

## Farve som visuelt virkemiddel

Farvelærens grundsætning nummer ét må være, at farver er relative.

Farver skifter nemlig karakter i forhold til deres omgivelser, og de skal derfor forstås og analyseres i forhold til hinanden. I farveanalyse kan man for eksempel beskrive og analysere farver i henhold til deres intensitet og indbyrdes sammenspil, for eksempel "visuel vægtfylde", kontrastvirkninger, temperatur, symbolik med mere.

En introduktion til farveanalysens begrebsapparat og metodik følger nedenfor.

## Spektralfarver og mættede farver



Johannes Ittens farvecirkel. Inderst ses primærfarverne, dernæst sekundærfarverne og yderst primær-, sekundær- og tertiærfarverne.

Blandt *spektralfarverne* - de farver, vi ser i en regnbue, en olieplet eller en lysstråle, der reflekteres i et prisme - adskiller rød, gul og blå sig fra de øvrige farver ved ikke selv at være blandet af andre farver.

Rød, gul og blå danner derimod grundlaget for blanding af de øvrige spektralfarver, og kaldes derfor *primærfarver*.

Blander man disse tre primærfarver parvist (rød + gul, blå + gul og rød + blå) fremkommer *sekundærfarverne* orange, grøn og violet, som samtidig er *komplementærkontraster* til primærfarverne. Disse er *også spektralfarver*, men altså blandingsfarver.

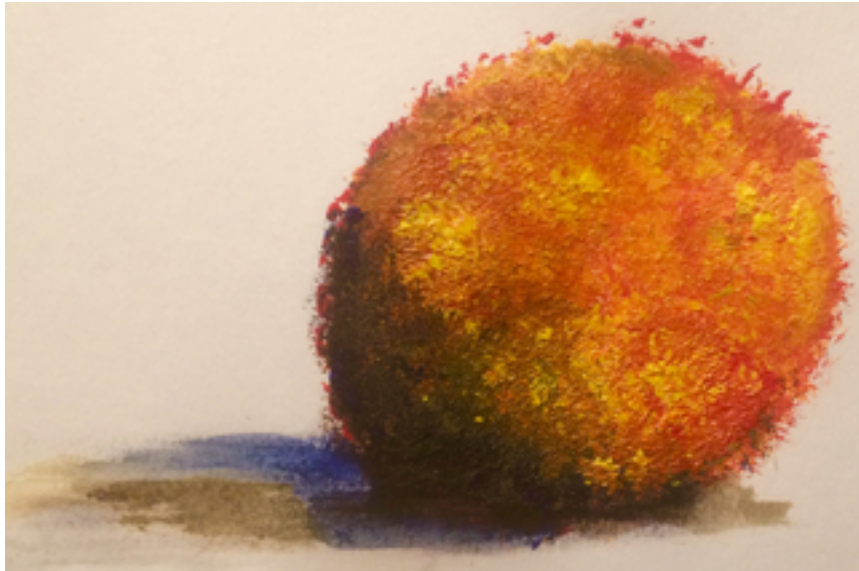
Sekundærfarver kan yderligere blandes til flere nuancer, der i farveteori benævnes *tertiære farver*, men som vi ikke skal beskæftige os yderligere med her.

Princippet er illustreret i farveteoretikeren Johannes Ittens farvecirkel. For alle spektralfarverne gælder, at de er de klareste og reneste og mest *mættede* farver, øjet kan opfatte. De virker direkte og aktivt på beskueren, fordi de er så entydige i deres farvemæssige udtryk.

