

Lys, Farve og Strålekraft

- om Ruth Campaus værk *Naphthol Red Light 419*

Jørn Ankjær Pedersen, civilingeniør

Hvis man forestiller sig et tankeeksperiment, nemlig at den opgave at beskrive koloristen Ruth Campaus farvebrug er så stramt afgrænset, at den går helt ud til kanten af det uløselige derved, at der kun må bruges et eneste ord, i så fald hvilket ord? Under den præmis kunne der svares med ordet *intens*. Også fordi det ord i farvesammenhæng bliver brugt i flere betydninger og således vil kunne fungere som et nøgleord. At karakterisere Ruth Campau som kolorist bør måske næppe stå alene, men kan passende i denne sammenhæng suppleres med ordet minimalist således at forstå, at væsentlige værker benytter få og gentagne forløb f.eks. en monokrom farve varieret til dels repetitivt i tonen/valøren.

Med afsæt i et bestemt værk: Naphthol Red Light 419 fra 2001 (Fig 1.) kan der måske introduceres et nyt udtryk: intens minimalisme eller insisterende intens minimalisme, hvor værket tydeligvis sigter mod mål, der breder sig ud hinsides de malede flader.

Først en bemærkning om værkets titel, der vel kan vække de flestes nysgerrighed, men som næppe henvender sig til menigmand med brugbar oplysning om værkets mening (udover at 'red' kan oversættes til rød). Men hvilken rød blandt mange mulige i det røde område?

En kemiker vil sikkert på stedet gætte på et azo-farvestof og mener dermed, at der indgår en karakteristisk dobbeltbinding mellem to kvælstofatomer samt aromatiske ringe deriblandt en naphthol-gruppe. Det er *kemikerens kunst* at kunne fremstille/syntetisere sådanne forbindelser, der kan benyttes/bruges/tjene som farvestoffer.

En bestemmelse af den røde farve ved hjælp af et farveatlas vil resultere i et gammelt almindeligt brugt navn: karmoisin, der som værkets farve er en klar, stærk, højrød farve. Nogen vil kunne ane lidt blå i farveindtrykket, andre vil turde hævde, at det her drejer sig om en ren farve.

Men hvad er en ren farve? Et så simpelt og relevant spørgsmål er vanskeligt at besvare klart og umuligt at besvare kort. Argumentationen herfor er lang og tung. I praksis bruges en parameter fra farveordningssystemerne nemlig mætningsgrad eller blot mætning. Jo mere klart en given kulør fremtræder, desto mere mættet vil den være. Blandes den med andre kulører, vil blandingskulørens mætningsgrad være mindre end bestanddelenes.

Naphthol Red Light 419 er en farve med høj mætningsgrad i det røde område. Genskinnet fra en flade malet med denne farve vil synes at have stor intensitet som en veldefineret rød farve, der i værket Fig. 1 er brugt alene, dvs. uden at være blandet med andre farver.

Farven Naphthol Red Light 419 synes i intensitet at nærme sig spektralfarverne, som kan iagttages f.eks. i de farver, der fremkommer i Newtons prismeforsøg, hvor hvidt lys spredes/afbøjes og opløses i alle kulører mellem rødt over gult, grønt, blå til violet lys, hvor den enkelte farve kontinuert glider over i den næste: spektret er kontinuert. Samles alle spektrets farver, så de rammer samme sted på en hvid flade, fås igen hvidt lys. Farverne i et veludført prismeforsøg har en klarhed, en intensitet, en mættethed, som det ikke er muligt at opnå ved hjælp af pigmenter, farvestoffer til maleri eller trykfarve til bøger.

Adspurgt om, hvorfor farven Naphthol Red Light 419 blev foretrukket/valgt/udvalgt, svarede Ruth Campau: "*Den har god strålekraft*". Denne egenskab, strålekraften, er den specifikke egenskab, som Ruth Campau som udgangspunkt benytter til at udforske en farves iboende karakter og væsen. Her eksemplificeret med det bestemte 'produkt' Naphthol Red Light 419, som er tilgængeligt hos farvehandleren, og som farvehandlere, inklusive fabrikker og kemikere, er ansvarlig for. Brugen af farven er Ruth Campau's ansvar. Jeg tør gætte på, at dette snit, denne grænse, mellem *udenfor* forstået som farvehandlerens område og *indenfor* forstået som Ruth Campau's område er klargjort ved at bruge farvehandlerens navn på farven som værkets titel i modsætning til en anden og mere diffus mulighed som f.eks. "Et studie i rødt".

