

Libris.RO

Respect pentru cunoștință și cărți
DANIEL V. THOMPSON Jr.

PRACTICA PICTURII ÎN TEMPERA

Cu ilustrații de Lewis E. York

Traducere din limba engleză de
Florin și Ioana Caragiu

editura
Σοφία

București

Cuprins

Prefață	3
---------------	---

CAPITOLUL I

Întrebuințări și limite ale temperei

Pictura în tempera – o disciplină strictă	8
Tendențe în pictura modernă	8
Mediumurile viitorului	10
Limitele picturii în tempera.....	11
Scara normală	12
Factori în pictura naturalistă	14
O abordare critică	16

CAPITOLUL II

Suporturi și grunduri

Proprietățile lemnului	18
Efectul umidității	19
Alegerea și prelucrarea suporturilor de lemn	20
Cleiul de caseină pentru îmbinări	21
Precauțiile împotriva deformării	23
Placajele	24
Plăcile din pastă lemoasă	25
Hârtia	27
Metalele	28
Pânza	29
Pereții	31
Prepararea panourilor	32
Materialele	33
Soluția standard de clei	33
Aplicarea cleilului pe panou	34
Aplicarea profilelor de margine și a ornamentelor	37
A doua încleiere	40

Intelaggio	41
Chituirea	42
Cel mai simplu gesso	44
Secretul reușitei	46
Aplicarea gesso-ului	46
O metodă alternativă	49
Răzuirea gesso-ului	50
Cum să verifici răzuirea	51
Slefuirea cu piatra a unei suprafețe plane	53
Însușirile unui bun gesso	56
Pastiglia	57
Aplicarea gesso-ului pe rame	58
Gesso-ul lui Cennini	59
Cleiul de pergament	60
Gesso grosso	61
Gesso sottile	62
Amestecarea pastei de gesso sottile	63
Desăvârșirea metodei	64

CAPITOLUL III Metode de desen

Desenul pentru pictura în tempera	66
Studiile preliminare	70
Desenul formelor	71
Hârtiile colorate	72
Instrumentele pentru desen	74
Desenul cu pensula	75
Modelarea luminilor	77
Transpunerea desenului inițial	78
Desenul pe panou	79
Importanța execuției monocrome	79
Incizarea contururilor	80

CAPITOLUL IV Aplicarea metalelor

Metalele în pictură	83
Bolusul pentru poleire	84

Amestecarea și aplicarea bolusului	85
Cât de mult bolus să aplici	87
Lustruirea bolusului.....	88
Poleirea cu albuș de ou lichefiat	89
Instrumentele pentru poleire	90
Pernița poleitorului	90
Cuțitul	92
Pensula lată a poleitorului	92
Înlocuitori	93
Însușirile foitei de aur	94
Mânuirea foitei	95
Folosirea cuțitului și perniței	96
Folosirea pensulei late a poleitorului	100
Așternerea aurului	102
Ordinea poleirii	104
Repararea greșelilor din poleire	106
Lustruirea.....	107
Instrumente de lustruit.....	108
Ștanțarea și punctarea*	110
Tăierea poansanelor	111
Pastiglia și punctarea	113
Modele în culoare și aur	114
Așternerea combinată a foitelor de aur și argint	116

CAPITOLUL V

Pigmenți și pensule

Funcția pigmentilor	118
Culorile naturale și artificiale	119
Pământurile colorate	120
Însușirile individuale ale pigmentelor	122
Experimentarea	124
Paleta pentru tempera	125
Pigmenți albi	126
Pigmenți negri	128
Pigmenți galbeni	129
Pigmenți roșii	130
Pigmenți bruni	133

Respectării în cadrul pictării	133
Pigmenți albaștri	133
Pigmenți verzi	136
Pigmenți transparenti	137
Aurul de scoică	139
Alegerea unei palete	139
Frecatul colorilor	140
Păstrarea colorilor frecate pentru întrebunțare	143
Recipiente pentru amestecarea colorilor	145
Alegerea pensulelor	145
Pensule din păr de samur	146
Pensule din păr de porc	148
Îngrijirea pensulelor	151

