embu – mat, mățuit) sunt explicate în capitolul despre rolul verniului

pot primi un verni sau un strat pictural, fără a se amesteca în soluție. În acest caz, sunt numite verniuri izolante, pentru că, efectiv, ele pot separa două straturi de verni, un strat pictural și un verni, etc.

Verniuri de pictat

Verniurile de pictură pun probleme multiple de vocabular, care constituie fără îndoială una din familiile de materiale cele mai complexe ale meseriei de pictor. Expresia însăși de “verni de pictură” pot însemna atât corpuri de compoziție cât și proprietăți și funcții atât de diferite încât ar părea de contestat. De aceea, studiind diferitele sensuri ale acestei denumiri, se vor propune după caz termeni de înlocuire în sens mai precis și riguros. Singură, o lucrare, bine înțeles în parte arbitrară, poate permite pictorilor să se regăsească.

Expresia de verni de pictură este sursa atâtor confuzii, încât ea nu va fi întrebuințată și nu se vor considera decât diferitele părți ce formează o familie omogenă, care trebuie să fie studiată așa cum este. În capitolele despre medii, lianți rășinoși și lichide pentru pensoane, pictorii vor găsi indicații asupra acestor corpuri pe care le-a adunat această proastă etichetă.

Expresia verni de pictat poate de fapt să însemne:

- Verniuri ce servesc la sfârâmarea culorilor. Utilizate ca lianți de pictură (picturile cu verni), ele pot fi de două feluri: este vorba fie de verniuri curente, a căror compoziție nu este destinată în mod special acestui uzaj particular, fie verniuri compuse special funcție de rolul liantului pe care va trebui să-l îndeplinească.

În primul caz, denumirea de verni de pictură pentru a desemna verniurile utilizate ca lianți, nu are un sens deosebit, pentru că dacă se reține principiul unei asemenea denominări, tuturor verniurilor li se poate spune “de pictat”.

În al doilea caz, expresia de verni de pictat pare mai justificată în măsura în care verniul a fost compus pentru a servi ca liant. Totuși, aceste verniuri fiind mult îndepărtate de adevăratele verniuri de pictat, atât prin uzanța lor cât și prin compoziția și comportamentul lor, vom prefera să discutăm a props de aceste amestecuri rășini, ului, solvent de lianți rășinoși decât de verniuri de pictat.

- Amestecuri rășini – solvenți, plastifianți – care sunt amestecați în cantitate mică și în mod sistematic cu solventul pe care pictorul îl utilizează când lucrează cu ulei. Aceste pseudoverniuri, foarte îndepărtate de verniurile curente și care se găsesc la întreținerea drumurilor între solvenți și mediile pe care le-am evocat deja, se va refuza denumirea de verni pentru a se reține pe cea de “lichide pentru pensoane”.

- Amestecuri rășină, ulei – solvent care sunt utilizate și se comportă exact ca mediu. În acest caz, nu vedem de ce să se refuze acestor substanțe denumirea de mediu și de ce să complicăm o denumire foarte simplă.

DIFERITELE VERNIURI

Un verni este aproape întotdeauna compus din amestecul a trei corpuri: o rășină filmogenă, un solvent și un plastifiant.

Un mare număr de rășini, de solvenți și de plastifianți pot fi utilizați pentru a deține verniuri. Între aceste trei categorii de corpuri, sunt posibile o multitudine de combinații, dând naștere la multe verniuri diferite. Astfel, cu o singură rășină, de exemplu rășina damar un fabricant de verniuri va putea variind solvenții să o pună în soluție, apoi, plastifianții, mărindu-și suplețea, să realizeze un număr neglijabil de verniuri diferite.

Nu putem deci să prezentăm ansamblul de verniuri rezultând din cele trei elemente de bază, având în vedere numărul foarte ridicat de verniuri posibile (de exemplu, dacă se reține ipoteza a numai șase rășini, trei solvenți și trei plastifianți, se dețin deja un număr de 54 de verniuri)*.

Ne vom limita în a prezenta diferitele rășini, diferiții solvenți și plastifianți. Proprietățile unui verni vor trebui să fie deduse din proprietățile constituenților săi.

* Trebuie precizat că într-un verni sunt amestecate uneori mai multe rășini sau-și mai mulți solvenți sau-și plastifianți diferiți, ceea ce mărește încă numărul și complexitatea verniurilor posibile

Constituenții verniurilor tradiționale

RASINILE

Verniurile tradiționale ale pictorilor sunt, bineînțeles pe bază de rășini naturale.

Rășinile naturale

Dacă anumite plante sunt rănite, mai exact dacă coaja lor este tăiată superficial ele secretă în unele condiții o substanță translucidă, care va acoperi “gaura” formată și astfel va proteja țesuturile expuse atacurilor de orice fel (insecte, ciuperci, etc.).

Substanțele astfel produse pot aparține de două familii distincte: gumele (cauciucurile) și rășinile.

Fie că sunt compuse numai din zaharuri*. Vor fi atunci ceea ce este convenabil de numit cauciucuri-gume. Adică, corpuri filmogene relativ transparente și solubile, sau cel puțin sensibile la apă.

Fie că pot fi compuse numai din terpene**. În acest caz vor fi rășini. Sau, altfel spus, corpuri filmogene relativ transparente și insolubile în apă.

Aceste ultime substanțe, care au fost de mult identificate de pictori ca filmogene interesante, sunt la baza verniurilor întrebuințate în pictură până la descoperirea recentă a rășinilor sintetice.

Proprietățile comune rășinilor naturale

Datorită asemănărilor lor încă de la origine, toate rășinile naturale prezintă anumite caracteristici comune:

* Din punct de vedere chimic, zahărul comestibil pe care-l cunoaștem nu este decât un reprezentant printre altele a unei vaste familii de corpuri.

** Terpenele sunt substanțe naturale care joacă un rol important în metabolismele vegetale.

- Au culoarea chihlimbarului. Chiar cele mai limpezi dintre ele prezintă o ușoară colorație aurie.
- Au o excelentă putere de a garnisi. Sau, altfel spus ele dau verniuri foarte eficiente*.
- Sunt ușor de transformat în soluții.
- Prezintă o anumită aciditate, mai mult sau mai puțin pronunțată în funcție de rășini. Această aciditate poate pune, dacă este destul de importantă, probleme cu ceilalți constituenți ai picturii (pot provoca degradarea unor pigmenți sensibili la acizi).
- Se îngălbenesc și devin instabili odată cu timpul.

DIFERITELE RĂȘINI NATURALE

Rășina mastic

Pentru ce-i nobil, toată onoarea. Rășina de mastic este rășina pictorilor. Această rășină extrasă dintr-o varietate de arbust (din familia fisticului) ce crește în insula Chio și care se prezintă sub forma de mici grăuncioare clare și foarte parfumate când este proaspătă, a fost din totdeauna foarte căutată de pictori. Din timpuri îndepărtate se găsesc în tratate numeroase rețete de verniuri pe bază de rășină mastic și mulți autori notează excelențe verniurilor pe care le produce.

Posedând forte bune calități filmogene, rășina noastră este într-adevăr o rășină foarte interesantă, bine folosită, ea dă verniuri foarte strălucitoare egalizând foarte bine chiar și suprafețele strălucire-mat, cele mai dezacordate și rezolvând spațiile mate cele mai rebele. Bine formulate, aceste verniuri vor fi “suple” și “nervoase”, vor acoperi bine și vor putea fi aplicate în straturi fine. Ea va putea de asemenea să comunice calitățile sale de strălucire și de comportament mediului în care va fi aplicată.

Ușor galbene, aceste verniuri vor “încălzi” plăcut picturile – dându-le o tentă aurie. Această ultimă proprietate care era o calitate pentru pictorii secolelor trecute, va putea fi apreciată în mod divers de către pictorii de azi. Cu atât mai mult cu cât aceștia vor trebui să știe că odată cu trecerea timpului, ea se va accentua, rășina devenind brună. Deși acest

* A se vedea rolul verniurilor .

aspect este discutabil, trebuie să precizăm că se pare că această închidere la culoare nu trebuie să ia proporții dramatice, pentru că se pot acoperi și cu alte rășini naturale. Insolubilizarea rășinei mastic odată cu trecerea timpului pare și ea că rămâne în anumite limite pe care le putem califica rezonabile .

Rășina mastic prezintă un inconvenient important: producția sa este mult mai mică decât cererea. De aceea atinge prețuri foarte mari (de ordinul a mai multe sute de franci kilogramul).

Solvenți : terebentine, esența (benzina) de aspic – benzina de petrol, uleiuri calde

Rășina de dammar

Provenind din Insulele indoneziene unde este obținută incizând o varietate de Hopea, rășina dammar a apărut destul de târziu în meseria pictorilor. Ea devine de uzanță curentă în secolul al XIX-lea, când intervine în realizarea numeroaselor verniuri. Rășina se prezintă în blocuri cristaline

galben pal cu miros plăcut, nelipsită de calitate: foarte ornamentală, posedând bune proprietăți filmogene, ea creează pelicule foarte apropiate de cele ale rășinii de mastic, atât prin comportamentul cât și prin aspectul lor. Ca și rășina mastic, rășina dammar îngălbenește și devine insolubilă odată cu trecerea anilor. Aceste două fenomene nu iau proporții prea grave.

Foarte apropiată pentru pictor de rășina mastic, rășina damar prezintă un avantaj apreciabil în raport cu prima. Și ea este foarte ieftină, aproape de 20 de ori mai puțin scumpă.

Solvenți: terebentină, benzină de aspic, de petrol, uleiuri calde.

Copaluri

Foarte utilizate în secolul al XIX-lea, rășinile copal, din care altă dată existau numeroase varietăți (copal din Congo, din Yanyibar, din Sierra Leone ...) au dispărut aproape astăzi din arsenalul pictorilor. Este un lucru rău?

Aceste rășini, cel mai adesea de origine fosilă, pe care le calificau în trecut drept dure (ceea ce însemna dizolvarea lor în solvenți obișnuiți nu putea să se facă decât prin intermediul unei fierberi. Se opuneau aceste rășini dure rășinilor zise moi, care puteau fi introduse în soluții la rece) posedă calități filmogene evidente: ele creează pelicule dure foarte strălucitoare și foarte rezistente. Dar și aceste calități sunt surse de probleme pentru picturi: prea dure pentru a urmări mișcările constante ale straturilor picturale, rășinile copal dau verniuri care îmbătrânesc rău, dacă nu sunt extrem de plastificate. Pe de altă parte, foarte marea rezistență a peliculelor, mai ales la solvenți este pentru pictori mai curând un defect decât o calitate: proasta lor solubilitate originală nu se ameliorează odată cu vârsta, ele dau verniuri care sunt foarte greu de înlăturat, ceea ce nu este fără importanță când se știe că cea mai mare parte a rășinilor copal se închid la culoare spre maro închis odată cu trecerea timpului.

Solvenți: ulei – la cald, terebentină, benzină de aspic, de petrol.

Guma lac

Uzajul face să vorbim de guma lac și de rășina lac, deși această substanță este mai apropiată de rășini decât de gume. (este o peliculă

insolubilă în apă). Guma lac este o rășină aparte: este singura rășină naturală de origine animală. Ea provine de la minusculele insecte din familia coccidae.

Solubilă în alcool, posedând bune calități filmogene, guma lac este înainte de toate rășină de lutier sau, de tâmplărie fină (din abanos), deși a cunoscut o înflorire în secolul al XIX-lea, ca rășină de fixativ sau de verni de alcool. Într-adevăr, închizându-se foarte tare la culoare ea dă verniuri și fixative bune care, dacă sunt satisfăcătoare în confecționarea instrumentelor muzicale sau în tâmplăria fină, sunt inacceptabile în pictură.

Solvent : etanol (alcool de ars).

Rășina colofoniu

Reziduu al distilării gumei de pin care dă terebentina, colofoniu este o rășină care poate tenta pictorii. Foarte ușor de procurat, foarte ieftină, ușor de a fi introdusă în soluții colofoniu poate semăna cu o rășină bună pentru a realiza verniuri pe care unii fabricanți, mai puțin conștiincioși au utilizat-o. Ea este de fapt o rășină distilabilă pentru pictori: foarte acidă, ea poate pune numeroase probleme împreună cu alți constituenți; închizându-se la culoare cu vârsta, muindu-se ușor ea dă verniuri care devin repede foarte brune și prăfuite (când este suficient de cald pentru ca rășina să se moaie, praful se așează pe pelicula moale a verniului.

Solvent : terebentina

Sandaraca

Semnalăm pentru a reține această rășină, menționată în vechile tratate și care nu mai este deloc utilizată. Provenind din unele varietăți de chiparos și de ienupăr, ea dă pelicule plăcute dure și strălucitoare cărora putem să le reproșăm o muiere apropiată de temperaturile ambiante – aceleași probleme ca și la filmele de colofoniu.

Solvent: la cald, esența de terebentină.

Sandraganul

Semnalăm de asemenea pentru a fi reținută, această rășină solubilă în alcool pe care o găsim în câteva tratate foarte vechi și pare că nu a fost niciodată utilizată în pictură.

Solvent : alcool.

Secretul ambrei, mit sau realitate?

Unul dintre secretele pe care literatura de specialitate le atribuie cel mai adesea vechilor pictori este fără îndoială una din cele mai interesante de studiat, este cea a dizolvării chihlimbarului.

După anumiți autori tardivi sau contemporani, cei vechi știau să dizolve chihlimbarul, o rășină dură, care ni se pare astăzi imposibil de a o pune în soluție, utilizând solvenți compatibili cu munca pictorului* și ei aveau la dispoziție o substanță cu calități excepționale.

Chihlimbarul întrebuințat sub formă de verni sau de medium ar crea pelicule suple și dure, inalterabile care ar sfida timpul.

