

# MEDIUMUL TIXOTROPIC DE PICTURĂ DIN SECOLUL AL XVII-LEA. GELURILE ȘCOLII FLAMANDE TÂRZII, RECONSTITUIREA LOR DUPĂ REȚETELE PICTORILOR RUBENS ȘI VAN DYCK

Cristian MANGUȚĂ\*

## Abstract:

*The thixotropic medium appeared in the XVII-th century oil painting under the form of different flexible gels. All those gels had permitted the most spectacular painting effects that can be seen in Rubens and Van Dyck's paintings, artists from the Old Flemish School. Investigating historical sources there can be found some media formulas that indicate, in their preparation, the use of drying oils. The medium's behaviour is analysed based on its compounds and properties during the painting process. The consistence differs from "Black oil" or "Oxi-polymerized oil" as the base. The combination in a hot or cold process, of a leaded drying oil with a specified quantity of mastic spirit varnis, appears like a jelly which can be used in glazing technique. Using this famous painting medium represents a starting point for a new conservation and restauration treatment.*

## Key words:

*Thixotropic gel medium, Old Flemish School, leaded drying oil, mastic, spirit varnish.*

Tixotropia este un termen care provine din limba greaca: "thixis"= schimbare și "tropos"= atingere, desemnând o schimbare produsă datorată intervenției unei acțiuni. Un gel tixotrop trecând prin mai multe stări de la dens spre fluid, prin agitare; revenind apoi la consistența inițială prin repaus. Aceasta reacție a plumbului dizolvat în ulei, care încorporează rășina mastic (cu rol mecanic de fixare) după evaporarea solventului (cu rol activ în combinații) sta de fapt la baza Mediumului Flamand.

Folosirea mediumurilor gel tixotropice în pictura de ulei din secolul al XVII-lea a determinat realizarea unor capodopere impresionante de către marii maeștrii ai Școlii Flamande Târzii. Unul dintre aceștia a fost P.P. Rubens care se presupune că a descoperit formula cea mai potrivită a mediumului gel tixotrop, punând în relație caracteristicile Școlii Flamande Timpurii cu cele ale Școlii Italiene de pictură din sec. al XVI-lea.

---

\* Universitatea "Valahia" Târgoviște, Facultatea de Științe și Arte, Departamentul Artă, Bulevardul Unirii 18-24, 130082, Târgoviște, jud. Dâmbovița, România.

Acest mediu pentru glasi a fost folosit în toată perioada de aur a picturii olandeze și flamande de către renumiți artiști ca: Van Dyck, Jordannes, Metsu, Rembrandt, Vermeer etc. Compoziția acestui gel faimos a fost datorată îmbunătățirii treptate a tehnicii picturii în ulei, din perioada târzie a Renașterii.

Documentele istorice relatează posibile formule ale acestui gel, numit uneori Megilp, „untul pictorilor”, verniul englezilor sau mediumul flamand. Pictorii italieni ai Renașterii Târzii au influențat pictura flamandă treptat, prin efectele coloristice și spațiale, datorita unui mediu care atingea perfecțiunea până la reprezentarea iluzorie a realității.

Tehnica glasiului din perioada barocă prezintă o nouă viziune asupra formei ce impunea atenuarea treptată a reliefului pictural de pe suprafețele monumentale. Acest stil pictural a determinat artiștii să scoată în evidență virtuțile unei execuții rapide, folosindu-se de un material mult mai maleabil decât al predecesorilor.

Apar compozițiile ample, murale, realizate pe pânza maruflată pe perete pentru care se folosea un mediu gras de tip gel, ce putea fi manevrat ușor pe parcursul execuției picturale. Datorita acestui material special, care se baza pe descoperirile noi ale esențelor volatile și alcoolului, pictura în ulei a atins apogeul sau în secolul al XVII-lea. Astfel au apărut verniurile esențiale, care se combinau cu uleiul, conferindu-i proprietăți optime de fixare pe suport și o uscare mai promptă, dar și durabilitate în climatul umed nordic. Rubens a fost cel care a transmis secretul realizării mediului gel colaboratorilor săi, însă calitatea lui începe să se diminueze treptat în secolul următor.