CAPITOLUL VI

Pictura

Amestecarea temperei	152
Conservanți	153
Temperarea colorilor	154
Rezerve de culoare	156
Fluiditatea amestecurilor	157
Mânuirea culorii	158
Principiile de bază ale picturii în tempera	159
Controlul formei	161
Funcția desenului monocrom	162
Ordinea pictării	163
Un caz ipotetic	164
Amestecarea valorilor	165
Aplicarea tonurilor	167
Laviu peste semiopacitate	168
Tempera versus guașă și acuarelă	169
Pictarea draperiilor și a altor obiecte	171
Dezvoltarea formelor	172
Principiile de bază ale amestecării sistematice a valorilor	174
Variații ale sistemului cromatic	175
Tratarea efectelor de suprafață	178
Pictarea carnăției	178

Respingerea și garnitura 181	
Variații ale metodei 182	
Înfrumusețări finale 183	
Mordanți de apă 184	
Mordanți de ulei 184	
Aplicarea mordantului 186	
Poleirea 187	
CAPITOLUL VII	
Vernisarea și rama	
Permanența picturii în tempera 189	
Importanța vernisării 190	
Curățirea suprafetei 190	
Precauții împotriva prafului și umezelii 191	
Alegerea și îngrijirea pensulei pentru vernisare 192	
Aplicarea verniului 193	
Matizarea suprafetei 194	
Funcția unei rame 195	
Poleirea mată 196	
Poleirea mată cu mordanți de apă 196	
Poleirea mată cu mordanți de ulei 197	
Îndepărțarea pe direcție oblică a surplusului de aur 198	
Margini de ramă 199	
A da o patină 200	
Alte materiale pentru rame 202	
CAPITOLUL VIII	
Pictura cu emulsii artificiale	
Posibilități nelimitate 203	
O formulă de bază 204	
Emulsii de caseină 205	
Suport pentru ulei 205	
Prepararea suprafetelor murale 206	
Apendice 208	

Prefață

La baza metodei pe care această carte se străduiește să o explice stă relatarea lui Cennino d'Andrea Cennini asupra picturii în tempera giottești, cuprinsă în lucrarea sa *Il Libro dell' Arte*. Cennini știa însă că instrucțiunile scrise nu sunt suficiente pentru a preda o metodă de pictură. „Mulți spun“, scrie el, „că au stăpânit profesia fără să fi ucenicit sub îndrumarea unui maestru. Nu-i crede, căci îți dau exemplul acestei cărți: chiar dacă o studiezi zi și noapte, dacă nu vei trece printr-o perioadă de practică sub călăuzirea unui maestru, nu vei ajunge niciodată la nimic și nici nu-ți vei putea ține capul sus în compania maeștrilor.“

Cennini avea mare dreptate. Învățatura lui este temeinică și completă, dar nu e ușor de înțeles, nici chiar atunci când ai o anumită experiență practică. Am studiat *Il Libro dell' Arte* timp de 18 ani, la recomandarea bunei mele prietene și profesoare Louise Waterman Wise, și sunt departe de a fi epuizat indicațiile pe care le oferă. Nu pot pretinde că lucrarea mea va fi la fel de completă ca a lui Cennini, dar sper ca ea să fie pentru cititorul modern mai lesne de înțeles și mai ușor de aplicat în circumstanțele actuale. M-am străduit să înfățișez aici roadele unei lungi și prețioase ucenicii sub călăuzirea lui Edward Waldo Forbes, la Harvard, ale unei perioade de practică sub îndrumarea lui Nicholas Lochoff, la Florența, și a lui Federigo Ioni, la Siena, precum și frânturi de înțelegere pe care le datorez mulțor prieteni din numeroase alte locuri.