* ca solvenți ai chihlimbarului cunoaștem astăzi mai ales acizi, se va înțelege că întrebuințarea unor astfel de solvenți în pictură nu poate fi concepută.

În plus, ar ceda din excelentul său comportament picturilor. Aplicarea verniurilor de chihlimbar ar face să nu crape niciodată și culorile ar rămâne mereu strălucitoare, etc. nu am putea cita calitățile pe care diferiți autori le trebuie nei rășini pe care unii dintre ei nu ezită să o califice drept rășina ideală.

Ne putem întreba cum chihlimbarul poate beneficia de o asemenea reputație pe lângă pictori care nu au întrebuințat-o niciodată și care sunt sursele care permit să crezi că cei vechi cunoșteau secretul dizolvării ei. De fapt, ca toate secretele, sau cel puțin secretele presupuse de marii pictori, secretul chihlimbarului (ambrei) ridică trei întrebări:

1. Există un fapt istoric oarecare la originea secretului dizolvării ambrei sau, altfel spus, este demonstrat că în unele epoci, pictorii au utilizat o rășină cu calități excepționale, ambra?

Întâlnim în unele tratate vechi, în special în manuscrisul lui Turquet de Mayerne, pasaje foarte elogioase despre verni sau medii pe bază de ambră. Dar aceste pasaje cer două comentarii importante: pe de o parte în nici un text nu este vorba despre o rășină ideală cu calități excepționale așa cum o vor descrie mai târziu unii autori și pe de altă parte, diferența unei

denumiri ca cea de rășină mastic care denumește o rășină precisă și totdeauna bine identificată, termenul ambră sau sinonimele sale (succin sau carabe) nu desemnează o rășină bine definită, ci o vastă familie de rășini fosile recoltate pe malurile Balticii. Nu există frontiere stricte între unele copaluri și ambre sau s-ar putea denumi “ambrele” sau “chihlimbarurile”. Astfel, Turquet de Mayerne pare că distinge ambra de carabe, astfel că ambii termeni sunt considerați în general sinonimi; mai târziu, Watin asociază ambra pe care o numește când succin, când carabe, sau copal. O lectură atentă a textelor ne face să credem că autorii lor înțeleg adesea prin ambră, rășinile pe care noi le înrudim astăzi mai curând familiei copalurilor.

La stadiul actual al cunoștințelor noastre se poate spune deci că nu numai că nu găsim nici o urmă de rășină ideală, dar nu este sigur nici că cei vechi au utilizat rășini, pe care noi le numim ambră.

2. Întrebarea acestui secret al marilor pictori poate fi pusă? Sau, altfel spus, se prezintă ea sub forma unei probleme cu termeni bine definiți care să permită formula o întrebare clară?

Se poate răspunde că din rațiuni de denumire, întrebarea secretului dizolvării ambrei este insolubilă. Nici un criteriu obiectiv nu permite să refuzi unor copaluri numele de ambră. În mod regulat, unii cercetători anunță că au găsit secretul dizolvării ambrei. Dar astfel, n-au deplasat ei frontiera și așa labilă între ambre și copaluri, punând în soluție un copal?

În lipsa unui obiect al cercetării precis, problema dizolvării ambrei nici nu poate fi ridicată.

3. Acest secret al marilor pictori poate corespunde unei realități? E de ajuns un simplu bun simț pentru a răspunde acestei întrebări. Că e greu sau ușor de dizolvat, că se numește ambră sau copal, se poate crede că există o rășină ideală, comportându-se bine din toate punctele de vedere, eliberându-se de constrângerile comune tuturor rășinilor naturale cum pretind unele texte moderne? Acesta pare puțin probabil. Poate că există un grup de rășini din familia rășinilor fosile posedând proprietăți remarcabile dar ideea unei rășini perfecte pare într-adevăr greu de acceptat atât de exigent este “caietul de sarcini” la care trebuie să răspundă rășinile întrebuințate în pictură (calități de suplețe foarte ridicate, transparență și absență a culorii, ne alterându-se cu trecerea timpului, foarte bune calități filmogene, etc.). Fără un fundament istoric sigur neputând să fie pusă sub forma unei întrebări precise, secretul ambrei pare să ateste existența la pictori a dorinței de a utiliza materiale ideale, ceea ce este foarte greu.

PLASTIFIANTII

Este suficient să luăm în mână o rășină naturală pentru a ne da seama că: rășinile naturale sunt dure, dacă nu casante și poți ușor să-ți imaginezi că dau pelicule suple, capabile să urmărească mișcările constante ale operelor picturale (să amintim că suporturile celei mai mari părți a picturilor sunt de origine celulozică). De aceea, dacă ele vor fi utilizate în verniuri, rășinile naturale vor trebui imperativ să fie amestecate cu o altă substanță care să le dea suplețea pe care ele nu o au. Sunt acele substanțe numite plastifianți.

Citind tratate, se pare că pictorii au știut dintotdeauna că, în lipsa plastifianților rășinile naturale dau pelicule dure și casante care devin repede făinoase. Practic, toate rețetele de verniuri pe care le găsim în tratatele chiar și cele mai vechi, intervine și un plastifiant.

DIFERIȚII PLASTIFIANTȚI

ULEIURILE

Cum de pictorii nu s-au gândit să amestece în verniurile lor aceste substanțe filmogene pe care le manipulează în mod constant și pe care le cunosc mai bine ca oricine, în special calitățile de suplețe ?

De fapt, uleiurile apar ca primele și cele mai răspândite din plastifianții verniurilor din meseria pictorilor.

Se știe că există două categorii de ulei: uleiuri nesaturate, și uleiuri saturate. Aceste două grupuri de uleiuri pot fi utilizate ca plastifianți.

Uleiurile nesaturate

Sunt primele uleiuri pe care pictorii le utilizează ca plastifianți și ele reprezintă majoritatea zdrobitoare a plastifianților de verniuri pe care le găsim în scrieri. Prezența lor nu se explică numai prin calitățile lor deosebite filmogene și plastifiante ci și prin puterea lor solventă. Rășinile fiind solubile la cald în ulei, uleiurile vor permite pictorilor să obțină verniuri fără să

recurgă la solvenți obținuți prin distilare – ceea ce este foarte important “adevărații” solvenți obținuți prin distilare ne devenind de uzanță curentă decât târziu în ceea ce privește istoria tehnicilor în pictură.

Astfel, manuscrisul zis – din Padova, text pe care-l putem data din secolul al XVI-lea, dă rețeta unui verni compus dintr-un amestec în părți egale de rășină mastic și ulei de in, uleiul de in făcând oficiul de solvent (rășina este încălzită pentru a fi pusă în soluția în ulei) ȘI DE PLASTIFIANT.

Ce trebuie să credem despre întrebuințarea uleiurilor nesaturate ca plastifianți de verni?

În primul rând, uleiurile nesaturate și mai ales uleiul de in, care este de departe cel mai utilizat, par să fie plastifianți de verni seducători. Posedând calitățile filmogene pronunțate și mai ales o suplețe deosebită, uleiurile, amestecându-se cu rășini naturale, unind proprietățile celor două corpuri, adică pelicule fine, suple care vor fi atât verniuri agreabile de a fi întrebuințate și foarte eficiente.

Totuși, odată cu timpul, când ele sunt utilizate ca plastifianți ai verniurilor finale, uleiurile se dovedesc a fi plastifianți cărora li se pot face multe reproșuri. Pierzând din suplețe odată cu vârsta, ele apar ca plastifianți mai mult provizorii decât permanenți. Îngălbenindu-se și insolubilizându-se în același timp cu timpul, ele vor închide la culoare verniurile pe care le vor face mai puțin reversibile.

Trebuie îndepărtați plastifianții de verniuri? Fără îndoială că nu. Se pare că adăugate cu măsură, adică în mică cantitate verniurilor în așa fel pentru a evita o închidere la culoare și o insolubilizare prea pronunțată a verniurilor, uleiurile nesaturate și care se usucă în mod corect, constituie pentru pictorii care nu-și pot procura plastifianți moderni, plastifianți care, fără să fie perfecți, sunt convenabili. Trebuie să notăm de altfel că unii fabricanți utilizând încă uleiuri nesaturate ca plastifianți de verniuri (uleiuri care sunt adesea uleiuri foarte elaborate, mai performante ca plastifianți decât simplele uleiuri de in sau de nuci).

Uleiurile saturate

Prin definiție, uleiurile saturate nu se întăresc. Calitățile de suplețe ale unui ulei de degradează cu vârsta, în mare parte din cauza proceselor reticulare și de oxidare, responsabili de întărirea uleiurilor, unii

preparatori de verniuri au avut ideea de a utiliza uleiuri saturate pentru a-și plastifia verniurile.

Astfel, în secolul al XVIII-lea în Dicționarul portativ al picturii, Perneti descrie UN verni pe bază de rășină mastic, de terebentină în ulei de măsline, acest ulei saturat făcând oficiul de plastifiant.

Întrebuințarea uleiurilor saturate ca plastifianți de verniuri fiind destul de rară, se cunoaște puțin comportamentul lor.

Terebentina de Veneția

Deși ea se cristalizează și se întărește cu vârsta, terebentina de Veneția apare câteodată în unele rețete de verni, în care joacă evident rolul de plastifiant.

Se poate crede că această substanță care-și pierde rapid suplețea creează atunci când este amestecat cu UN verni, UN plastifiant durabil? Aceasta pare puțin probabil.

Camforul

Apărând în câteva rețete de verni din secolul al XIX-lea, camforul, plastifiant al unor verniuri industriale, dă rezultate bune în ceea ce privește verniurile pictorilor? Este dificil de spus, atât de necunoscut rămâne acest plastifiant pentru pictori.

SOLVENTII

Terebentina

Acest solvent foarte utilizat de pictori prezintă UN anumit interes în domeniul verniului. Bun solvent al multor rășini naturale, el

posedă în plus o rapiditate de evaporare care convine numeroaselor verniuri. Va trebui bineînțeles să fie utilizat respectând “regulile de prospețime” care au fost prezentate în capitolul consacrat solvenților și diluanților.

Esența de aspic

Excelent solvent al rășinilor naturale, dând verniuri foarte limpezi și foarte stabile, esența de aspic poate fi în domeniul verniurilor un solvent tentant. Totuși evaporarea sa foarte lentă îl fac până la sfârșit redutabil verniurile a căror solvent este esența de aspic, se usucă în săptămâni.

Esențele de petrol

Mediocri solvenți ai rășinilor naturale, esențele de petrol nu sunt recomandabile pentru verniurile ce utilizează aceste rășini.

Alcoolul

Solvent al câtorva rare rășini naturale, alcoolul (este necesar să amintim că prin alcool vocabularul pictorilor desemnează etanolul, sau altfel spus alcoolul de ars), posedă o mare putere de penetrare și dau din acest motiv verniuri foarte penetrante, care pot fi destul de tentante. Acest solvent trebuie totuși manevrat cu penetrație. Foarte buna sa afinitate pentru straturile picturale este câte odată la limita punerii în soluție a unor verniuri de alcool, vor provoca scurgeri ale straturilor picturale, dacă acestea sunt prea recente sau prea fragile, fie că sunt în ulei sau în emulsii acrilice și vinilice.

Constituenții noilor verniuri

RĂȘINILE

Rășinile sintetice

Sunt denumite rășini sintetice toate rășinile produse de om artificial datorită procedeeelor de sinteză chimică (spre deosebire deci de rășinile naturale care au drept origine metabolisme vegetale și câteodată minerale).

Rășinile sintetice au proprietăți diferite de cele ale rășinilor naturale, dar înainte de a studia, trebuie să înțelegem bine că există deja o diferență fundamentală de nomenclatură între rășinile sintetice și rășinile naturale.

Pe când rășinile naturale cuprind UN număr limitat de reprezentanți pe care îi puteau identifica în ansamblu cu precizie (chiar dacă multe rășini sunt de fapt familii de rășini) nu este același lucru pentru rășinile sintetice.

Există câteva rășini sintetice de bază pe care le găsim într-UN mare număr de substanțe, dar atunci când sunt utilizate, aceste rășini sunt aproape întodeauna modificate pentru a răspunde la câteva constrângeri deosebite – Rășini fabricate de om, rășinile sintetice sunt adesea “pentru a fi întrebuințate” și mai rar “gata de întrebuințat”. Pentru acest motiv, este greu de prezentat, așa cum se poate face în cazul rășinilor naturale, UN anumit număr de rășini sintetice precise, pe care le-am regăsi așa cum sunt în verniuri sau în medii.

Modificarea recentă a rășinilor (în special plastificarea lor internă), amestecul în părți egale al diferitelor rășini sintetice, complexitatea corpurilor(substanțelor) întrebuințate și a modificărilor lor și de asemenea varietatea procedeeelor de fabricație care dau rășinilor fabricate proprietăți diferite fac, să nu putem vorbi decât de ansamblul rășinilor sintetice și nu de rășini sintetice particulare.

Într-o manieră generală, rășinile sintetice au următoarele proprietăți:

- Sunt total transparente și incolor. Acesta este unul din marele lor avantaje (cel puțin pentru unii pictori) în raport cu rășinile naturale: întrebuințate ca rășini de verniuri, ele dau verniuri ce nu auresc picturile pe care sunt așezate. Trebuie să notăm totuși că anumite rășini sintetice au un reflex albastrui sau violet. Aceste rășini vor da verniuri care “vor răci” puțin picturile.

- Au deosebite calități filmogene generale. Totuși, în ansamblu, puterea lor de a orna pare mai redusă decât la cele mai bune rășini naturale (rășinile mastic și damar par inegalate din acest punct de vedere).

- Ele posedă în cea mai mare parte o mare suplețe. Suplețea lor nu este totuși todeauna perfectă și permanentă așa cum se crede adesea. Unele rășini sintetice își pierd suplețea o dată cu vârsta și din această cauză, peliculele devin casante.