Reconstituirea mediului gel tixotrop presupune în primul rând analiza corectă a formulărilor regăsite între secolele XVII- XVIII, în Școala Engleza de pictura în ulei. Primele marturii istorice se găsesc în secolul al XVI-lea<sup>1</sup>, apoi relatări despre prezența mediului sunt semnalate în secolul al XVII-lea<sup>2</sup> despre o tradiție datând de pe timpul șederii lui Van Dyck și T. De Mayerne la curtea lui Carol I. Ceva din acest procedeu deformat s-a folosit și pe vremea lui Reynolds<sup>3</sup> fiind numit “megilp” sau “Untul pictorilor”<sup>4</sup>. Totodată apare “Verniul englez”, care se putea folosi în timpul execuției picturale, fiind amintit de scrierile franceze ale secolului al XVIII-lea. Încât astăzi, Havel semnalează ca n-a mai rămas din el decât un amestec de rășină și ulei siccativ<sup>5</sup>. Alte referiri aparțin secolului al XIX-lea și deschid calea unei munci de bibliotecă. Un

---

<sup>1</sup> T. T. De Mayerne, *Pictoria sculptoria tinctoria et quae subal ternarium artium spectantia*, Versini C. Le manuscrit de Torquet de Mayerne, Lyon, 1620; E. Berger, *Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, Konigl, Munich 1904-1909; J. F. Watin, *L'art du Peintre doreur Vernisseur*, L.Laget, Paris, 1753; A. Bononni, *Trattato sulla vernice*, S Olschky, Bologna, 1786.

<sup>2</sup> C. Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, Longman Brown Green and Longmans, London, 1847; A.P. Laurie, *The Pigments and Mediums of the Old Masters*, Macmillan, London, 1914; R. Mayer, *The Artist's Handbook*, Viking Press, New York, 1940-1941.

<sup>3</sup> J. L. F. Merimee, *De la peinture a l'huile*, Huzard Libraire, Paris, 1830; P. F. Tingry, *The Varnisher's Guide*, Black Horse Court, London, 1932; M. Merrifield, *Original Treatises dating from the XII to the XVIII centuries on the Arts of Painting*, Harvard College Library, London, 1949.

<sup>4</sup> J. Maroger, *The Secret Formulas and Techniques of the Old Masters*, Studio Publications, New York, 1948; J. Reynolds, *The painter in society*, Harvard University Press, Bassano, 1789.

<sup>5</sup> M. Havel, *Technique de la Tableau*, Cercle de la librairie, Paris, 1974.

studiu aprofundat realizat de cercetătorii canadieni<sup>6</sup> dar și de pictorii americani ai sec. al XXI-lea<sup>7</sup> dezvăluie noi aspecte legate de acest subiect.

Examinând picturile care au rămas în muzee, se încearcă astăzi reconstituirea mediumul gel tixotrop folosit de artiștii Scolii Flamande Târzii. Pânzele lui Rubens prezintă, printr-o analiza atentă, o textură diversă ce seamănă cu o spumă granulată. Se întrevede amprenta urmelor de pensula în diferitele straturi suprapuse de culoare. Apar schimbări în aspectul materialului pornind de la părțile transparente ale tabloului, până la încărcările din zonele de lumina, care formează relief pictural. Se observa cum materialul pictural trece de la efecte seni-translucide la spume bogate, cu aspect ambrat, de o calitate prețioasă, aproape sifidie.

Culoarea a ajuns la apogeul datorită lui Rubens, fiind cea mai mare realizare tehnică de până atunci, grație mediumului folosit.

