

## **Het perfecte rood**

### **De kloof tussen kleur en pigment**

---

Als je aan honderd verschillende mensen vraagt hoe voor hen 'het perfecte rood' er uitziet dan krijg je honderd verschillende roden. Je kunt je op den duur dan gaan afvragen wat rood eigenlijk is? Hoe ver gaan de grenzen van die kleur? Hoeveel kunstenaars zullen in het verleden en heden zich niet hebben blindgestaard op dergelijke vragen? En zich al blindstarend zullen ze toch ook hun werk hebben gedaan, noodgedwongen genoeg nemend met de imperfectie van de schilderpraktijk. De uitdrukking 'het perfecte rood' zal dan ook eerder over de lippen komen van theoretici, van zoals kunsthistorici of planologen en kleurspecialisten in de modewereld die om marketingtechnische redenen dankbaar gebruik maken abstracte superlatieven, dan van beeldende kunstenaars. Want als er één groep is die aan den lijve de imperfectie van kleuren ondervindt dan zijn het wel de schilders.

Het probleem zit voor een groot deel in het begrip 'kleur'. Want 'kleur' is een glibberig terrein, vol misverstanden en misleiding. Er gaat een hele wereld schuil achter het fenomeen kleur, een wereld van verwachtingspatronen, van culturele symboliek en psychologie die een niet mis te verstane invloed heeft op ons denken en handelen. Kleur is drager van ideeën en van ideologieën, een stijlfiguur die je positie in de maatschappij markeert. Kleur is door zijn ideologische lading niet ongevaarlijk. De kleur rood is daar het levende bewijs van. De uitdrukking 'het perfecte rood' is op zichzelf al explosief, en daarom ook zo geschikt als titel voor een artikel omdat het de nieuwsgierigheid prikkelt.

Pas als kunstenaars het onderscheid hebben leren maken tussen kleur en pigment vallen veel dingen op hun plek. Pigmenten zijn niet zo sterk cultureel bepaald. Ze zijn veel concreter dan kleur. In plaats van over verwachtingspatronen te spreken, hebben we het hier over een controleerbare empirische wereld van redelijk voorspelbare effecten. Ambachtelijke kennis gaat bij pigmenten vooraf aan abstracte culturele kennis. In plaats van een onvoorspelbare psychologie hebben we hier te maken met een tamelijk beheersbare wereld van optische effecten en chemische reacties. Althans in theorie. Want aangezien de meeste kunstschilders in onze tijd nog altijd gebruik maken van kant en klare verf in de vorm van tubetjes of potten hebben ze eigenlijk ook maar weinig besef van wat pigmenten nu eigenlijk zijn. Zo ontstaat dan ook bij een schilder tenslotte het onjuiste idee dat hij aan het schilderen is met kleuren. Het kost misschien heel wat moeite om schilders uit die waan te helpen, maar het is nu eenmaal zo dat een schilder schildert met pigmenten en niet met kleuren. Een schilder moet het abstracte idee kleur vertalen naar concrete pigmenten. Schilderen kan precies daarom zo frustrerend zijn, want die vertaalslag is niet gemakkelijk.

Het probleem van onze nogal eenzijdige culturele benadering van kleur is dat die het de mensen van de praktijk erg moeilijk maakt om zich technisch te verdiepen

in het materiaal waarmee ze moeten werken. Het gebrek aan technische kennis is op dit gebied schrijnend. Dat komt omdat ook de opleidingen waarop kunstenaars die kennis zouden moeten verwerven een eenzijdig culturele benadering van kleur voorstaan. Er wordt op de diverse kunstacademies niet (meer) gesproken over pigment, maar louter over kleur. Dat is net zo bizar als dat men op een muziekopleiding louter zou spreken over muziek zonder de noten bij de naam te noemen.