## **Optisk farveblanding: Impressionismens farveinnovation**



Traditionel modellering af lokalfarve med hvid og sort  
Akrylskitse: Lise Mark



Impressionistisk lys og optisk farveblanding

Akrylskitse: Lise Mark

Op gennem kunsthistorien har man typisk skabt lys- og skyggepartier på et farvet objekt (for eksempel en appelsin) ved at tilsætte henholdsvis hvid eller sort farve til lokalfarven (genstandens grundfarve). Men i 1900-tallet stod de impressionistiske malere for en stor nyskabelse, når det kom til det at male lys og skygge. Deres fokus på lysets spil i motivets overflade betød, at de søgte ud i dagslyset for at male i fri luft og dagslys (*plein air*), og her noterede de sig, at skygger ikke var sorte. De var farvede. Måske kender du selv til det at stå i et sneklædt landskab i solskin og bemærke, at den slagskygge, du kaster på sneen, er blå, ikke sort eller grå, fordi den blå himmels farve reflekteres i den hvide sne.

Denne erkendelse af, at farve og lys er uadskillelige størrelser, fik impressionisterne til at bruge mørke farver (for eksempel violet, blå eller grøn) til skyggepartier, mens deres lysstærke *komplementærkontraster* (for eksempel gul, orange eller rød) dominerede i de oplyste partier. Ren hvid farve blev lagt på til sidst for at skabe højlys, eller den blev duppet på i helt tynde lag for at "samle med hvidt" og skabe en atmosfærisk dis- eller tågeeffekt.

En impressionistisk gengivelse af et grønt træ vil derfor aldrig blot være malet med en palet af grøn, som er lysnet eller mørknet med hvidt eller sort. Impressionistiske

malere som for eksempel Pissaro, Sisley, Monet, Renoir ville i stedet male træets løv som små strøg af hvidt, gult, orange og rødt i de lysfyldte løvområder, mens skyggerne vil være sat som små, enkeltstående farvestrøg af violet, blå og grøn. Således vil det overordnede indtryk være, at man ser et grønt træ, selvom det i realiteten er malet med optisk farveblanding af små, forskelligt farvede malerstrøg. Farverne blandes nemlig ikke på kunstnerens palet, før de sættes på lærredet; de blandes af beskuerens øje. Heraf navnet *optisk farveblanding*.

## Akromatiske valører (sort, hvid, grå)

Stik modsat spektralfarvernes kulørthed og farveintensitet står hvid og sort, som ikke er egentlige farver (heraf betegnelsen *akromatisk*). De indeholder nemlig ingen antydning af kulør, og er altså farvemæssige *neutraler* eller *valører*.

De er ikke desto mindre yderst relevante i maleriet, dels i deres rene form, og dels fordi de for eksempel kan bruges til at nedtone de stærke spektralfarvers intensitet. Det kaldes at *brække* eller *knække* en farve.

Den grå farvetone siges desuden at bringe det bedste frem i andre farver, når den for eksempel fungerer som baggrund for et farverigt billede.

## Brækkede farver

Spektralfarvernes intense og stærkt *mættede* farveudtryk kan ændres ved at *brække* dem.

Det kan gøres på flere måder, og i det følgende skal nævnes to:

1. Man kan tilsætte *akromatiske* farver (sort/hvid).
2. Man kan tilsætte andre farver, for eksempel en *komplementærfarve*.

I samme øjeblik en spektralfarve brækkes, vil den miste noget af sin mættethed og intensitet, men til gengæld kan dens nuancerigdom derved øges. Så er man ikke til en farvestrålende "tivolipalet", kan man med fordel arbejde inden for den *brækkede* palet.

## At brække med sort og hvid



Toneskala: Primærfarven blå brækket op og ned med hvid og sort.

Lise Mark

Når man blander sort eller hvid i farven, bevares kuløren, men den bliver henholdsvis lysere med hvid og mørkere med sort. Det vil sige, hvis man tilsætter hvid, øges lysintensiteten. Dette kaldes *ændring i valør eller farvetone*.

Ved henholdsvis at mørkne eller lysne en farve med sort eller hvid får man en række mellemliggende farvetoner med forskellig lysværdi, som vi kender det fra gråtoneskalaer i tegning, blot set gennem et farvefilter.

## At brække med komplementærfarve



Jordfarveskalaen opstår, når man blander de tre komplementære farvepar blå-orange, gul-violet og rød-grøn

Når man brækker *primærfarverne* med deres komplementære farver (*sekundærfarverne*), opstår et helt nyt farvespektrum, der blandt andet indeholder *jordfarverne*, som vist på illustrationen.

