

Eitempera. Rechtdoen aan karakteristieken

Lukas M. Stofferis

Het woord *tempera* is een jaar of 10 geleden als een donderslag bij heldere hemel in het Nederlandse kunstlandschap verschenen. Het staat goed onder een schilderij, het klinkt prettig (hoewel het steevast met een verkeerde klemtoon wordt uitgesproken) en het verwijst vagelijk naar een soort van ouderwetse ambachtelijkheid. Allemaal zaken die tegenwoordig van belang kunnen zijn bij de (commerciële) presentatie van schilderijen. Maar wat is *tempera* eigenlijk? Anders gezegd: doet de populariteit van het begrip *tempera* eigenlijk wel recht aan de bekendheid ervan? Of nog duidelijker: zijn de schilderijen waaronder *tempera* staat eigenlijk wel met *tempera* geschilderd? Want als men niet precies weet wat *tempera* is, dan kan het natuurlijk overal voor worden ingezet. Maar ook: weten schilders die gebruik maken van *tempera* wel wat *tempera* als verfsoort doet, wat *tempera* zo uniek maakt, en hoe die uniciteit uitgebuit kan worden?

Definitieproblemen

[***foto 1]

Als we de geschriften van Cennini (*Il Libro dell'Arte*) er op na lezen die rond 1400 zijn geschreven, wat behalve zeer vermakelijk ook zeer leerzaam is, dan ontdekken we dat de etymologie van het woord *tempera* samenhangt met de handeling waarbij pigmenten met een bindmiddel worden vermengd. Aangezien dat voor elke verfsoort geldt (behalve voor fresco), hebben we aan een dergelijke definitie dus niet zo veel. Toch geeft Cennini ook concretere definities waarbij *tempera* als een emulsieverf wordt gekarakteriseerd, waarvan het bindmiddel op zijn minst de dooier van een kippenei bevat. Daaraan kunnen eventueel andere stoffen worden toegevoegd, zoals water, olie en azijn, maar het is duidelijk dat een excessieve hoeveelheid van die additieven de definitie van het begrip *tempera* ondergraven.

Als aan een *tempera*-emulsie bijvoorbeeld zoveel lijnolie wordt toegevoegd dat deze verf niet meer met water kan worden verdund, dan is het mogelijk om te spreken van *olietempera*, maar niet meer van eitempera. Het verschil tussen *olietempera* en een olieverfmedium waar ook eidooier aan toe is gevoegd, zoals dat bijvoorbeeld bij Jan van Eyck het geval was, is dan niet meer te maken. Om verwarring te voorkomen is het wellicht wel zo verstandig om de term *tempera* te reserveren voor een emulsieverf op basis van ei die in water oplosbaar is.

Het toevoegen van andere wateroplosbare bindmiddelen zoals Arabische gom, caseïne, of dierlijke lijm, zet vervolgens deze definitie weer op losse schroeven. De verf die de Gebroeders Limburg in hun miniaturen gebruikten bevatten sporen van zowel ei, als gom en lijm. En toch neigen we ernaar om deze verf eerder als aquarelverf (of nog neutraler als *waterverf*) te kenschetsen dan als *tempera*, hoewel beiden strikt genomen niet juist zijn.

Het definitieprobleem is in wezen een schijnprobleem. Duizenden jaren lang hebben schilders namelijk genoeg genomen een ondubbelzinnig eenvoudige en efficiënte receptuur waarbij een eidooier, ontdaan van elk spoor van eiwit, met een gelijke hoeveelheid water werd vermengd en een paar druppeltjes azijn. Dat op dit thema flink werd gevarieerd met honing, glycerine, vernis, zeep, olie enzovoorts, is van ondergeschikt belang, omdat het in de totale volumeverhouding van het mengsel gaat om bijna verwaarloosbare hoeveelheden. Er bestaan ook nog varianten die bijvoorbeeld helemaal geen water toevoegen en de verf zo dik mogelijk gebruiken, maar al deze varianten zijn voor de toeschouwer nauwelijks van elkaar te onderscheiden. De varianten hebben vooral invloed op de verwerking van de verf, die dikker of dunner kan zijn, of magerder of vetter, maar ze spelen in de uiteindelijke verflaag niet een zodanige grote visuele rol als wordt gesuggereerd.