## **Kleurentheorieën**

Een van de grootste hinderpalen voor de schilder zijn vreemd genoeg de bestaande kleurtheorieën. Wat is het praktische nut daarvan voor een schilder? In het meest gunstige geval zet de discrepantie tussen kleurtheorie en kleurpraktijk de kunstenaar aan het denken. Dat is omdat de meeste kleurtheorieën van Newtoniaanse origine zijn en uitgaan van licht als bron voor kleur. Dat is zeer nuttig voor een fotograaf of een filmer, en ook ons beeldscherm weet raad met dergelijke theorieën, maar voor een schilder werken ze alleen maar verwarrend. Net als Turner, dromen vele schilders ervan om een prachtige zonsondergang, die uiteenvalt in vele varianten van rood en violet, te kunnen schilderen met de kleuren van diezelfde zonsondergang, of zouden ze een klaproos willen schilderen die fel oplicht tegen een groen veld met het rood van diezelfde klaproos. Alleen voor fotografen en cineasten blijft het niet bij dromen, voor hen is dat de vanzelfsprekende realiteit. Licht maakt additieve kleuren, die bij elkaar genomen een bundel wit licht vormen. Pigmenten echter maken subtractieve kleuren, als je die bij elkaar voegt krijg je zwart. Kleuren en pigmenten verschillend dus zoals de dag van de nacht. Een schilder wijsmaken dat hij met kleuren werkt is net zoiets als een blinde voorliegen dat de weg die voor hem ligt veilig is, terwijl dat niet zo is. Zowel voor de schilder als voor de blinde zijn de gevaren te groot om zich volledig te verlaten op een onkundige gids.

De kleurtheorie van Goethe houdt wel rekening met de discrepanties tussen de theorie van het licht en de werkelijkheid waarmee de schilder te maken heeft, en die is daarom ook altijd bij kunstenaars favoriet. Goethe spreekt onder meer over voorstelbare kleuren. Kleuren die louter abstract zijn, en die onze verbeelding kan voorstellen, zoals 'het perfecte rood'. Dat kunnen we namelijk wel voor ons zien, maar niet tastbaar maken. Hij noemt dat ook wel 'fysiologische kleuren', maar dat is een heel verwarrende naam. Als je een klap op je kop krijgt worden die voorstelbare kleuren plots wel tastbaar, maar toch is het onmogelijk om ze nadien te beschrijven, laat staan te schilderen. Daarnaast onderscheid Goethe ook nog 'fysische kleuren'. Kleuren die net zo ontastbaar zijn omdat ze veranderlijk zijn en niet vastzitten aan een bepaald voorwerp. Als je denkt dat een boom groene bladeren heeft dan kom je bedrogen uit, want in eerdergenoemde 'perfecte zonsondergang' van Turner zijn diezelfde bladeren rood, purper of misschien wel zwart. De vermeende kleurenblindheid van de Grieken in de Oudheid houdt verband met een dergelijk idee. Het hangt er maar net vanaf op welk moment van de dag je een voorwerp in

kleur uitdrukt. In het verblindende volle zonlicht kan een karmijnrode mantel als wit worden omschreven, terwijl diezelfde mantel na de avond toe zo donker kan worden dat hij weldegelijk voor zwart kan worden aangezien. Natuurlijk heeft dat alles te maken met het licht, dat begrijpt Goethe ook wel.

Tenslotte spreek Goethe over 'chemische kleuren', en daar is het waar hier allemaal om draait. Het mag duidelijk zijn dat bovengenoemde kleurervaringen, hoe reëel ze ook zijn, bijzonder ongrijpbaar zijn. Als het op schilderen aankomt dan praten we over de beschikbare chemische kleuren in de zin van pigmenten, van natuurlijke en synthetische oorsprong. Of het nu gaat om 'fysiologische' en abstracte kleuren of 'fysische' en atmosferische kleuren, uiteindelijk, als een schilder aan zijn werk begint, zijn het louter de 'chemische kleuren' of pigmenten waarmee hij al het andere zal moeten kunnen suggereren. In plaats van over rood te spreken zal hij het op dat moment moeten hebben over kraplak, karmijn, rode aarde of bolus, of cinnaber, marsrood, Sinope, sanguine, Engels, Venetiaans, Brugsrood, magenta (is dat nog rood?), lakrood, sandrak, minium, of vermiljoen enzovoorts. Maar rood, tout court, dat bestaat voor een schilder helaas niet.

### **Pigment als begin en einde**

Waarom zouden we praten over voorstelbare kleuren als we ze toch niet kunnen maken of zelfs niet kunnen zien? Dat is nu juist de crux. Kunst is per definitie het voorstellen van het onvoorstelbare. En wat geldt voor een imaginaire voorstelling geldt ook voor kleuren. Als we zouden ophouden ons een beeld te vormen van 'het perfecte rood', dan zou de zoektocht daarnaar ook meteen ten einde zijn. Als we ons louter tevreden zouden stellen met het aanbod aan rode pigmenten, en onze verbeelding zouden aanpassen aan dat aanbod, dan is de uitdaging om te zoeken naar 'het perfecte rood' waarschijnlijk lang niet zo groot, als wanneer we dat als het ware uit het niets te voorschijn moeten halen. Gelukkig is het in de praktijk onmogelijk om een concreet overzicht te hebben van alle rode pigmenten. We spreken dan immers over duizenden varianten van dezelfde kleur. De voorstelbare kleur is dan ook een soort van leidraad die ons helpt bij de keuzes die we moeten maken in het bestaande aanbod. Zonder leidraad zou dat aanbod in zijn massiviteit ons gemakkelijk overrompelen, waardoor we niet goed meer weten wat we moeten doen.