## Palettens sammensætning: Farveklange



Krøyer, *Badende drenge en sommeraften ved Skagens strand*, 1899. Olie på lærred, 100,5 x 153 cm

Statens Museum for Kunst, København



Nana Agger, *Indien*, 2013. Olie og print på lærred, 160 x 120 cm

Ligesom man kan tale om enten en brækket eller en mættet palet, afhængigt af farveintensitet, kan man også tale om antallet af farver, der definerer en palet. Det kaldes farveklange. Johannes Itten, der også står bag farvecirklen, beskriver farveklange som et antal af farver, der definerer et værk. Afhængigt af hvor mange farver, der definerer paletten, taler han således om:

- Toklang
- Treklang
- Firklang
- Femklang
- Seksklang

Det er altså antallet af dominerende spektralfarver i billedet, der afgør, hvilken farveklang et billede har.

I de to billeder ovenfor ses henholdsvis en toklang og en firklang. I Krøyers maleri er der tale om blå og gul som de bærende farveindslag, hvorimod primært fire spektralfarver (rød, gul, blå, orange) er i spil i Aggers farverige palet. Man kan også argumentere for, at Aggers billede er en seksklang. Det er et spørgsmål om argumentation, og argumentationen ville i dette tilfælde være, at også lilla og grøn optræder i billedet, selvom de ikke er dominerende.

## Farvekontraster

I de ovenstående afsnit har vi beskæftiget os med forskellige farvegrupper og disses karakteristika. Nu skal vi beskæftige os med de virkninger, som sammenstillingerne af disse farvegrupper kan have i maleriet.

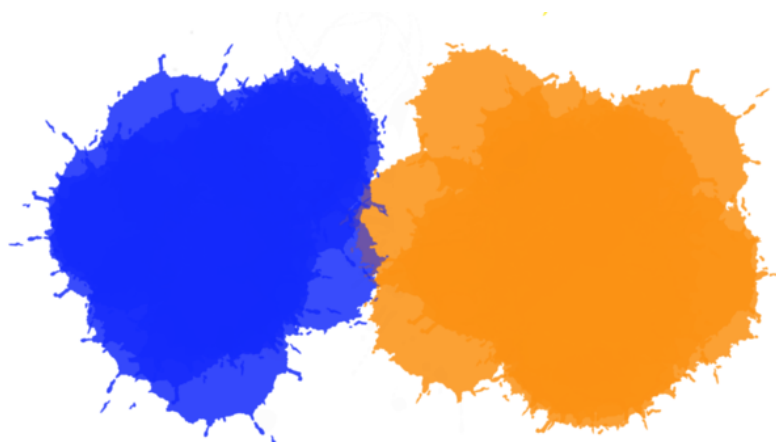
Dem er der mange af, og det er derfor vi taler om, at farver er relative.

Lad os se på nogle af de vigtigste eksempler:

### Komplementærkontrasten



Violet er sekundærfarve, blandet af rød og blå. Den er komplementærfarve til gul



Orange er sekundærfarve, blandet af rød og gul. Den er komplementærfarve til blå



Grøn er sekundærfarve, blandet af blå og gul. Den er komplementærfarve til rød  
Lise Mark

Når man som beskrevet i forrige afsnit brækker en farve med dens *komplementærfarve* (altså blander de to farver sammen), svækker man begge farvers intensitet.

Hvis man derimod *sammenstiller* to komplementærfarver i deres rene form, altså ikke blander dem sammen, sker det stik modsatte: De to farver *aktiverer og understreger* hinandens specielle farvekarakter.

Komplementærkontrasten er derfor særdeles hyppigt anvendt i malerkunsten og reklameverdenen.

## **Kold/varm-kontrasten**

Inden for farvecirkelens spektralfarver virker området omkring de gul/orange/røde farver varme, nære og glødende i forhold til det blålige områdes kølige og fjerne udtryk. Disse farveområder ligger samtidig over for hinanden i farvecirklen.