Respect pentru autor și cunoștință
Textul acestui volum este bazat pe un mare număr de ani de predare și practică, șapte dintre ei petrecuți la School of Fine Arts din Yale. Am inclus fragmente din prelegeri de curs și expuneri ținute la Yale, la Child-Walker School din Boston și departamentul său universitar din Florența, la Royal Academy și Courtauld Institut din Londra, precum și alte note care au fost utilizate ca bază a instruirii practice în aceste locuri și în altele. Ilustrațiile care însotesc textul sunt realizate de profesorul Lewis York, de la Yale School of The Fine Arts, al cărui program de instruire intensivă în practica picturii în tempera este redat în propriile sale cuvinte, ca apendice la această carte. Referințele la Cennini sunt date în termenii traducerii mele engleze a lucrării *Il Libro dell'Arte*, publicată sub titlul *The Craftman's Handbook*, la Yale University Press, în 1933. Aceste referințe au fost însă reduse la minimum, pentru că intenția acestui volum este mai degrabă de a-l parafraza pe Cennini în termeni moderni, decât de a-i comenta textul. Nu am dat o biografie generală, deoarece am scris de la un capăt la altul pe baza experienței și judecății personale. Scurtul capitol despre emulsii este totuși bazat pe instruirea primită de la profesorul Max Doerner, cu care am avut privilegiul să studiez *Malmaterial* la Münchener Akademie în 1922-1923.

Nu am încercat în nici un fel să ating tema importantăi scrierii sau metodelor lui Cennini pentru istoria artei italiene. Am lăsat deoparte toate considerațiile teoretice și istorice care se leagă de aceasta și m-am concentrat pe aplicarea mediumului său de tempera în practica picturii din zilele noastre. Această carte este destinată pictorilor, pictorilor moderni, cu deosebire celor foarte moderni. Aș fi bucuros dacă

Resea ar fi binevenită istoricului de artă ca o expunere a tehnicielor italiene de secol XIII, dar nu acesta este scopul său. Dacă mi-am căutat materialul într-o veche și părăsită carieră de piatră, aceasta nu a fost în nici un fel din dorință ca piatra proaspăt scoasă să fie folosită într-un stil antic. Marmura de Paros poate fi tăiată în forme moderne.

Aș fi bucuros, de asemenea, dacă această expunere a practicii în tempera ar face scrierea lui Cennini mai inteligibilă celor care nu pictează. De exemplu, importanța execuției preliminare în tuș pe panoul preparat cu gesso a fost adeseori scăpată din vedere de către cei care studiază *Il Libro dell'Arte*. Eu însuși n-am reușit timp de mulți ani să o pătrund, și poate că într-adevăr nu aş fi făcut-o niciodată fără profunda cunoaștere a comportării optice a culorilor pe care am obținut-o prin îndrumarea plină de răbdare a defuncțului profesor Edwin Cassius Taylor, sub conducerea căruia am lucrat în Departamentul de Pictură de la Yale School of The Fine Arts. Numele profesorului Taylor trebuie să stea în fruntea listei celor cărora le sunt îndatorat pentru sprijin și povătuire.

Datorez mulțumiri Departamentului Editorial de la Yale University pentru atenta grijă și interesul benefic cu care competența ei conducere nu a încetat niciodată să-i înconjoare pe autorii cu care a colaborat; de asemenea, pentru cooperarea lor în a face disponibilă pentru publicarea acestui volum o alocare de fonduri din Rutherford Trowbridge Memorial Fund, fond oferit Universității în beneficiul editurii sale. Numele de Trowbridge a fost mult timp legat de cultivarea artelor la Yale: prin Thomas Rutherford Trowbridge Memorial Lectureship Fund, instituit la Yale School of The Fine Arts în 1899 de către dl Rutherford Trow-

bridge în memoria tatălui său; iar din 1920, încă și mai mult, prin Memorial Publication Fund, instituit în același an de către dna Rutherford Trowbridge în amintirea soțului său. Acest capital a îngăduit Universității să extindă influența exercitată de Trowbridge Memorial Lectureship prin publicarea unor importante lucrări, făcute cunoscute pentru prima dată la Yale în cadrul conferințelor de specialitate Trowbridge Lectures. Consider o deosebită onoare ca această carte (bazată în mare pe munca mea de la Yale) să ia parte la beneficiile oferite de către o Fundație desemnată să perpetueze memoria mărinimosului și patriotului Rutherford Trowbridge.