- Sunt complet neutre. Spre deosebire de rășinile naturale, care sunt mai mult sau mai puțin acide, rășinile sintetice curente, datorită perfecției lor naturalități nu vor pune niciodată probleme de compatibilitate cu alți constituenți ai unei picturi.

- Unele dintre ele nici nu îngălbenesc nici nu se insolubilizează cu trecerea vremii. În afara venirii lor în domeniul verniurilor, rășinile sintetice au fost primite de unii cu entuziasm. Perfecta lor transparență, originea lor “chimică” par să ducă la o învechire (îmbătrânire) bună, dacă nu ideală. Dacă unele rășini sintetice par că se comportă bine față de cele două procese de degradare care sunt îngălbenirea și insolubilizarea, altele au demonstrat reacții care nu le pot așeza lângă rășinile naturale cele mai mediocre din aceste puncte de vedere. Unele rășini sintetice, contrar ideii de inalterabilitate pe care mulți o asociază spontan cu ideea de sintetic, se îngălbenesc și se insolubilizează cu vârsta.

Cum să facem diferența între aceste ultime rășini și cele care se comportă bine îmbătrânind?

Pictorii nu au altă alegere, decât de a vorbi serios cu producătorul lor, sperând că acesta va selecta cu grijă rășinile sintetice pe care le întrebuintează în realizarea verniurilor și a mediilor.

PLASTIFIANTII

Plastifianții rășinilor sintetice. Plastificarea internă.

Deși sunt mult mai suple decât rășinile naturale, cea mai mare parte a rășinilor sintetice, au de asemenea nevoia de a fi plastificate, pentru a da pelicule suficient de suple pentru a urma mișcarea constantă a picturilor.

Unii plastifianți foarte vechi, își găsesc locul în fabricarea verniurilor pe bază de rășini sintetice (uleiurile, acești cei mai vechi

plastifianți, păstrează o anumită tinerețe în ochii câtorva fabricanți au recurs la plastifianții moderni pentru verniurile lor pe bază de rășini sintetice.

Substanțe complexe și variate rezultând din reacțiile de sinteză, acești plastifianți sunt pentru pictori uneori necunoscuți și nu la îndemâna lor (unde să-i cumperi, cum să manevrezi fitalul de butil)?

Acești noi plastifianți sunt plastifianții pe care pictorii îi așteaptă de când există verniurile?

Fără îndoială, răspunsurile la această întrebare vor fi multiple atât de numeroși sunt diferiții plastifianți moderni pe care fabricanții de verniuri îi au la dispoziția lor.

Din ce în ce mai frecvent, pentru a crește permanența proprietăților plastifianților, fabricanții nu mai utilizează rășini în care sunt amestecați plastifianți, ci rășini pe care au fost grefați plastifianții.

Acestă tehnică de plastifiere, numită plastifiere internă, care intervine în timpul fabricării rășinii și care constă în a uni plastifiantul cu rășina pe scară moleculară prin legături de natură chimică, prezintă numeroase avantaje în raport cu simplul amestec al plastifianților: amestecați numai cu rășini, plastifianții se pot evapora, pot migra la suprafața verniului să se degradeze mai repede, etc.

SOLVENȚII

Solvenții uzuali ai noilor verniuri sunt adesea aceeași ca cei ai verniurilor tradiționale. Terebentina, esențele de petrol/care sunt în domeniul rășinilor naturale), alcoolul (verniurile cu alcool pe bază de rășini sintetice vor trebui să ceară aceleași rezerve ca și verniurile cu alcool pe bază de rășini naturale) sunt solvenți curenți ai verniurilor pe bază de rășini sintetice. Acestor solvenți tradiționali ai verniurilor, noile verniuri au adăugat UN nou solvent: apa.

Verniurile cu apă, verniuri în emulsie

Rupând cu principiul de bază al verniurilor care aveau la bază o rășină, fie ea naturală sau artificială, în soluție, din ce în ce mai mulți fabricanți propun verniuri a căror rășină este în emulsie în apă. Aceste noi verniuri puțin surprinzătoare, au avantajul de a se usca repede și fără miros.

CE VERNIURI ȘI CE PICTURI?

Nu toate verniurile pot fi puse pe orice fel de pictură. În capitolul asupra tehnicilor de execuție vor fi date regulile de compatibilitate între verniuri și picturi.

Probleme de nomenclatură (denumiri)

Pentru a evita orice confuzie între diferitele verniuri, denumirea unui verni ar trebui să indice atât natura și compoziția sa, sau cel puțin rășina sa principală și solventul său. Astfel, ar trebui să vorbim despre verniul final damar în soluție în terebentină, verniuri de retuș sintetice în soluție în esență de petrol, etc.

Astfel de denumiri sunt uneori foarte greoaie și uzanța a reținut mai multe sisteme de denumire prescurtate care definesc atâtea nomenclaturi.

Se poate desemna un verni ca :

- Ținând cont, într-un amestec curios, atât de plastifiantul său cât și de rășina sa, natura acesteia presupunându-se a fi legată de natura plastifiantului. Se mai poate încă găsi în unele scrieri moterne acest sistem vechi de clasificare a verniurilor care datează din secolul al XVIII-lea. El distingea, pe de o parte, verniuri așa zise grase, verniuri plastificate cu o cantitate importantă de ulei și normal pe bază de rășini dure* și verniurile așa zise slabe, verniuri fără sau foarte sărace în ulei și pe bază de rășini moi. Această nomenclatură foarte sumară și destul de imperfectă (unele verniuri pe bază de rășini “moi” utilizând uleiul ca plastifiant) a pierdut în zilele noastre mult din interesul său – în special din rațiunea părții casante a verniurilor sintetice.

- Ținând cont de solventul său. Se disting astfel verniuri cu esențe, cu alcool, cu terebentină, etc. Puțin răspândită, această clasificare – puțin precisă (ea nu face nici o distincție între verniurile naturale și verniurile sintetice!) își găsește utilitatea atunci când proprietățile solvenților de verni joacă un rol preponderent.

- Ținând cont de rășina sa. Această nomenclatură, pe care o recomandă normele oficiale și care apare ca cea mai interesantă rășinile

fiind componenții cei mai importanți ai verniurilor, întâlnește totuși limite în domeniul verniurilor sintetice unde complexitatea corpurilor (substanțelor) întrebuințate face dificilă o asemenea terminologie. Verniul “Metacrilat de butil (metacrilat de metil) va obosi pictorii prin numele său. Verniul AW2 – pentru a avea un nume mai scurt – nu va avea un nume poetic ...

- NU există deci un sistem simplu de denumire a verniurilor care să fie perfect. Pictorii nu vor avea altă alegere decât să rețină în funcție de împrejurări, denumirea ce li se pare cea mai adaptată.

* A se vedea rășinile copal.

ROLUL VERNIURILOR

ROLUL VERNIURILOR FINALE

Rolul estetic al verniurilor finale

La ce servesc verniurile finale? La această întrebare mulți (aici incluzând și pictori) ar răspunde: pentru a face strălucitoare și pentru a proteja stratul pictural.

Astfel gândite, verniurile apar ca un “plus” care vin să se suprapună unei picturi deja terminate, executate. La fel ca și ramele, ele vor da măreție unei picturi terminate, adăugându-i o finalitate plăcută și foarte de suprafață și vor rămâne ca elemente exterioare elaborării ei, fără mare consecință estetică.

Ori, verniurile sunt pe departe a fi simpli agenți de finisare, dându-I picturii un simplu “bobârnac” – de fapt facultativ și anecdotic. Din contra, modificând și participând la măiestria gradului de strălucire/mătuire a stratului pictural, ele vor modifica considerabil percepția acestui strat pictural și cu acest rol ele trebuie considerate drept componente estetice ale picturii.

Într-adevăr, nu trebuie să ne înșelăm aici. O aceeași imagine și mai ales o aceeași pictură va fi percepută cu totul diferit de un spectator după gradul său de strălucire/mătuire. Pentru a înțelege bine această importanță estetică a celor două elemente – strălucirea / matitatea, putem studia trei cazuri exemplare printre nuanțele de strălucire / mat posibile.

Strălucitoare stratul pictural creează profunzimea ; valorile sale sunt saturate, desenul său este net și incisiv, favorizează penetrarea privirii, transparențele, diferitele “intensități” de pastă sunt foarte perceptibile. Foarte numeroase opere ale picturii clasice utilizează astfel o strălucire destul de mare pentru a crea imagini care sunt ferestre dense, profunde și vibrante în care privirea pătrunde și se pierde. “Gioconda” lui Leonardo da Vinci este fără îndoială unul din cele mai bune exemple de creații de asemenea “ferestre”.

Mată, din contra, stratul pictural oprește privirea la suprafață, pictura este opacă, fără profunzime, culorile sunt puțin saturate, prăfuiala creată albește culorile, desenul se dizolvă parțial în reflexul difuz al luminii, efectele de transparență și de catifelare sunt imposibile.

O aceeași plajă de culoare dacă este mată sau strălucitoare prezintă puternice diferențe de materie, de saturație și de profunzime. Tentele vii, transparențele absente în partea mată, sunt foarte prezente în partea strălucitoare.

Extrem de strălucitor, stratul pictural generează o imagine a cărei reflexe prea prezente vor distruge iluzia operei. Spectatorul percepe reflexul său cât și cel al mediului său. Desenul, culorile sunt ascunse de efectul “sticlos” pe care îl provoacă reflexele ce se interpun între spectator și imagine. Strălucirea în loc să exalte stratul pictural favorizând o reflexie și o penetrare fără interferență pe și în stratul pictural “sustrage” spectatorul prin jocul reflexelor o parte din efectul colorat, se opune, transparențelor și jenează perceperea desenului.

Pe de altă parte, intervenind asupra fenomenelor de reflexie și de penetrare a fluxurilor luminoase, gradul de strălucire / mat nu va mai juca un rol important în imaginea optică pe care o va percepe spectatorul, dar de asemenea în imaginea fizică sau, altfel spus, materia pe care acesta o va percepe.

Materiale plate, seci și aspre în matități extreme, materii bogate, onctuoase și luxuriante, străluciri extreme, fragile și fine, smalțuri (glazuri) de straturi picturale satinat, etc., diferențele strălucitor / mat generează tot atâtea materii care sunt adevărate (tot atâtea) plăceri estetice.

Am putea astfel să multiplicăm studiile de straturi picturale prezentând străluciri / mătuiuri variate oferind imagini și materii diferite pentru a arăta toată bogăția strălucitor / mat cu care pictorii pot jongla. Numai dacă ne gândim la aceste două extreme care sunt pastelul și lacul și vom întrevedea toată paleta de strălucire – mat de care pictorii pot dispune și pot jongla și finețea combinațiilor pe care pot să o realizeze?

Mulți pictori contemporani nu s-au înșelat din acest punct de vedere și putem admira unele din lucrările lor utilizând acorduri strălucire – mat în mod savant. Este de remarcat de altfel că ei au reluat o cale de cercetare pe care au dezvoltat-o unii pictori din secolul al XIX-lea și pe care am putea-o crede un moment abandonată. Putem astfel desemna și multitudini de mijloace de expresie tulburătoare între unele picturi în demi – jus a pictorilor impresioniști care au recurs la acorduri extrem de fine de aplatizare satinată pentru a obține imagini de o suavitate deosebită și unele picturi contemporane.

Stăpânirea gradului de strălucire – mat al straturilor picturale

Cum să stăpânești gradul de strălucire – mat al vreunui strat pictural?

Trebuie să știm că prin consistența sa, un strat pictural, poate prezenta toate gradele de strălucire – mat posibile. Într-adevăr, gradul de strălucire – mat al unui corp depinde într-un mod deosebit de starea suprafeței sale.

Dacă suprafața este perfect netedă, ea reflectă lumina ca o oglindă. Razele luminoase ricoșează pe suprafață exact ca o minge de un perete. Suprafața este strălucitoare.

Dacă suprafața este mediu accidentată, de exemplu dacă ea posedă o anumită asperitate, fenomenul de reflexie a luminii este perturbat, o parte a luminii este dispersată, adică trimisă în toate direcțiile. Suprafața este satinată, (altfel spus – semi – strălucitoare).

Dacă suprafața este extrem de accidentată, toată lumina este dispersată, reflexia razelor luminoase se face fără a privilegia nici o direcție. Suprafața este mată.

Stratul pictural care este compus dintr-un ansamblu liant – pigment, poate prezenta stări ale suprafeței din cele mai variate.

Dacă stratul pictural este foarte bogat în liant, pigmentii vor fi bine încorporați, liantul va putea da adevărata măsură a caracterului filmogen, producând o peliculă perfect netedă. Stratul pictural va fi deci strălucitor.

Dacă stratul pictural este mediu bogat în liant, pigmentii nu vor dispărea cu totul în liant . Ei vor participa la suprafața stratului pictural care va fi astfel ușor accidentat, adică satinat.

Dacă stratul pictural este foarte sărac în liant, pigmentii vor fi puțin încorporați, ei vor fi apropiați de starea lor de pudră. Suprafața

stratului pictural va fi foarte accidentată, altfel spus – mată.

Unii pictori, vor putea să stăpânească raportul liant/pigment sau, altfel spus, gradul de strălucire/mat al straturilor picturale pe măsura elaborării operelor lor.

Dar, aproape întotdeauna strălucirea/mat a unei opere picturale, care depind de un mare număr de factori: de raportul liant-pigment, de stratigrafia operei (relațiile între diferitele straturi și substraturi, natura preparării, suportul, etc.), munca pictorului (ședințe de lucru mai mult sau mai puțin apropiate, utilizarea sau nu a mediilor, etc.) factori care intervin toți în evoluția raporturilor liant-pigment, vor scăpa controlului pictorului.

Foarte adesea, opera finită va prezenta strălucire-mat dezacordate și foarte jenante: o aceeași culoare va fi în unele locuri strălucitoare și în altele foarte mată, unele transparențe vor fi distruse de părți mate involuntare, unele străluciri foarte pronunțate vor provoca reflexe neplăcute, etc.

