

Perception af grøn og rød, gul og blå. Maleri og farveændring i værker af van Schrieck og Weie

Hvad sker der med vor perception af kunstværker, når pigmenter eller farvestoffer blegner eller er forvundet? Kan øjet kompensere for det uigenkaldeligt mistede eller efterlades vi med en amputeret oplevelse af værket? To eksempler fra henholdsvis 1600-tallet og det 20. århundrede giver et svar.

Resumé

Landskabsmaleriet ville ikke eksistere uden en stor mængde forskellige grønne nuancer, ofte frembragt gennem blanding af pigmenter og bindemidler, der en anbragt enten laserende eller i pastose og kreative farvestrøg. Men kan vort øje kompensere for de farveændringer, der ofte optræder i grønne farver efter 400 år, og vil betragteren foretage en ubevidst kompensation for disses manglende intensitet eller tilstedeværelse? I det tyvende århundredes moderne farver forbliver visse grønne stabile medens derimod rød, gul og blå pigmenter kan falme delvist eller fuldstændigt. Hvordan sanser vi her et dristigt komponeret modernistisk sceneri hvis enkelte opponentfarver er forsvundet?

Artikel

H.C. Andersen (1805-1875) skriver i eventyret om *Den grimme ælling* fra 1843, at "der var lige så vildsomt derinde, som i den tykkeste skov, og her lå en and på sin rede; hun skulle ruge sine små ællinger ud". Derefter får vi at vide, at "de andre ænder holdt mere af at svømme om i kanalerne, end at løbe op og sidde under et skræppeblad for at snadre med hende". Med den oplysning griber forfatteren til en århundredgammel forestilling om den perfekte, lindrende grønne farve. H.C. Andersen fortsætter historien således: "'Rap! rap!' sagde hun, og så rappede de sig alt hvad de kunne, og så til alle sider under de grønne blade, og moderen lod dem se så meget de ville, for det grønne er godt for øjnene."¹

H.C. Andersen giver ikke yderligere forklaring på den dybere mening bag referencen til farven grøn og dens tilsyneladende positive egenskaber. Men efter at have læst et manus om "The emerald and The Eye", forstår jeg Andersens intellektuelle bagage.² Smaragdens gennemskinnelige grønne farve blev ikke kun opfattet som smuk og fængslende, men også at den havde en overraskende evne til at være gavnlig for synet. Bol refererer til Theophrastos (ca. 371-287 f.Kr.), som sagde, at den sjældne sten kaldet *smaragdus* er god for øjnene, hvilket er grunden til, at folk bar rund på smaragd-emblemer for at forbedre synet.³ Med den oplysning præsenteres vi for smaragden som ædelsten, men Theophrastos beskriver også et grønt farvepigment kaldet spanskgrøn, som er et kobberacetat, der oprindeligt blev fremstillet ved at anbringe kobberplader i en lukket krukke og lade dem hænge over varm eddike, indtil der dannede sig en grøn skorpe på kobberet. Skorpen kunne så skrubes af, blandes med olie og bruges som en gennemsigtig grøn lasur, der skinnede næsten som en smaragd. Spanskgrøn var én af flere pigmenter, som kunstnerne brugte til at male grønne blade i Nederlandene i 1600-tallet.



Fig. 1: Otto Marseus van Schrieck, *Stilleben med tidsel og slange*, 1663. Olie på lærred, 72,5 x 61 cm. SMK, KMSst276.

Fra smaragdgrøn til sottobosco

En af de kunstmalere, der anvendte spanskgrøn, var hollænderen Otto Marteus van Schrieck (1614-1678), som blev berømt for sin opfindelse af *sottobosco*-maleriet (opkaldt efter det italienske ord for 'underskov'). Han udførte ikke egentlige studier af planter, men han gjorde noget helt nyt, nemlig at rette stilleben-malerens observerende blik udad - og nedad - og skabe naturstudier, der var nøje arrangeret, men nu på den mørke, fugtige skovbund. I van Schriecks *soccobosco*-malerier, der er karakteriseret af et mylder af levende organismer (fortrinsvis insekter og planter), er enkelte af disse fæstnet direkte i den våde maling på lærredet.⁴ [fig. 1] Van Schrieck arbejdede ikke kun i Nederlandene. Han rejste også vidt omkring, særligt til Italien. Ud over et møde med Samuel Dirksz

van Hoogstraten (1627-1678) er van Schriecks forbindelser til kunstnerne i Italien kun dokumenteret i form af øgenavnet "de Snuffelaer" (snifferen), som han fik af andre Bentvueghels - et tætdrikkende selskab af hollandske og flamske malere med base i Rom - beskrevet af van Hoogstraten og af Arnold Houbraken, der var van Schriecks levnedsskildrer.⁵ Tilsyneladende var van Schrieck så besat af at observere småkryb og planter, som han dyrkede i en dam bag sit hus anlagt præcis med det formål, at hans venner begyndte at kalde ham "de Snuffelaer". Hvis man skal tro Houbraken, var van Schrieck en mand, som slangerne adlød; efter sigende forholdt de sig stille, indtil han havde malet dem færdig.

Van Schriecks kunstnerkollega van Hoogstraten så i hans kunst paralleller mellem van Schrieck opførelse og excentriciteten i hans motiver.⁶ Selvom van Schriecks malerier lige så vel kan betegnes som et produkt af hans fantasi som af videnskabelige observationer, kan de beskrives som en videnskabelig repræsentation af den synlige verden jf. van Hoogstraten.⁷ Malerierne får mere liv, i det øjeblik man forstår, at de ikke kun var æstetiske fremstillinger, men også en tidlig dokumentation af naturhistoriske opdagelser; opdagelser, der konfronterede den traditionelle opfattelse af verden med en viden, som først senere blev erkendt og stadig er gældende. Videnskabelige instrumenter, lærde skrifter, skitser og stik, der blev brugt til at formidle disse opdagelser, kan nu hjælpe os med at genskabe maleriernes kontekst - foruden hvilken malerierne ville virke mærkværdige.⁸

Forskellige nuancer af grøn i 1600-tallet

Det, der for alvor er interessant i denne sammenhæng, er van Schrieck og hans samtidiges brug af farven grøn, dvs. hvordan de fik elementerne i deres malerier til at virke grønne, når de malede vegetation eller objekter, der er naturligt grønne. Var dette ligetil, eller kunne det at male en overbevisende grøn genstand også være forbundet med vanskeligheder eller endda være kilde til forskellige fortolkninger?

De følgende eksempler på kunstnernes brug af en blanding af blå og gule pigmenter og farvestoffer til at fremstille grøn er fra den meget gennemresearchede Oranjezaal, den centrale sal i kongepaladset Huis ten Bosch i Haag.⁹ Salen blev dekoreret mellem 1648 og 1652 og består af 39 lærreder og paneler fremstillet af 12 almenkendte kunstnere, der var aktive i både de nordlige og sydlige nederlandske provinser, og alle med deres specielle måder at blande maling til værkerne på. Et af malerierne tilskrives Jacob van Campen (1595-1657) og forestiller *Frederik Hendrik som hersker over havene* [1649-1651]. I baggrunden ses et lyseblåt landskab udført med en grå og dæmpet grøn undermaling, som er blandet af blyhvid, umbra og smalte.¹⁰¹¹ Umbraen, som smalten er blandet med, er en naturlig blanding af jernoxid og mangandioxid og har jordtoner spændende fra cremefarvet til brun, alt efter mængden af jern og mangan.