En kunstner kan ad flere veje variere en farves intensitet, mættethed, strålekraft. Ruth Campau har fokuseret på lyset - belysningen af værket – til at opnå en sådan variation. I Fig. 1 f.eks, hvor det traditionelle lærred er skiftet ud med 'glasplader' af plexiglas/akrylplade, som synligt lys kan passere, er malingen/farven påført på bagsiden med den virkning, at strålekraften i genskinnet forøges, sammenlignet med genskinnet hvis malingen var lagt på forsiden af pladen. Denne effekt beror på refleksions- og transmissionsegenskaber af den elektromagnetiske stråling som lyset – belysningslyset såvel som genskinnet – er underkastet.

Akrylpladens overflade er så glat, at der i det lys, som reflekteres fra pladens forside (såvel som bagside) kan iagttages en billeddannelse, der i det tilfælde at pladen har form som en plan flade, er en sædvanlig spejling.

(Det er muligt med love fra optikken, at beregne hvor stor andel af en given lysmængde, der reflekteres fra, henholdsvis transmitteres gennem en overflade).

Hvis overfladen er ujævn, f.eks. en matslebet eller sandblæst glasplade/akrylplade, hvor ujævnhedernes størrelse er sammenlignelig med lysets bølgelængde, forsvinder spejlingsegenskaben og tillige vil andelen af reflekteret lys øges i forhold til den transmitterede del.

I det tilfælde, hvor farvelaget lægges på forsiden af akrylpladen, vil malingen tørre op så overfladen bliver ujævn, og indtrykket af farven bliver mat og synes mindre mættet, fordi genskinnet fra farvelaget blandes med det reflekterede (hvide) belysningslys. (Man taler om hvidt lys, når genskinnet fra en hvidmalet flade af den i sig selv usynlige elektromagnetiske stråling er hvidt).

En anden måde hvorpå intensiteten af lyset fra værkets farve kan varieres er ved at blande tubefarven med et medie/et bindemiddel, der i sig selv er gennemsigtigt, når det tørrer op; hermed opnås en varierende laserende virkning afhængig af mængden af tubefarve i blandingen. Det lineære forløb med lodrette penselstrøg, der ses på Fig. 1, er opnået ved hjælp af en bred pensel/kost og maling med varierende mængder af farve og bindemiddel. Farvelaget er nogle steder tykt (opakt), andre steder så tyndt, at den hvide væg bagved dominerer indtrykket. Herved bliver farveindtrykket en variation af farvens valør/toner fra maksimalt mættet til næsten hvid, set hen over det sribede forløb i vandret retning (på tværs af penselstrøgene).

Her er simultankontrasteffekten årsag til en interessant virkning nemlig en forstærkning af forskellen i tonen/valøren mellem sribterne hen over grænsen ved et valørskift.

(Simultankontrasteffekten beror til dels på synssansens fysiologiske funktioner og skyldes ikke den ydre verdens fysiske lys). Lader man blikket passere hen over sribterne, vil tonekontrasteffekten inducere en fornemmelse af bevægelse, en vibration, en sitren, der tilføjer et element af dynamik til oplevelsen.

I den lodrette retning er der, helt tilstræbt, stort set ingen variation i farvelagets tykkelse, på nær en markering, som er nævnt nedenfor. Det lineære forløb er iøjnefaldende og fremtrædende. Værkets væsentligste rumkonstruktionselement er den lodrette linie. Penselstrøgene, sribterne, er således et parallelbundet af linier, der følgelig ikke har noget

skæringspunkt, som vil kunne fungere som et forsvindingspunkt. De parallelle linier synes ikke at have hverken begyndelse eller ende, de er ikke afgrænset af nogen ramme eller noget rammeværk, kun gulv og loft forhindrer linierne i at fortsætte i det uendelige.

Tilsvarende i vandret retning: der er intet i det stribeede forløb, der markerer nogen afslutning eller start, andet end at akrylpladen ikke er længere, end den nu engang er. End ikke hjørnet, der tvinger pladen til at fortsætte vinkelret på, fornemmes som nogen hindring for at fortsætte, så langt som tanken rækker.

Rent praktisk er værket sammensat af et antal lige store, rektangulære akrylplader. Penselstrøgene, der er lagt på langs af en plade, er alle startet i den samme ende af pladen, hvor der ved begyndelsen af hvert strøg er afsat lidt mere maling end i den øvrige del af strøget. Ruth Campau kalder dette for penselstrøgenes fødder. Ved sammenbygningen af de lodret stillede plader er enderne med fødderne anbragt horisontalt udfor hinanden, hvilket viser sig i værket (Fig. 1 og 2) som en antydning vandret linie, der er rød. Ved de vertikale sammenføjninger af pladerne ses ikke nogen tilsvarende markering. Når blikket i lodret retning passerer en 'fodlinje' ses et skift mellem de to pladers individuelle strøg. Om man vil, kan man måske forestille sig disse 'fodlinier' og strøgskift som trin i den lodrette retning.