De aceea, pictorii vor putea face apel la o tehnică de dominare (stăpânire) a strălucirii-mat mult mai puțin deranjantă și mult mai simplă și facilă decât controlul permanent în timpul creației al raportului liant-pigment al stratului pictural: acoperirea cu verni.

Acțiunea verniurilor se bazează pe un principiu simplu, ușor de realizat și foarte eficient: gradul de strălucire-mat al unui corp depinde de starea sa de suprafață, cu cel al corpului pe care sunt așezați.

Astfel, ei vor îndeplini o primă funcție foarte prețioasă pentru pictori: acoperind un strat pictural uniform, ori care ar fi starea suprafeței sale, verniurile vor egaliza gradul de strălucire-mat al acestui strat pictural. Acoperită (tratată) cu verni, o pictură care prezintă alterații de strălucire-mat oricare ar fi gravitatea lor, vor oferi o strălucire-mat perfect uniformă.

JAMES MAC NEILL WHISTLER (1834-1903)

Variații în bleu și verde . 1868 – 1869. Ulei pe pânză.

Pictor de o mare sensibilitate, de o mare senzualitate, Whistler a știut, mult înainte de epoca sa, să dezvolte UN limbaj extrem de bogat, subtil și delicat, care prefigura deja cercetările cele mai moderne ale pictorilor contemporani.

Găsim mai ales în cea mai mare parte a operelor lui utilizări foarte virtuozice și foarte fine a jocurilor de strălucire-mat.

Depart de a prezenta o simplă suprafață, uni și monocromă, aceste opere prezintă jocuri savante a multiplelor și suavelor glasuri satinat care sunt tulburate de infime distanțe de străluciri / matități, desemnând astfel un tandru și profund spațiu de pictură unde, ochiul se pierde printre multiplele mângâieri ale pastelor (uleiurilor).

Înlocuind suprafața cu stratul pictural, verniul egalizează gradul de strălucire-mat.

Pe de altă parte este posibil, modificând poziția unui verni, de a-i conferi un strat de suprafață precis, altfel spus, de a alege gradul de strălucire-mat. Verniurile permit deci să alegem în mod liber gradul de strălucire-mat al unui strat pictural.

Datorită verniurilor toate strălucirile-mat sunt posibile pe straturile picturale, cele mai variate.

Verni strălucitor pe
Strat pictural mat

Verni satinat pe strat
pictural mat și satinat

Verni mat pe strat
pictural strălucitor

Verni mat pe strat
pictural mat și strălucitor

Verni strălucitor
Pe strat pictural satinat

Verni mat pe strat
pictural mat.

Rolul de protecție al verniurilor

Verniurile nu sunt numai mijloace de expresie estetice, sunt de asemenea pelicule ce vor acoperi straturile picturale și care oferă din acest punct de vedere operelor de artă o protecție neglijabilă.*

* Acest rol de protecție pe care-l asigură verniurile a fost rațiunea primei lor întrebuintări. Astfel, în Evul Mediu, pictorii care utilizează lianți solubili în apă își tratează cu verni operele, pentru a le proteja de apă.

Este de asemenea posibil să spunem că, în condiții normale de conservare, dacă dăm deoparte degradările, cu siguranță uneori importante, pe care le provoacă efectele fotochimice legate de lumină,* verniurile protejează straturile picturale de ansamblul de degradări ce pot proveni de la mediul înconjurător: frecări, prăfuiri, pete, diferite murdăriri, etc.

Calitățile care trebuie să le posedate verniurile finale

Pentru a îndeplini diferitele funcții care sunt așteptate de la ele, verniurile finale trebuie să posedate un număr mare de calități.

Înainte de toate, ele trebuie să fie capabile să fie ... verniuri. Adică de a umple și de a acoperi diferitele neregularități ale stratului pictural responsabil de efectele strălucire-mat fără a migra în pelicula de pictură sau fără a fi refuzată de ea. Această primă caracteristică a verniurilor este numită puterea de protecție a verniurilor. Cu cât această putere va fi mai ridicată (această putere depinde de rășina sau rășinile verniului, de aceea se vorbește de rășini mai mult sau mai puțin protectoare) cu atât acesta va fi mai eficientă.

Puterea de protecție (de completare, de garnisire, ornare) a verniurilor finale trebuie să aibă cea mai bună permanență posibilă, acesta putând forma un strat omogen și durabil aderând pe pictură sau altfel spus să fie filmogene.

Verniurile finale care acoperă o parte sau tot stratul pictural, trebuie în mod evident să fie transparente. Transparența lor poate fi perfectă sau relativă ca în cazul verniurilor pe bază de rășini naturale care îngălbenesc puțin straturile picturale.

Ele trebuie să fie capabile să acopere stratul pictural fără să-l altereze în nici o manieră (mod). Unele verniuri cu solvenți posedând o puternică "simpatie" pentru straturile picturale vor fi evitate din această

cauză sau manevrate cu precauție. Verniurile cu alcool pe care le preferă unii pictori, va trebui să fie abordate cu multă circumspecție.

În sfârșit, o ultimă calitate va fi cerută verniurilor finale: ele vor trebui să fie reversibile. Îngălbenindu-se adesea cu timpul, supuse în mod constant frecărilor, prafurilor, petelor ... într-un cuvânt agresiunilor mecanice și chimice de toate felurile, verniurile finale ori care ar fi calitățile lor intrinsece, vor trebui să fie considerate ca straturi provizorii. Ele vor trebui să poată fi înlăturate fără a deteriora pictura ; este această calitate cea ce se cheamă reversibilitate.

Pentru acest motiv, printre diferitele verniuri pe bază de rășini naturale, singure, verniurile pe bază de rășini mastic sau damar par acceptabile și uleiurile nesaturate (amintim faptul că uleiurile nesaturate ca și rășinile naturale se îngălbenesc și se insolubilizează cu vârsta) nu va trebui să fie întrebuintate ca plastifianți, decât în cantități mici.

* Unele verniuri care filtrează ultravioletele protejează de asemenea picturile contra fenomenelor de degradare legate de lumină.

ROLUL VERNIURILOR DE RETUȘ

Cu siguranță, verniurile de retuș sunt destul de apropiate de verniurile finale. Ca și acestea ele vor permite stăpânirea gradului (degradării) strălucirii / matității a unui strat pictural înlocuind suprafața cu propria lor suprafață, și frontiera între verniurile finale și verniurile de retuș nu este întotdeauna ușor de trasat.

Verniurile de retuș se disting de verniurile finale înainte de toate prin întrebuintarea lor: pe când verniurile finale sunt puse pe o lucrare pictată terminată, verniurile de retuș vor interveni în cursul lucrului picturii. Desigur unele dezacorduri de strălucire / mat nu sunt numai prejudiciabile operei finite, ele se pot dovedi jenante pentru pictor în cursul elaborării operei. Astfel, unele reflexe prea pronunțate vor jena perceperea materiei picturale pe care o lucrează, unele porțiuni mate vor acționa de asemenea împiedicându-l să evalueze bine transparența straturilor, etc.

Embuurile (părți mate)

Problemele pe care le pun asemenea părți de strălucire / mat care uneori jenează perceperea pe care pictorul poate să o aibă asupra muncii

sale și se opun stăpânirii caracteristicilor materiei picturale (transparență, efect colorat, claritatea tușei etc.) pot îmbrăca o asemenea acuitate încât vocabularul pictorilor a reținut o expresie consacrată a propos de una din manifestările lor cele mai jenante: embuurile (părțile mate).

Sunt astfel desemnate toate părțile mate destul de pronunțate și accidentale care pot altera perceperea unui strat pictural.

Aproape întotdeauna, pentru-că straturile lor picturale prezintă probleme de părți mate, pictorii vor recurge la întrebuințarea verniului de retuș.

Aceste părți mate, prin neprevăzuta lor apariție amplexarea pe care o pot lua, unele putând crea adevărate “găuri” mate în straturile picturale strălucitoare, au intrigat îndelung pictorii.

Dacă se cunosc regulile simple de optică ce explică fenomenele de strălucire / mat, originea părților terne și modul în care verniurile de retuș răspund acestei alterări a straturilor picturale se dovedesc a fi totuși foarte simple.

Embuurile părțile mate au totdeauna drept origine o migrare a liantului materiei picturale care este așezat sub straturile (operei pictate) picturii. Această migrare care sărăcind stratul pictural în liant, va crea o matitate punctuală.

Pictorii sunt adesea surprinși de părțile mate (terne) căci acestea pot proveni din straturile cele mai profunde ale stratigrafiei operei. Astfel, o gaură într-o înclieare, o diferență de porozitate într-o anumită preparare pot provoca o parte mată (embu) într-un strat pictural, chiar dacă aceasta este foarte bogată în liant și foarte groasă.

Verniurile de retuş vor reduce (embuurile) părţile mate acoperind în mod egal ansamblul stratului pictural, exact cum fac verniurile finale pe o pictură terminată.

De altfel, de ce să se utilizeze verniuri special destinate în a interveni în timpul activităţii pictorului, şi să nu utilizăm pur şi simplu verniuri finale?

Existenţa acestor verniuri speciale “de lucru” care sunt verniurile de retuş se explică prin mai multe modalităţi.

Pe de o parte, matul extrem al unor părţi terne, gravitatea lor, impun verniurilor însărcinate să le “neutralizeze” o putere de ornare foarte mare, servită de o mare fluiditate, capabilă să umple şi să orneze cel mai bine stratul pictural sărac în liant. De fapt, spre deosebire de verniurile finale, care se mulţumesc să acopere stratul pictural, verniurile de retuş nu îl vor acoperi numai ci îl şi vor “hrăni”. Adică vor îmbogăţi în liant stratul pictural parţial sărăcit, cu scopul de a veni de hac părţilor mate şi de a elimina într-o oarecare măsură inegalităţile de raport liant / pigment existente în interiorul stratului pictural.

Pe de altă parte, verniurile întrebuinţate în timpul lucrului pictorului nu vor forma UN strat aşezat pe o pictură, ca verniurile finale, ci UN strat ce face parte din operă, prinsă în sendviş între mai multe straturi picturale, şi putând să facă parte din substraturile sale cele mai profunde. Astfel, ele vor trebui să posede o compatibilitate cu ceilalţi constituenţi ai operei, compatibilitate la care verniurile finale nu sunt obligate.

Ele trebuie să posede de asemenea o “discreţie” pe care nu o au verniurile finale. Foarte fluide, foarte fine, verniurile de retuş vor trebui să restabilească (re acorde) strălucirea / matitatea stratului pictural în cursul lucrului fără să se impună ca verni. Ele vor trebui să ofere pictorului posibilitatea de a re lucra nu pe un verni, ci pe un strat strălucitor / mat bine stăpânit, unde prezenţa unui verni să fie cel mai puţin perceptibilă. Pentru acest motiv verniurile de retuş vor fi mult mai fluide decât verniurile finale.

În sfârşit, verniurile de retuş vor fi dintr-un anumit punct de vedere mai puţin solicitate decât verniurile finale : înserate în straturile profunde ale operei ele nu vor suferi din cauza problemelor de îmbătrânire ce le privesc pe verniurile finale, care sunt foarte expuse (praf, agresiuni mecanice etc.) şi cărora le este cerută totdeauna o transparenţă perfectă. Problemele de rezistenţă mecanică, rezistenţă la îngălbenire, problema

reversibilității care decurge din problemele precedente sunt fără obiect în ceea ce privesc verniurile de retuș*.

*Pentru acest motiv pentru care nu trebuie să urmărim sfatul foarte răspândit al verniurilor finale, mai ales verniurile așa-zise provizorii cu verni de retuș. Ele nu sunt destinate unei asemenea uzanțe.

Fenomenele de strălucire / mat responsabile de pierderea luminozității și a înălbirii picturilor pe bază de apă după uscarea lor.

Guașa, acuarela și într-o oarecare măsură picturile acrilice și vinilice pierd puțin din strălucirea lor după uscare. Fenomenele de strălucire / mat explică această reacție.

Când un pictor lucrează guașă, o acuarelă sau o pictură acrilică sau vinilică încă proaspătă, aceasta este foarte bogată în apă. Această apă se comportă față de pelicula picturii ca un verni: ea acoperă neregularitățile suprafeței stratului pictural. Pelicula este strălucitoare, culorile sale sunt saturate, efectele de transparență sunt favorizate.

Când apa se evaporă, ea “descoperă” neregularitățile unui strat pictural adesea sărac în liant pe care a contribuit să-l facă poros (evaporarea sa antrenând o anumită porozitate a peliculei). Pelicula devine mată. Culorile își pierd vivacitatea, efectele de transparență sunt mai puțin perceptibile, etc. stratul pictural “se stinge”.

Acest fenomen foarte simplu explică faptul că numeroase opere executate cu un liant de apă, care păreau foarte plăcute în timpul lucrului, se dovedesc puțin decepționate după uscarea lor. Verniurile vor permite de a

regăsi parțial prospețimea inițială a acestor opere garnisind (aranjând) din nou stratul pictural.

PUNEREA ÎN OPERĂ A VERNIURILOR

Fabricarea verniurilor

Mai este încă interesant pentru pictori de a prepara ei înșiși verniurile, când astăzi fabricanții de produse de pictură propun o vastă gamă de verniuri pe bază de verniuri pe bază de rășini naturale și de rășini sintetice?

De bună calitate, reprezentând o cheltuială mică (chiar și verniurile mai scumpe se dovedesc până la urmă puțin costisitoare, pentru că un singur litru de verni permite un mare număr de vernisări ale picturilor), aceste verniuri prezintă un mic interes față de vechile verniuri “de casă” ale pictorilor, și cu atât mai mic interes pe care l-ar crea un artificiu pentru a pretinde că verniurile fabricate în atelier prezintă o reală originalitate în raport cu verniurile din comerț. Reluând în ansamblu materialele și principiile de verni ale vechilor pictori *, verniurile industriale se diferențiază înainte de toate prin serioasa lor formulare și rigoarea execuției pe care o permite o fabricație în serie.