Conform surselor amintite anterior, baza gelului tixotrop este uleiul care, printr-o fierbere cu baze metalice devine sicativ și saponificat. Investigând formulele de odinioară, se observă ca uleiul se prezintă sub două forme de saponicare: una fluidă (“uleiul negru”) și alta densă (“uleiul emlastic”). Potrivit acestor modificări care depind de concentrația de plumb incorporat, condițiile de încălzire (soare, foc), temperatura de fierbere (înalță/ scăzută), durata încălzirii (lungă/ scurtă), se va analiza din punct de vedere istoric formulele manuscriselor și tratatelor cu privire la uleiul sicativ prin Tabelul 1.

Analizând aspectul acestor uleiuri se observa că prezintă următoarele caracteristici:

- Uleiul fiert cu un conținut mai mic de 25 % PbO, direct pe foc, e fluid și negru. Dacă există o cantitate mai mare de 25 % PbO, Pb rămâne incorporat în ulei și se prezintă ca o pastă brună, care se deschide la culoare atunci când se fierbe în apă.

- “Uleiul negru” e cu atât mai transparent cu cât conține mai puțin Pb (2 %). Dacă se folosește în locul uleiului crud de in, ulei de nucă, după tratarea la cald cu săruri de Pb și expunerea la soare (solarizare) într-un vas închis, acesta rămâne fluid. Acest ulei fiert cu Pb este sicativ și formează prin frecarea între palme o spuma<sup>8</sup>, “Săpun lichid” de care amintește și J. Maroger<sup>9</sup> care spune că dacă se freacă cu pensula prin etalarea pe suport, se obține același efect.

“Uleiul emlastic” închis la culoare se obține prin încălzirea directă pe foc și prin adăugarea unei mici cantități de ceara galbenă<sup>10</sup> sau ceară albă (o zecime)<sup>11</sup> la sfârșitul fierberii. În acest fel se obține un produs mai consistent și ușor mat. Dacă operația se desfășoară în prezența apei, atunci mediumul emlastic va fi mai puțin colorat și de

---

<sup>6</sup> L. Carlyle, *The Artist's Assistant*, Archetype Publications, Ottawa, 2001.

<sup>7</sup> J. Groves, [www.google.com](http://www.google.com), mediums groves; T. Spurgeon. [www.google.com](http://www.google.com), tad spurgeon:color; V. D. Thompson, *The Practice of Tempera Painting*, Dover Publications, New Haven, 1936; M. Doerner, *The Materials of the Artist and their use in Painting*, With Notes on the Techniques of the Old Masters, Harcourt, London, 1935.

<sup>8</sup> D. Of Fourna, *Erminia Picturii Bizantine*, Mitropolia Banatului, București, 2000; P.P. Rubens, *Letters*, Harvard University Press, England, 1955; , L. Da Vinci, *Trattato della Pittura*, S. Margherita, Paris, 1650-1651.

<sup>9</sup> J. Maroger, *The Secret Formulas and Techniques of the Old Masters*, Studio Publications, New York, 1948.

<sup>10</sup> G. De Chirico, *The memoirs of Giorgio de Chirico*, Da Capo Press, New York, 1994.

<sup>11</sup> J. L. F. Merimee, *De la peinture a l'huile*, Huzard Libraire, Paris, 1830.

consistenta unei paste cremoase, ductile, ce menține structura tusei<sup>12</sup>. Aceasta devine spumoasă sub pensula, ca un săpun. De aceea trebuie diluată cu un verni mastic înainte de execuție, pentru a forma o pomadă, ce se întinde ușor cu pensula, rămânând pe tablou așa cum a fost aplicat<sup>13</sup>.