Oportunitatea de a redacta această lucrare o datorez Universității londoneze, iar profesorului W.G. Constable, director la Courtauld Institut, un neprețuit ajutor în pregătirea ei. Un factor decisiv pentru publicarea studiului de față a fost larghețea Comitetului Editorial de la London University, care a alocat în acest scop o generoasă subvenție din Fondul Editorial al Universității.

Pe lângă colaborarea activă și vizibilă cu colegul meu de odinioară, profesorul York, trebuie să mărturisesc cu profundă recunoștință sprijinul nu mai puțin activ, deși nevăzut, al bunului meu vecin și prieten, pictor în tempera, dl Henry Winslow din Londra, datorită încrederii și încurajării căruia această carte a putut să apară.

D.V.T. Jr.
Courtauld Institut
London University
1 dec. 1935

CAPITOLUL I

Întrebuițări și limite ale temperei

Cu 500 de ani în urmă, Cennino d'Andrea Cennini, un pictor care a studiat în Florența sub îndrumarea lui Agnolo Gaddi, fiul și ucenicul lui Taddeo Gaddi (care era elev și fin al lui Giotto), a scris o carte despre profesia sa. Măiestria în domeniul picturii era foarte prețuită în epocă; iar el a descris minuțios tot ceea ce a considerat important de știut pentru un pictor într-o carte numită *Il Libro dell'Arte*, „cartea meseriei“, *The Craftsman's Handbook*, cum am tradus-o în al doilea volum din această serie*. Meșteșugul picturii s-a schimbat mult și adeseori în ultimii 500 de ani, potrivit cu nevoile fluctuante ale pictorilor și societății. În ultimele câteva generații a devenit mai puțin strict, ceea ce poate fi un lucru bun; dar a devenit, de asemenea, mai puțin competent, și aceasta nu este bine. Unii pictori moderni au privit înapoi spre Cennini pentru

* În limba română a apărut sub numele de *Tratatul de pictură al lui Cennino Cennini*, tradus și comentat de Dimitrie Belisarie-Muscel, București, tipografia „Fântâna Darurilor“, f.a.; și *Tratatul de pictură*, traducere, note și indice de N.Al. Toscani, prefată de Victor Ieronym Stoichiță, Editura Meridiane, București, 1977 (n. red.).

Respectăm opiniile și
instruire și au găsit în lucrarea sa *The Craftsman's Handbook* un îndreptar folositor care poate fi aplicat și
în zilele noastre.

Pictura în tempera – o disciplină strictă

După cum învață Cennini, pictura în tempera este o disciplină strictă, iar în practica picturii disciplina a ieșit demult din modă; începe însă acum, încă o dată, să fie privită ca oportună. Facem încă mare caz de libertatea individuală și ne displace orice acțiune care amenință să o îngădească, dar am început să recunoaștem că libertatea noastră tehnică este într-un fel o iluzie. Am început să realizăm că pânzele, vopselele și pensulele cu care ne alimentează producătorii ne dictează operațiile tehnice într-o măsură nu tocmai mică; că mecanizarea poate fi un tiran la fel de mare ca și tradiția; și că pictorul modern este cu adevărat liber, din punctul de vedere al tehnicii, numai în măsura în care îi este permis să-și aleagă propriile sale constrângeri.

Tendințe în pictura modernă

Am început să tragem de limitările noastre invizibile. Experimentarea tehnică în pictură este abundență și în ea pare să se întrevadă o tendință logică de îndepărțare de plasticitatea mediumurilor uleioase înspre caracterul liniar al mediumurilor apoase. Această

Re direcție tehnică este o consecință naturală a tendințelor subiective ale stilurilor moderne. Imitația naturalistă nu mai este principiul călăuzitor al picturii. Ne-am întors atenția spre abstract, simbolic, spre lucru conceput subiectiv. Nu mai avem nevoie de efectele de iluzionare ale formelor naturale în măsura în care pictura în ulei își propunea să le satisfacă; ci avem nevoie, în compensație, de o mai mare putere de expresivitate liniară decât o poate genera în mod natural pictura în ulei. De multe ori modernistul, cu o concepție abstractă, se îngrijește mai puțin de iluzia de volum decât de mobilitatea liniei.