Totuși, pictorii pot încă să găsească câteva rațiuni pentru a prepara ei înșiși verniurile.

Pe de o parte, oricât de întinsă ar fi ea, gama verniurilor industriale are cu siguranță limitele sale. Din ce în ce mai puțini fabricanți, de exemplu, propun verniuri fierte (coapte). Preparându-și singuri verniurile, pictorii pot trece de aceste limite și să realizeze verniuri “pe măsură” care vor corespunde exact nevoilor lor. Totuși, această rațiune îi va privi mai ales

pe pictorii ce posedă o anumită experiență în prepararea verniurilor. Într-adevăr, stăpânirea perfectă a fabricării unui verni (finețea sa, vivacitatea, puterea de acoperire, strălucirea /matitatea etc.) nu este la îndemâna tuturor cel puțin la primele lor fabricații. Din lipsă de experiență, riscul este mare ca un verni vrut “pe măsură” a cărui comportament nu va fi fără surpriză...

Pe de altă parte, și această problemă va interesa pe toți pictorii, fabricarea verniurilor nu este o operație care nu-I învață nimic pe pictori. Din contra. Ca în toate operațiile în care pictorul î-și prepară el singur materialele, fabricarea verniurilor se dovedește “o școală” foarte prețioasă. Realizându-și verniurile pictorul va observa cum o rășină poate fi mai mult sau mai puțin dizolvată, cum se amestecă o rășină cu un solvent, calitatea acestui amestec, cum poate fi un verni mai mult sau mai puțin limpede, mai mult sau mai puțin fin, nervos, fluid, cum se întinde și cum se usucă etc. , etc.; într-un cuvânt, grație acestei operații, pictorul va cunoaște mai bine verniurile. Din acest punct de vedere este interesant pentru pictori să-și prepare verniurile, chiar și numai câte o dată pentru a învăța toată bogăția comportamentului lor și a proprietăților lor. Putem chiar spune că, grație verniurilor preparate în atelier, pictorii vor ști mai bine să aleagă și să aplice verniurile, decât pe cele cumpărate din comerț.

Diferitele verniuri pe care pictorii le pot prepara

Din punct de vedere al fabricării lor, toate verniurile, nu sunt la îndemâna pictorilor. Verniurile pe bază de rășini sintetice le sunt puțin accesibile, gândindu-ne la dificultatea procurării constituentilor acestor verniuri. Nu vom prezenta deci decât prepararea verniurilor pe bază de rășini naturale.

Aceste verniuri pot fi preparate în două feluri :

- Prin dizolvare la rece. Aceste verniuri erau numite altă dată dealtfel realizate prin expresia “verniuri a la șosetă” .
- Prin dizolvare la cald. Aceste verniuri se numesc “verniuri coapte”.

VERNIURI DIZOLVATE LA RECE SAU “VERNIURI A LA ȘOSETĂ”

Aceste verniuri au avantajul de a prepara ca să spunem așa fără nici o muncă și de a fi mai clare decât verniurile fierse (coapte) care sunt totdeauna puțin colorate prin fierbere. Ele prezintă totuși un inconvenient destul de jenant: ele precipită foarte ușor.

Dizolvarea rășinilor naturale obișnuite se face destul de rău în absența aportului de energie care-l constituie fierberea și o dizolvare imperfectă nu ține. Corpul pus în soluție, în loc să fie dispersat la scară moleculară în solvent, este dispersat sub formă de agregate de molecule *.

*Un bun amestec în soluție:
corpul dizolvat este dispersat
la scară moleculară*

*Un amestec imperfect:
corpul dizolvat sub forma
agregatelor de molecule*

Prea grele pentru a rămâne suspendate în solvent, aceste agregate încep să curgă la fundul recipientului ce conține solventul. Acest fenomen se întâmplă adesea verniurilor dizolvate la rece, verniuri a căror dizolvare este ușor imperfectă. Puțin timp după fabricarea lor, ele devin tulburi ceea ce corespunde unei creșteri a mărimii agregatelor de molecule ce se aglutinează unele cu altele), apoi se tulbură complet) agregatele de molecule devin atât de voluminoase încât perturbă trecerea luminii în verni); în sfârșit, ele precipită pe fundul recipientului (moleculele de rășină fiind antrenate de greutatea lor devenită excesivă).

Pentru a remedia acest inconvenient, al verniurilor dizolvate la rece, sunt posibile două soluții:

Pe de o parte veți putea prepara verniurile dizolvate la rece în trei mici cantități pe care le aveți. Fabricat de câteva zile, ele nu vor fi afectate de fenomenele de tulburări ce preced precipitățile.

Pe de altă parte, veți putea avea o grijă deosebită față de dizolvarea verniurilor “a la șosetă”. Dacă dizolvarea perfectă a verniurilor dizolvate la rece este prea grea, ea nu este imposibil de realizat. Verniurile le veți putea astfel conserva destul de mult timp fără nici o problemă. Să știți totuși că ele nu vor fi eterne. Peste câțva timp – chiar și ani ele vor precipita.

Oricum, oricare ar fi calitatea preparării lor, originea lor (verni de atelier sau din comerț) compoziția lor (verniuri pe bază de rășini sintetice sau verniuri pe bază de rășini naturale), toate verniurile sunt afectate de aceste fenomene de tulburare chiar de precipitare, care iau un relief deosebit

cu verniurile dizolvate la rece preparate în atelier. Din acest motiv, veți aplica pentru aceste verniuri ca și pentru altele ceea ce este regula de aur a verniurilor: *singure, verniurile perfect limpezi vor putea fi utilizate.*

* Asupra soluțiilor, a se vedea capitolul asupra lianților în soluție.

Veți arunca fără ezitare verniurile ce prezintă un început de tulburare ***: întrebuințate ca verniuri ele vor fi puțin transparente și foarte neplăcute.

Prepararea verniurilor dizolvate la rece

Aceste verniuri din care putem găsi rețete fără a fi indicată tehnica lor de fabricare, le-au părut foarte greu de realizat la mulți pictori. Amestecul direct dintr-o rășină naturală și un solvent dă un rezultat rapid și fără nuanțe: rășina curge în fundul recipientului umplut cu solvent și aici ea formează un strat vâscos ce va rămâne insensibil tentativelor de a-l amesteca în soluție : agitări violente, băi de solvent prelungite, solvenți “foarte puternici”, etc. Peste câțva timp, mai recent sau mai îndelungat totul este evident: rășina este definitiv insolubilă. Nu mai rămâne decât să aruncăm vasul inutilizabil de rășină vâscoasă și să concluzionăm că verniurile dizolvate la rece sunt imposibil de realizat.

Sau se realizează altfel!

Altfel, căci verniurile la rece sunt foarte ușor de obținut dacă se cunoaște tehnica lui de fabricație.

Aceste verniuri pot fi făcute astfel:

- În primul rând, veți pune rășina într-o pânză pe care o veți strânge la gură și pe care o veți suspenda în solvent. Numai un asemenea montaj care “așează” rășina în solvent, vă va permite să o puneți în soluție. De fapt, circulând liber între particulele de rășină, solventul va putea să-I smulgă încetul cu încetul molecule ce le va uni cu propriile lui

Într-un colț al atelierului,

un verni “a la șosetă” se
dizolvă încet.

molecule, ceea ce i-ar fi fost imposibil dacă rășina forma un bloc compact pe fundul recipientului cu solvent. Această tehnică de suspensie a rășinii prezintă un al doilea avantaj: datorită originii lor vegetale, rășinile sunt adesea destul de bogate în impurități (mici bucăți de scoarță, insecte prinse în rășină, etc.), substanța care le încătușează va juca rolul foarte prețios al unui filtru, reținându-le.

- Veți lăsa atunci rășina să se dizolve încet timp de câteva zile într-un loc uscat și destul de călduros (cel mai bine este să lăsați verniul la soare sau lângă un radiator. Fiți atenți să nu-l expuneți unei călduri excesive, ceea ce ar putea fi periculos din cauza solventului.

- Când dizolvarea rășinii vi se va părea terminată, veți scoate legătura de pânză care mai reține încă unele fragmente mai puțin solubile ale rășinii cât și toate impuritățile care ar fi putut murdări verniul. Veți putea apoi să adăugați plastifiantul pe care-l veți încorpora printr-un singur amestec cu verniul (aveți grijă să amestecați bine verniul, pentru a repartiza convenabil plastifiantul).

Prepararea verniurilor dizolvate la rece nu mai este un lucru complicat. Cel mult aveți grijă să lucrați pe timp uscat și cald, să gândiți bine rețeta verniului și să utilizați solvenți pe care l-ați încălzit ușor (nu înfierbântat, ceea ce ar fi periculos, unii solvenți aprinzându-se ușor, spontan, sub efectul căldurii), cu scopul de a obține solvenți de cea mai bună calitate posibilă.

Utilizarea altădată frecventă a șosetelor pentru a realiza suspensia rășinii în solvent care a dat verniurilor dizolvate la rece acest nume atât de evocator de verni “a la șosetă”

VERNIURI DIZOLVATE LA CALD SAU VERNIURI FIERTE

Verniurile dizolvate la rece apar foarte târziu în istoria tehnicilor de pictură. Se pare că nu au fost utilizate în mod curent decât începând cu secolul al XIX-lea. Înainte se pare că numai verniurile coapte au fost întrebuințate de către pictori și se găsesc în tratate foarte numeroase rețete de

verniuri coapte, cât și un mare număr de indicații asupra tehnicilor de preparare.

Este de remarcat că informațiile relative la această preparare date de textele foarte îndepărtate în timp și spațiu, indică totuși o aceeași manieră de a proceda.

O coacere (fierbere) ce trebuie
făcută cu grijă: fierberea unui verni
pe o placă electrică

Citind textele, pare evident, ceea ce confirmă de altfel practica, că verniurile coapte trebuie să fie preparate în felul următor:

- Mai întâi veți reduce rășina la stadiul de o pudră foarte fină, lovind-o cu ciocanul într-o țesătură.
- Apoi, într-un recipient rezervat numai acestui lucru și care suportă căldură, veți încălzi rășina la foc foarte mic, amestecând continuu, ca să nu se prindă. Mai ales, nu încercați să faceți acest lucru foarte repede. Cu cât veți lucra mai încet și la foc mic, cu atât va fi mai bun verniul.
- Când rășina va fi perfect topită, veți adăuga treptat uleiul*, amestecând rășina, pe care o veți încălzi tot la foc foarte mic.
- După ce uleiul este perfect amestecat cu rășina, adăugați solventul tot progresiv, menținând coacerea verniului la foc mic.
- Apoi veți lăsa să fiarbă cei trei constituenți împreună timp de câteva minute, tot la foc mic, ceea ce vă va da o foarte bună soluție ce cuprinde ansamblul rășină, plastifiant, solvent și deci verniuri foarte limpezi și foarte stabile.

Foarte limpezi și foarte stabile, acestea sunt într-adevăr caracteristicile verniurilor coapte. Datorită coacerii care favorizează considerabil fenomenele de formare a soluției, verniurile coapte sunt de o limpezime și o stabilitate perfectă.

*A se vedea mai departe rețetele de verni

Ușor de preparat, gata foarte repede, conservându-se îndelung fără probleme, verniurile coapte ar putea fi verniurile tuturor pictorilor, dacă ele nu ar prezenta o particularitate: ele sunt prin definiție destul de colorate. Această colorare pe care o au din cauza fierberii poate fi apreciată în mod diferit: unii vor vedea în acest lucru o rațiune în plus pentru a alege aceste verniuri care vor încălzi și vor auri operele lor, alții vor refuza aceste verniuri care le patinează operele. Este necesar să precizăm din acest punct de vedere că verniurile coapte pot fi totuși puțin colorate dacă pictorul care le prepară este destul de abil pentru a le expune la călduri foarte mici.

Amintirea regulilor de securitate pentru orice fierbere a uleiului și/sau a solvenților

Înainte de a prepara verniul, vă veți aminti că, ca și fierberea uleiurilor, va trebui să respectați unele reguli de securitate. Veți veghea deci la:

- nu puneți un verni niciodată pe un foc mare ci pe o placă electrică.
- nu preparați decât cantități mici de verni.
- să dispuneți de un capac care să închidă bine recipientul vostru pentru a putea înăbuși orice început de aprindere (mai ales nu vărsați apă pe verni).
- Nu aduceți verniul până la stadiul de fierbere, ceea ce ar indica o temperatură mult prea ridicată, temperatură la care verniul nu numai că s-ar degrada, dar ar risca să se aprindă spontan.

Rețete de verniuri

S-a explicat deja că între diferitele rășini naturale, numai rășinile mastic și dammar sunt capabile să dea verniuri care să corespundă

calităților pe care pictorii contemporani sunt îndreptățiți să le aștepte (o bună transparență, o slabă colorare, rezistența peliculei, reversibilitatea, etc.) În paralel s-a explicat deja că numai o mică cantitate de ulei nesaturat poate fi utilizat ca plastifiant al verniurilor preparate în atelier și că printre diferiții solvenți, terebentina este cel mai bun solvent al rășinilor naturale. În consecință, se vor propune rețetele următoare:

REȚETE DE VERNIURI FINALE STRĂLUCITOARE

Rețete de verni dizolvate la rece

REȚETA NR. 1: DAMMAR 40/TEREBENTINA 55/ULEI DE IN 5

REȚETA NR. 2: MASTIC 40/TEREBENTINA 55/ULEI DE IN 5

(Toate rețetele acestui capitol sunt exprimate în greutate: rețeta nr. 1 se poate traduce prin: dammar 40 grame, terebentină 55 grame, ulei de in 5 grame, sau dammar 400 grame, terebentină 550 grame, ulei de in 50 grame, etc.).