Fig. 2: Jan Lievens, *Fem muser på Parnasset*, 1650. Olie på lærred, 320,5 x 238,5 cm. De Oranjezaal, Paleis Huis ten Bosch, Haag.

Van Campens kunstnerkollega Jan Lievens (1607-1674) har til gengæld blandet blyhvid, blytingul, indigo og trækulsort tilsat en lille smule kridt og rødt jordpigment til de grønne blade i maleriet *Fem muser på Parnasset* (1650).¹² Bakken til højre i baggrunden er malet med en blanding af gult jordpigment, indigo og blyhvid. De friske grønne blade på træerne har en blågrøn farve. Pigmentblandingen til denne farve indeholder blandt andet blå iblandet gul lak. Bladenes farve er muligvis blegnet på grund af misfarvning af lysfølsomme pigmenter i den gule lak og indigoen.¹³ [fig.

Pieter Soutman (1593/1601–1657) har i maleriet *Det gode styre under Frederik Hendrik* [1649-1651]¹⁴ brugt pigmentet azurit til både de blå blomster og bladene i løvet.¹⁵ I sidstnævnte er pigmentet blandet med gul lak, gul okker og blytingul i forskellige mængder. Det mørkeblå mineral er altså blandet med tre forskellige gule farvestoffer eller pigmenter til fremstillingen af de grønne nuancer: Den gule lak var gennemsigtig med gule farvepletter. Lakken blev også kaldt "Dutch pink" og var lavet af vrietornebær.¹⁶ Den anden gule farve, Soutman brugte, var gul okker, som er et naturligt mineral, der består af kisel og ler og får sin farve fra det jernhydroxidholdige mineral goethit. Og endelig blandede Soutman azurit med den stabile, varme kanariegule farve kaldet blytingul, der oprindeligt blev udviklet i den flamske keramikindustri.¹⁷ Den grønne farve, der kom ud af de mange blandinger, tilfredsstillede malerens behov for at male naturtro blade.



Fig. 3: Jacob Jordaens, *Frederik Hendrik's triumf*, 1652 (detalje). Olie på lærred, 728 x 755 cm. De Oranjezaal, Paleis Huis ten Bosch, Haag.

Hos de tre ovennævnte kunstnere, som arbejdede med udsmykningen af Oranjezaal, kan vi se brugen af tre forskellige blå pigmenter blandet med gule til at fremstille grøn. Men det er ikke de eneste muligheder, der var; to andre blå farver kaldet verditer og vivianit kan begge bruges til fremstilling af grønne bladnuancer. I maleriet *Frederik Hendrik's triumf* (1652)¹⁸ [fig. 3, Hymenaios, detalje] malede Jacob Jordaens (1593–1678) Hymenaios' grønne draperede kåbe med verditer og gul lak, som han accentuerede med en blanding af azurit, gul okker, blyhvid samt sorte, orange og røde pigmenter.¹⁹ Endelig bør også Theodoor van Thulden (1606–1669) nævnes. Van Thulden brugte pigmenter, der hurtigt falmer, i sit maleri *Venus besøger Vulcanus* (1650)²⁰ til de - i dag - bleggrønne kranser: vivianit (formentlig) med gul lak (kridt identificeret) og noget blytingul og blyhvid, noget rød

okker, noget smalte og trækulsort.²¹ Med andre ord, fire ud af de tolv malere, der var med til at udsmykke Oranjezaal, malede grønt løv med en stor variation af blå pigmenter blandet med gule: Fremstillingen af den grønne farve var kompleks og inspirerede kunstnerne til at udforske mange pigmentkombinationer til at opnå de grønne nuancer, der skulle til for at afbilde de naturens mange grønne farvetoner.

Pigmentteorier

Periodens teoretikere tog sig også tid til at rådgive om det at male grønt - og deres råd til, hvordan man får den grønne farve til at forblive grøn, er mange. En af de bøger, der oftest citeres, er skrevet af Karel van Mander (1548-1606), der udgav sin *Het Schilder-boek* i Haarlem i 1604.²² Bogens indledning, *Den grondt der edel vrij schilderconst*, er skrevet som en art didaktisk poesi, hvori van Mander bl.a. diskuterer, hvordan man maler menneskets proportioner samt ideelle landskaber. Til sidstnævnte, beskriver han, må maleren vælge de rette blå og gule pigmenter til sin palet, hvis han vil skabe en smuk grøn farve.²³ Derudover skriver han om pigmenternes holdbarhed og egenskaber. Han advarer den ukyndige maler mod at bruge kønrøg, mønje, spanskgrøn og auripiment. Sidstnævnte er giftig (eftersom den indeholder arsen og svovl), og spanskgrøn (også kaldet verdigris) kan ændre farve og blive mørkere med tiden. På grund af visse farvers ustabilitet og faren for forgiftning af andre, skal maleren altid holde sine pensler pæne og rene.²⁴

en vigtig kilde til 1600-tallets malerteknikker, er en stor samling af noter og kunstnerinterview, som blev indsamlet mellem 1620 og 1646.²⁵ Manuskriptet er en vigtig kilde særligt til forståelse af, hvordan malerkunsten blev praktiseret ved det engelske hof. De Mayerne beskriver, hvordan man forbereder et væld af forskellige pigmenter samt olier og lakker, og hans opskrifter og eksperimenter er ledsaget af kommentarer i marginen. [fig. 4] I manuskriptet findes indtil flere opskrifter på grønne farver, ofte blandinger af blå og gul. De Mayerne skriver, at alle former for grøn kan fremstilles af diverse blandinger af 'schiet' gul, gul okker, azuritaske, blyhvid og sort jord, og han refererer desuden til en opskrift på, hvordan man fremstiller *Labour de Vert*:

*'At fremstille en smuk grøn. [bland] Azurit og massicot, stærk og lys. Azurit og Pink [en gul lak] for en mørkere variant. Hvis man ønsker at lave en mere gullig grøn tilføjes mere massicot. Grønnere tilføjes mere gul lak. For en mere blå tilføj azurit. For at lysne tilføjes blyhvidt og en gul lak, der justeres med en smule azurit.'*²⁶

I slutningen af 1600-tallet informerer van Hoogstraten læseren om, at kunstnerne har syv primærfarver til deres rådighed.²⁷ Hans beskrivelse af de syv farver følger den traditionelle opfattelse, hvor farverne er associeret til forskellige sindsstemninger, og derfor er de også relateret til planeternes karakteristika.²⁸ Den grønne farve tilskrives Venus på grund af dens konnotationer til ungdom, skønhed, glæde og uforfalsket liv. Van Hoogstraten citerer også Seneca²⁹ og betyder, at den grønne farve kan kvikke usunde øjne op,³⁰ hvilket afspejler den opfattelse, H.C. Andersen hentyder til i *Den grimme ælling*, jf. ovenfor. Men van Hoogstraten beklager sig også over, at modsat de mange tilgængelige røde og gule pigmenter, så findes der kun en begrænset mængde grønne farver at vælge imellem. Han konkluderer, at grønjord er for svag, spanskgrøn for kras, og at malakit har for kort en levetid.³¹ Senere skriver han, at bjerggrøn [malakit] tidligere blev brugt til at male større, mindre betydningsfulde områder.³² Da han beskriver regnbuen og alle dens farver, bliver han derimod poetisk:

