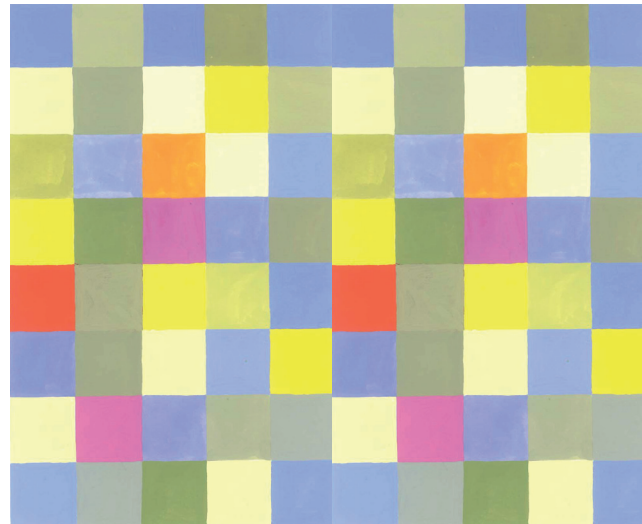


Färgbilden som redskap vid växtkomposition

Nina Nilsson



elektronisk utgåva

<http://hdl.handle.net/2077/32809>



GÖTEBORGS UNIVERSITET
ACTA UNIVERSITATIS GOTHOBURGENSIS

Färgbilden som redskap vid växtkomposition

Färgbilden som redskap vid växtkomposition

Nina Nilsson



© NINA NILSSON, 2013
ISBN 978-91-7346-750-6 (tryckt)
978-91-7346-751-3 (pdf)
ISSN 0284-6578

Licentiatuppsats i Kulturvård
Institutionen för kulturvård, Göteborgs universitet
Avhandlingen finns även i fulltext på: <http://hdl.handle.net/2077/32809>

Prenumeration på serien eller beställningar av enskilda exemplar skickas till:
Acta Universitatis Gothoburgensis, Box 222, 405 30 Göteborg, eller till
acta@ub.gu.se

Licentiatuppsatsen är publicerad i samarbete med Hantverkslaboratoriet
vid Göteborgs universitet.

Omslag: Färgschema i rabattkomposition, gouache Nina Nilsson

Grafisk formgivning: N. Nilsson & P. Sjömar
Tryck: Ale Tryckteam AB, Bohus, 2013
Papper: Omslag Munken Lynx 240 g, inlaga Munken Lynx 120 g

Abstract

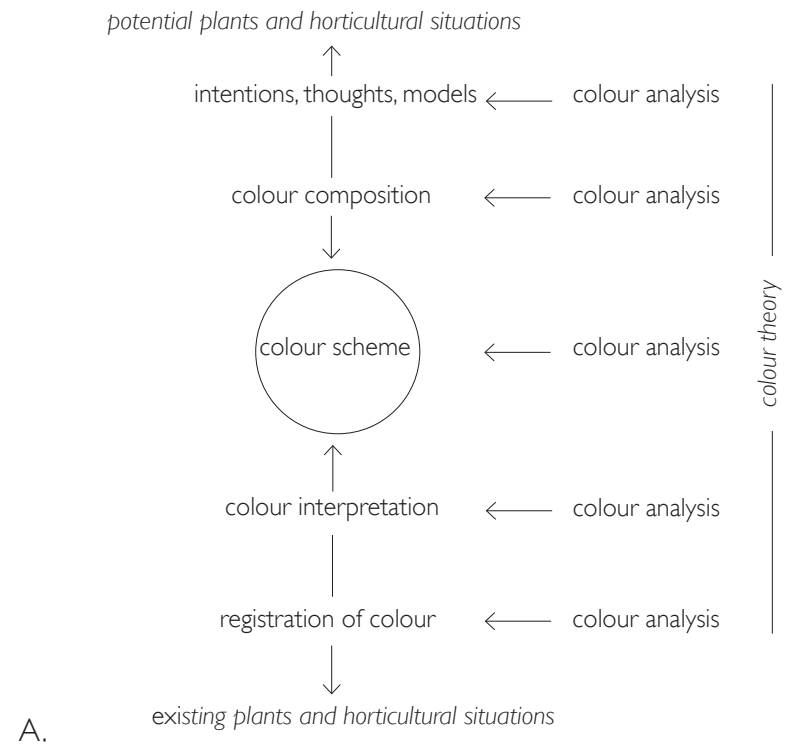
This licentiate thesis examines and discusses colour images, especially colour schemes, as a tool and method in the study of colour in the garden. The hypothesis is that the colour image is a tool to interpret, analyse, compose and record. Images can be descriptive or figurative and abstract or non-figurative in nature.

