

REMBRANDT: A POÉTICA NA ELABORAÇÃO DO MÉDIUM

Prof. Dr.Fernando Amed¹

Resumo

A percepção da produção pictórica de Rembrandt ganha outro relevo quando ponderado com informações sobre o conhecimento do artista acerca da elaboração de seus mediums, nas matizes, nos pigmentos e nos diferentes tipos de óleos utilizados. Trata-se de uma abordagem distinta da elaboração do artista.

Palavras-chave: Rembrandt, mediums, barroco, cores.

Abstract

We invite you to think about the power of mediums on the course of the *Poetica* of the artistic world. Specifically, we think on the period of the Rembrandt's life and the methods of this work. He was a painter occupied not only in his inspirations but in de making of colors in mixtures with the pigments. And we want to open perspectives to see what this work could offer.

Key-words: Rembrandt, mediums, baroque, colors.

¹ Fernando Amed é doutor em História pela FFLCH da Universidade de São Paulo. Ministra aulas de História da Arte no curso de Artes Visuais: bacharelado em pintura, escultura e gravura do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. É também professor de filosofia e temas contemporâneos nos cursos de publicidade, Cinema, Rádio e TV e Relações Públicas da Faculdade de Comunicação e Marketing da Faap. Autor de *As cartas de Capistrano de Abreu: sociabilidade e vida literária na belle époque carioca*. São Paulo: Alameda Editorial, 2006 e *História dos Tributos no Brasil*. São Paulo: Nobel Editora, 2000.

Paint is generally composed of two components: the pigments that constitute the colouring matter and a vehicle or medium which acts to bind the paint into a coherent film and to the support. Artist pigments are not generally soluble in the medium but mixed with it, although they may, to some degree, interact chemically with the binder. The type of medium with which a pigment is combined is fundamental to the optical qualities of the paint film: the closer in value the scattering power for light of pigment and medium, the more translucent will be the paint film. (THE OXFORD COMPANION TO WESTERN ART, 2001: 574)

Sabemos que os estilos e suas respectivas nomenclaturas balizam as reflexões acerca da história da arte. Mas não acreditamos que possam ser tomados como delimitadores precisos do que se operava, do ponto de vista artístico, em cada época. Tal noção de periodização parece tributária de uma concepção hegeliana, que trás a tona a aspiração pela contextualização. Diferentemente desse viés de compreensão, acreditamos que o conhecimento da produção de um artista somente pode ser viabilizado, mesmo que com margens de dúvida e incerteza, através de um contato com aspectos muito variados e que, por vezes, parecem não guardar ligações mecânicas entre si. É assim que a sociabilidade do artista pode nos auxiliar a recuperar algumas de suas perspectivas. O conhecimento acerca daqueles que adquiriam suas obras pode vir a se remeter ao tratamento dos temas propostos. O uso de determinados produtos para a elaboração de tintas e óleos nos leva ao interior das preocupações, contemporaneamente chamadas de poética.

Para todas essas possibilidades, não deixaríamos de lado a história propriamente dita, ou seja, a retomada de aspectos que perfizerem o cotidiano do artista, sua formação, a localização de seu ateliê, bem como sua maturação de ofício ao longo do tempo.

Nessa direção, uma das questões prementes na história da arte, ao menos quando pensada de um ponto de vista historiográfico, diz respeito à precisão do conceito de estilo histórico. Outro aspecto que lhe surge como desdobramento, pode ser remetido à produção de um artista que se entende pertencer a um determinado período. Por exemplo, quando pensamos em Caravaggio e o classificamos como um pintor do Barroco, temos em mente que sua produção seguramente veio a estabelecer as características futuramente tomadas como definidoras desse estilo em questão? Pois ali nos deparamos com o *chiaro-scuro*, como o jogo de oposições, com o drama da vida

humana como que encenado no palco de um teatro, com a tentativa de captação do movimento e finalmente, com a tensão entre espírito e matéria. Assim, torna-se menos evidente a definição de um estilo como se ele pairasse acima daqueles que vieram a realizar uma produção artística.