Het is voor veel mensen wellicht een wat teleurstellende gedachte, maar wat tempera betreft gaat het meer om de werkwijze en methodiek dan om de recepten. En eigenlijk geldt dat voor de meeste verfsoorten. Fabelachtige ingrediënten in de meest geheime recepten spreken vooral de verbeelding aan, maar een schilder heeft er in de praktijk maar bar weinig aan. In de praktijk komt het meestal aan op het zorgvuldig opbouwen van een gelaagdheid, waarvan de toeschouwer eigenlijk alleen maar de laatste laag te zien krijgt.

Karakteristieken

Om precies te weten wat tempera is, is het zinvol om stil te staan bij de karakteristieken van het eibindmiddel. De meest opvallende eigenschap van tempera is dat de relatie tussen het gebruikte pigment en de uiteindelijke verfhuide bijzonder innig is. Tempera waarborgt een extreme kleurintensiteit. De stralingskracht van de originele pigmenten wordt door het bindmiddel niet aangetast. De kleurverzadiging is bij tempera dan weer veel minder dan bij olieverf. Tempera kent vooral felle, stralende kleuren, die geen grote diepte bezitten. In temperaverf is iedere minieme wijziging in kleur met het blote oog waar te nemen. Het is een verf die zeer nauw luistert, en waarmee dan ook zeer goed kleurproeven te doen zijn. De kracht van tempera schuilt in subtiele kleurovergangen en combinaties waarbij kleuren eerder optisch worden vermengd, dan op het palet.

Verder kent tempera een bijzonder korte droogtijd. Het een en ander heeft wel te maken met de juiste ondergrond, maar in het algemeen is het zo dat tempera sneller droogt dan andere waterverven. Dat heeft voor de schilder grote consequenties, en maakt het mogelijk om in een korte tijd veel laagjes over elkaar heen te plaatsen. Die gelaagdheid is eerder noodzaak dan een bewuste keuze. Tempera is zelden in één laag aantrekkelijk genoeg om te laten staan, en bijna iedere schilder voelt de noodzaak om meerdere lagen over elkaar heen te plaatsen. Dat komt omdat het eibindmiddel ervoor zorgt dat het penseel heel erg scherp wordt, en in wezen elk haar van dat penseel afzonderlijk zichtbaar is. Voeg daarbij een hartgrondige transparantie en het wordt duidelijk waarom een eerste streek niet precies dat is, wat hij bij acryl of olieverf wel kan zijn [****zie foto 2].

De scherpste van het penseel zorgt ervoor dat er vrij eenvoudig gedetailleerd kan worden. Sterker nog: het zetten van details kost minder moeite dan het schilderen van grote vlakken. Dat heeft weer tot gevolg dat het verstandiger is om grote vlakken op te delen in kleinere stukken, wat op zijn beurt bijdraagt aan het lineaire, illustratieve en decoratieve karakter van tempera. Dat karakter wordt ook nog eens versterkt door het feit dat de contouren van de penseellijnen altijd scherp zijn en er dus moeilijk vervagende effecten zijn te schilderen, die juist bij olieverf zo spectaculair kunnen zijn. Dat heeft onder andere tot gevolg dat vloeiende overgangen in kleur en toon alleen maar met veel moeite in een gelaagdheid kunnen worden opgebouwd. Maar aangezien de verflagen onmiddellijk droog zijn, is het schilderen in dunne transparante lagen de meest voor de hand liggende schildermethode.

Het meest bijzondere aan tempera is de optische werking van de kleurlagen. Die kijkt in heel veel opzichten af van ogenschijnlijk verwante verfsoorten, zoals gouache of acrylverf. In eerste instantie is iedere eerste laag op een lichte ondergrond transparant, ongeacht het gebruikte pigment. Volgen er meer lagen daaroverheen dan ontstaan er semi-opake kleureffecten, tot er uiteindelijk een volstrekt opake verfhuid ontstaat. In tweede instantie speelt een totaal ander effect een grote rol, namelijk het vermogen van temperaverf om als het ware op te lichten wanneer een lichtere kleur over een donkerdere ondergrond wordt gezet. We noemen dit effect *opalescentie*, omdat net als bij een opaal er een soort beroekt effect ontstaat, vergelijkbaar met een aangeslagen spiegel in een badkamer [****foto 3]. Sommige pigmenten benadrukken dit effect, bij andere is het nauwelijks zichtbaar. Dit effect is wat een temperaschilderij zo uniek en herkenbaar maakt. Het speelt onder andere in iconen een grote rol, waarbij er aan het 'oplichten' ook een liturgische betekenis wordt opgehangen. Over opalescente onderlagen kunnen vervolgens weer transparante lagen geplaatst worden van donkerdere kleuren, waardoor het gamma aan *transludente* effecten nagenoeg oneindig is.