Den blå passer lilla og lilla også rød

Rød passer orange, hvis gul ikke blandes ind

*Gul elsker grøn, og grøn kan lide at være forbundet til blå.*³³

Perception

Van Hoogstratens svulmende sætninger hjælper os ikke meget i forståelsen af de besværligheder, overvejelser og valg, som 1600-tallets kunstnere blev konfronteret med, når de satte sig for at male en overbevisende grøn plante, for slet ikke at tale om flere planter eller forskellige typer af vegetation, der ville kræve en palet med mange grønne nuancer. På udstillingen *Blomster og verdenssyn*, der blev vist på Statens Museum for Kunst (SMK) i 2013,³⁴ imponerede indtil flere udsøgte blomstermalerier – såsom dem af Ambrosius Bosschaert (1573-1621), Balthasar van der Ast (1593/94-1657) og Jan Davidsz de Heem (1606-1683/84) – de besøgende med deres blomster i fuldt flor, der ofte repræsenterede flere årstider på én gang, prydet eller indrammet af grønne blade i en rig variation af former. Et af malerierne var af førnævnte van Schrieck, et *sottobosco*, med en tidsel i forgrunden og en slange, der kommer ud bag ved den og bider ud efter en af de mange sommerfugle på maleriet – et bytte, som en slange aldrig ville gå efter i virkeligheden (se fig. 1).³⁵ Selvom de ægte sommerfuglevinger anbragt i malingen gennem tiden har mistet deres oprindelige farverigdom, og kontrasten i clair-obscur'en måske er blevet forstærket af en naturlig eftermørkning af materialerne,

har beskueren ikke nødvendigvis været opmærksom på dette. Derudover bliver kunstnerens brug af en begrænset farvepalet af mos-farver, okkergule nuancer og blågrønne toner i et *soccobosco*-sceneri muligvis fuldt ud accepteret af øjet, selvom en vis uhygge er fremherskende i denne form for underskovsscenerier, forårsaget af de oprindeligt grønne nuancers falmen.

Menneskets farveopfattelse bestemmes af det lys, der falder på genstanden, den fysisk-kemiske komposition af baggrunden og synssansen. Ikke desto mindre er det min opfattelse, at flertallet af udstillingens besøgende ikke bemærkede det voldsomme farveskifte, der var sket i netop tidslen i van Schriecks *sottobosco*. Tidslens blade er i dag blå, i og med at den gule komponent i den oprindelige blå-gule farveblanding på van Schriecks palet er helt falmet bort. Men kun det afsøgende øje bemærker dette i udstillingen - på trods af at adskillige andre blomstermotiver viser tilsvarende tendenser til nedbrydning af de grønne farver, uden at det umiddelbart vækker opmærksomhed. Menneskehjernen lader til at kompensere for misfarvningen, hvilket man kunne kalde en assimilation på linje med andre visuelle illusioner; vi opfatter primært kompositionen, dramaet i kampen mellem det gode (sommerfuglen) og det onde (slangen) i en grøn skovbund, noget der vækker samme følelse i os i dag, som 1600-talskunstneren havde til hensigt.

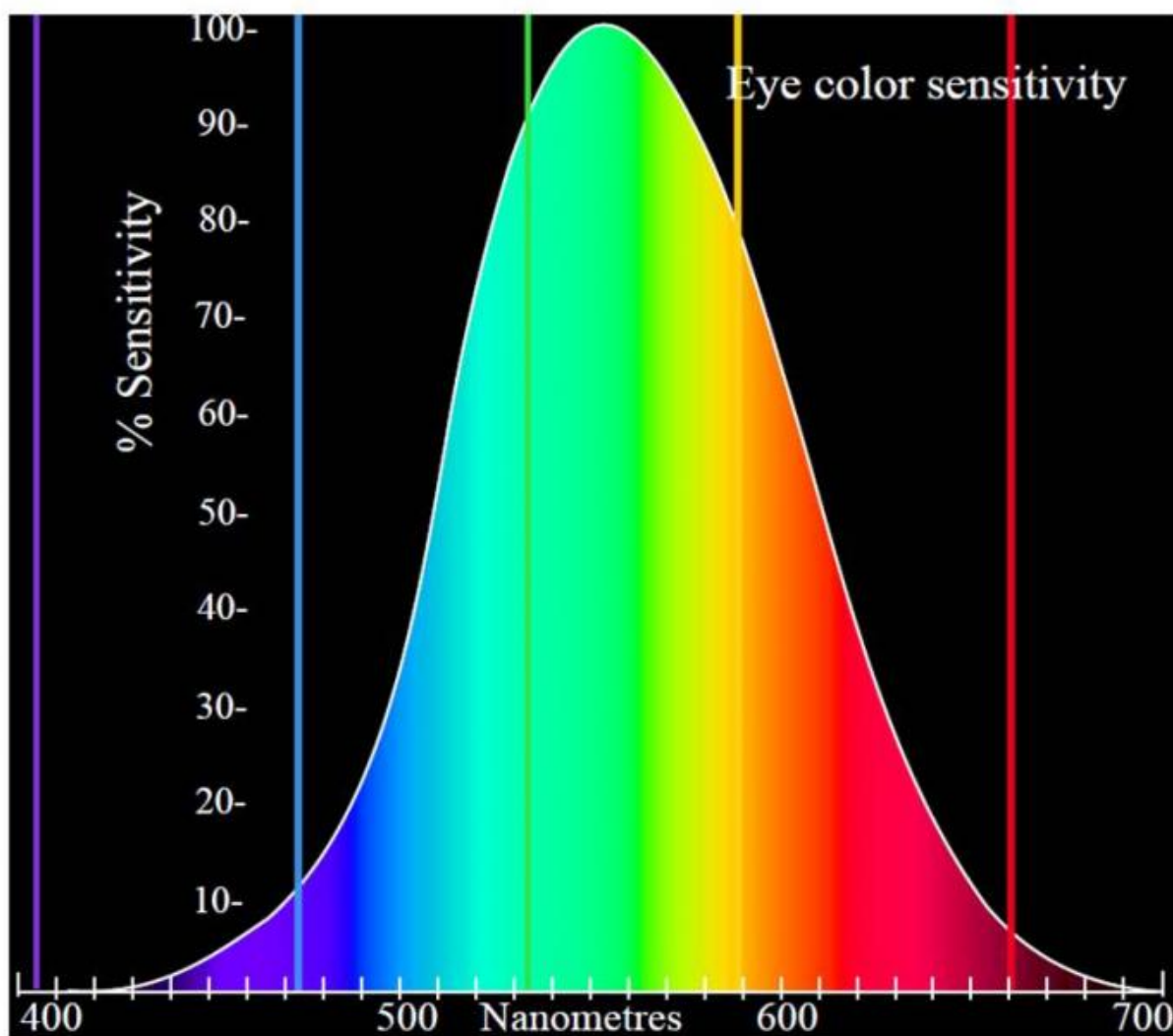


Fig. 5: Absorptionsspektum med kort-, mellem- og langbølgede pigmenter i menneskets stav- og tapceller. Af Skatebiker, vektor af Adam Rędzikowski. Fil: Eyesensitivity.svg, visualiseret i en vektor, CC BY-SA 3.0.