**Tabloul 1: Rețete pentru “uleiul negru”**

Reteta-de ulei sicativ	Autor/ Sursa	Componente
Uleiul sicativ al lui Van Dyck	Ms. Englez (citad de Eastlake) sec. XVII	1, ½ – 2 oncii ceruza 1 pinta ulei crud nuca
Uleiul sicativ (negru)	Verniul Englezilor citat si de Merimee pe parcursul sec. XVIII	Cu un continut de litarga dizolvata (pastrata in suspensie) cat mai mare in ulei
Ulei preparat fara foc (ulei vascos inalbit la soare)	G. De Lairaise, citat de Merimee, sec XVIII	Cu un continut de ulei bogat in litarga, Pb, fiind combinat la rece, evitand colorarea pe care o cauzeaza uleiul negru
“Uleiul negru”	Mostenit de la Merimee, citat de M. Havel in Tehnica picturii, sec XVIII	5 % litarga
Uleiul fiert cu Pb al lui Mytens	Ms. Mayerne, sec. XVII	Litarga de aur foarte pura, ½ oncie Miniu 2 drahme Ulei de nuca 1 oka enlgeza
“Uleiul negru” al lui Maroger	Y. Maroger- Formulele secrete si tehnicile maestrilor, sec. XIX	6- 10 % litarga.
Uleiul emplastic al lui Merimee	Merimee si cartea sa Descoperirea picturii in ulei..., sec. XVIII	2 p. ulei in/ nuca combinate cu 1 p litarga => un veritabil sapun solubil in apa (putandu-se prepara si pe cale umeda, separand glicerina)
Uleiul emplastic brun-al lui Maroger (Mediumul lui Antoanello da Messina)	Maroger, sec XIX	1 p litarga sau ceruza, la 3-4 p ulei in/ nuca
Uleiul emplastic alb -al lui Maroger (Medium Leonardo da Vinci)	Maroger, sec XIX	1 p litarga, 3-4 p ulei nuca/ in, 3-4 p apa.

<sup>12</sup>J. Maroger, *The Secret Formulas and Techniques of the Old Masters*, Studio Publications, New York, 1948; M. Havel, *Technique de la Tableau*, Cercle de la librairie, Paris, 1974; A. J. Pernety, *Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure*, Chez bauche, Paris, 1757.

<sup>13</sup>J. L. F. Merimee, *De la peinture a l'huile*, Huzard Libraire, Paris, 1830; F. Pacheco, *Arte de la Pintura su Antiguedad y Granderos*, Pablo Villaverde, Seville, 1649.

Formarea unor astfel de săpunuri de var și Pb ce conferă produsului consistența unui unguent, facilitează anumite amestecuri pentru obținerea unor efecte deosebite prin emulsionarea apei sau a soluțiilor apoase. Aceste tehnici picturale care încorporează apa în liantul gras oferă tușei calități valoroase, datorită emulsiei. Mărind proporția de apă și ceară se obține o materie granulată rezultând mediul de îngroșare<sup>14</sup>. Există posibilitatea obținerii mediului venețian sau flamand ce conține ceară încorporată. Merimee și Maroger au intuit că ceara a fost adăugată megilpului conform unor formule regăsite în documentele istorice<sup>15</sup>. Ideea realizării uleiului emplastic provine fără nici o îndoială din medicina<sup>16</sup>.

Mediul de pictură odinioară era denumit "Verni de pictură" și se încorporează pastelor de culoare în timpul execuției picturale. În manuscrisele vechi, termenul de "medium" nu apare. "Medium" în limba latină este un "mijloc" sau o "modalitate" prin care se pun în valoare culorile, peste preparația suportului. Un alt rol în timpul execuției picturii este de a dubla volumul pastelor, îmbogățind liantul culorilor de ulei. Se asigură astfel calități de mânăuire, transparență, conservare, dar și o mai bună uscare. De asemenea, se acordă o libertate completă imaginației creatoare și posibilitatea de a se lucra precis, prin treceri de la fluid la dens. Aceste proprietăți uimitoare însă nu le poate oferi uleiul crud. În mod obișnuit, termenul „verni” presupune un produs fluid alcătuit dintr-un ulei și o rășină, fiind capabil să se solidifice cu timpul printr-un proces chimic de oxidare. Rolul său fiind acela de a proteja pictura de tempera sau de ulei. Verniul pentru tempera prezenta inconvenientul de a fi prea compact datorită conținutului bogat de rășină dură dizolvată în ulei fapt care îngreuna execuția. De aceea pictorii s-au gândit să-l înlocuiască cu un ulei consistent mai mult sau mai puțin siccativ dar diluat cu ajutorul unei esențe volatile, obținându-se astfel "un verni mixt".