Ondergronden

Het belang van de juiste ondergrond is bij tempera zeer groot. In principe kan tempera op dik (aquarel)papier worden gebruikt, maar de hoeveelheid kleurlagen zijn door het gebruik van papier wel beperkt. Traditioneel wordt tempera op paneel gebruikt. Dat heeft ondermeer te maken met het feit dat het bindmiddel niet zo goed bestand is tegen de trekkracht die optreedt bij flexibele dragers. Er ontstaan dan vrij snel haarscheurtjes in de verflaag. Een paneel dient voorgelijmd te worden met dierlijke lijm om een zekere ruwheid te waarborgen. Lijm voorkomt ook een te grote inzuiging van de gessolaag in het hout. Lijm is nodig om het hout voldoende te impregneren [****foto 4].

Veel kunstenaars maken wat gesso betreft gebruik van kant en klare gesso op acrylbasis. Deze is voor tempera echter niet zo geschikt vanwege het feit dat ze niet voldoende inzuigt. Het inzuigen van de temperaverf in de ondergrond is namelijk erg belangrijk voor de verwerkingsmethode. Vanwege het plasticachtige karakter

van acryl blijft bij een dergelijke ondergrond de verf te lang nat, wat tot ongewenste kleurvermengingen kan leiden. Tempera is nu eenmaal niet een verfsoort die zich gemakkelijk nat in nat laat verwerken. Om te kunnen werken met de unieke optische kenmerken van deze verfsoort is een laagopbouw die droog over elkaar heen wordt geplaatst noodzakelijk. Als het te lang duurt voor een laag droog is, wordt het voordeel van de snelle droogtijd teniet gedaan. Het drogen van verf heeft logischerwijze veel te maken met de mate van absorptie van de onderlaag.

Het is kortom nodig om zelf een ondergrond te prepareren. Net zo als het nodig is om zelf temperaverf te maken. Temperaverf in tuben bevat namelijk zo veel additieven en conserveringsmiddelen dat hij niet meer de hierboven beschreven karakteristieken vertoont. Het bereiden van verf en ondergrond zijn minder moeilijk dan het aanvankelijk lijkt. Als eenmaal de drempel van het zelf doen is overschreden, blijkt alles nogal mee te vallen.

Voor een goede ondergrond gebruiken we het beste gepercipieerd krijt. Dat is krijt dat kunstmatig wit is gemaakt. Het voordeel daarvan is dat er aan de gesso geen wit pigment toe gevoegd moet worden, wat goedkoper is en de gesso beter verwerkbaar maakt. De combinatie van zink of titaanwit met krijt is namelijk niet altijd een gelukkige en zorgt nogal eens voor problemen. Het gezeefde krijt wordt met ongeveer een gelijke hoeveelheid warm lijmwater au-bain-marie vermengd tot een massa die de dikte heeft van een stevig pannenkoekenbeslag. De warme gesso wordt dun met een spalter in banen van afwisselende richtingen opgebracht. De gesso droogt snel omdat hij afkoelt. Zodra hij niet meer glanst kan opnieuw een dun laagje worden opgebracht. Het is voor tempera absoluut van belang dat er meer dan 8 lagen gesso op het paneel staan. Als de gesso droog is moet hij geschuurd worden tot het oppervlak effen is. Schuur niet zo lang tot de laag gaat glanzen, want dan is het paneel weer te glad om te beschilderen.

Hoe eitempera te maken?

Je neemt een kippenei, bij voorkeur een biologisch ei want die hebben de sterkste dooierzak, en breekt dit met de bedoeling de dooier te scheiden van het eiwit. Dat kun je doen door de dooier steeds van de ene eierdophelft naar de andere te verplaatsen. Vervolgens leg je de dooier voorzichtig op je handpalm. Hou een schoon stukje keukenpapier gereed. Verplaats nu de eierdooier van de ene hand naar de andere terwijl je daarbij steeds je handen met het keukenpapier schoonmaakt. Zo komt het laatste eiwit van de dooier los. ****foto 5* Je neemt nu de dooierzak tussen de duim en wijsvinger en je houdt hem boven een schoon potje met deksel. Maak een gat in de dooierzak en laat het eigeel eruit lopen. De dooierzak zelf gooi je weg. Vervolgens doe je net zoveel kraanwater bij het potje als eigeel en ten slotte voeg je er twee druppeltjes azijn aan toe. Sluit het potje af en schudt het geheel flink. Wellicht komt er daardoor flink wat schuim op het eigeel, maar door het een tijdje te laten staan lost het schuim weer op.