Den psyko-fysiologiske forståelse af lys og farve begynder med Newton, der ved at sprede lyset i spektret med en prisme og samle det igen med en anden, omvendt prisme og en konveks linse påviste, at lysstrålerne ikke er farvede.³⁶ Hans forsøg er af stor betydning, og når spektralfarverne

blev arrangeret i en cirkel, påviste han, at farverne over for hinanden var komplementære, eftersom de dannede hvidt lys, når de blandedes. Så tidligt som i 1800-tallet beskrev grundlæggerne af vores moderne forklaring på farvesynet, Thomas Young (1773-1829), James Clark Maxwell (1831-1879) og Hermann von Helmholtz (1821-1894), den trikromatiske farveteori, som går ud på, at det eneste, der skal til for at skabe de fleste farver, er tre farvereceptorer sensitive over for blå (S), grøn (M) og rød (L).³⁷ von Helmholtz beskrev senere forskellen mellem Newtons additive fysiologiske lysfarveblanding og den subtractive pigmentfarveblanding.³⁸ Ewald Hering (1834-1918) præsenterede en anden farveteori baseret på to modsatte farvepar, blå/gul og rød/grøn, samt to neutrale farver, sort og hvid.³⁹ I dag er 1800-tallets strid løst af G.E. Müller m.fl.s 'tofase-teori', der kombinerer de to rivaliserende teorier fra von Helmholtz og Hering. Vi ved nu, at menneskets øje besidder tre former for farvefølsomme receptorer, som samler deres signaler i de tre sæt modfarver; farveopfattelsen er knyttet til tappene, som indbyrdes via nerveceller i nethinden samarbejder om at sende et moduleret signal til synsbarken, hvor farven opfattes, medens opfattelsen af genstande i mørke og om natten mere er knyttet til stavene. Når lysstyrken derfor er lav, som den typisk er på museer der beskytter kunstværkerne mod at falme, ser vi derfor lettere de lyse, grønne farver, da stavene ikke deltager i farvesynet, da de kun er sort - hvidt registrerende. [Fig. 5]

Da grøn i spektret ligger tæt på lysets farve gul, er den derfor lysere end rød, som er en mørk farve. Da vi desuden ofte tiltrækkes af de livgivende grønne planters farve er det nærliggende at forstå, at vores øjne er mere følsomme over for de stimuli og sansninger, som grøn giver os - noget, der kunne blive yderligere understreget af vores kulturelle opdragelse, jf. H.C. Andersens udsagn om grøn, der er godt for øjnene. Yderligere tolkninger vil jeg overlade til andre med tilstrækkelig videnskabelig viden om farvesyn, men ikke desto mindre blev den blålige, misfarvede tidsel i van Schriecks maleri af mange museumsgæster opfattet som værende grøn - indirekte ledt på vej af tidslens form med de takkede blade - på trods af at den i dag har et stærkt blåstik. Er man først gjort opmærksom på blåstikket, bliver farveforandringen imidlertid tydeligt for alle.

Modernismen og de nye pigmenter og malerfarver

Vi skal nu et stykke frem i tiden og se på farvemulighederne for det 20. århundredes malere af landskaber og mytologi. Modsat van Schrieck var de modernistiske kunstnere ikke optaget af overensstemmelsen mellem den enkelte genstand og naturen rent farve- og formmæssigt, men modernisterne var optaget af de grønne, røde, gule og blå farvetoner og deres indbyrdes visuelle påvirkning af beskueren.

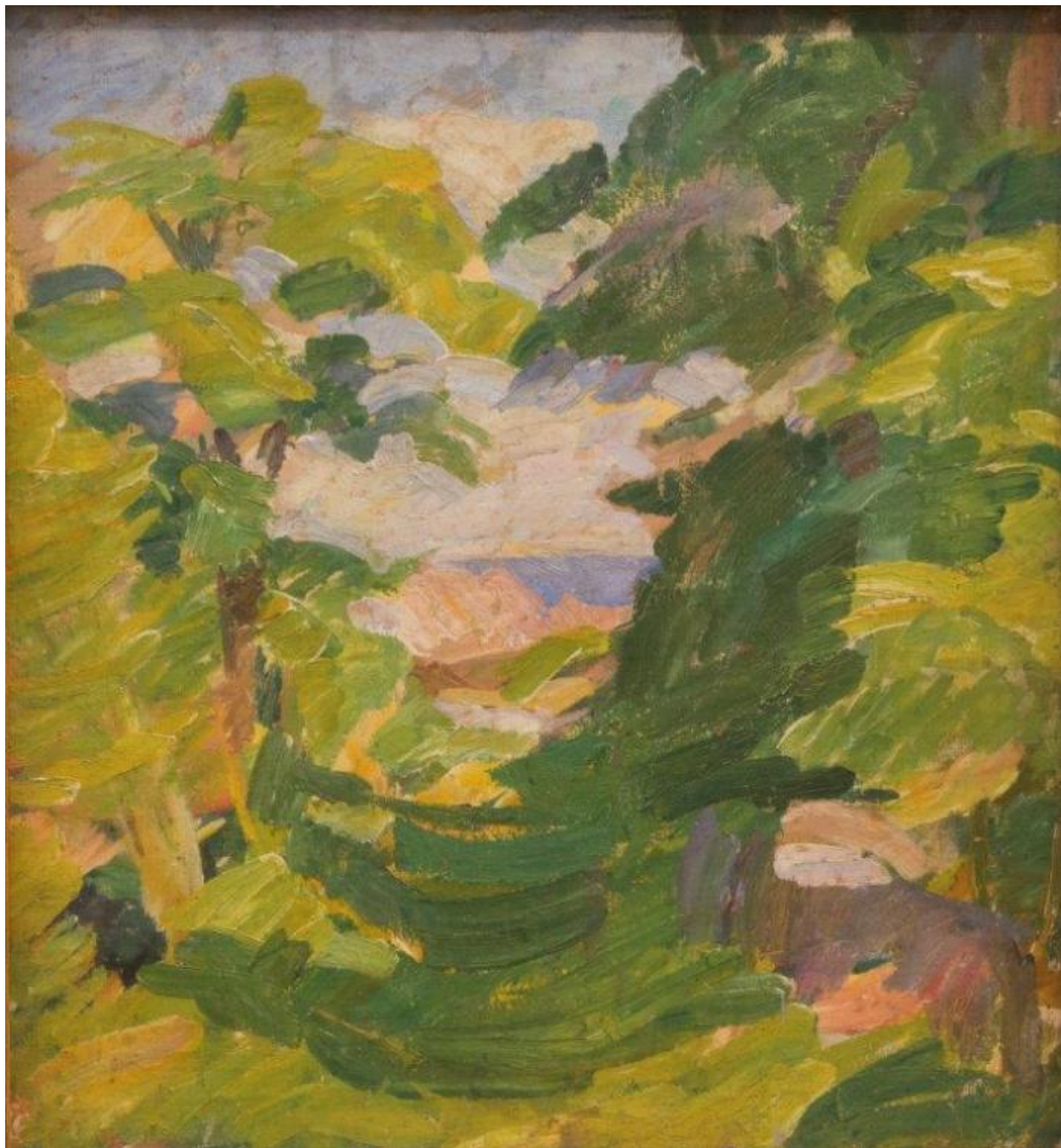


Fig. 6b: Edvard Weie, *Mindet. Christiansø*, 1912. Olie på lærred, 56,5 x 53 cm. SMK, KMS6391.