Acesta nu este un fenomen nou în istoria artei. Pictura a fost dintotdeauna concepută esențialmente în trei dimensiuni sau în două, după gradul de concretețe căutat de către pictori. Linia este poate cel mai direct vehicul al gândului și sentimentului. O execuție în două dimensiuni tinde să fie generală. Linia poate să sugereze o a treia dimensiune, dar nu poate să-o arate. Atunci când forma este modelată în lumină și umbră, execuția devine în mod corespunzător mai precisă, mai concretă. Simbolurile se transformă în fapte și tind să fie privite cu ochii în loc să fie văzute cu mintea. Naturalismul în reprezentare este numai parțial compatibil cu un medium favorabil accentului pe linie. În trecut mediumurile de apă s-au perimat pe măsură ce s-a impus naturalismul. Acum, pentru că acesta a început să-și domolească zelul, iar imitația să-și slăbească strânsoarea, nu este surprinzător că mediulurile de apă – în special tempera, guașa, fresca – par a redeveni favorite.

Tendințele arhitecturii moderne contribuie și ele la popularitatea crescândă a acestor mediumuri. Forța picturii în ulei rezidă, într-o anume măsură, în gama sa

naturală gravă, domeniul său larg de valoare cuplat cu profunzimea și intensitatea tonurilor închise. Pentru a menține această forță este necesară, din punct de vedere optic, o suprafață lucioasă. Pictura în ulei pe o suprafață mată este privată de meritul său caracteristic; iar acoperite cu verni strălucitor, tonurile foarte închise nu se armonizează atât de bine cu numeroasele ferestre și cu pereții în culori deschise ai interioarelor moderne pe cât se potriveau cu fundalurile mai bogate, ornamentate sau întunecate cu care era înzestrată arhitectura din trecut. Mediumurile de apă, fiindu-le naturale gama înaltă și suprafața mată, împreună cu o anume prospețime proprie lor, dar străină picturii în ulei, se potrivesc arhitecturii moderne mai bine decât uleiurile și verniurile generațiilor trecute. Dacă o pictură în tempera este vernisată, suprafața poate fi matizată fără a dăuna efectului.

Mediumurile viitorului

Nu cred că e posibil ca pictura modernă și pictura viitorului să găsească soluții la problemele lor tehnice printr-o întoarcere la metodele de pictură în frescă și tempera ale Italiei renascentiste. Probabil, și mai mult ca sigur, ne vom dezvolta propriile metode pentru a face față nevoilor noastre speciale. Cred totuși că viitoarea tehnică dominantă va avea anumite elemente fundamentale în comun cu aceste mediumuri de apă vechi și că adaptarea se va face treptat în direcția unei discipline la fel de economice și flexibile ca cea a lui Cennini. Mai mult, cred că familiarizarea cu o tehnică din trecut, care ne duce spre soluții ale unor probleme

Rece există astăzi, va dezvolta căutarea metodelor ideale pentru vremea noastră.

Pictori care s-au supus cu „entuziasm, reverență, ascultare și perseverență“ învățăturii lui Cennini s-au aflat pe ei însiși întăriți și în practica altor metode. Ei au continuat să picteze în tempera ori s-au întors la pictura în ulei fără sentimentul că supunerea lor față de această învățătură i-ar fi costat vreo libertate personală, ci cu un câștig în claritate și forță. Există libertate înăuntrul limitărilor. Pictorii moderni pot găsi în practica în tempera, după planul strict al lucrării lui Cennini, o cale de scăpare din tirania convenției tehnice moderne, care nu este mai puțin severă prin faptul că dependența față de ea îi apasă atât de ușor.