Værkets flade udgør et monumentalt 2-dimensionalt rum, der er åbent mod det uendelige. Dette er opnået ved brug af kun én farve og ét rumelement.

Som allerede nævnt finder der en spejling sted i den blanke akryloverflade. Herved afbildes rummet på beskuerens side af værket, i princippet som øjet normalt ser rummet, hvis der ses bort fra spejlvendingen. Spejlbilledet, det være sig af genstande, mennesker, planter, vægge, lofter etc., overlejres med det farvede genskinslys fra malingen, hvor lysstyrken i spejlbilledet afhænger af mange parametre: eksempelvis indfaldsvinkel, beskuerens placering, belysningskilden. Hvis beskueren flytter sig, bevæger billedet sig. Der er en variabilitet i billedannelsen, der levendegør situationen.

Rummet på bagsiden af billedet kan på tilsvarende vis medvirke i det samlede indtryk, derved at dele af penselstrøgene er gennemsiknelige og det bagved liggende rum følgelig kan ses af beskueren.

Det er således lykkedes Ruth Campau at få det sædvanlige tredimensionale rum indbygget i værket uden brug af illusionistiske virkemidler eller geometrisk teknik som f.eks. centralperspektivet.

En af Ruth Campau's ambitioner er ved hjælp af værkets struktur at indbygge tilbivelsesprocessen som væsentligt element i det indtryk, som værket efterlader hos beskueren. Det enkle endimensionale udtryk – det lineære forløb – udbygges med en 'menneskelig dimension', der påtvinger et nysgerrigt spørgsmål: Hvordan har hun båret sig ad? Således kommer den personlige gestik i penselstrøget, processens teknik og præcision til at afspejle kunstnerens medvirken og ærinde som et centralt element i værket.

Fordelingen af stærkt farvede og mere gennemsigtige, laserende dele af penselstrøgene er et helt særligt område, et område, der rummer en spændvidde fra det 'bittesmå' til det store 'overall'. Det stramme 'overall' med de lodrette, brede penselstrøg er, i vandret retning, i detaljen opløst i 'bittesmå' farveintensitetsændringer, der veksler på en måde, der ikke umiddelbart kan sættes på formel, dvs. gives en forståelig rationel forklaring. Er fordelingen af farvemængde i strøget/strøgene tilfældig og dermed kaotisk, eller er der en struktur, en periodicitet eller kvasiperiodicitet indbygget i fordelingen? Kan der knyttes en ordensparameter til fordelingen? – en ordensparameter, der kan oversættes til en æstetisk parameter, hvis der er enighed om, at der i kernen af æstetikbegrebet indgår begrebet orden/struktur. Situationen har en ikke ringe del tilfælles med udgangssituationen i fysik (naturvidenskab), specielt i kaosforskningen, hvor man netop undersøger betingelserne for kaos i naturfænomener, og hvornår der af kaos opstår struktur/orden/lokalorden. Beskrivelsen af resultaterne er en slags billeder af naturen, i princippet måske lidt hen ad samme forståelse som at kunstens værker er billeder.

Ruth Campau's arbejde med det specielle penselstrøg ligger netop i undersøgelse af dette grænseområde mellem struktur og tilfældighed via strøgets farvefordeling.

Den fælles stræben i kunst og fysik kan eksemplificeres med en undersøgelse af nogle af Jackson Pollock's senere værker.

Undersøgelsen (Ref. 1) blev foretaget af en fysiker og kunsthistoriker R. P. Taylor, der med begreber fra moderne fysik, matematik og kaosteori, kunne vise, at Pollock's billeder er opbygget over en fraktalstruktur. I øvrigt blev Pollock's billeder i tidsmæssig henseende skabt før, fraktalbegrebet blev udviklet.

I Ruth Campau's værker bliver den 'hårde' minimalisme 'blødt op' af det omgivende rum via spejlingerne og laseringerne, således at det enkle kraftfulde i værket: linien, den intense farve er det centrum, der fokuserer opmærksomheden, men værket er i sin væren en del af verden, og virkemidlet til at opnå og vise dette er lyset – det lys, der er al tings begyndelse.

Ref. 1. : Richard P. Taylor, "Order in Pollock's Chaos", *Scientific American*,
December 2002, p. 116.