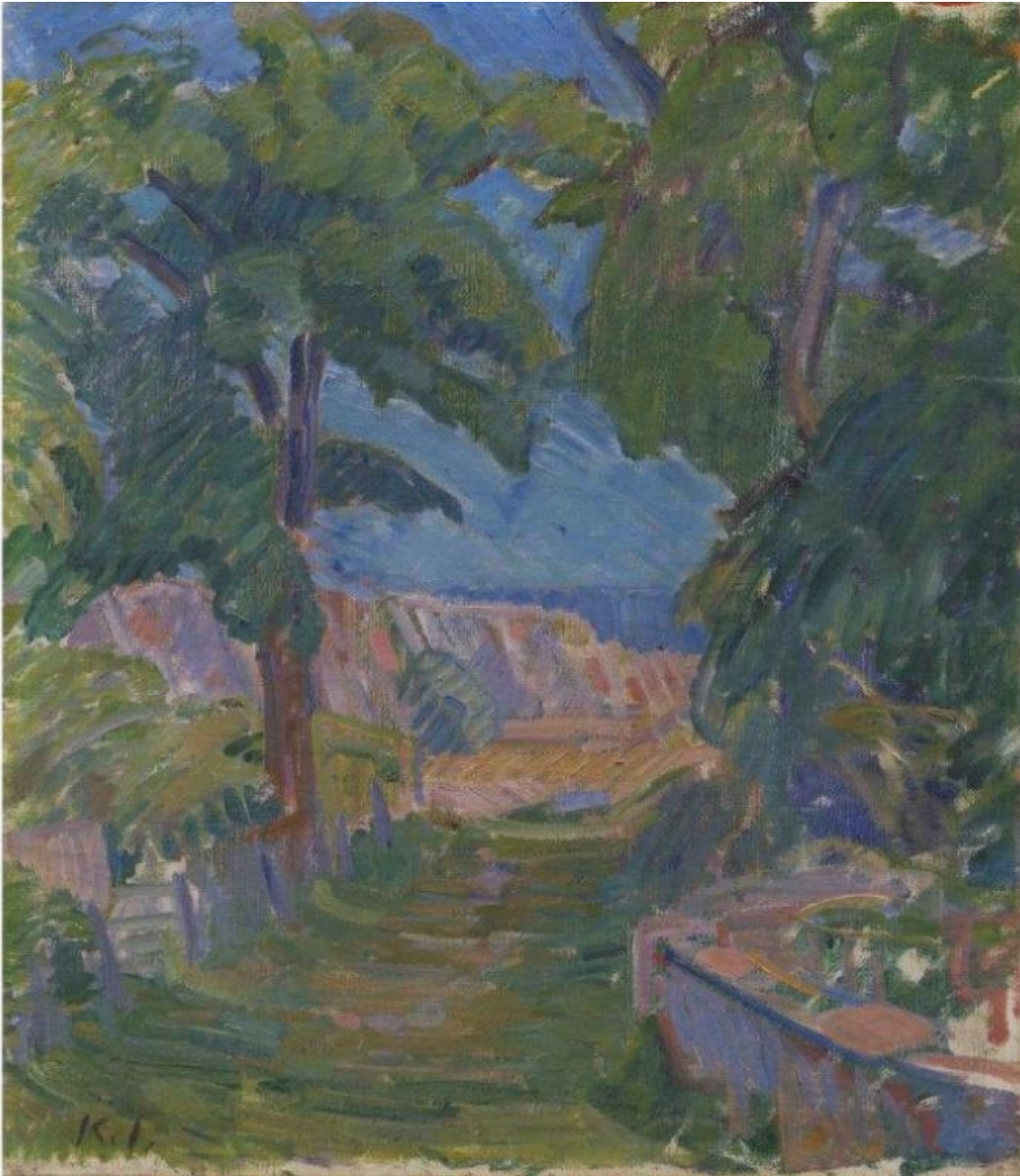


Fig. 6a: Karl Isakson, *Landskab ved "Mindet"*, Christiansø, 1911. Olie på lærred, 52,5 x 45,5 cm. SMK, KMS4408.

Den svenske maler Karl Isakson (1878-1922) blev anbefalet at opsøge ren, styrkende luft på grund af sine dårlige nerver, og han rejste derfor til Christiansø i juli 1911. Dette førte til mange nyskabende malerier af dette specifikke sted og dets landskaber - og gav grobund for nye idéer om malerkunsten.⁴⁰ Isakson blev en af de vigtigste eksponenter for modernismen i Danmark og var særligt vigtig for Edvard Weie (1879-1943), en af periodens nøglefigurer inden for den såkaldte bornholmerskole og del af en gruppe af malere fra Kristian Zahrtmanns (1843-1917) Skole.⁴¹ De var de første kunstmalere, der sejlede til Ertholmene, en lille øgruppe nord for Bornholm, der bl.a. omfatter Christiansø. Med udgangspunkt i landskabet begyndte de at udtrykke nye kunstneriske tanker, og naturen blev et laboratorium for nye farve- og formteorier.

Både Isakson og Weie arbejdede begge to bevidst med komplementærfarvernes dynamiske og rumskabende effekt, og de malede begge et landskabsmaleri ved Mindet på Christiansø. [fig. 6a og b] Isakson malede sit landskab i 1911, et billede, der nu indgår i SMK's samling. Weie må have set Isaksons maleri, for hans landskab fra 1912 har samme udsigtspunkt som Isaksons fra året før. Begge malerier er i udgangspunktet naturalistiske, men Weies maleri er friere og grovere i penselstrøgene. Weie mente, at den grundlæggende idé bag al kunstøpfattelse hviler på den naturlige sansning, og han vendte tilbage til motivet flere gange. Men det var den sidste tilføjelse af et mytologisk element, der gav det ikoniske maleri med dets rige påføring af rød, gul og blå maling en imponerende, dirrende spænding - både psykologisk og synsmæssigt. Det er vigtigt at bemærke, at mens Weie udviklede sin idé og arbejdede på landskabsmaleriet, diskuterede malerne på Christiansø intenst emner omkring kunstscenen i Paris og deres udenlandske kolleger Cézanne, Gauguin og van Gogh;⁴² farveteoretiske spørgsmål generelt og mere specifikt værdsættelsen af rene, klare spektralfarvetoner var på tapetet. I samtalerne indgik også teorier af den nyimpressionistiske Paul Signac (1863-1935), som var særligt opmærksom på elementærfarverne blå, gul og rød samt deres øgede visuelle styrke, når de blev sat sammen med deres komplementærfarver orange, violet og grøn.⁴³



Fig. 7: Paul Cézanne, *L'enlèvement*, 1866-1868. Olie på lærred, 90,5 x 117 cm. © Reproduceret med tilladelse fra Provost and Fellows of Kings College, Cambridge.

Efter Weies første møde med udsigten ved Mindet i 1912 skal Isakson efter sigende have bemærket, at "man burde tilføje en faun og en nymfe til sceneriet".⁴⁴ Denne bemærkning kom til at få stor betydning for Weie. Den ramte noget i ham, der i forvejen var optaget af mytologien og dens betydning for forståelsen af menneskeheden og de stærke følelser, han søgte at visualisere i sine billeder.

Det vides ikke, om Isakson viste Weie en reproduktion af Cézannes *L'enlèvement* (1866-1868),⁴⁵ [fig.