Aceste rețete care se inspiră din tratatele de pictură din secolul al XIX-lea, dau verniuri puțin “greoaie” dar care ornează bine și sunt foarte strălucitoare.

Veți putea modifica raportul solvent/rășină (veți putea de asemenea să modificați proporția de ulei, dar într-o măsură mai mică, motiv pentru care verniul vostru riscă să nu fie destul de plastifiant sau să fie prea bogat în ulei și din acest motiv să fie lipicios și să fie puțin reversibil), pentru a obține exact calitatea verniului pe care îl doriți.

Oricare ar fi rețetele pe care le rețineți, veți căuta să preparați todeauna verniuri nu prea bogate în rășini, pe care le veți putea întinde după bunul plac, adăugându-le puțin solvent, verniurile prea fluide fiind nerecuperabile (nu se poate îngroșa un verni deja constituit, adăugându-I rășină).

Rețete de verniuri dizolvate la cald

REȚETA NR. 3: DAMMAR 40/TEREBENTINA 50/ULEI DE IN 10

REȚETA NR. 4: MASTIC 40/TEREBENTINA 50/ULEI DE IN 10

Aceste rețete sunt foarte apropiate de cele pe care le putem găsi în multe tratate de pictură, chiar în tratatele foarte vechi. Apropiate de asemenea de rețetele de verni dizolvate la rece, ele se disting printr-o proporție de ulei superioară, verniurile coapte trebuind să fie mai plastificate decât verniurile dizolvate la rece. Ca și pentru acestea din urmă, veți putea modifica raportul solvent-rășină pentru a obține verniuri pe măsură.

REȚETE DE VERNIURI FINALE MATE ȘI SATINATE

Variind raportul solvent/rășină al verniurilor pictorii pot într-o oarecare măsură stăpâni gradul de strălucire?mat pe care-l vor transfera picturilor/cu cât verniul va fi bogat în solvent, cu atât va fi mai puțin strălucitor) dar această stăpânire (știută) rămâne limitată. De fapt, pentru a stăpâni în mod real gradul de strălucire/mat al verniurilor lor, pictorii vor trebui să recurgă la un alt procedeu: utilizarea agenților de mătuire.

Cum acționează agenții de mătuire vis-à-vis de verniuri

Un verni bine fabricat, utilizând o rășină ce posedă o bună putere de ornare (egalizare) va da o peliculă perfect lisă ce va duce operele pictate la un grad maxim de strălucire.

Unele corpuri care au proprietatea de a nu se dizolva în verni, ci de a se dispersa în particule minuscule, pot, amestecate cu verniuri să “accidenteze” suprafața. Adăugate în mică cantitate verniului, vor modifica starea suprafeței peliculelor ”accidentându-le” ușor sau, altfel spus îi vor diminua strălucirea. Adăugate într-o cantitate mai mare, ei le vor da un caracter satinat mai pronunțat. Adăugat și mai mult îi vor da un aspect apropiat de mătuire ... și astfel până la mătuirea totală. Datorită agenților de mătuire, verniurile vor putea parcurge toată gama de nuanțe de strălucire/mătuire.

Verni

Verni + agent de mătuire

Verniul pur îi conferă

Conținând un agent de mătuire, verniul

stratului pictural o
strălucire foarte ridicată

comunică stratului pictural un aspect
mai mult sau mai puțin mat sau satinat

Ceara

Printre diferiții agenți de mătuire pe care fabricanții îi utilizează, numai unul este accesibil pictorilor: ceara. Într-adevăr, dispersându-se în verni sub formă de microparticule, ceara este un agent de mătuire foarte eficient.

Ce ceară să utilizăm ca agent de mătuire?

În teorie, orice fel de ceară poate fi agent de mătuire interesant: în practică, ceara de albine fiind mai ușor de procurat, este cel mai adesea întrebuintată.

Rețete de verniuri dizolvate la rece

Încorporarea unei mici cantități de ceară într-un verni dizolvat la rece nu este foarte ușoară. Există mai multe tehnici, dintre care nici una nu dă într-adevăr rezultate excelente, ceara dispersându-se rău într-un verni care nu este încălzit.

Una din tehnicile cele mai eficiente, dacă se poate spune, constă în a utiliza ceara pastă pe care o puneți odată cu rășina în punga de cârpă în timpul fabricării verniului. Agitând din când în când puternic verniul, veți putea astfel obține o dispersie convenabilă a cerii.

Câtă ceară trebuie utilizată?

Asta depinde de gradul de strălucire/mătuire pe care doriți să-l dați verniului vostru. În ansamblu pentru a acoperi toată gama de strălucire/mătuire, veți recurge la un procentaj de ceară cuprins între 1 și 6% din greutatea totală a verniului. Veți relua deci rețetele precedente a verniurilor dizolvate la rece, adăugând acestor rețete o cantitate de ceară cuprinsă între cele două procentaje. Rețetele vor fi apropiate de următoarele rețete:

REȚETA NR. 5: DAMMAR 40/TEREBENTINA 55/ULEI DE IN 5/CEARĂ 1

REȚETA NR. 6: MASTIC 40/TEREBENTINA 55/ULEI DE IN 5/CEARĂ 6

Rețete de verniuri dizolvate la cald

Încorporarea cerii în aceste verniuri este extrem de ușoară: este suficient să o adăugați în cursul încălzirii verniului, după ce uleiul a fost amestecat cu rășina.

Ca și pentru verniurile dizolvate la rece, veți adăuga 1 – 6% de ceară verniului vostru în funcție de gradul de strălucire/mătuire pe care doriți să-l obțineți.

Rețetele de verniuri vor fi apropiate de rețetele următoare:

REȚETA NR. 7:DAMMAR 40/TEREBENTINA 50/ULEI DE IN 10/CEARĂ 1

REȚETA NR. 8:MASTIC 40/TEREBENTINA 50/ULEI DE IN 10/CEARĂ 6

REȚETE DE VERNIURI DE RETUȘ

REȚETA NR. 9 : DAMMAR 18/TEREBENTINA 80/ULEI DE IN 2

REȚETA NR. 10: MASTIC 16/TEREBENTINA 82/ULEI DE IN 2

Rețetele acestor verniuri, care pot fi preparate atât prin dizolvarea la rece cât și la cald, vor putea servi ca bază verniurilor de retuș “pe măsura” pe care veți dori să le obțineți.

Tehnici de vernisare

“Această Artă, oricât de mecanică pare, cere cunoștințe. Ea are principiile, și preceptele sale; pentru a o putea practica, trebuie neapărat să te instruiești”

Watin, a propos de arta vernisării.

Verniurile sunt foarte greu de aplicat, pentru că sunt ... foarte ușor de aplicat. Acest aparent paradox care explică multe confuzii făcute a propos de tehnicile verniului și mediocritatea multor vernisări.

Verniurile sunt foarte ușor de aplicat pentru că un verni care se aplică în câteva minute cu ajutorul unor gesturi simple și cu alte cuvinte fără aproape nici o unealtă specială.

Verniurile sunt foarte greu de aplicat pentru că simplitatea și rapiditatea operației este redutabilă. În câteva minute, pictorul va trebui să acopere cu un strat de verni perfect egal ansamblul picturii sale.

Trebuie de altfel bine înțeles, că un verni nu oferă decât un singur timp de lucru. Verniul aplicat pe stratul pictural va putea fi întins cel mult în trei la patru minute și doar în această scurtă perioadă pictorul va trebui să realizeze aplicarea. Odată aplicat, verniul rămâne pentru totdeauna. Toate racordurile, toate tentativele de nivelare, de astupare a unui verni neregulat “de aranjare”, pictorii cu un pic de experiență știu că nu sunt decât remedii mai rele.

Probabil din acest motiv, pictorii nu se simt foarte bine în tehnicile de aplicare a verniului. +Spre deosebire de alte părți ale meseriei, pictorii de obicei au timpul pentru ei. Întinderea unei pânze poate fi realizată încet, reluată și corectată de mai multe ori, prepararea “să fi murit” lent între enducțiile și șlefuirile succesive greșelile și retușul sunt aproape întotdeauna permise chiar și încheierea care îl va obliga pe pictor la gesturi le cele mai vii și mai definitive, oferindu-I o oarecare suplețe în timpul lucrului. Întru-un cuvânt, pictorii, în ansamblu, au timp și pot reveni asupra pașilor lor.

Numai verniurile nu pot fi încadrate în această regulă. Timpul de expunere a unui verni este foarte scurt, ne extensibil și definitiv. Aplicat în câteva minute pe pictură, modificându-i într-un mod important aspectul, aplicarea verniului apare ca un “părăsește sau dublează” redutabil. Fără îndoială, pericolul acestei operații, care poate atât de ușor să deașeze pe

aplicări de verniuri medii, explică în parte, înclinarea pictorilor moderni pentru picturile fără verni.

Dificultatea operației propriu zise face adesea să se uite că aplicarea unui verni se pregătește și că reușita sa depinde de seriozitatea pregătirii sale cât și de abilitatea pictorului.

Înainte de aplicarea verniului, va trebui în mod obligatoriu să o pregătiți, respectând punctele următoare:

-Planul vostru de lucru și mediul imediat înconjurător trebuie să fie de o curățenie absolută. În timpul celor câtorva minute cât rămâne fluid, apoi în perioada cât are o stare lipicioasă înainte de a se usca, verniul vostru este o adevărată hârtie “de prins muște”. El fixează toate prafurile pe care le puteți deplasa făcând mișcări gesturi ample și rapide de vernisare. Prinse în verni și puse în evidență de strălucirea suprafeței; cele mai mici dintre ele vor prinde un relief deosebit și vor crea verniuri a căror murdării vor sări în ochi. Se întâlnesc destul de des picturi tratate cu verni în proaste condiții de curățenie care par “cu păr”. Aspectul destul de deconcertant al acestor picturi va putea tenta pe unii pictori avizi de imagini și materiale noi. Nu va fi probabil pe gustul tuturor...

Aspectul neplăcut al unei aplicări de verni executată în condiții proaste de curățenie este vizibil: prinse în pelicula lisă și strălucitoare a verniului, cele mai mici fire de praf “sar în ochi” și dau un verni “murdar” foarte dizgrațios.

Pentru a aplica verniul trebuie să dispunem de unelte necesare. Prea mulți pictori ignoră această regulă care ar trebui să aibă caracterul de evidență.

Pentru verni trebuie să aveți la dispoziție :

Un spalter a cărui lățime să fie adaptată la dimensiunea picturii pe care se aplică verniul, foarte curat și în perfectă stare. Un spalter puțin murdar, și mai ales care s-a învechit, a cărui fire de păr, au devenit dure se va comporta catastrofal în timpul aplicării verniului. Murdar, el va păta cu praf verniul sau uneori în cazuri extreme de scurgeri colorate. Dur, va face greoaie aplicarea unui verni a cărui suprafață o va stria.

De un recipient special destinat pentru a pune verniul. Câte vernisaje nefericite din cauza absenței acestui accesoriu totuși atât de simplu. Întinse și puțin adânci și repetăm foarte curate (unele vase din aluminiu foarte plate sunt recipiente excelente pentru verniuri) acest recipient vă va permite să se evite obiceiurile din atelierele unde acest accesoriu lipsește; punerea verniului într-un borcan oarecare, adică cel mai adesea rotund, unde spalterul se va încălca rău, luarea verniului pe gâtul sticlei cu verni și în cel mai rău caz, vărsarea verniului pe pictură, spalterul fiind încărcat ca și însăși

++++++.Mai este necesar să precizăm că în timpul aplicării verniului care cere o încărcare rapidă și foarte controlată a spalterului, asemenea practici sunt scump plătite?

- Nu trebuie niciodată să aplicați verniul pe picturi pe timp umed și va trebui să evitați orice umezeală în timpul operațiunii de vernisare.

Pentru aceasta , veți încălzi ușor pictura, spalterul și verniul (fiți foarte vigilent din acest punct de vedere dacă verniul conține ceară. Numai dacă sunt ușor călduțe verniurile cu ceară pot fi ușor aplicate, fie la soare sau lângă o sursă de căldură puțin înainte de a fi aplicat verniul. Găsim în tratatele de pictură din toate epocile, numeroase pasaje relative la această necesitate de a evita orice umezeală în timpul vernisării. Astfel încă din sec. XV Cennino Cennini dă indicații foarte explicite din acest punct de vedere: *“Când ai încălzit la soare panourile și verniul... întinde verniul foarte ușor.”*

Ne putem întreba în mod legitim de ce trebuie luate asemenea precauții. Nici o scriere, nici veche nici modernă, nu justifică acest imperativ al vernisării “în afara umezelii”.

Totuși, într-un tratat vechi, manuscrisul lui Turquet de Maierne, în care găsim răspunsul la această întrebare: *“Notăm că pe un verni într-un loc sau într-o atmosferă umedă, se formează o culoare ternă albastruie ca și cum am sufla deasupra,... și nu se va produce deloc, dacă tabloul tratat cu verni este așezat și lăsat pentru câteva ore la soare”*.

Nu se cunosc bine originile acestui strat gri / bleu care pare că se interpune între stratul de verni și stratul pictural și pe care terminologia modernă îl denumește albăstrirea verniurilor. Se pare totuși că el este legat cel puțin în parte de prezența umidității apărute între verni și pictură. O vernisare “foarte uscată” poate permite evitarea acestei alterări a verniului care poate deveni foarte jenantă (stratul voalul gri / bleu devine astfel foarte perceptibil și ascunde pur și simplu pictura) foarte repede (unele înălbăstriri apar după câteva zile de la vernisare).

Sa crezut mult timp că albăstrirea nu putea să afecteze decât verniurile pe bază de rășini naturale. Dacă este indubitabil că acestea par în mod deosebit expuse acestui fenomen, se poate spune astăzi că unele verniuri pe bază de rășini sintetice pot și ele de asemenea să prezinte o înălbăstrire.