Vervolgens de kleuren. Daarvoor moet je losse pigmenten kopen. In het begin volstaan een stuk of 10 pigmenten wel. Let goed op welke kleuren je kiest. Voor

tempera kies je het beste niet al te felle kleuren, want de kleuren komen van zichzelf toch al fel genoeg op. Erg mooi zijn combinaties van aardekleuren met heldere roden en blauwen. Gebruik titaanwit en geen zinkwit als pigment. Vergeet ook zwart niet. Houtskoolpoeder geeft een zeer warm zwart bij tempera.

Neem vervolgens één van de pigmenten en strooi een klein hoopje op een dikke glasplaat. In het midden van het hoopje maak je een kuiltje waarin je wat gedestilleerd water giet. Met een glazen loper ga je nu deze pigmenten wrijven, zodat het water en de droge pigmentdeeltjes zich goed vermengen. Dat doe je het efficiëntste door een beweging te maken in de vorm van een lemniscaat. Na iedere kleur de glasplaat goed schoonmaken. Op deze manier moet een hele voorraad pigmentpasta's aangelegd worden die ongeveer 1 jaar houdbaar zijn. Vervolgens schraap je met een soepel paletmes de pigmentpasta van de glasplaat en doe die in een potje. Zet op de pigmentpasta altijd een laagje gedestilleerd water dat er op moet blijven staan, anders droogt het uit.

Temperaverf maken we door een klein beetje pigmentpasta in een klein bakje te doen. Een van de eigenschappen van zelfgemaakte verf is dat je er altijd maar erg weinig van nodig hebt omdat de kleuren veel krachtiger zijn dan van tubenverf. Vervolgens doen we er net zoveel ei-emulsie bij als pigment en vermengen met een varkensharenpenseel emulsie goed met pigmentpasta. Dit mengen noemen we *temperen*. Als de verf niet goed is getemperd kan hij later van het paneel afpoederen, neem dat mengen dus zeer serieus. Per kleur ben je daar minstens één minuut zoet mee. Maar dan heb je ook echte verse temperaverf. Ik zeg met opzet *vers*, want wat er gebeurt als je deze verf een dag of 5 laat staan is duidelijk. In Rusland noemde men iconenschilders ook wel spottend 'stinkschilders', omdat ze altijd naar rottende eieren stonken. Maar alles went op den duur.

Hoe met temperaverf omgaan?

Tempera heeft een zeer eigen karakter. Het vereist nogal wat instructie wil je er uithalen wat er inzit. Maar er zijn wel wat algemene regels te geven.

Een van de basisregels is dat je meestal zeer dun, bijna aquarelachtig begint. Je schets als het ware dun de kleuren in, die heel vlekkerig en transparant zijn. Laat je hierbij niet ontmoedigen door de magerte van de verf. Over deze eerste opzet worden weer andere kleuren heen geplaatst, die ook transparant zijn, maar die toch met iets minder water worden verdund. In het begin maken we het liefste nog geen gebruik van wit. Gebruik ook zoveel mogelijk pure kleuren en zet er dunne laagjes mee over elkaar. Het is bij tempera niet ongebruikelijk om 5 à 10 lagen over elkaar heen te plaatsen. Werk aanvankelijk van licht naar donker, maar zet over donkere kleuren later ook weer lichtere tonen. Gebruik de verf steeds dikker en vermeng kleuren later desgewenst met wit. Het effect van wit is bij tempera bijzonder groot. Het breekt de kleuren, waardoor de pigmenten soms niet meer als zodanig te herkennen zijn.

Tempera kan met elk soort penseel worden gebruikt, maar de meest geschikte penselen zijn de slepers. Dat zijn langharige bij voorkeur synthetische penselen met

een scherpe punt. Het is niet nodig om een kleine maat te gebruiken voor details want met een grotere sleper kunnen ook zeer fijne details worden geplaatst. Details worden beter niet meteen gezet, hoewel de neiging groot is om dat wel te gaan doen. Met temperaverf is het vrij eenvoudig om lijntjes te schilderen met de dikte van een haar. Gebruik in het begin, zelfs bij kleinere schilderijen, ook altijd grotere aquarelpenselen of synthetische spaltertjes.