7] eller om det var et senere møde med Cézannes værker, der ansporede Weie til at gå i gang med en serie skitser af en faun med en nymfe i sine arme. Faunen bevæger sig gennem en grøn og brun skov og ned mod det indsnævrende landskab ved Mindet mod kysten under en blå himmel. En række små og store skitser i SMK's samling viser, hvordan Weie konstant søgte efter den rette position og bevægelse i den højdramatiske scene med den erotiske bortførelse af nymfen. [fig. 8] Umagen med at finde den rette komposition resulterede i det storslåede maleri *Faun og Nymfe* fra 1940-1941. [fig. 9]

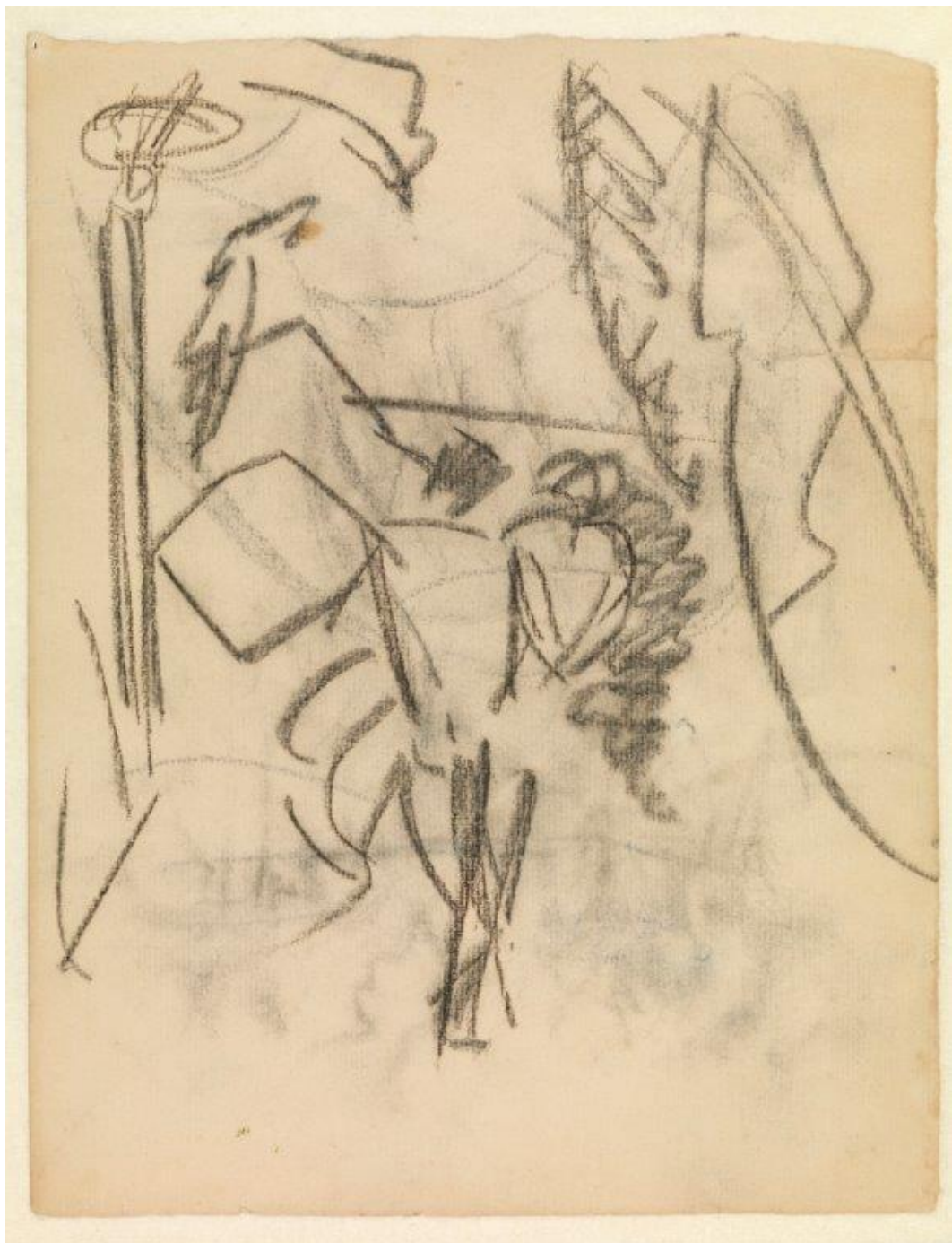


Fig. 8: Edvard Weie, *Skitse til Faun og Nymfe*, SMK, KKS1964-358.



Fig. 9: Edvard Weie, *Faun og Nymfe*, 1940-1941. Olie på lærred, 200 x 154 cm. SMK, KMS4386.

Sanser vi det forsvundne?

Spørgsmålet er, om det maleri, Weie færdiggjorde efter mange mellemliggende forsøg, stadig sanses på samme måde, som da det blev færdigt i 1941. For at undersøge dette må vi først vide mere om Weies teknik og palet - ligesom vi undersøgte 1600-tals malerpaletten for at forstå kunstnerens brug af forskellige pigmenter og farvestoffer til at komponere visuelle oplevelser. Hvis man vil vide mere om Weies redskaber og de farver, han anvendte, refereres der i Weie-udstillingskataloget fra 1987 til flere kilder.⁴⁶ Nogle mente, at Weies oliepalet var forholdsvis begrænset og kun bestod af syv farver: lys okker, cadmiumgul, rå umbra, cinnober, mørk kraplak, kromgrøn og ultramarinblå.⁴⁷ Hvis man sammenligner dette med Weies efterladte malertuber, finder man et bredere spektrum af farver, der bl.a. også omfatter rå siena, brændt siena, cadmiumorange, cadmiumrød og koboltblå. Derudover bestiller Weie i et brev sendt fra Christiansø i 1919 til kunsthandleren Christian Larsen forskellige malerfarver, bl.a. ovennævnte, men også mørk og lys cadmiumorange.⁴⁸ Desuden har vi nogle interessante oplysninger om Weies arbejde med farvenuancerne fra over 80 farveprøver, som

Jørn Rubow (direktør for SMK 1952-1978) fandt i Weies atelier, eftersom det stod urørt frem til hans kone, Agnes Weies, død i 1964.⁴⁹ [fig. 10] Weies kunstneren Gustaf Wolmer beskriver et besøg i Weies spartansk indrettede værelse på Christianshavn i begyndelsen af århundredet, hvor han husker at have set 'färgrika klutar'.⁵⁰ Og endelig nævner Leo Swane (direktør for SMK 1931-52) i et interview om Weies atelier, at det var fyldt med stabler af lærredsprøver, farvelapper, eksperimenter med farvenuancer og kompositioner.⁵¹



Fig. 10: Edvard Weies samling af farvenuancer fra en samling på mere end 80 farveprøver, som opbevares på SMK.

Takket være den seneste materialeanalyse af Weies maleri *Faun og Nymfe* har vi nu et mere præcist billede af Weies palet og kan bedre identificere, hvordan han blandede et væld af pigmenter og skabte sine forskellige farvenuancer, harmonier og levende synsindtryk.⁵² Nogle af farverne var blandinger af kromgrøn og cadmiumorange og rå umbra, mens en anden farveprøve viser rå siena blandet med grøn.