Enige nuancering is hier dus wel op zijn plaats. Het zou al te simpel zijn om te stellen dat 'kleur' een glibberig cultureel verschijnsel is en dat 'pigment' een natuurlijk en betrouwbaar middel is dat houvast geeft aan de schilder. Het is duidelijk dat er een interactie tussen beiden noodzakelijk is, anders komt het tot niets. Maar waar het hier om gaat is om te laten zien dat een benadering van kleur die geen rekening houdt met het belang van pigmenten voor de schilder, over een groot aantal hoofdzaken heen stapt. Hetzelfde geldt voor een benadering die alleen maar aandacht heeft voor de technische aspecten van pigmenten.

De wisselwerking tussen de voorstelbare kleur en het daadwerkelijk gebruikte pigment is een van die hoofdzaken. Zonder voorstelling geen kleuronderscheid. Dat wil zeggen dat we het onuitputtelijke reservoir aan kleuren dat zich in onze geest bevindt, nodig hebben om in de praktijk een onderscheid te kunnen maken tussen de vele beschikbare pigmentvarianten. Het kunnen zien van een verschil tussen twee varianten is namelijk niet louter een optische zaak, maar heeft te maken met wat we ons bij een dergelijk verschil kunnen voorstellen. Dat is een vrij abstracte zaak, die ook een beroep doet op ons voorstellingsvermogen. Een vermogen dat we op allerlei manieren kunnen trainen en ontwikkelen. Dat lijkt in alle opzichten als twee druppels water op het werk van parfumeur of en wijnproever, waarbij het van grootste belang is te beseffen dat je smaak vooral moet leren cultiveren en ontwikkelen. Het grote verschil is dat er in de parfumindustrie of in de wijnbereiding bijzonder veel aandacht is voor de noodzakelijke chemische kennis, en niet te vergeten het besef dat je het voorstellingsvermogen moet ontwikkelen wil je tot een genuanceerd product komen. Van iemand die met kleuren schildert wordt een dergelijke noodzakelijke kennis helemaal niet verlangd, maar wel een genuanceerd gevoel voor onderscheid. Een gevoel waarvan men aanneemt dat je het maar bij je geboorte moet hebben gekregen, en dat blijkbaar later enige educatie nauwelijks waard is. Dat is natuurlijk een onmogelijke vraag.

Zolang we niet weten wat het verschil is in kleurkracht en intensiteit tussen natuurlijke rode aardepigmenten en synthetische roden blijven we bij een menging tussen die twee steeds verrast over wat er gebeurt. Een verrassing die naar verloop van tijd vanzelf overgaat in teleurstelling. Als men niet weet dat ongebrande Siena uit zichzelf een transparant pigment is, en dus uitermate geschikt voor het glaceren van huidpartijen, en men bij het schilderen van die huidpartijen maar lukraak kiest uit een aantal andere gele okers, waarvan de meeste juist tamelijk opaak zijn, dan speelt het gebrek aan elementaire kennis naar verloop van tijd vanzelf op. Of juist niet, en modderen we maar wat aan, tevreden met een resultaat dat uiteraard op geen enkele manier kan wedijveren met het kleurgevoel van de grote meesters die in de musea hangen te prijken. In de meeste gevallen verlangen we van onszelf ook helemaal niet om te wedijveren. Ons gaat het immers om een hoogst persoonlijke ervaring, een moment van geluk dat eigen is aan het omgaan met kleuren. Maar als we eenmaal zijn uitgejuicht dan wil het wel eens voorkomen dat we niet goed begrijpen waarom iets niet lukt. Of waarom juist wel iets lukt. We zijn kortom speelbal van het toeval in een onverklaarbaar spel met kleuren.