[***foto 6] Hoewel een gelaagdheid die droog opgebouwd is aan te raden is, is het voor mensen met meer ervaring interessanter om te zien wat er gebeurt als op een aantal 'droge' lagen overgeschakeld wordt op een nat in nat verwerking van de verf. Daarbij wordt vrij veel verf rechtstreeks op het schilderij opgebracht en worden de randen met water extra nat gemaakt om een vloe-effect te bereiken. Aan de nog natte verf kunnen dan andere kleuren worden toegevoegd. Het is aan te raden om hiervoor pure kleuren te gebruiken omdat de kleurmengingen door het vloe-effect toch wel plaatsvinden.

Ten slotte is het gebruik van onderkleuren bij tempera bijzonder boeiend. Dat wil zeggen dat er een andere kleur onder een bepaalde kleur wordt gezet om de uiteindelijke kleur beter te laten opkomen. De meeste roden en blauwen komen bijvoorbeeld beter op als er bijvoorbeeld gebrande omber onder zit. Daardoor lichten de kleuren een beetje op (*opalescentie*), wat de kleurintensiteit van rood en blauw ten goede komt. Maar het gebruik van blauw onder rood en vice versa is ook niet ongebruikelijk. Onderkleuren en een complexe kleurgelaagdheid liggen in elkaars verlengde. Vaak wordt een schilderij in zijn geheel in een monochroom omber of groene aarde opgezet, om te zorgen dat de toonverschillen gewaarborgd zijn, terwijl het complexe spel van de kleurgelaagdheid nog eventjes wordt uitgesteld. Het probleem van tempera zijn de eindeloze mogelijkheden met kleur. Kleur is vaak een factor die de aandacht van de vorm afleidt. En kleur is bij tempera werkelijk zo hartveroverend mooi, dat van enige 'afleiding' al snel sprake zal zijn.

Lukas M. Stofferis geeft lessen in oude schildertechnieken aan een door hem in het leven geroepen instituut in 's-Hertogenbosch. Daar worden klassieke technieken, zoals glaceertechnieken bij olieverf, eitempera, fresco en encaustiek op een hedendaagse wijze geactualiseerd in een speciaal onderwijsprogramma voor kunstenaars. Zie www.oudeschildertechnieken.nl

Daniël Tavenier heeft afgelopen voorjaar in Pulchri Studio in Den Haag een groot aantal temperaschilderijen tentoongesteld die geïnspireerd zijn op de icontraditie. Het gaat om werken op doek op een vrij groot formaat. Daarbij maakt hij gebruik van zowel droge als natte temperatechnieken, als ook van traditionele vormen en technieken en hedendaagse toepassingen daarvan. Zie www.dtavenier.com

Foto's en onderschriften

1. foto van (welk laat ik aan jullie over) werk van Gebroeders van Limburg (15^e eeuw). Onderschrift: in de verf van de miniaturen van de Gebroeders van Limburg (15^e eeuw) zijn zowel sporen van ei, gom als dierlijke lijm aangetroffen, en is dus strikt genomen geen temperaverf, hoewel de manier van schilderen weldegelijk 'temperachtig' is.
2. De scherpte van het penseel zorgt ervoor dat elke afzonderlijke haar in het spoor van dat penseel herkenbaar is. Elke eerste strek op een witte ondergrond is daarbij transparant. Meerdere streken geven uiteindelijk een semi-opaak effect.
3. De opalescentie die optreedt wanneer een lichtere kleur over een donkere ondergrond wordt geplaatst, is ook afhankelijk van het gebruikte pigment. Groene aarde (links) over gebrande omber geeft in dit geval het duidelijkste aan wat er bedoeld wordt met 'oplichten'.
4. Daniël Tavenier. Pasen, het open graf met bloesemtakken. Eitempera op doek, 90 x 60, 2007. Opalescentie en fijne detaillering op een donkere ondergrond.
5. Als de dooierzak goed is afgedroogd is hij vrij gemakkelijk vast te pakken en door te prikken, zodat alleen het eigeel in het potje komt.
6. Daniel Tavenier, Mache Dich... naar Mattheuspassion van J.S. Bach. eitempera op doek, 60 x 50 cm, 2007. Het gebruik van nat in nat technieken op een redelijk groot oppervlak.