Tudo isso ainda pode ser mais obnubilado especialmente quando nos detemos propriamente no Barroco. Como estilo, recentemente foi demarcado, mais especificamente, no final do século XIX. Tomado por vezes com uma exaustão do Renascimento, ou então como uma decadência das soluções encontradas pelos artistas do século XVI – ainda estamos na cosmologia hegeliana – o acolhimento do Barroco pode guardar remissões às difícil assimilação de outro estilo, o impressionismo. Pode ser então que as dificuldades de leitura e compreensão das obras de Manet ou Monet, tenham estimulado historiadores da arte a partirem em busca de outros instantes do passado que também apresentaram problemas de identificação.

Essa introdução perfaz um alerta para o texto que ora se inicia e que pretende recuperar alguns elementos da vida e da produção do pintor e gravurista holandês Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669). Como Caravaggio, o artista também figura como um dos mais destacados participantes do Barroco. De forma semelhante, suas obras podem ser recuperadas como meio de demonstração das características que precisam desse respectivo estilo.

No entanto, como acreditamos ter minimamente disposto, e à moda de Vasari, pretendemos aliar momentos de sua vida – esse também um conceito um tanto vago – à poética desenvolvida pelo artista. Assim, também nos serviremos de algumas de suas obras como meio de discussão de um ou outro aspecto.

O legado de Rembrandt constitui-se de obras que se aprofundaram em temas religiosos, tomados então a partir de narrativas, em sua maioria, extraídas do Velho Testamento. Deparâmo-nos também com telas que buscavam configurar pessoas que privavam de relações com o artista e, nesse caso, tratam-se de homens inseridos na vida pública de Amsterdã. Evidentemente, destacam-se igualmente os autorretratos.

Para todos esses casos, observa-se a busca do artista pela configuração do movimento, em alguns casos, mesmo que ele não exista de modo nítido. Em especial, cria-se uma expectativa, a partir do momento em que se conhece a cena que serviu de inspiração para a tela. O mesmo pode ser dito com relação às gravuras realizadas pelo holandês. Em todos esses casos, destaca-se o domínio da técnica de oposição entre o claro e o escuro, provavelmente bebida no contato com os *caravaggistas*. De fato,

Rembrandt demonstrava um uso econômico da luminosidade, controlando os aspectos que desejaria ver realçados ou não. E isso pela limitação intensa da luz. Algumas de suas obras nos dão a impressão de quase migrarem para o escuro total. Buscamos então acostumar nosso olhar, como meio de captação das nuances dispostas pelo artista.

É de se supor como seria seu atelier, ou seja, é provável que, como o de Caravaggio, também contasse com pouca luminosidade. Nesse sentido, *A ronda da Noite* (1642), *A ressurreição de Lázaro* (1630-31), ou *São Paulo na Prisão* (1627), perfazem bons exemplos de situações escolhidas que apresentam um interior obscuro. De todo modo, percebe-se uma empatia entre as incertezas oferecidas pelos temas e o tratamento cromático apresentado pelo artista. Especialmente nas representações religiosas, a paleta de Rembrandt parece estabelecer uma sintonia, cobrindo a tela de uma luminosidade mística.

Mas há também um elemento que revela uma perspectiva de acesso ao que parece mais profundo, intangível ou apenas suposto. Nessa direção, *São Paulo na Prisão*, desponta como um inquérito quanto à tentativa de captação por parte do receptor acerca do que passa pela mente do apóstolo. Somos conduzidos a essa sensação por intermédio da luminosidade controlada que faz com que se destaque, mais exatamente, o semblante do Santo. Colocâmo-nos em dúvida também por conta de um detalhe que é o fato do personagem se apresentar com um pé descalço. Seria pelo fato de ter sido repentinamente tomado por uma experiência mística o que fez com que se desligasse das questões mais mezinhas do cotidiano materialista?

