

Farveindustrien i 1800-tallet og impressionisternes brug af farve

Tina Brandt Jespersen, Efterår 2000

Farveindustriens organisation i 1800-tallet: producenter og distributører¹

Farveindustrien er i midten af 1800-tallet organiseret som et net af producenter og distributører: Pigmenterne fremstilles af "*specialist manufacteurs*" (en producent, der har specialiseret sig i at fremstille pigmenter og farvestoffer, men ikke i færdiggørelsen af dem), der så sælger pigmenterne videre - enten til "*color merchants*" (forhandler, der specialiserer sig i pigmenter og farvestoffer) eller til slutbrugeren - dvs. kunstneren. Farvehandleren (color merchant) sælger til slutbrugeren, men er altså ikke selv producent, undtaget i de tilfælde hvor farvehandleren selv river pigmenterne og kommer dem på tube. I disse tilfælde betegnes farvehandlerne også som "*fabricants de couleur*"² og virker da også som grossist for andre farvehandlere.

Fra slutningen af 1700-tallet og op i 1800-tallet får farveindustrien stor glæde af den kemiske industris udvikling og opdagelser. Det betyder en stigning i antallet af syntetiske pigmenter, og dermed også en stigende mængde specialiserede farvefabrikker.

Hvilke pigmenter?

Antallet af pigmenter stiger altså. Men da kunstnerne kun udgør en lille del af det samlede farvemarked, koncentrerer fabrikkerne sig om de pigmenter, der kan fremstilles med stordriftsfordele. Det er fx blyhvidt, zinkhvidt, chromgul, prøjsisk blå og ultramarin. Disse pigmenter kan afsættes i store mængder til dekoratører, vognmagere, papir- og ikke mindst tekstilindustrien. Andre pigmenter anvendes kun kunstnerisk, og efterspørgslen er derfor lav med lille kommercielt udbytte. Alligevel vælger enkelte producenter at fortsætte produktionen af fx Naples Yellow og en naturlak som purpurin.³

Kritik af kvaliteten

På trods af et hastigt voksende udbud af pigmenter - og siden 1840 forbedrede muligheder for opbevaring af maling i metaltuber - oplever farveindustrien en del kritik⁴. Farveproducenterne beskyldes dels *for* en regulær forfalskning af

pigmenterne, men også for at anvende fyldstoffer; at rive pigmenterne dårligt samt at bruge en uhomogen kvalitet.

Farveproducenter brugte faktisk fyldstoffer i deres pigmenter: Både for at fylde og således gøre dem billigere, men også for at gøre dem mere håndterbare under malerarbejdet. Hvad angår rivningen af malingen, bliver det i 1830 almindeligt at gøre det på maskine, og man kan forestille sig, at det ikke er så let at tage individuelle hensyn til det enkelte type pigments beskaffenhed og behov mht. pigmentstørrelse, oliemængde og rivnings-tid. Til gengæld bliver farverne billigere - til glæde for de mange amatører.

Farveindustrien er altså karakteriseret ved mange små forhandlere, men impressionisterne holder sig typisk til få forhandlere i længere perioder. Det har nok flere årsager. For det første er det fordelagtigt for malerne at have en leverandør der kender deres behov og deres palette⁵. Desuden er det også for risikabelt at skifte leverandører for tit: Modsat renaissanceens malere, som selv rev deres farver, er impressionisterne ikke selv i stand til at vurdere kvaliteten af pigmenterne; de er derfor dybt afhængige af deres leverandørs pålidelighed⁶.

