

Rum og farveanalyse af Pierre Bonnards "Frokost i haven" fra 1909

Tina Brandt Jespersen, forår 2001

Motivet er ifølge kataloget Bonnards daværende samlever (senere hustru) Maria Boursin ved et kaffe/the bord i haven.

Beskrivelse af farvebrugen i lokalfarve og skygge

Forgrund: Bord med bakke

Lokalfarven på bordet er turkis (grøn med lyse valører¹) Der findes også strejf af mættet grøn. Bakken har 4-5 farver (Orange eller rød okker med mørke valører²). Desuden strøg af violet og cerise, mens sort tegner konturen for bakkens riller. På bakken står en kande og en skål med lys turkis (grøn med meget lys valør) og lyseblå (blå lys valør). Kopperne (en på bakken, en på bordet) er på ydersiden dybviolette (Violet og purpur med grå valør), mens indersiden er lys grøn (grøn med meget lys valør). Underkopperne har samme kulør og valør som kande og skål. Bakke og underkop kaster en grøn slagskygge på bordet. Det kan være en gengivelse af den turkise lokalfarve i sin mættede udgave, men det kan også være en anden grøn.

Mellemgrund: Kvinde omgivet af planter

Kvindens kjole er sammensat af flere forskellige lyse farver i grøn og gul (lyse valører) med små strejf af marineblå (blå med lidt lys valør) og olivengrøn (gul med mørk valør). Farvespillet giver på afstand indtryk af et blødt stykke tekstil, der folder og fordeler sig i skødet på kvinden, mens det tæt på er svært at identificere, hvad der er egenskygge, og hvad der er fold.

Hun sidder i et ikke-belyst bælte af planter og græs. Jorden foran hende er rødgrå (orange med grå valør). Vegetationen omkring hende er flere dybgrønne farver (grøn med mørke og grå valører), olivengrøn (gul med mørk valør), lemongul og kornblomstblå

(ultramarin med lyse og grå valører). Blomsterne er rødligvide (orange med meget lys valør).

Kvinden kaster en slagskygge på den underliggende vegetation.

Skyggefærven er sort og mørkegrøn (grøn med meget mørk valør).

Baggrund: Planter og træer - sti med kat

I den belyste baggrund er vegetationens lokalfarve orange, lysorange (orange med lys og grålig valør) og lysegul (gul med lys valør). Blomsterne er mættet orange.

Mættethed - valør

Bonnard følger altså ikke et system mht. mættethed og valør, når han maler skygger: På det turkise bord går skyggefærven mod den mættede grønne, mens Maries skygge giver græsset en mørkere grøn valør. I den ikke belyste del af billedet (hvor solen ikke skinner direkte) vælger han altså i begge tilfælde at gøre valøren **mindre hvid** i skyggen. I den del af billedet, hvor skyggeområdet angiver et ikke-solbelyst område i modsætning til solbelyst, giver han de orange blomster en **lysere valør** i skyggen. Og her finder vi også græsstråene, der får en helt **anden kulør** i solen.

Primær-, sekundær og komplementær-farver

Efter århundredes diskussioner og søgen efter en sand farveteori, var Ogden Rood med sin bog *Modern Chromatics* 1879 en af de første til at skelne mellem det additive og subtraktive farvesystem og acceptere at der var forskellige primær-farver for de to systemer³

Den subtraktive farvedannelse - med rød (magenta), blå (cyan) og gul som de primære farver⁴ - er baseret på de fysiske farvepigmenter på malerens palet. Hvidt opnås ved at subtrahere farve, dvs. jo flere farver man blander, desto mørkere bliver blandingen.

Overfor står den additive farveteori, som baserer sig på spektral-farverne.⁵ Her er rød, blå og grøn de primære farver. Hvidt dannes ved at addere farve, dvs. rødt, grønt og blåt lys giver tilsammen hvidt lys. Metoden bruges til at danne farver indenfor tv og computergrafik, da farver her dannes ved lys.