Limitele picturii în tempera

Tempera (în sensul în care cuvântul este întrebuită aici) este o tehnică de precizie care deservește perfect un anumit tip de scopuri și care pentru altele nu este folositoare. Depinde de ceea ce vrea să facă pictorul modern ca aceasta să fie utilă. Dacă vrea să facă o schiță, să tatoneze terenul și să valorifice accidentele fericite, atunci nu-i va fi de nici un folos. Dacă vrea să prindă în pictura sa esența unui moment fulgurant, un efect instantaneu de atmosferă sau expresie, să sugereze un anume efect insesizabil, indescriptibil, mantaua lui Cennini va atârna greu pe umerii săi. Dacă în schimb are o idee picturală bine definită, ar putea să se descurce bine cu ajutorul ei. Tempera este potrivită pentru a reda anumite tipuri de concepții grafice pre-

Respect pentru autori și cărți

cis formulate. Ea cere claritate în formulare și nu se poate adapta nici unei imprecizii.

Scara normală

Tempera are și alte limite. Nu se adaptează bine la lucrări de dimensiuni mari. Cea mai mare dimensiune a unui panou pentru pictura în tempera poate fi împinsă până la 2-2,7 m; însă aceasta forțează cumva dimensiunea naturală a metodei. Aria normală de dimensiuni pe care o acoperă confortabil, ușor și natural se află între 130 cm² și 2,2 m².

Tempera nu este adecvată pentru pictura în gamă gravă. Înălțimea gamei naturale a temperei este medie spre înaltă. Modele în culori întunecate pe fond închis tind să arate în tempera murdare sau obscure. Ea operează în mod natural într-un registru mai înalt decât uleiul și, deși deține puterea de a coborî până la închis, izbutește cel mai bine atunci când nu este forțată să iasă din limitele ei naturale. Ceea ce este înalt pentru violoncel este grav pentru vioară, și vioara își exprimă caracterul său special într-o zonă pe care violoncelul cu greu poate să o atingă. Tot astfel în tempera este posibil să lucrezi într-o gamă de valori înalte, care în ulei pot fi atinse numai în detrimentul forței și permanenței.

În sfârșit, tempera nu este adecvată producerii unor tonalități calde. Ea tinde să opereze bine în tonalități reci, iar dacă se dorește să genereze câtuși de puțin căldura și intensitatea pe care pictura în ulei le generă în mod natural, trebuie să fie forțată. Ea nu ajunge la extremele de cald și rece, sau transparent și opac

Respectiv pe care le atinge uleiul, și nici la o asemenea putere ca a lui de a reda culori închise, intense și calde. Culorile roșii, oranž și galbene tind în tempera să pară reci atunci când sunt comparate cu cele în ulei; iar dacă se insistă prea mult asupra lor, ele par să se aprindă fără să devină pe parcurs calde. În compensație, culorile reci posedă în tempera o incomparabilă claritate și prospețime și rețin aceste caracteristici nelimitat.

Dacă un pictor dorește să picteze tablouri de dimensiuni mari sau tablouri întunecate, ori tablouri cu o strălucire intensă, caldă, cu siguranță că el nu va prefera să picteze în tempera. Dacă vrea să picteze tablouri de dimensiuni mai mici decât 4,4, sau chiar mai mici de $2,2 \text{ m}^2$ ca suprafață, într-o tonalitate destul de deschisă, proaspătă, aurie, această metodă poate fi aplicată cu succes. Dacă acceptă limitele fizice fundamentale, scara moderată, gama deschisă, tonalitatea rece, el poate să ia apoi în considerare limitele stilistice și să judece dacă subiectul său poate fi redus la un model precis de forme și tonuri clar definite. Tempera permite orice grad de complexitate sau elaborare, însă tratarea trebuie să fie deliberată și precisă. În mod paradoxal, puterea ei de a reda concepții abstracte depinde în mare măsură de această rigoare a cerințelor sale tehnice.

În practică, este dificil să realizezi mici variații incidentale de culoare, cum sunt cele practicate în mod obișnuit de pictura în ulei, și treceri perfect netede de la o culoare la alta. Tendința mediumului este de a impune folosirea schimbărilor metodice de culoare în fiecare zonă a desenului separat. De asemenea, pictorul este supus anumitor limitări în trecerea de la o valoare la alta. Mediumul plastic al picturii în ulei face posibilă amestecarea valorilor adiacente atât de bine