Mas, especialmente nas telas em que somente há um personagem, Rembrandt conseguia assinalar o movimento, mesmo que nesse caso, fosse o do interior, da alma atribulada em questões existenciais. De acordo com Michael Bockemuhl,

Importa menos o conteúdo do que o fato de o observador, colocado perante um destes quadros (o autor também recuperou outra tela de motivo semelhante, *O profeta Jeremias a chorar nas ruínas de Jerusalém*, de 1620), ser incitado a uma tal reflexão, a reproduzir o que aperceba da personagem. Por meio do engodo da meditação, ele experimenta na realidade um processo que, tal como um movimento físico, não pode acontecer no quadro. Mas ao contrário de um tal movimento, a atividade interior que o espectador capta no quadro é da mesma natureza daquela que passa a exercer por causa do quadro. (BOCKEMUHL, 2005 28)

Sua série de autorretratos então se apresenta como um sugestivo conjunto de referências. Imaginamos a ambiência que vem a compor o espaço de trabalho do artista.

A disposição de sua tela, um tripé e um espelho. A obsessão pela prática da pintura que não se submete à ausência de pedidos por parte de seus interessados. Mas também pode-se supor que o artista se transforme ele próprio, num motivo de inquérito pessoal. O que buscava Rembrandt ao realizar telas e mais telas tendo a si mesmo como modelo? Seriam aspectos interiores, relativos à reflexão sobre si ou o exercício da técnica aliada à poética?

Ocorre-nos outro caso similar na história da arte que é o do artista, também holandês, Vincent Van Gogh (1853-1890). Ali, por elementos distintos, também nos encontramos com uma vasta produção de telas de si próprio. Tendemos a associar, nesse caso, ao quadro psíquico do artista, tomando então como fonte para seu envolvimento, suas dificuldades imperiosas que eram a de conseguir compartilhar proximidade com aqueles que lhes cercavam

Rembrandt não nos ofereceu elementos que pudessem vir a vinculá-lo a van Gogh. Mas, alguns aspectos de sua vida, perfazem igualmente um conjunto de sofrimentos relativos ao seu desempenho como artista. Em Rembrandt, tomamos contato com a trajetória de um artista que se viu às voltas com os benefícios do sucesso material, bem como com a perda de pessoas que lhe eram muito queridas. O artista também conheceu o fracasso.

O casamento com Saskia van Uylenburgh, em 1634, sobrinha de um comerciante de arte e filha de um burguês de Amsterdã, deve ter propiciado o acesso do artista às rodas de compradores de arte. Seu falecimento no ano de 1642, costuma ser associado às dificuldades de assimilação da tela *A Ronda da Noite*. Data daí o início do descrédito do artista que passa inclusive a enfrentar dificuldades financeiras. Saskia, assim como Rembrandt, é um modelo preferido, aparecendo em inúmeras telas em que uma figura feminina se destaca. As incertezas enfrentadas pelo artista também parecem vir a compor em referência futura às complicações que são dispostas para aqueles que se descobrem artistas.

Ser ou não acolhido por seu meio? Conseguir ou não encomendas? Frequentar ou não as rodas dos mais abastados? Em que medida a poética de um artista se sente afetada pelo assédio mais intenso das sociedades ilustradas? Esse percurso nos remete a artistas como Velásquez (1599-1660) ou Rubens (1577-1640), ambos envolvidos com a proximidade com o poder. Num caso, o artista espanhol que privava da proximidade com a exclusivista corte de Felipe II, vai na direção do afastamento em relação à arte. Já

Rubens, diplomata, vai numa direção oposta. Abandona os trâmites políticos para poder somente se dedicar às telas.

Em todos esses casos, próximos no que diz respeito ao tempo, nos deparamos com tensões que parecem evidenciar uma dificuldade de diálogo entre poética, por definição, distante da materialidade, e o dia a dia. No entanto, é o cotidiano que perfaz grande parte das inspirações de todos esses artistas.