De vraag wat pigmenten precies doen gaat inderdaad voorbij aan de speelse connotaties van een dergelijke spontane kunstbeleving. Hoe pigmenten op elkaar inwerken, wat er gebeurt als je maar de geringste hoeveelheid wit toevoegt aan een pigment, welke kwaliteitscontrasten verschillende bindmiddelen opleveren? Dat zijn allemaal vragen die uitgaan van een heel andere kunstbeleving. Ze zijn meer vakgericht, en ook kwaliteitsgericht. Want als je van je zelf niet meer verlangt dan wat je eigen spontaniteit je ingeeft dan ben je in wezen snel tevreden, en verlang je niet naar iets beters of iets mooiers. Als we op die manier parfums of wijnen zouden

ontwikkelen dan zou het er voor die belangrijke industrieën een stuk minder florissant uitzien. Voor sommigen is het misschien een gek idee, maar schilderen kan toch ook echt een vak zijn.

De manier waarop we verschillende roden kunnen mengen, door ze bijvoorbeeld onvermengd glacerend over elkaar heen te plaatsen, of ze van te voren op een palet te mengen of ze juist onvermengd naast elkaar te plaatsen zoals het divisionisme dat deed, zegt heel weinig over de symbolische gelaagdheid, of over het psychologische gedrag van die kleuren, laat staan dat het iets zegt over de culturele betekenis. Het probleem bij schilderijen is dat de ene soort van theorie de andere in de weg zit. Kunsthistorische en cultuurfilosofische theorieën hebben op dat gebied nu eenmaal een flinke voorsprong. En dergelijke theorieën zijn niet gemakkelijk bereid om toe te geven dat in wezen kennis van pigmenten en materiaal en techniek in het algemeen vooraf gaat aan elke interpretatie. Maar dat is alweer een heel andere zaak. Niet minder explosief overigens. Voorlopig ligt het belang van technische kennis vooral bij de maker van die schilderijen.

Een van de zaken waar die zich vooral mee bezig moet houden is wat je kleurmanagement zou kunnen noemen. Dat houdt in: een beheerst en rationeel overzicht hebben van je mogelijkheden en je onmogelijkheden op dat gebied. Je moet het verschil kennen in werking tussen natuurlijke en synthetische pigmenten. Je moet weten wat een pigment doet onder verschillende omstandigheden, gemengd met verschillende bindmiddelen. Je moet er een idee van hebben dat laagopbouw niet louter een compositorisch doel dient, zoals het aloude gebruik van contrastkleuren in Russische iconen bijvoorbeeld, waarbij men blauw zette onder een uiteindelijk rode laag. Je moet beseffen dat materialen een doel zijn op zichzelf, en dat het genoemde rood veel indrukwekkender straalt als er bepaald blauw onderzit, hoe onlogisch het ook lijkt. Je moet ook een idee hebben van de manier waarop je kleur opbrengt op je doek. Als je 'zuivere' kleuren, wat het ook moge zijn, met een groot penseel in elkaar smeert dan worden ze vanzelf vuil. Je moet ook weten dat er grenzen zijn aan de ondergrond, dat wil zeggen dat het wit van de gesso maar tot een bepaalde laagdikte zijn optische werking kan doen, en dat dus ook de dikte en de hoeveelheid lagen de zuiverheid of de onzuiverheid van een kleur bepalen. En je moet ook weten dat sommige pigmenten echte eendagsvliegen zijn. Het echte karmijnrood dat gemaakt wordt uit de cochenilleschildluis bijvoorbeeld. Turner was bijzonder gecharmeerd van dat prachtige heldere rood, dat bij veel mensen, denk ik, het heel ver kan schoppen in de richting van 'het perfecte rood'. Maar al na een dag of twee verliest dat aanvankelijk stralende pigment al zijn kracht en wordt het vrijwel kleurloos. Nou is Turner ook wel een heel slecht voorbeeld, want die bekommerde zich absoluut niet om de materiaaltechnische kwaliteit van zijn werk. Hij maakte zelfs opzettelijk scheuren in zijn doeken om er zijn katten in te kunnen laten spelen. Dat neemt niet weg dat Turners kennis op het gebied van kleur in werkelijkheid indrukwekkend was.