Man kan ikke bruge additiv farveteori på pigmenter, da gul ikke kan fremstilles ved en blanding af de spektrale farver

Netop gul er en af de dominerende farver hos Bonnard.. *"yellow was a favorite hue"* ⁶og hvis man bruger Delacroixs farvetrekant⁷, ser man at sekundær-farverne grøn og orange i forskellige valører også er meget fremtrædende. Der er ganske lidt blå og næsten ingen rød.

Optisk farveblanding

Allerede i 1818 havde Turner⁸ talt om to forskellige farvesystemer - materielle og aerielle farver⁹, men i modsætning til Turner insisterede Rood på, at malerne godt kunne male med lysets farver - "snyde" sig til samme effekt - ved at bruge såkaldt optisk blanding i stedet for pigment-blanding¹⁰. Optisk farveblanding er en måde at forskyde den subtraktive farveblanding fra lærredet til beskueren: Farvepigmenterne på lærredet opfattes som reflekteret lys, og maleren kan derfor ved at afsætte små farveprikker opnå et bundt af farveståler, der stråler mod beskueren og først "blandes" i hjernen.

Bonnard benytter sig ikke af optisk blanding med komplementær-farverne, men der sker en form for optisk blanding à la Delacroix¹¹ og Seurat med graderet lokalfarve¹² i fx bordet og bakken eller græsstråene som beskrevet indledningsvis. Blot er Bonnards strøg grovere.

Simultankontrast

Også Chevreul undersøger hvordan farverne påvirker hinanden

indbyrdes ved hjælp af komplementærfarverne¹³, men her er der tale om større farveflader, og formålet er det modsatte: Nemlig at understrege eller påvirke den eller de farver, der er involveret.¹⁴

Bonnards farvevalg giver ikke mange muligheder for at udnytte komplementære farvepar direkte til at understrege hinanden: Kun den turkise (grønne) bakke står i kontrast til den brune (orange) bakke, ligesom det lemon-gule græs bagved bakken har en tynd stribe violet jord foran sig.

Og selvom det oftest er flader af farver, der sammenstilles for at opnå denne effekt, kan man i området med græsstrå og blomster i lys og skygge se, at de grønne græsstrå trækker de gule græsstrå mod rød og derved fremhæver det orange, mens det gule/orange trækker det grønne mod blå, og derved fremhæver det blå strejf.

Bonnard og hans samtid

Oprindeligt er Bonnard med i Post-impressionismen¹⁵ som del af gruppen Nabierne, hvor han maler fladebetonet og japansk inspireret, men fra omkring 1900 begynder han en genopdagelse af Impressionismen sammen med Vuillard.¹⁶ Han bygger på impressionisternes farvesystem¹⁷, men bruger dog både brun og sort. Han maler heller ikke udendørsskyggen blå-violet for at indikere dens komplementærfarve gul i solsiden, som impressionisterne¹⁸, men vælger at male solsiden med lysets farve gul.

Det er svært at tale om "almindelig praksis" i denne periode, eftersom der i begyndelsen af århundredet var flere forskellige retninger¹⁹, men for at sætte Bonnards farvevalg og sammensætning i relation til hans samtid vil jeg beskrive et par samtidige værker af Matisse og Vuillard.²⁰