Acompanhamos Michael Baxandall quando apontava que,

Uma pintura do século XV é o testemunho de uma relação social. De um lado, o pintor que realiza o quadro ou, ao menos, supervisionava sua execução. De outro, alguém que o encomendava, fornecia fundos para a sua realização e, uma vez concluído, decidia de que forma usá-lo. Ambas as partes agiam de acordo com as intuições e convenções – comerciais, religiosas, perceptivas, sociais, na acepção mais ampla do termo – que eram diferentes das nossas e influenciaram suas relações em comum. (BAXANDALL, 1991 -11)

No caso de Rembrandt, não seria sua busca pelo domínio da luminosidade uma interlocução com o mais profundo e distante do cotidiano? Para além então dos temas, o tratamento pictórico do artista não seria uma via de acesso a uma interioridade difícil de ser precisada?

Para todos esses casos e hipóteses, pesquisas contemporâneas nos remetem aos materiais utilizados pelo artista. Enfim, não seria intrigante se perguntar sobre o conhecimento de Rembrandt acerca da técnica de elaboração de seus óleos ou pigmentos?

Uma perspectiva dessa natureza, nos leva a olhar para a tela para além daquilo que somente nos impressiona à retina. Ou seja, somos conduzidos à associação aos odores e aos mistérios da mistura adequada para a elaboração de um pigmento, por exemplo. Além disso, podemos supor outras cogitações que se remetem, por exemplo, à ambição pela perenidade da obra. Uma pintura que não vem a craquelar, se foi pensada pelo artista como ponto de concepção, não estará ela própria inserida no que convencionamos nomear por poética?

E o que dizer acerca do fabrico artesanal de grande parte dos materiais envolvidos na preparação da tela ou da composição da própria pintura? Que os mais afoitos não se apressem a logo nos chamarem de xiitas radicais. O que se coloca aqui, são possibilidades de elaboração de uma abordagem acerca da produção de um artista do passado. Nessa direção, a inspiração, a realização e a finalização, podem ser

contempladas pelo exame mais detido daquilo que ocorria muito antes da própria chegada à tela.

O já citado Baxandall, ao se ocupar dos contratos entre artistas e clientes, no Renascimento, salientou a importância da escolha dos pigmentos que iriam vir a compor a tela:

A preocupação que se verifica nos contratos com a qualidade do pigmento azul, assim como do ouro, não era sem fundamento. Depois do outro e da prata, o azul ultramarino era a cor mais cara e mais difícil de se empregar. Existem nuances caras e baratas e outras substitutas ainda mais econômicas, geralmente chamadas de azul alemão. (O azul ultramarino era fabricado a partir do pó do lápis lázuli, importado a altos custos do Oriente; o pó era diluído em líquido várias vezes para se extrair a cor, sendo que o primeiro extrato obtido – um azul violeta intenso – era o melhor e o mais caro. O azul alemão nada mais era que o carbonato de cobre; sua cor era menos brilhante e, o mais grave, seu uso se revelava instável, particularmente em afrescos). (BAXANDALL, 1991: 20)

E o historiador da arte, ao buscar mapear a qualificação dos pigmentos envolvidos no preparo da tela, também apontava uma espécie de reconhecimento recíproco por parte daqueles que adquiriam essas obras,

Para evitar desilusões com o azul, os clientes especificavam que o azul seria o ultramarino; os clientes mais prudentes estipulavam mesmo a tonalidade precisa – ultramarino a um ou dois ou quatro florins a onça. Os pintores e seu público estavam atentos a tudo isso, e as conotações de exotismo e perigo que se associavam ao azul ultramarino tinham uma importância no quadro que, hoje, possivelmente nos escape, pois em geral não consideramos o azul escuro mais extraordinário que o escarlate ou o vermelho. Todos chegamos a compreender quando o azul utilizado destina-se simplesmente a ressaltar as figuras principais de Cristo ou Maria em uma cena bíblica, mas o seu uso verdadeiro interessante é muito mais sutil. (BAXANDALL, 1991: 21)

Uma pesquisa dessa natureza nos incita a agregar outros atributos na busca pela compreensão da produção de um artista. Especialmente quando pensamos que, em sua maior parte, eram eles próprios que fabricavam suas tintas e óleos. Nesse direção, abrem-se outros horizontes que devem vir a compor uma análise e isso, para além do que nos é oferecido somente pelo que se vê na obra acabada. Para a história da arte, além da recuperação de aspectos que dêem suporte à narrativa pretendida, nos vemos às voltas com a inserção do artista na escolha e consumo daquilo que tornaria a sua obra visível.