Impressionisternes farvepalette

De nye syntetiske pigmenter er enten teknisk bedre og/eller billigere end de oprindelige naturlige pigmenter⁷, og kunstnerens palette udvides kraftigt i 1800-tallet. Men fra ca. 1870 ændrer paletten sig væsentligt: Impressionisterne foretrækker de nye videnskabelige farver fremfor Akademiets traditionelle⁸. Desuden er der ikke den samme orden på paletten og den indeholder færre farver.⁹ Impressionisterne beholder nogle af de gamle gennemprøvede pigmenter som fx blyhvidt på bekostning af det nyere - noget dyrere, men også mindre sundhedsskadelige zinkhvidt - men de sætter en del nye syntetiske teknisk forbedrede pigmenter på deres palette:

Det røde pigment Vermilion har stor udbredelse på grund af sin kraftfulde, tætte farve¹⁰. Der er ikke nogen konkurrerende farve før 1892 (Cadmium Red), og den findes på de fleste impressionistpaletter. Også Naples Yellow er meget populær. Det var oprindeligt et uholdbart pigment; svært at rive og med store variationer,

men en ny fremstillingsproces i 1878 forbeder dette pigments egenskaber . Med opfindelsen af Cobalt Blue i 1802 løses problemet med de de tidligere ustabile blå farver foreløbigt, men omkring 1870 overtager det langt billigere syntetiske French Ultramarin rollen som det vigtigste blå pigment for impressionisterne. Også grønne pigmenter havde givet anledning til problemer i begyndelsen af århundredet: De var kedelige i farven; svære at arbejde med og ustabile. Impressionisterne har det giftige, men meget intense pigment Emerald Green sammen med Viridian på deres palette fra 1870. Vi finder også - lidt overraskende - et gennemsigtigt lak-pigment. Lak passer egentlig ikke til den impressionistiske stil, fordi det kræver at tid: det underliggende lag skal tørre først. Men dets intensitet og farvemæthed giver det alligevel en plads på standardpaletten.

Ofte blander impressionisterne selv deres jordfarver ud fra mere farverige pigmenter, men alligevel er der sædvanligvis et enkelt jordpigment på paletten, som dog spiller en "*underordnet rolle*"¹¹. Der findes både naturlige og syntetiske jord-pigmenter; impressionisterne foretrækker de naturlige. Sort bruges sjældent i en hel ren udgave, men findes på de flestes palet. Den bruges oftest modificeret med en anden farve.

Hvordan brugte impressionisterne så deres palette ?

Art in the Making refererer Richard Stiffs¹² konklusion omkring impressionisternes farveanvendelse: At det var en kombination af *peinture claire* og kolorisme¹³.

Der var hvidt i mange af blandingerne og efterhånden forsvandt sort også helt ud af paletten. Begge dele er med til at give billedets dets "*pale, luminous tonality*"¹⁴, som netop karakteriserer *peinture claire*. Hvad angår det koloristiske, kendte impressionisterne godt de primære og sekundære farver, men de var mere optagede af de komplementære farver - ikke mindst anvendt som kontrast. Ifølge Monet skylder farven sin "*brightness to force of contrast rather than to its inherent qualities*"¹⁵. Farver placeret side om side påvirker hinanden, og komplementære farver forstærker hinanden. Impressionisterne brugte denne farveteoretiske viden og definerede form ud fra farvesammensætning snarere end den akademiske *clair obscur*, hvor det er linjen og lys/skygge-forholdet, der definerer formen.

1 Dette afsnit bygger på pp. 33-37 i Bomford, Davis et al.: Art in the Making: Impressionism. National Gallery Publications 1990. Denne bog er den eneste kilde, og resten af henvisningerne er alle til denne bog.

2 Forfatteren springer lidt mellem de engelske og franske betegnelser for producenter at distributører.

3 Dette afsnit bygger på Bomford, op.cit. Pp 34-35

4 Dette afsnit bygger på Bomford, pp. 36-39 og p. 55

5 Bomford, op.cit. , p. 43

6 Bomford, op.cit., pp. 37 og 55

7 Bomford, op.cit., p. 67

8 Bomford, op.cit., p. 51

9 Bomford, op.cit., p. 89

10 Dette afsnit bygger på Bomford, pp. 56-72 og pp. 200-201

11 Bomford, op.cit., p. 71

12 Richard Stift" Impressionist Criticism, Impressionist Color and Cézanne. Yale University 1973 - gengivet i Bomford

13 Dette afsnit bygger på Bomford, pp. 86-90

14 Bomford, op.cit., p. 89

15 Bomford, op.cit., p. 88