Praten over kleur krijgt gemakkelijk vleugels. Voor we het weten verlaten we de aardse werkelijkheid om te stijgen tot hemelse hoogten, waarvan het poëtische

karakter ons misschien meer aanspreekt dan de ambachtelijke praktijk waarin de schilder ploetert met zijn kleuren. Pigmenten geven een zekere weerstand. Ze geven zich niet gemakkelijk bloot, reageren niet altijd op dezelfde manier, doen niet precies wat jij wilt. Elke pigment kent een eigen wetmatigheid waarvan de comptabiliteit soms heel twijfelachtig is. Door te zoeken naar mogelijkheden, door het materiaal bij de bron te leren kennen gaat er echter een nieuwe wereld open. Een wereld waarin het materiaal op zichzelf een doel wordt, en niet louter meer een middel is, een voertuig voor ideeën. De voorstelbare kleuren, die gegenereerd worden door de oneindige rijkheid en inventiviteit van de menselijke geest, moeten op een of andere manier vat proberen te krijgen op mogelijkheden van het beschikbare materiaal. In de praktijk blijkt dat geen eenrichtingsverkeer te zijn. Het is juist vaak zo dat vanuit het bestaande materiaal er een enorme sterke impuls uitgaat die ons voorstellingsvermogen op zijn beurt krachtig weet te prikkelen. De wisselwerking tussen beiden impulsen moet echter worden gecultiveerd om tot zijn recht te kunnen komen, en precies op dat punt zit het probleem. Zolang het kunstonderwijs geen serieus oog heeft voor het belang van een gedegen scholing op het gebied van het schildermateriaal, blijft de schilder in de eenzaamheid van zijn atelier de grote verliezer een ongelijke strijd.

### **Nog steeds op zoek naar 'het perfecte rood'**

Los van elke kunsthistorische, cultuurfilosofische of symbolische dimensie van de schilderkunst is de zoektocht naar 'het perfecte rood' in het geval van een schilder vooral een zoektocht naar het juiste pigment op de juiste plaats. Het probleem is dat we bij een schilderij nu eenmaal altijd alleen de eindlaag zien. Wat er allemaal onder zit blijft verborgen, en daar kun je dan ook alleen maar over gissen, zoals bijvoorbeeld Monica Rotgans dat doet in haar boek over 50.000 jaar verf. Dat is heel legitiem, want iedere interpretatie achteraf, ook de meest gerespecteerde, blijft giswerk. Maar in het geval van de schilder zelf heeft dat giswerk een heel ander karakter: het is een doelbewust zoeken. Het is zijn of haar inzicht in het materiaal waardoor een eindlaag tot stand komt. Dat zegt natuurlijk niets over het resultaat, en spreekt ook geen waardeoordeel uit, maar het is desondanks niet minder interessant. In dit geval kan ik dus alleen maar spreken over wat ik zelf heb gedaan om voor mij te komen tot een rood dat voor mij een 'zekere perfectie' kent. Natuurlijk weet ik dat ik voorlopig moet blijven zoeken, maar dat is nu juist het uitdagende van dit beroep.

In deze 'Annunciatie' (150 x 50) die ik in 2003 heb geschilderd met eitempera op doek, dat later op paneel is bevestigd, heb ik bij het schilderen van de ondermantel van Maria gebruik gemaakt van vele glacerende kleurlaagjes van een hele reeks verschillende rode pigmenten. De ondergrond bestaat uit een gesso die een gelijke hoeveelheid krijt en zinkwit bevat. De motieven in de mantel/jurk zijn of te wel van bladgoud of geschilderd met een beetje aangewit kalkblauw dat is gebroken met een weinig rode bolus. De rode kleurlagen zijn in de meeste gevallen onvermengd over elkaar heen geplaatst, zodat er door optische mening uiteindelijk

een rood ontstaat dat anders is als het mengen van deze rode pigmenten op een palet. De rode pigmenten die zijn gebruikt zijn: kraplak, litholrood, alizarinerood, molibodènerood, permanentrood, imitatievermiljoen, rode bolus en lakrood. Soms is er ook geglaceerd met een beetje ongebrande Siena. In de schaduwpartijen is gebruik gemaakt van gebrande Cyprische omber om de rode kleur donkerder te maken. In de rode partijen is met opzet geen wit gebruikt. De namen van de genoemde pigmenten, en daar zit alweer een flinke adder onder het gras, geven geen enkele garantie voor een zekere exactheid. Een vermiljoenpigment in Nederland gekocht is kan hemelsbreed verschillen met een vermiljoenpigment dat in België of Italië is aangeschaft.

Lukas M. Stofferis

Lukas M. Stofferis (1961) is beeldend kunstenaar en docent 'oude schildertechnieken' en kunstfilosofie. Hij doceert in 's-Hertogenbosch aan een door hem zelf opgericht instituut. Hij werkt momenteel aan een vakboek dat uitgebreid ingaat op het gebruik van pigmenten bij eitempera, fresco, encaustiek en olieverf. Meer informatie via [www.oudeschildertechnieken.nl](http://www.oudeschildertechnieken.nl)