Derudover er der lærredslapper og papir med mættet ren gul (cadmium lemon), orange (cadmiumorange) og røde farver (cinnober og alizarin) og en mængde mellemtoner op til lyslilla/pink. Kromgrøn findes i to prøver, men ingen blå. Weies palet omfatter også nogle af periodens nye syntetiske pigmenter, bl.a. naftolrød (rød lakfernis), et såkaldt azo-pigment.⁵³ De klassiske azo-pigmenter giver kraftige farver til en lav pris, men er til gengæld ikke så lysægte, da de falmer i uv-lys og er påvirkelige over for varme (direkte sollys). Denne oplysning har betydning for forståelsen af Weies *Faun og Nymfe*.⁵⁴

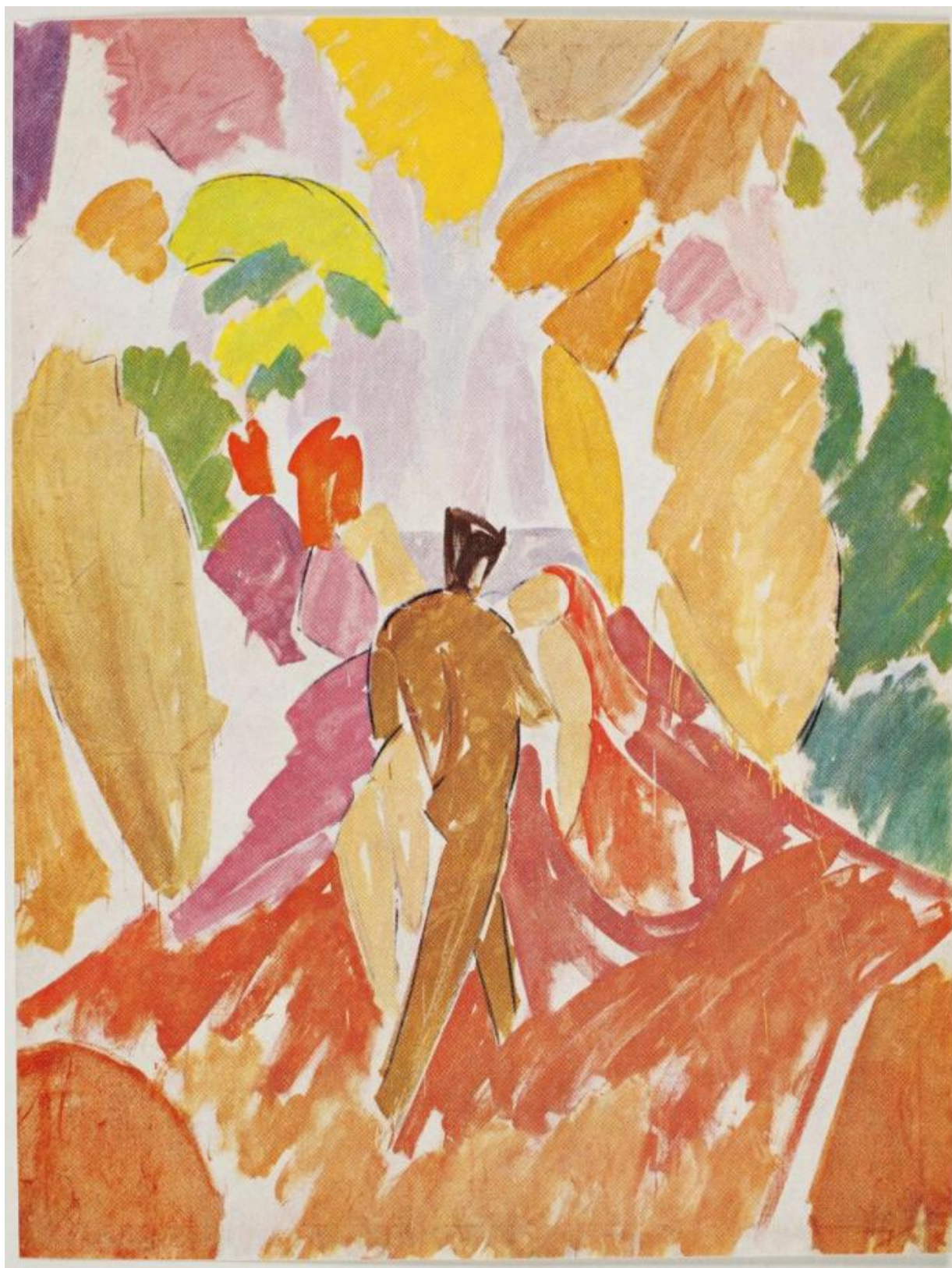


Fig. 11: Illustration fra Niels Th. Mortensen, *Ny dansk Billedkunst*. Skandinavisk Bogforlag, 1957, planche 31, p. 240.

Nærstuderer man selve maleriet, ser man, at nogle af farvefelterne har små huller i malingen, der svarer til hullerne i nogle af de farvetoneprøver, der blev fundet i Weies atelier, som beskrevet ovenfor. Sammenligner man farveprøverne med de tilsvarende områder på maleriet, bliver det klart, at malingen har lidt under en langvarig eksponering for kraftigt uv-lys. Vi ved, at maleriet tidligere hang i den oplyste forhal på SMK over for indgangens store glassdøre.⁵⁵ Nærstuderer man nogle sort-hvid-fotografier taget under Weie-udstillingen i 1946 og andre taget i salene i den permanente ophængning af hans værker, bemærker man en slående forskel i farverne på især nymfens hår. [fig.

11] Weies inspiration til faunen og nymfen fra Cézannes malerier viser en nymfe med store mørke krøller, der blæser i vinden. Dette svarer til Weies sorte skraveringer i tegningerne og skitserne til figuren (se fig. 8), men på fotografierne og i hans endelige – og formentlig ufærdige – *Faun og Nymfe*, ser man, at det mørke hår er falmet og nu er ganske lyst. Omvendt er nogle af de moderne, rene, grønne farver i skovpartierne blevet en smule mørkere, og de lilla pletter på himlen over faunen er blevet en anelse violette. Mest slående er dog den dramatiske og uigenkaldelige afblegning af nymfens hårpragt. Hvad var hårets oprindelige farve? Mørk som i Cézannes maleri og Weies skravering på papir, eller kæmpede Weie med flygtige farveblandinger ligesom sine 1600-talskolleger? Nye videnskabelige analyser viser, at nymfen faktisk oprindeligt havde en fremtrædende placeret mørkrød hårpragt.⁵⁶

Tænker man på, hvor vigtig farvenuancerne var for Weie og hans kolleger – med diskussioner og afprøvninger af, hvordan de nye kunstneriske tanker og moderne, klare farver kunne implementeres og sættes sammen, så den røde og den grønnes modsatte værdier kom til at interagere rent visuelt i beskuerens øjne/hjerne – så er dét farvedrama i dag gået tabt for den, der ser maleriet. Mens menneskets hjerne er i stand til at opfatte den blå tidsel i van Schriecks maleri som grøn vegetation, så er beskueren ikke i stand til at kompensere for nymfens forsvundne røde manke i *Faun og Nymfe*. Her opfatter vi i stedet den grønne farve som dominerende og uden modspil fra den oprindelige komplementære mørkrøde.

Det ironiske i ændringerne i van Schriecks blanding af blå og gul og tabet af rødt i Weies komposition, hvor den grønne del stadig er aktiv, er, at intensiteten i belysningen (som tillige ændrede begge malerier gennem lysnedbrydning), påvirker vores farveopfattelse. Ved lav lysstyrke fremstår blå og grønne genstande klarere end røde, som ellers er relativt stærke i kraftigere lys.⁵⁷ Ved højere lysstyrker sker der et tilsvarende skift i farvetonerne: Når lysstyrken øges, virker de fleste farver mindre røde eller grønne, og mere blå eller gule.⁵⁸ Lysstyrkens indflydelse på farvetonerne, som igen har stor betydning for farvens psykologiske indvirkning på beskueren, er nu ikke i samme grad relevant i forhold til Weies arbejde. Men de lave lysstyrker, der normalt implementeres i udstillinger med de store mestre, vil fortsætte med at give os det intenderede visuelle indtryk af van Schriecks *sottobosco* med kampen mellem det gode og det onde.