La sfârșitul Renașterii, artiștii Școlii Venețiene, îmbunătățesc această practică prin transformarea lui într-un amestec de ulei siccativ cu plumb și un balsam de terebentină venețiană. Astfel lui Rubens nu-i mai revine decât să înlocuiască balsamul cu un verni esențial de mastic. Fragilitatea unui verni cum e cel obținut din rășină mastic și esența terebentină fiind compensată de prezența uleiului fiert cu Pb, care are rolul de plastifiant pus într-o cantitate mică. Remarcăm în Manuscrisul lui Mayerne cum Rubens sfătuia să fie adăugat într-un "verni esențial", o mică cantitate de "ulei negru" pentru a-i asigura suplețea și durabilitatea într-un climat (mediu) umed.

Acest amestec compus dintr-un verni esențial de mastic și un ulei siccativ cu Pb va conferi o peliculă mai durabilă după uscarea completă. Transformarea în starea de linoxina presupune două procese: unul fizic-datorat evaporării diluantului și unul chimic-de transformare al componentelor inițiale într-o compoziție nouă de natură solidă. Astfel cele două procese ce se completează reciproc, fac verniul gras să se densifice mai întâi datorită volatilizării esenței și apoi să se solidifice printr-un proces de oxidare a uleiului. Rubens se pare că reușește primul să combine la cald o cantitate

---

<sup>14</sup> R. Mayer, *The Artist's Handbook*, Viking Press, New York, 1940-1941.

<sup>15</sup> J. L. F. Merimee, *De la peinture a l'huile*, Huzard Libraire, Paris, 1830; J. Maroger, *The Secret Formulas and Techniques of the Old Masters*, Studio Publications, New York, 1948.

<sup>16</sup> J. Maroger, *The Secret Formulas and Techniques of the Old Masters*, Studio Publications, New York, 1948; M. Havel, *Technique de la Tableau*, Cercle de la librairie, Paris, 1974.

de "ulei negru" "cu una aproape egala de "verni esențial de mastic" și să creeze un medium gel tixotrop<sup>17</sup>.

Manuscrisul Englez din secolul al XVII-lea, care conține rețete de la Van Dyck la Kneller descrie acest medium gel obținut prin fierberea la foc scăzut a unui ulei sicativat cu un verni esențial de mastic. Se observă din acest document că aceasta realizare îi este atribuită lui Van Dyck.

În capitolul XI al cărții sale, Maroger, descriind tehnica lui Van Dyck, preia de la Doerner mediumul lui van Dyck, care era în esența același cu al lui Rubens. Era vorba de un ulei de nucă ușor încălzit cu ceruză pentru a-i spori puterea de uscare, ce trebuia combinat cu rășina mastic dizolvată în proporție de 1:2 în esența terebentină. Cu acest amestec își malaxa culorile pe paletă, excepție făcând albul de Pb.

O alta experiență spectaculoasă e datorată lui Maroger și presupune amestecarea cu cuțitul de paletă la rece a unui verni de mastic cu uleiul fiert cu plumb. În câteva clipe amestecul devenea gelatinos dacă era lăsat în repaus.