Regulile vernisării “fără umezeală” vor trebui să fie respectate, pentru acest fel de verniuri.

- În sfârșit, pictura ea însăși va trebui să fie pregătită pentru a primi verniul.

Pe de o parte ea va trebui să fie suficient de uscată. Nu trebuie uitat că un verni conține un solvent și că unele straturi picturale se usucă greu. În special picturile în ulei. Oxidarea și reticularea uleiurilor sunt fenomene lente și se poate spune că înainte de un an de uscare, un strat pictural cu ulei de grosime medie va fi “prea moale” pentru a putea fi tratat cu verni (vernizat). Sancțiunea de a nu respecta această regulă a timpului de uscare este imediată : încă sensibilă la solvent, pictura va intra parțial în soluție în timpul tratării cu verni, și verniul va antrena atunci prelingeri (scurgeri) colorate care vor acoperi pictura.

“Să știi că cel mai frumos și cel mai bun verni care există este cel care așteaptă să fie plasat cât mai târziu după ce pictura a fost realizată; și insist să spun că așteptând mai mulți ani sau cel puțin un an, munca ta va fi mai reușită”.

Cennino Cennini, Carte de artă, 1437.

(Să amintim că picturile al căror liant este un liant în soluție, revin în soluție, ori care ar fi vârsta lor cu UN solvent apropiat sau identic cu solventul de origine. Astfel, picturile cu ceară nu vor putea fi vernisate cu verniuri ce conțin solvenți de ceară).

Picturile acrilice și vinilice vor putea în ansamblu să fie vernisate destul de repede. Se poate estima că după câteva săptămâni, evaporarea apei din emulsie s-a terminat și întărirea acestor picturi s-a terminat și întărirea acestor picturi s-a terminat.

Pe de altă parte, pictura va trebui să fie perfect curată. În acest scop o veți desprăfui cu o perie fină. Dacă unele prafuri sunt prinse în stratul pictural, le veți înlătura cu o cârpă, de tipul celor antistatice utilizate pentru curățirea discurilor, frecând ușor stratul pictural.

Dar, în special nu spălați pictura, așa după cum există uneori sfaturi (unii autori recomandă chiar o spălare pentru a o “muia”!). O asemenea spălare ar provoca o introducere de apă în stratul pictural (și poate chiar și reacțiile suportului, dacă acesta este de origine celulozică), care va avea consecințele cele mai dezastruoase (o proastă prindere a verniului, o înălbăstrire imediată și pronunțată, etc.).

DIFERITELE TEHNICI DE VERNISARE

O dată vernisarea pregătită, mai multe tehnici pot fi utilizați:

- Vernisarea clasică cu spalterul.
- Vernisarea în Z cu spalterul.
- Vernisarea cu ruloul.
- Vernisarea cu spreț sau compresor.

VERNISAREA CLASICĂ CU SPALTERUL

Condițiile vernisării

Această vernisare va trebui să fie făcută cu tabloul la orizontală, scos din ramă și în contre – jour. Nu omiteți să respectați aceste 3 puncte, fără de care vernisarea riscă să fie, și mai mult ca sigur va fi catastrofală.

Dacă lucrarea este vernisată pe verticală , verniurile vor prezenta scurgeri al căror efect nu va fi din cele mai fericite. Dacă pictura este vernisată cu rama, vernisarea va fi foarte greu de executat și rama va “beneficia” și ea foarte probabil de vernisare. În fine dacă, nu veți observa vernisarea în contre – jour, veți vernisa pe “nevăzute” fără a vedea într-adevăr verniul și efectele sale, sau, altfel spus, veți putea aplica verniul imperfect, fără să vă dați seama.

Tehnica acoperirii

Vernisarea clasică cu spalterul pune aceeași problemă ca și înclieirea : cum, cu un lichid care “prinde” foarte repede și utilizând un spalter să acoperi regulat și foarte repede o suprafață uneori foarte importantă ?

La această aceeași întrebare corespunde un același răspuns : numai o tehnică de acoperire sistematică vă va permite să aplicați în câteva minute în straturi egale un verni pe o mare suprafață.

Ca și pentru încheiere veți utiliza deci tehnica de acoperire în porțiuni. Adică (cum sar spune) veți diviza mental suprafața operei în atâtea “careuri de lucru” care vor corespunde suprafeței pe care o poate acoperi una sau două încărcături a spalterului, și vați trece de la unul la altul a acestor careuri adoptând o progresie sistematică.

Vernisarea propriu zisă

Încărcați spalterul moderat și începeți prin a depune verniul într-un colț al tabloului. De îndată ce spalterul vine în contact cu stratul pictural, întindeți repede verniul întretăind mișcările de spalter rapide și paralele cu stratul pictural, încercând astfel să acoperiți cât mai repede posibil careul de lucru. Lucrați foarte repede. Cu cât verniul va fi mai întins și întretăiat, cu atât va fi mai frumos.

Progresati astfel foarte repede dintr-un careu într-altul în ordinea acoperirii în porțiuni având grijă să “uniți” bine careurile făcându-le să se întrepătrundă ușor unele cu altele.

Trebuie să aveți drept obiectiv să acoperiți ansamblul operei înainte ca verniul să înceapă să se închege, înainte de a aplica de a putea trage încrucișat ansamblu (suprafața) de verni, cea ce vă va permite să egalizați bine diferitele zone de lucru (din acest punct de vedere, sunteți bine înțeleși tributari mărimii lucrării)

Principalele dificultăți ale acestei tehnici de vernisare țin înainte de toate de :

- De încărcarea spalterului, care trebuie să fie moderată și foarte regulată. Dacă spalterul este foarte bogat în verni, nu veți aplica un strat fin de verni fluid și nervos ci veți “plimba” un strat gros și fără “vigoare”. Dacă din contra spalterul este prea sărac în verni, nu veți putea nici așa să aplicați (trageți) verniul, ci veți fi obligați să aplicați frotiuri de verni și să reîncărcați de multe ori spalterul, cea ce va încetini vernisarea.

- Gestului de vernisare. Acesta trebuie să fie foarte precis și rapid. Precis, căci verniul trebuie să fie aplicat foarte regulat, fără spații sau supraîncărcări ; rapid, căci, fără cazul operelor pictate de talie mică, timpul de expunere al verniului este foarte scurt în funcție de suprafața ce o aveți de acoperit.

- Controlul vernisării. Este dificil, în focul acțiunii să percepi totdeauna calitatea etalării verniului.

Sfârșitul vernisării

Peste câteva minute, verniul va deveni dificil de lucrat. Mai ales, nu depășiți acest punct de rezistență. Va trebui să opriți vernisarea.

În efect, dacă exact după aplicarea sa, verniul fluid garnisește pictura și poate fi lucrat foarte ușor, după câteva minute, când o cantitate importantă de solvent s-a evaporat, nu numai că nu va mai acoperi stratul pictural, opunându-se vâscozitatea sa, dar va deveni incapabil să șteargă urmele pe care spalterul le-a făcut. După un oarecare timp, verniul va deveni deci inefficient și el va fi striat și marcat de spalter.

VERNISAREA ÎN Z

Cu cât un verni este mai fin, cu atât mai puțin el va crea un efect “sticlos” între spectator și stratul pictural , sau altfel spus, cu atât va fi mai agreabil.

Plecând de la acest principiu, vernisarea în Z, care este de altfel din toate punctele asemănător cu vernisarea clasică cu spalter, propune un alt gest care permite vernisarea picturilor de dimensiuni mici (sub un metru pătrat aproximativ) acoperindu-le cu o peliculă de verni extrem de fină.

Gestul aplicării verniului este următorul: spalterul, încărcat exact ca pentru tehnica vernisării clasice cu peria, este așezat într-un colț al tabloului. Verniul este atunci aplicat efectuând mișcări rapide de “dute-vino” oblice în Z întretăindu-se unele în altele, mărinđ suprafața tratată și astfel acoperind ansamblul lucrării.

VERNISAREA CU RULOUL

Rare sunt îmbinările fericite între materialele și tehnicile de vopsire(zugrăvire) a clădirilor și acelor de șevalet. Vernisarea cu ruloul care recurge la ruloari de care se servesc zugravii pentru a zugrăvi zidurile, este totuși o tehnică interesantă.

Interesantă, mai întâi, pentru că permite vernisarea picturilor de mărime mare, care ar fi imposibil să fie vernisate cu spalterul.

Interesantă de asemenea, căci dacă este bine stăpânită , ea dă pelicule de verni foarte fine și foarte regulate.

Această tehnică de vernisare totuși, nu va conveni tuturor picturilor: numai operele de mărime apreciabilă, cu puțină pastă, ulei, și pe care nu vom vrea să le aducem la un grad foarte ridicat de strălucire, vor putea fi vernisate cu ruloul.

Ca și vernisarea cu spalter, acest vernisaj se va face la orizontală, fără ramă și în contre - jour.

Veți întrebuința ca instrument un rulo din burete, foarte curat.

Vernisarea propriu-zisă

Vernisarea se va face astfel:

Puneți verniul într-un recipient plat, suficient de larg pentru ca să puteți încărca ruloul fără dificultate.

Încărcați apoi ruloul în mod egal, rulându-l de mai multe ori pe fundul recipientului. Zvântați-l pe o grilă special destinată acestei acțiuni.

Vernisați stratul pictural întinzând puternic verniul și întretăiați dărele de rulo. Ca și pentru tehnicile ce utilizează un spalter, lucrați foarte repede - cât mai repede posibil pentru a putea egaliza cât mai bine verniul.

O tehnică foarte interesantă pentru formatele mari: vernisatul cu ruloul.

Întreaga dificultate a vernisării cu ruloul constă în a nu lăsa urme de rulo pe verni. Pentru aceasta, puteți lucra în două feluri:

- fie vernisând foarte repede pictura pentru a opri repede vernisarea, ceea ce va permite verniului încă fluid " să absoarbă" urmele ruloului.

- Fie " marcând" deliberat ruloului verniul pe care trebuie să-l încarce. Veți putea astfel, dacă sunteți foarte abili, să mătuiți ușor verniul,

"imprimându-l" regulat cu ruloul.

VERNISAREA CU SPRAY SAU CU COMPRESORUL

Ca și vernisarea cu ruloul , vernisarea cu spray sau cu compresorul este o tehnică interesantă pentru a vernisa opere mari pentru care spalterul este insuficient.

Vernisarea cu spray sau cu compresorul se distinge de tehnicile precedente, căci ea va influența în mod deosebit gradul de strălucire – mătuire al verniului.

Într-adevăr, vernisarea prin aerosol nu va aplica un verni lichid pe pictură, ci o vor bombarda cu mici picături de verni, care vor fi mai mult sau mai puțin dispersate și fluide în funcție de distanța la care se va găsi sursa de pulverizare, ceea ce nu este fără consecințe în aspectul verniului.

Dacă sursa pulverizării se găsește destul de departe de pictură, picăturile de verni vor ajunge dispersate pe stratul pictural și aproape uscate. Verniul nu va forma o peliculă continuă și lisă, ci mai curând un amalgam de picături sudate între ele. El va oferi deci o suprafață accidentată altfel zis mată.

Dacă sursa de pulverizare se găsește destul de aproape de opera pictată, picăturile de verni vor ajunge încă fluide pe stratul pictural și puțin dispersate. Datorită acestui fapt ele vor forma fuzionând între ele o peliculă de verni continuă, care va oferi o suprafață lisă altfel spus strălucitoare.

Bine stăpânită, vernisarea cu spray sau cu compresor va permite deci controlul parțial al gradului de strălucire/mătuire a verniurilor.

Condițiile de vernisare

Vernisarea cu spray sau cu compresorul se fac totdeauna pe tabloul vertical fără ramă și în contre – jour.

Vernisarea propriu zisă

Un spray sau un compresor “scuipă” puțin totdeauna la începutul pulverizării. Trebuie deci, totdeauna început prin pulverizarea verniului alături de pictură, de exemplu pe o foaie de hârtie, pentru a vă asigura de calitatea pulverizării înainte de a vernisa. Profitați de această încercare pentru a evalua distanța de la care veți trebui să pulverizați verniul.

Odată acest test efectuat, începeți vernisarea operei, măturând repede printr-o mișcare de S, care va acoperi în mod egal toată suprafața sa fără a trece de două ori prin același loc.

Opriți pulverizarea, oricât de imperfectă ar fi ea, și lăsați să se usuce verniul câteva minute.

Procedați astfel prin mai multe vernisări foarte ușoare pe care le veți lăsa să se usuce parțial de fiecare dată.

O asemenea tehnică să vă permită să apreciați de fiecare dată distanța pulverizării, regularitatea verniului și aspectul său. Nu așteptați totuși prea mult timp între diferitele aplicări cu scopul ca straturile de verni să se lege bine între ele și ca involuntar să obțineți un verni mat.

Nu uitați că, cu cât o peliculă de verni este mai fină, cu atât verniul este (plăcut) agreabil. Încercați deci să obțineți o vernisare perfectă, cu un număr mic de vernisări ușoare.

Mai ales nu încercați să vernisați stratul pictural printr-o pulverizare prelungită. Asemenea vernisări provoacă culori și un aspect “coajă de portocală” foarte caracteristică vernisărilor prin aerosol prost realizate.

APLICAREA VERNIURILOR DE RETUȘ

Aplicarea unui verni de retuş se poate inspira din tehnicile precedente. Va diferi totuşi totdeauna într-un punct important : verniul de retuş trebuie să fie aplicat pentru a hrăni stratul pictural sărăcit în liant, şi nu a da o peliculă de verni. Verniul de retuş va trebui să-i redea strălucirea / matitatea stratului pictural, rămânând aproape imperceptibil.