Hvis H.C. Andersens andemor og hendes små ællinger havde ledt efter noget, der kunne lindre deres øjne, ville de nok ikke have været glade for at se på van Schriecks blå blade i *sottobosco'en*, men ville nok have foretrukket Weies mere intense grønne skov ved mindet på Christiansø. Man kan konkludere, at begrebet 'tid' er blevet en permanent del af identiteten og opfattelsen af begge disse værker. □

*Denne artikel er en udvidet udgave af et foredrag holdt på konferencen '12th European Society for Literature, Science and the Arts' (SLSAeu) i København 13.-16. juni 2018, som havde fokus på emnet GRØN. Forfatteren vil gerne takke Marjolijn Bol (Utrecht Universitet) for inspiration (note 2) samt Niels Borring (SMK), Anna Vila (Barcelona Universitet), David Buti (SMK-CATS) for oplysninger om deres analyse af Edvard Weies maling. Derudover skylder jeg øjenlæge Per Nelleman Bang en tak for forslag og kommentarer vedrørende menneskets synssans. Se P. Nelleman Bang, *Fra foton til Matisse via øjet* (2014).*

Oversat fra engelsk til dansk af Sofie Vestergaard Jørgensen.

*Artiklens signaturbillede er et udsnit af Edvard Weie, *Faun og Nymfe*, 1940-1941. SMK. Se fig. 9.*

Roodt by't oranje, daer het geel niet tegen stoot, / 't Geel mint het groen, en 't groen heeft graeg met blaeuw te doen’. Van Hoogstraten (2009), o.c., p. 339.

34. *Blomster og verdenssyn* (idé og redigering Eva de la Fuente Pedersen & Hanne Kolind Poulsen), SMK, 2013.

35. *Blomster og verdenssyn*, o.c., kat. 29, *Still Life with Thistle and Snake*, 1663. Olie på lærred, 60,5 × 50,5 cm. SMK, inv. KMSst276. Angående Otto Marseus van Schriecks maleri, se pp. 57-58.

36. Se også note 28.

37. For tyve år siden blev proteinkomponenterne i synspigmenterne, kaldet opsinerne, detaljeret beskrevet rent kemisk. Deres absorptionskarakteristika minder om følsomhedskurven for S-, M- og L-receptorerne. I dag foretrækker man at bruge bølgelængdetegnet W, da der ikke er nogen klar sammenhæng mellem farve og bølgelængde. M har sin følsomhed i det gul-grønne område og ikke der, hvor grøn ses bedst. Tak til Per Nellemann Bang for disse oplysninger.

38. Richard L. Gregory, *Eye and brain: the psychology of seeing*, 5. ed. Oxford: Oxford University Press, 1998, pp. 122-124.

39. *Schrödinger: Life and Thought*, af Walter J. Moore, Cambridge University Press, 1989.

40. Chris Fischer, *Kunstværkets tilblivelse*, SMK, 2018, pp. 248-261.

41. I 1893 blev Kristian Zahrtmann leder af forberedelseskurset til Kunstnernes Frie Studieskoler, der var blevet grundlagt i vinteren 1882-1883 som en protest mod politikken på Kunstakademiet. Under hans lederskab blev Kunstnernes Frie Studieskoler en selvstændig afdeling. Zahrtmann underviste omkring 200 elever fra Skandinavien, og på grund af hans fremtrædende rolle som underviser omtales skolen ofte ganske som ‘Zahrtmanns Skole’.

42. Fischer (2018), o.c., p. 248.

43. Fischer (2018), o.c., p. 248 plus hans ref. 24. Siden Goethe (1749-1832) og Johannes Itten (1888-1967) har det været en udbredt misforståelse, at rød er komplementærfarve til grøn. Det er magenta, der er grøns modsatte farve, mens cyan er røds modpart. Se David Briggs, *The Dimensions of Colour*, [http://www.huevaluechroma.com/\[sidst tilgået 2.4.2108\]](http://www.huevaluechroma.com/[sidst_tilgået_2.4.2108]).

44. Ellen Poulsen, *Akvareller og tegninger af Edward Weie*, Den Kongelige Kobberstiksamling, SMK, 1982, p. 106.

45. J. Meier-Graefe, *Paul Cézanne*, München, 1910, p. 9.

46. Bente Skovgaard, 'Weie og farverne’, i B. Skovgaard og K. Strømstad (red.), *Edvard Weie*, kat. SMK, 1987, pp. 94-95.

47. Information til B. Skovgaard (note 46) fra maleren Ellen Olrik, som var elev hos Agnes Weie og indimellem også hos Weie selv fra omkring 1926.

48. Skovgaard og Strømstad (1987), o.c., p. 148.

49. Farveprøverne opbevares på SMK.

50. Den Fries udstillingskatalog, 1944, p. 102.

51. *Socialdemokraten*, 31. august 1946, p. 168.

52. Mørk cadmiumgul + hvid, mørk cadmiumgul, cadmiumorange, cadmiumorange + lys okker, lys okker + rå umbra + cadmiumorange, lys okker, rå siena, cadmiumgul + rå umbra + hvid, cadmiumgul + rå umbra + lak (alizarin), cadmiumorange + rå umbra + grøn (formentlig kromgrøn), rå siena + grøn, rå siena + blå + hvid og en brunlig pink: lys okker + rød okker. Analysen blev udført på CATS-SMK af N. Borring, A. Vila, D. Buti.

53. Barbara H. Berrie og Suzanne Quillen Lomax, 'Azo Pigments: Their History, Synthesis, Properties, and Use in Artistic Materials', i *Conservation Research* 1996 I 1997. *Studies in the History of Art* (57), Monograph Series II (1997), pp. 8-33. Azo-pigmenter såsom naftolrød fremstilles ved at omdanne p-aminobenzamid til den tilsvarende diazonium-forbindelse efterfulgt af diazotization med 3-hydroxy-2-naphthoic acid (2-ethoxy) anilide (Naphtol AS-PH dye precursor).

54. Læs mere om dette i N. Borring, 'Museumslys nedbryder (også) kulturarven', i *Danske Museer*, nr. 4 (2018), årg. 31, pp. 10-13; samt M. Dissing Forsom Sandahl, N. Borring, 'Lys på godt og ondt', in *Danske Museer*, nr. 4 (2018), Vol. 31, pp. 14-16.

55. Fischer (2018), o.c., p. 260.

56. Analysen blev foretaget med XRF, FTIR, og UV-vis-NIR-spektroskopi; Intern CATS-rapport af A. Vila, D. Buti, B. Eshøi, N. Borring.

57. Et fænomen, der også kaldes Purkinje-effekten, opkaldt efter den tjekkiske fysiolog Jan Evangelista Purkyně.

58. Dette kaldes Bezold-Brücke-effekten; se https://en.wikipedia.org/wiki/Bezold%E2%80%93Br%C3%BCcke_shift [sidst tilgået 2.4.2018].

Om forfatteren



Jørgen Wadum

Jørgen Wadum (f. 1951), er leder af Centre for Art Technological Studies and Conservation - CATS - en naturvidenskabelig enhed i Bevaring og Naturvidenskab med ansvar for koordinering af materiale- og maletekniske forskningsprojekter på Statens Museum for Kunst. I 2009 forsvarede han sin disputats *Technical art history: painters' supports and studio practices of Rembrandt, Dou and Vermeer* på Amsterdams Universitet. Fra 2005-2017 var han Bevaringschef på SMK og fra 2012-2016 tillige professor ved Amsterdams Universitet, institut for Konservering & Restaurering. Fra 1990 til 2004 var han chefkonservator på Mauritshuis, Den Haag, Nederland, hvor hen blandt andet restaurerede Pigen med perleørenring og Dr Nicolas Tulps Anatomiforelæsning.

- j.wadum@smk.dk