Tais aspectos são contemplados em profusão na pesquisa realizada pelos alunos do curso de Artes Visuais: bacharelado em pintura, escultura e gravura, Márcio Alexandre Pulga e Luciana Guilarducci, **“Modificações do Veículo da Pintura a Óleo: Uma Análise Através de Rembrandt”**, apresentada como resultado para o programa de Iniciação Científica do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em setembro de 2009. Trata-se de um acurado exame do material pictórico utilizado por Rembrandt como meio de conhecimento mais profundo de sua técnica. Mesmo que a análise não se aprofunde em obras do artista, tomamos contato com toda uma materialidade de sua produção. E isso porque somos conduzidos à “cozinha” do artista. Ali, acompanhamos suas idas e vindas no que diz respeito à busca pelo material ideal, tanto no que diz respeito aos pigmentos quanto aos médiuns.

As relações entre as possibilidades técnicas são bastante conhecidas pelos historiadores da arte. É natural que associemos, por exemplo, a facilidade de acesso aos tubos de tintas aos artistas do impressionismo, que já podiam se afastar de seus ateliês para vagarem pelas ruas ou campos mais distantes de Paris. Algo parecido poderia ser dito com relação aos fotógrafos quando do advento das técnicas de revelação mais ágeis ou mesmo quando da fabricação de câmaras mais portáteis.

Para todos esses casos, quando permanecemos no exame daquilo que cerca a dimensão dita poética, faz-se necessário perscrutar os meios que podem facultar as elaborações artísticas. Não estamos nos referindo a alguma espécie de determinismo, o que procuramos desde o início nos proteger. Pensamos tão somente no que pode vir em nosso auxílio quando pretendemos examinar uma gama maior de elementos que perfazem a produção artística de um mestre.

Nesse sentido, para além do Rembrandt pintor, homem casado, viúvo, que conhece o sucesso financeiro e a bancarrota, nos deparamos igualmente com um pesquisador da química dos elementos. Enfim, esse trabalho, como dizem os pesquisadores acima citados, quase alquímico, não teria também muito a nos oferecer acerca da produção do artista holandês?

A pesquisa de ambos os estudantes nos apresenta toda uma recuperação das diferenças existentes entre os materiais elaborados pelos próprios mestres e aqueles que passam então a serem adquiridos a partir da industrialização. Os autores levaram em consideração, a partir de sólida e abrangente bibliografia, as implicações que decorrem da opção por uma ou por outra técnica de elaboração de materiais.

É aí que, mesmo que não tenham visado, nos encontramos com perspectivas poéticas. Enfim, a escolha do fabrico do médium leva incondicionalmente a resultados diferenciados, ao que parece, previstos pelos artistas artesãos. Abrem-se também possibilidades de percepção quanto as diferentes atuações dos pintores que passam a desconhecer o processo de feitura e elaboração daquilo que pretendem levar para suas telas.

Ou seja, acompanhamos uma certa alienação dos artistas quando somente passam a adquirir seus tubos de tinta junto aos fornecedores. Imaginamos então como seria um período em que os mestres buscavam um conhecimento, quase que em sua totalidade, daquilo que suas obras iriam acolher. O texto dos jovens autores nos incita a imaginação na direção das hipóteses que vem a diferenciar outros momentos da atuação dos artistas.