Henri Matisse: Madame Matisse (1905)²¹

Baggrunden dannes af de tre sekundærfarver, der ligger i store kraftige farveflader omkring kvindens dybblå (blå med mørk valør) hår og giver mulighed for simultan kontrast: Orange fremhæver blå, lilla (der gradueres til en lysere valør) trækker mod gult, mens pastelgrøn og mørk grøn (grøn med mørk valør) trækker mod rødt. En lys grøn gennemskærer ansigtet ned langs næseryggen og markerer begyndelsen på den skyggelagte lysegule del af ansigtet (t.v for beskueren). Den anden halvdel er meget lys orange/rød. Slagskyggen fra øjet har samme farve. Matisse vælger altså en anden kulør i en mørkere tone til skyggen. Farven bruges altså også rumskabende. Selvom der også er både blå og grønt i Bonnard's kvindeansigt, er det i nogle meget umættede og mindre påtrængende strøg. Rent psykologisk understøttes Marie Boursins underlige gennemsigtighed af de umættede farver, mens Madame Matisse fremstår med styrke og tilstedeværelse i kraft af det ekspressive farvevalg.²²

Edouard Vuillard: Frokosten (1909)²³

I forhold til Bonnard's "*stærke og lysende kolorit*" på dette tidspunkt er Vuillard's palet *neddæmpet og raffineret*".²⁴ Vi finder ingen rene primærfarver, faktisk er rød og blå nærmest fraværende, og Bonnard's klare gule og orange farver er her i lys eller grå valør.

Vuillard bruger gul, brun, rødviolet og blå, grøn i umættede lysnede valører samt mørkebrun, violet og olivengrøn. Der er ingen optisk farveblanding, men antydning af noget simultankontrast i fadet forrest til højre, hvor den gullige mad ligger i et blåligt fad.

Farvebrugen er her med til at understrege fladerne: Væg og bord har samme flødefarve, kjolemønsterets mørkebrune farve genfindes i børnenes tøj, mens dens lysegule bundfarve går igen i omrids af kopper, kande og børnene. Effekten er et "fladt rum", hvor vi er tæt på situationen.

Afslutning

Det fremhæves i litteraturen, at Bonnard ikke har nogen metode, og at hans farvevalg er inkonsekvent og slet ikke i tråd med datidens videnskabeliggørelse - ufrivilligt, ifølge Dunstan: ”..[he] *occasionally regretted his lack of a more complete early training....*”²⁵ mere bevidst, ifølge Hughes *"Nor did art theory, avidly debated among some of his painter friends, interest him much"*.²⁶

Denne mangel på metode kan også være årsag til den uenighed, der er om hans betydning i kunsthistorien: Hyman konkluderer Bonnards plads i den moderne kunsthistorie ligger tilbage i 1890'erne²⁷, mens andre beskriver Bonnard som én af de store overgangsfigurer mellem det 19. og det 20. århundrede.²⁸

Litteraturliste

Bøger

Dunstan, Bernard: Painting Methods of the Impressionists Pitman Publishing London, 1976

Gotfredsen, Lise: Billedets formsprog. Gad 1998

Kornerup, Andreas: Farver i farver. Politikens Forlag 1974

Krausse, Anna-Carols: Maleriets historie - fra Renæssancen til i dag. Kbnemann 1995

Munk, Jens Peter og Kirsten Olesen: Postimpressionisme. Katalog fra Ny Carlsberg Glyptotek 1993

Hyman, Timothy: Bonnard. Thames and Hudson 1998

Thompson, Belinda: Postimpressionismen. Søren Fogtdals Forlag 1999

Artikler

Kemp, Martin: The Science of Art. Yale University Press 1990, fra kompendiet Rum og farve v/ Eva de la Fuente Pedersen

Internet-artikler

Thompson, Belinda: "Bonnard, Pierre," Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia 2001, <http://encarta.msn.com> © 1997-2001 Microsoft Corporation.

Robert Hughes: "A Shimmer Of Hints",
<http://www.time.com/time/magazine/> AUGUST 31,
1998 VOL. 152 NO.

1 Jeg har valgt at angive farvens navn i teksten efterfulgt af en parentes, hvor det angives hvilken *kulør* den udgår fra, om den er *mættet* og hvis ikke - hvilken *valør* den har. Jeg benytter mig her af Lise Gotfredsens definitioner på kulør, mættethed og valør - også kaldet tonal værdi. (Gotfredsen, Lise: Billedets formsprog. Gad 1998, p. 202). Da en kulør altid vil være umættet, hvis den er i blandet enten hvidt eller sort, angiver jeg kun kulørens mættethed, hvis jeg antager at den er helt ren.