Imag. pag. 405. Practicată fără discernământ, şi mai ales recurgându-se la pulverizări prea apropiate şi prea prelungite, tehnica vernisării cu spray sau cu compresorul dă verniuri mult prea groase care se ridează sub un aspect caracteristic de “coajă de portocală”.

Imag. pag. 406. Aplicarea unui verni de retuş poate fi din cele mai simple. Ea se poate face pe parcursul lucrului, cu tabloul în poziţie verticală, graţie câtorva pasaje uşoare a unei pânze de tipul “şterge tot” îmbibată cu puţin verni.

Pictorul va trebui să-şi continue lucrul pe acest strat pictural : munca sa va fi dificilă şi dezagreabilă dacă va trebui să picteze pe suprafaţa unei pelicule de verni şi uneori imposibilă, tuşele (vopseaua) ne (plasându-se) ne acroşând pe această suprafaţă prea acoperită.

Pentru a respecta marea discreţie pe care trebuie să o aibă orice verni de retuş, va trebui să aplicaţi aceste verniuri sub forma unor straturi cât mai fine posibil, de o manieră încât să dispară aproape în întregime în stratul pictural (spre deosebire de verniurile finale, verniurile de retuş, foarte fluide pot migra în stratul pictural. Spalterul spray ul şi chiar în unele condiţii (pentru picturile de foarte mari dimensiuni) ruloul, reluând gesturile pe care le-am descris, permit un asemenea lucru (muncă).

Veţi putea aplica aceste verniuri de retuş pe tabloul aşezat vertical, extrema fineţe a acestor verniuri şi migrarea lor în stratul pictural punându-le la adăpost de problemele de scurgere.

O simplă hârtie de tip menaj “şterge tot” este de asemenea foarte interesantă pentru a aplica verniul de retuş. Muiat cu măsură în verni, apoi frecând cu mişcări circulare rapide pe stratul pictural, el permite aşezarea unei pelicule de verni de o extremă fineţe.

UNELTELE

ȘI MATERIALUL PICTORULUI

Discrete interpuneri între creator și materialele sale, uneltele și materialul pictorului merită toată atenția sa : el va rămâne dator acestor accesorii nu numai într-o mare măsură a confortului muncii sale, ci de asemenea și de o mare parte a calității muncii sale.

Este forma și compoziția unei pensule în particular căroră le va datora desigur calitatea scriiturii. Datorită supleței și vivacității spalterului el va putea aplica un verni într-o peliculă ușoară și discretă.

În capitolele precedente, uneltele și materialul pictorului nu au fost prezentate decât pe scurt, și numai în funcție de tehnicile de lucru pe care l-am studiat. Înainte de a aborda tehnicile de execuție, pentru care o bună cunoaștere a ansamblului materialului și a uneltelor este necesară, vom consacra acest scurt capitol unui studiu exhaustiv și mai aprofundat al acestor unelte și a acestui material.

PENSOANELE

“Primele unelte, cele mai esențiale ale pictorilor sunt pensulele.”

Watin, L art du peintre, doreur, vernisseur. 1755.

Nu este exagerat să vorbim despre un adevărat univers al pensoanelor. Există un număr considerabil de forme și compoziții variate: pensule ascuțite, rotunde, pătrate, de trasat, perii cu filet, rotunde și pătrate , rotunde și uzate cu mâner lung sau scurt, rotund sau pătrat, cu inel metalic, de alamă, de pene, de dihor, de jder , fire sintetice, etc. de la pensulele economice, așa zise “de școlari” până la superbe pensule din înalta gamă de jder Kolinski, pictorii pot avea la dispoziție pensulele cele mai diferite

Două criterii esențiale pot servi de reper în această lume ce abundă în pensule: forma și compoziția părului (a firelor).

DIFERITELE FORME DE PENSULĂ

Pensulele ascuțite

Sunt pensulele care “fac vârful”. Lor li se datorează toate lucrările minuțioase. Calitatea firelor lor și finisarea lor este foarte importantă. Nimic nu este mai exasperant decât un penson ascuțit care are un vârf mediocru. Așa după cum notează Cennino Cennini: “*un penson din acest fel, trebuie să aibă un vârf perfect*”

Dacă vreți ca pensula să aibă un vârf perfect și o anumită “durată de viață” trebuie să vă alegeți pensule ascuțite dintr-o marcă renumită. Vârful pensulelor economice este puțin satisfăcătoare și el se deteriorează foarte repede.

Pensulele plate

Sunt astfel numite pensulele plate și pătrate care nu au vârf și care pot fi înrudite cu periile pătrate.

Pensulele în evantai

Aceste pensule cu o formă deosebită sunt studiate în mod special pentru a topi paste (vopselele) împreună în timpul lucrărilor de degradare.

Periile pătrate

Sub acest nume se găsesc un număr considerabil de perii pătrate și plate care nu au vârf.

Periile rotunde

Numai mărimea lor pare să diferențieze periile rotunde de pensulele ascuțite: ele se prezintă ca pensule ascuțite de mărime mare.

Periile uzate bombate

Aceste perii cu extremitatea rotunjită sunt în mod deosebit destinate lucrărilor de “degrade” și topit. Ele pot fi rotunde sau pătrate.

Spalterele

Perii de format mare plate și pătrate cu mânerul scurt, spalterele sunt cele mai bune unelte pentru toate operațiile ce necesită acoperirea unei mari suprafețe : aplicarea unui clei, a unei preparații (pregătiri), a unui verni, etc.

DIFERENȚELE DE PĂR A PENSULELOR

Jderul

Luete din coada jderului, mic animal ce seamănă cu dihorul, părul de jder este preferatul pictorilor. Pe drept cuvânt : suple și “tonice” în același timp, păstrând foarte bine vârful, pensulele din jder sunt fără asemănare și justifică pe deplin prețul lor ridicat.

Părul de jder poate proveni din diferite țări : Rusia și în special China. Jderii cei mai apreciați provin dintr-o varietate de jderi siberieni: jderii Kolinski.

Veverița

Sunt astfel denumite firele de păr provenite din coada veverițelor. Suple, posedând o vigoare apreciabilă (sunt totuși mai puțin viguroase decât cele de jder), păstrând bine vârful, pensulele de veveriță pot reține atenția pictorului. Cei vechi le acordau o stimă deosebită : *“În arta noastră există două feluri de pensule bune pentru a fi întrebuințate: pensulele de veveriță și de păr de porc. Cele de veveriță se fac astfel: luați cozi de veveriță (alte părți nu au valoare) ...”* spunea Cennino Cennini.

Veverițele provenind din cele mai diferite țări î-și aduc contribuția în arta picturii, și după specia lor, pensulele de veveriță au culori și proprietăți diferite. Cea mai bună varietate de pensule de veverițe sunt cele din Kazan (Rusia).

Urechi de bou

Aceste fire de păr, al căror nume le indică proveniența, sunt mai ales utilizate mai ales pentru fabricarea periilor.

Firele din urechi de porc dau perii foarte suple și-și păstrează bine forma, dar au o anumită “moliciune” destinată la unele uzanțe particulare : lucrul de impresii, aplicarea lichidului, (lucrul) aplatizări, etc.

Fire de porc (foarte fine mătăsoase)

Perii tari și nervoși, aceste fire mătăsoase de porc dau perii și spaltere fără o mare suplețe, dar foarte “vii” și foarte rezistente.

Dihorul

Aceste fire de o mare calitate, foarte apropiate de jder, au inconvenientul de a fi foarte scurte și peste tot nu fac obiectul unui “denumiri controlate”. Fire și amestecuri de păr foarte diverse se pot întâlni sub numele de dihor.

Poneiul

Fire foarte suple dau pensule destul de “moi”, sunt destinate desenatorilor (de exemplu pentru pensule de laviuri) decât pictorilor.

Fire sintetice

Puțin plăcute la debutul lor, firele sintetice au făcut reale progrese în ultimii ani. În general destul de nervoase, păstrând bine vârful, ele sunt la originea pensulelor interesante cărora li se poate reproșa o priză de lichid ce rămâne mediocră.

PALETELE

Paletele de lemn

Paletele din lemn ale pictorilor ce utilizează culori de ulei trebuie să fie din lemn masiv și uns impregnat cu ulei. Orice alt fel de paletă nu sunt acceptate: paletele contra-placate oferă o suprafață de lucru puțin agreabilă * (Fac excepție unele palete contra-placate cu acaju care sunt foarte satisfăcătoare.) și ele “obosesc” repede. Paletele vernisate nu prezintă nici un interes: verniul se deplachează peste o perioadă mai mică sau mai mare și nu veți avea altceva de făcut decât să curățați metodic paleta pentru ca verniul să nu se amestece cu vopseaua (pasta).

Dacă vreți să vă faceți singuri o paletă dintr-o scândurică de lemn masiv, vă veți inspira din acest sfat din vechiul tratat al lui Roger de Piles: *“Pentru ca aceste palete să poată fi întrebuințate, ele trebuie să fie îmbibate cu ulei de nuci sau altul care să fie sicativ în 3 săptămâni, pentru că altfel culoarea va intra în ea și va păta.”*

Paletele de unică folosință

Aceste palete pentru pictorii leneși, constituite din foi plastificate lipite unele de altele, nu sunt neinteresante: ele convin oricărui tip de pictură (ele pot fi întrebuințate în domeniul picturii în ulei, deși ele oferă o suprafață de lucru mai puțin plăcută decât cea a paletelor din lemn uleiat), ele îl scutesc pe pictor de a le curăți mereu și îi oferă garanția de a lucra mereu pe o suprafață impecabilă.

Paletele din porțelan

Aceste superbe palete sunt cele ale pictorilor care utilizează picturile cu apă. Spre deosebire de paletele din lemn pe care materialele picturale cu apă, ori care ar fi ele, (emulsie sau soluție) se prind greu sau sunt uscate, paletele din porțelan oferă o suprafață care prinde bine pigmentii (culorile) de apă fără a le usca.

Costul lor ridicat, fragilitatea lor, explică faptul că ele sunt mici și rezervate lucrărilor de dimensiuni medii.

Pictorii ce doresc să utilizeze materiale picturale pe bază de apă în cantitate mare se vor orienta spre paletele de mărime mare: paletele acoperite cu un lac plastic.

Paletele acoperite cu un lac plastic

Aceste palete făcute dintr-un lemn compus acoperit cu un lac plastic, sunt cele ale pictorilor care utilizează picturile cu apă în cantitate mare, mai ales picturile acrilice și vinilice.

Întrebuințate cu emulsii, ele vor trebui să fie spălate cu grijă la sfârșitul fiecărei ședințe de lucru. Datorită relativei lor fragilități, ele suportă greu curățatul pe care-l presupune o spălare tardivă.

VASELE CU PENSULE ȘI ACCESORII (GODETELE)

Mici recipiente dotate cu o clemă cu ajutorul căreia ele pot fi fixate pe paletă, ele sunt accesorii foarte apreciate. Datorită lor, pictorul are la dispoziție pe paleta sa, solventul sau diluantul vopselelor sale, cât unul sau mai multe medium - uri lichide, dacă este necesar.

SPRIJINITOAREA

Este aceasta o preocupare moderna? Acest vechi accesoriu al pictorilor, dă impresia într-adevăr puțin pictorului modern că, aproape a dispărut din ateliere. Acest simplu lemn înfășurat, din care una din extremități este mai bine înfășurată într-o țesătură moale și densă pentru al putea așeza pe straturile picturale încă ude, fără a le deteriora, este totuși indispensabil: datorită lui, pictorul poate avea mâna fermă și poate executa lucrări de execuție delicate.

CUȚITUL DE PALETĂ

Uzața de “falsa” amestecare a vopselelor ce face parte din obișnuințele, obiceiurile pictorilor, face ca acest cuțit fin și flexibil care servește la curățarea paletelor – poartă uneori numele de cuțit de amestec.

JEAN-BAPTISTE SIMEON CHARDIN (1699-1779)

Maimuța pictor – ulei pe pânză – înălțimea 28,5, lățimea 23,5 Chartres, Muzeul de Arte – Frumoase. Uneltele și materialele pictorului sec-XVIII : paleta, pensoanele, sprijinitorul, o sticlă de ulei, piatra și sfărâmătoarea (vizibile sub statueta) UN pahar larg cu două compartimente și multe cârpe.

CUȚITELE DE PICTAT

Sunt astfel numite un mare număr de cuțite mici îndoite cu lame flexibile de forme diferite. Cuțitele de pictat sunt utile pentru a le amesteca

bine cu alte ingrediente și pentru a le adăuga pentru emulsia lor, puțină apă, și pentru tehnicile de tușă proprii picturii cu cuțitul.

SPĂLĂTORUL DE PENSULE

Putem oare recomanda acest accesoriu înșelător? Alcătuit dintr-un recipient care permite să lăsăm pensulele la muiat în solvent sau diluant fără a se sfărâma (deranja) vârful (eroare ce nu trebuie să o comitem, pensoanele nu-și revin niciodată), spălătorul de pensulele poate fi întrebuințat între două ședințe de lucru nu prea depărtate: “băile” de solvent sau de diluant prelungite, degradează repede pensoanele.

Pictorii care nu neglijează curățarea pensulelor, vor privi circumspect cumpărarea acestui accesoriu, care poate fi o incitare la practica “muierilor” prelungite.

SABIA DE ÎNCLEIERE

Pierzându-se practica încleierii cu sabia, comerțul nu mai propune pictorilor sabia de încleiere.

Trebuie să vă orientați spre unelte de bucătărie –cum ar fi unele tipuri de cuțite de clătite –care le veți putea întrebuința drept sabie de încleiere.

O sabie bună de încleiere trebuie să aibă o lamă suplă și rotunjită cam de 30 cm (pentru încleierea unei pânze de mărime medie; pentru cele de format mare, ea poate măsura până la 60 cm).

Cleștii de întins și unelte de amestec au fost descrise în capitolul despre întinderea pânzelor și amestecul culorilor.