Num certo sentido, para os historiadores da arte, o que se descortina é a possibilidade de antecipação dos inquiridos acerca das elaborações dos mestres. Para além da tela que se apresenta à visibilidade, passamos a agregar o exercício de um conhecimento gestado e adquirido no contato com a artesanaria medieval. Ou seja, ao que parece, passamos a tomar as telas no que diz respeito à sua tridimensionalidade química: como Rembrandt resolvia na “cozinha” suas questões tradicionalmente remetidas à inspiração?

Os autores apresentam seu conhecimento acerca de tantos outros investigadores que transitam pelo mesmo campo. Tratam-se de artistas que buscam recuperar o tratamento dispensado pelos antigos mestres na direção da composição dos materiais hoje esquecidos ou abandonados.

Não se trata de um trabalho que se sustente pela nostalgia ou por alguma espécie de recuperação ressentida de uma tradição perdida. Pelo contrário, um de seus resultados, talvez não conscientemente visado, é o de matizar orientações e percepções até para os artistas contemporâneos. Enfim, como esquecer que a poética contemporânea, de modo semelhante aquelas do passado, somente pode se estabelecer a partir do contato, inclusive mas não somente, com as possibilidades químicas dispostas pelo mercado?

Além do exame bibliográfico, o trabalho também nos brindou com dados empíricos. Tratam-se de sete experiências propostas e realizadas pelos autores e que foram mapeadas por cuidadosas tabelas apresentadas ao final do texto apresentado. Abaixo dispomos esses quadros – da forma como os autores a compuseram -, somente

para se ter uma idéia da realização e do empenho dos pesquisadores. Cada item apontado, de acordo com o rigor das experimentações parametrizadas, foi devidamente definido antecipadamente.

ÓLEO LAVADO	
INDICAÇÕES	Como óleo base para outros processamentos
DENSIDADE	Baixa; Muito Líquido
MOBILIDADE	Alta; Muito Escorregadio
NIVELAMENTO	Baixo; Nivela pouco
DIFUSÃO	Baixa; Transições e degrades mais nítidos, duros
ADERÊNCIA	Média
BRILHO	Médio
SECAGEM	50 horas ou + *
COR	Baixa; Amarelo muito pálido, Transparente amarelado
ENRUGAMENTO	Nulo
ESCURECIMENTO	Médio, Pouco Amarelecimento
TRANSPARÊNCIA	Muito transparente
FLEXIBILIDADE	Média

Tabela 1

ÓLEO REF. POR ATRAÇÃO POLAR	
INDICAÇÕES	Para moagem de tintas (misturado com outros óleos) ou Medium
DENSIDADE	Baixa; Um pouco denso
MOBILIDADE	Baixa; Certa resistência
NIVELAMENTO	Médio
DIFUSÃO	Média
ADERÊNCIA	Média/Alta
BRILHO	Médio/Alto
SECAGEM	30 horas ou + *
COR	Baixa; Amarelo pálido
ENRUGAMENTO	Baixo
ESCURECIMENTO	Médio, Pouco Amarelecimento
TRANSPARÊNCIA	Média/Alta; Um pouco opaco
FLEXIBILIDADE	Média/Alta

Tabela 2

ÓLEO CALCIFICADO	
INDICAÇÕES	Como Medium de Pintura
DENSIDADE	Média
MOBILIDADE	Média
NIVELAMENTO	Médio
DIFUSÃO	Média
ADERÊNCIA	Alta
BRILHO	Médio
SECAGEM	45 horas ou + *
COR	Baixa; Transparente Amarelado
ENRUGAMENTO	Nulo
ESCURECIMENTO	Baixo, Pouco Amarelecimento
TRANSPARÊNCIA	Média/Alta; Pouco opaco
FLEXIBILIDADE	Média/Alta

Tabela 3

ÓLEO DE SOL	
INDICAÇÕES	Como Medium de Pintura
DENSIDADE	Alta, Muito Denso
MOBILIDADE	Baixa, Muita resistência
NIVELAMENTO	Alto
DIFUSÃO	Alta
ADERÊNCIA	Alta
BRILHO	Alto; Muito brilhante
SECAGEM	40 horas ou + *
COR	Baixa; Dourado Claro
ENRUGAMENTO	Baixo
ESCURECIMENTO	Médio/Alto
TRANSPARÊNCIA	Média; Certa opacidade
FLEXIBILIDADE	Alta; Muito flexível