2 Begge farver var på Bonnards palet (Dunstan, Bernard: Painting Methods of the Impressionists Pitman Publishing London 1976, p. 167)

3 Kemp, Martin: The Science of Art. Yale University Press 1990, fra kompendiet Rum og farve v/ Eva de la Fuente Pedersen, p. 301

4 Primære farver (også kaldet basisfarver eller grundfarver) er de udelelige farver, som alle andre farver kan dannes ud fra. (Gotfredsen, p. 200)

5 Thomas Young formulerede tre-recepter teorien, som bygger på øjets fysiologi og perception af lysbølger, i årene 1802 og 1807. Teorien tager sit udgangspunkt i Newtons opdagelse af lysets brydning i et prisme i 1666 og de efterfølgende års eksperimenter med lysets brydning og blanding gennem forskellige farvede prizmer (Kemp, p. 321)

6 Thompson, Belinda: "Bonnard, Pierre," Microsoft® Encarta® Online Encyclopedia 2001, <http://encarta.msn.com> © 1997-2001 Microsoft Corporation.

7 Delacroix opbygger sin farve-trekant ud fra en teori om at de tre sekundære farver er blandinger af de tre primære, og komplementærfarverne er par af primær og sekundærfarve, der tilsammen neutraliserer hinanden. (Kemp, p. 308). Komplementærfarverne er rød-grøn, blå-orange, gul-violet.

8 Den første efter Le Blon til at påpege forskellen på farveblanding.

9 Kemp, p. 301

10 *ibid.*, p. 313-315

11 Delacroix bruger sin "l'iaison"-teknik, hvor han bruger mange forskellige kulører til at beskrive en hudfarve, men udfra sin teori om komplementærfarver. (*Ibid.*, p. 310) Man kan sige at Bonnard også bruger forskellige uventede farver, men der er ikke noget system i dem. Det er mere intuitivt.

12 "graderet lokalfarve" = lokalfarven er brudt op med små klatter af forskellig tonal eller kromatisk værdi. (*Ibid.*, pp. 317-18) (dvs. der ændres i gråtoningen eller mætningen)

13 *Ibid.*, p. 306

14 Simultan kontrast indebærer at en farve vil påvirke sine omgivelser med sin egen komplementær-farve. Dvs at en rød vil få en blå til at fremstå mere grønlig. (*Ibid.*, p. 307)

15 Det var Roger Fry, der navngav post-impressionisterne, idet han mente at dét der var fælles for den nye kunstnergeneration var en *reaktion* mod impressionismen. Det var dog ikke tilfældet, idet det var en samling vidt forskellige retninger, der fik denne betegnelse.

Nogle med reaktionært formål andre videreudviklede blot (genopdagede)
Impressionismen. Post-impressionismen opfattes i dag snarere som starten på den
moderne kunsts begyndelse (Munk, Jens Peter og Kirsten Olesen:
Postimpressionisme. Katalog fra Ny Carlsberg Glyptotek 1993, pp. 7-10)

16 Hyman, Timothy: Bonnard. Thames and Hudson 1998, pp. 65- 68

17 Munk, p. 73

18 Kemp, p. 310

19 Kubismen, ekspressionismen

20 Af pladsmæssige hensyn må jeg begrænse mig til eksempler fra de valgte værker.

21 Krausse, p. 85

22 Ibid,p. 85

23 Munk, p. 143

24 Ibid., p. 142

25 Dunstan, p. 167

26 Robert Hughes: "A Shimmer Of Hints", <http://www.time.com/time/magazine/>
August 31, 1998 VOL. 152 NO

27 Hyman, p. 68

28 Krausse, p. 81