Man kan bevidst arbejde med disse temperaturvirkninger i maleriet. En farve kan for eksempel i én sammenhæng virke udpræget kold, men i en anden sammenhæng

udpræget varm. Det vil sige, at *farvetemperatur er et relativt begreb.*



Cézanne, *Stilleben med æbler og primula*, 1890. Olie på lærred, 73 x 92,4 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York/Sam A. Lewisohn

Farvetemperaturens sammenhæng med oplevelse af nærhed og fjernhed kan, som allerede nævnt under afsnittet om rum, også udnyttes som *rumskabende element*. Dette forhold er specielt vigtigt i landskabsmaleri, hvor kunstneren ikke betjener sig af linearperspektivet.

I stedet kan man for eksempel benytte farvernes specielle nær- og fjernvirkning ved at opdele det landskabelige billedrum i tre farveplaner:

- En varm forgrund
- En neutral grøn mellemgrund
- En fjern kold, blå baggrund

En sådan brug af farvers rumdannende virkning kaldes som nævnt *farveperspektiv*.

Også andre effekter, end de decideret rumskabende kan opnås ved hjælp af sammenstilling af kolde og varme farver.

En varm farve kan symbolisere nærhed og intimitet, hvorimod køligere farver kan symbolisere friskhed eller professionalisme og distance.

## Lys/mørk-kontrasten



Perugino, *Korsfæstelsen med Jomfru Maria og helgener*, ca. 1482-1485. Olie på træ, 134 x 165,1 x 7,3 cm. National Gallery of Art, Washington/Andrew W. Mellon Collection

*Lys/mørk-kontrasten* handler om, hvor høj en lysværdi hver enkelt farve i et værk har. Sammenligner man for eksempel farverne blå og gul, har blå en lav lysværdi (tæt på sort), mens gul har en høj lysværdi (tæt på hvid). Det betyder i praksis, at hvis man vil brække den blå farve med hvid (*brække op*), så kan man tilsætte rigtig meget hvid i rigtig mange trin, før man når den helt lyseblå valør/farvetone. Gør man det samme med gul, vil man derimod ikke kunne tilsætte ret mange portioner hvid, før farven er brækket helt op.

Så altså: Det at bruge farver med forskellig lysværdi øger kontrasten mellem lys og mørke i billedet. Hvis man forestiller sig, at man fotokopierer et maleri med blå og gule farver i en almindelig sort/hvid fotokopi, vil de grå nuancer, der før var henholdsvis blå og gule, være meget forskellige fra lys grå til mørk grå.

Hvis man derimod tog et farvepar som rød og grøn, der har stort set samme lysværdi, ville en sort/hvid fotokopi af dette farveudtryk være mere unuanceret og kontrastfattigt.

## **Farvers vægtfylde: Kvantitets- og kvalitetskontrasten**



Krøyer, *Badende drenge en sommeraften ved Skagens strand*, 1899. Olie på lærred, 100,5 x 153 cm

Farvernes lysudstråling aftager fra gult mod blå i farvecirklen. Skal farverne afbalanceres, må to farver derfor ikke fylde lige meget i fladen. De har nemlig forskellig *vægtfylde*.

Jo mere lys en farve udstråler, des mindre plads behøver farven at optage på lærredet for at opveje mørkere farver med mindre lysudstråling.

Dette betyder for eksempel, at i et overvejende blå billede, behøves kun en meget lille portion lysstærk farve, for eksempel komplementærfarven orange (eller gul-orange), for koloristisk at afbalancere billedet og skabe en harmonisk farvekomposition. Det er netop dét princip, der gør sig gældende i P.S. Krøyers *Badende drenge en sommeraften ved Skagens strand*.

Kvantitetskontrasten handler altså om, hvor meget en farve fylder arealmæssigt i et billede i forhold til andre farver.

Kvalitetskontrasten handler om, hvor stærkt farven virker (hvor mættet eller lysstærk den er) i forhold til andre farver.