Tabela 4

ÓLEO AQUECIDO	
INDICAÇÕES	Para moagem de tintas ou base para outros processamentos
DENSIDADE	Baixa; Muito Líquido
MOBILIDADE	Alta; Muito Escorregadio
NIVELAMENTO	Nulo/Baixo
DIFUSÃO	Nula
ADERÊNCIA	Média
BRILHO	Médio
SECAGEM	45 horas ou + *
COR	Média; Amarelo pálido, dourado médio*
ENRUGAMENTO	Nulo
ESCURECIMENTO	Médio
TRANSPARÊNCIA	Muito transparente
FLEXIBILIDADE	Média

Tabela 5

ÓLEO DE SOMBRA	
INDICAÇÕES	Como Medium de Pintura
DENSIDADE	Média; Denso
MOBILIDADE	Alta/Média
NIVELAMENTO	Alto
DIFUSÃO	Alta
ADERÊNCIA	Média
BRILHO	Médio/Alto
SECAGEM	40 horas ou + *
COR	Alta; Branco esverdeado
ENRUGAMENTO	Médio
ESCURECIMENTO	Baixo, Pouco Amarelecimento
TRANSPARÊNCIA	Baixa; Muito opaco
FLEXIBILIDADE	Média/Alta

Tabela 6

ÓLEO OXIDADO	
INDICAÇÕES	Como Medium de Pintura
DENSIDADE	Alta, Muito Denso
MOBILIDADE	Média, Certa resistência
NIVELAMENTO	Médio
DIFUSÃO	Média
ADERÊNCIA	Média
BRILHO	Médio/Alto
SECAGEM	45 horas ou + *
COR	Baixa; Dourado Muito Claro
ENRUGAMENTO	Médio
ESCURECIMENTO	Baixo/Médio
TRANSPARÊNCIA	Baixa/Média
FLEXIBILIDADE	Alta; Muito flexível

Tabelas apresentadas nas páginas 59-61 em Márcio Alexandre Pulga e Luciana Guilarducci, “**Modificações do Veículo da Pintura a Óleo: Uma Análise Através de Rembrandt**”. Trabalho de Iniciação Científica apresentado no Unicentro Belas Artes de São Paulo em 2009.

Tabela 7

A partir daí, o que podemos especular acerca de outras perspectivas sinalizadas pelo trabalho desses pesquisadores? Encontraram um segmento que se sentem melhor acolhidos que é o do exame e da recuperação de aspectos da pintura, do ponto de vista da história da arte. Operaram de modo bastante específico, que é o que se aguarda academicamente. Possibilitaram associações mais amplas, que é o que se percebe quando nos detemos nos resultados a que chegaram. Enfim, trouxeram contribuições inequívocas para aqueles que buscam sempre algo mais além daquilo que a contextualização mais prosaica pode apresentar.

Que esse trabalho seja o primeiro de tantos outros que as pesquisas ao nível de pós-graduação possam então acatar de modo ainda mais aprofundado. Isso é o que todos aqueles que se dedicam à arte desejam.

Referências

- ARGAN, G.C. **História da Pintura Italiana**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico anti-clássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- BAXANDALL, Michel. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.
- BAZIN, Germain. **História da História da Arte: de Vasari a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRIGSTOCKE, Hugh (editor). **The Oxford Companion to Western Art**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BOCKEMULL, Michael. **Rembrandt**. Singapura: Paisagem Distribuidora de Livros/Taschen, 2005
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.
- GOMBRICH, E. H. **História da Arte**. 16^a.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- GUINSBURG, Jacó (organizador). **O Classicismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- GUINSBURG, Jacó (organizador). **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1988
- JANSON, E.W. **História Geral da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- WOLFFLIN, Heinrich. **Renascença e Barroco**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.