Merimec, prezentând verniul englez și controlând faptele prin propria experiență, a încercat să evite colorarea gelului ambrat, înlocuind 'uleiul negru' cu un ulei preparat fără foc datorită combinării plumbului la rece. Documentele istorice relatate de către cercetătoarea canadiană L. Carlyle - parcurg tradiția Școlii Engleze de pictură și descriu obținerea mediumului gel prin mai multe modalități. Megilp-ul /untul pictorilor este amestecul dintre un ulei sicativ și un verni esențial, obținut prin agitare la rece într-un flacon a amestecului, cum se demonstrează și în experiența lui C. Yvel<sup>18</sup>.

### **Thixotropic medium reconstruction:**

Studiind Mediumul Flamand actual, se observă că e rezultatul unui amestec de trei ingrediente: un ulei sicativat (fluid sau dens), rășina mastic (purificată și mojarată fin), esența de terebentina (dublu distilată).

Maroger prezintă această formulă ca pe cea mai mare achiziție a sa. Era preocupat de această realizare încă din 1954, când împreună cu Camil Versini prepara acest produs tixotrop care a devenit o bază a cercetărilor ulterioare a lui Marc Havel; apoi a fost produs de firma "BOURGEOIS AIRE" și comercializat după fuziunea cu firma "LE FRANC".

Elementul de baza al Mediumului Flamand îl reprezintă uleiul fiert care se stabilizează prin asocierea cu un alt element, ca de exemplu rășina dizolvată în esență de terebentină. Uleiul trebuie împiedicat să se împrăștie și de aceea se recurge la acest verni stabilizator. Dacă s-ar fi folosit doar verniul esențial pentru diluarea culorilor pigment, s-ar fi obținut după evaporarea esenței o materie vâscoasă care respingea pensula sau perii ei, deși permitea pentru scurt timp suprapunerile pe umed, făcând priză de îndată ce a fost aplicat. Cu toate acestea, pentru a avea o rapiditate a execuției și pentru suplețea pensulației și a fineții modeleului (topirii tonurilor) trebuia adăugat un ulei sicativ cu rol de plastifiant.

Procedeele introducerii verniului de pictură în culori, a fost prezentat în: Manuscrisul Strassbourg (sec. XV), în scrierile lui Vasari și Van Mander (sec. XVI) și Manuscrisul Mayerne (Gentileschi sec. XVII).

---

<sup>17</sup> J. Maroger, *The Secret Formulas and Techniques of the Old Masters*, Studio Publications, New York, 1948

<sup>18</sup> C. Yvel, *Le métier retrouve des maitres: la peinture a huile*, Librairie des Artes, Paris, 1991.

Parcurgând intervalul dintre secolele XV-XVIII se observă cum verniurile grase devin treptat, datorită descoperirii esențelor, verniuri mixte, și, în final, mediumuri gel tixotropice. Vâscozitatea acestor mixturi care era la început greu de manuit este controlată cu timpul datorită structurii tixotrope a gelului, oferind libertate deosebită în execuția picturală.

Efectele pensulației sunt diverse, fluctuând la diverse grade de consistență pe tot parcursul procesului de pictură. Cu cât proporția de esență în verniul rășinos e mai mică, evaporarea ei din gelul tixotrop va determina o modificare minima a caracterului fluid. Excesul de vâscozitate sau fluiditate al gelului ar îngreuna execuția. Se recomandă existența unui conținut minim de esență în permanență, încorporat în amestec care să fie înlocuit din când în când, după evaporare înmuind vârful pensulei în solvent, conform sfatului lui Rubens.

Noul medium al Școlii Flamande Târzii este cea mai de seamă realizare datorată progreselor tehnice deosebite a secolelor anterioare, conferind picturii precizie, relief pictural și o întreagă gamă de strălucire coloristică, cât mai apropiată de fireșcitatea elementelor din natura, fiind fără nici o îndoială acel material optim, de care marii artiști ai sec. al VII-lea ca Rubens și Van Dyck s-au slujit pentru a crea opere de o calitate artistică excepțională, greu de egalat până în zilele noastre.