The study is based on the teaching of colour theory and plant composition as developed and applied in the training program "Gardening and Garden Design" in the Department of Conservation/Dacapo at the University of Gothenburg, Sweden. The overriding research question is:

How can colour images of various kinds, especially the colour schematic diagram, be devised and used in the study of colour in gardens, flower beds and the landscape?

The question is investigated through studies of different aspects: individual plants, nature habitats, gardens, literature, and the design of plant composition.

The result is a model with different types of colour images that have various functions. The features include: intentions and thoughts, colour composition, colour registration, colour interpretation, and colour scheme. The borders between the different image types are not distinct. It is not possible to isolate a single feature in an image, as the creation of the image always includes an interpretation. The fig. (A) illustrates the process in relation to an investigation (from the bottom) or a creative process (from the top), each type of image, and the relationship between them. Both lines meet at the colour scheme, which is the central image type that provides a schematic representation of someone's idea of an environment's colour effect or someone's strategy to achieve a specific colour outcome.



Title: Färgbilden som redskap vid växtkomposition

Language: Swedish

ISBN: 978-91-7346-750-6 (tryckt)

978-91-7346-751-3 (pdf)

ISSN: 0284-6578

KEYWORDS: colour images, colour theory, plant composition, colour scheme, Gertrude Jekyll, Johannes Itten

University of Gothenburg

Faculty of Science

Department of Conservation

Sammanfattning

I Trädgårdsutbildningen och kandidatprogrammet ”Trädgårdens hantverk och design” vid Institutionen för kulturvård på Göteborgs universitet har färgbilder varit viktiga i undervisningen. Olika slags färgbilder har fungerat som redskap och metod för att åskådliggöra färgfenomen, och för att undersöka, analysera och kommunicera färg i landskap, rabatter, trädgårdar och litteratur. De har också varit betydelsefulla som prövande redskap i skissandets metodik. Färgbilden som redskap, liksom färg i estetisk mening, är ämnet för denna licentiatuppsats där studenterna i årskurserna 1998-2012 har bidragit med bilder vilka kompletterats med författarens egna färgbilder och färgexperiment. Mot denna bakgrund har följande övergripande fråga formulerats: *Hur kan färgbilder av olika slag, i synnerhet schematiska, utformas och användas för att undersöka färg i trädgårdar och växtmiljöer och hur kan färgbilder användas som redskap i gestaltning av växtmiljöer?*

I förhållande till erfarenhetsmaterialet har frågan preciserats i följande delfrågor:

- Vilka bildtyper och bildbaserade undersökningsmetoder har använts i färgundervisningen inom utbildningsprogrammet, ”Trädgårdens hantverk och design” samt i egna undersökningar som redovisas i denna uppsats?
- Vilken funktion har dessa bildtyper och metoder haft?

Metoden som använts för att besvara frågan och frågorna framgår av undersökningsschemat som redovisas i Kapitel 2. Där beskrivs hur mate-

rialet samlats in och sorterats efter olika teman som i sin tur beskrivits med syfte och genomförande. Varje tema har försetts med intentionskommentarer och efter-kommentarer till de bildtyper som förekommit i respektive kapitel. Efter-kommentarerna avser att vara perspektivgivande i efterhand, sett till färgbildens användning i utbildningen som helhet.

Tillvägagångssättet i undersökningsschemat kan sammanfattas enligt följande figur:



där den senare formuleringen är resultatet av den första. Undersökningen innebär: Uppställt så här har begreppet *reflektion* dubbel betydelse (funktion). Det utgör både ingång och resultat.

I undervisningen ingick färgbilden som redskap vid studier i färglära, i förmedling av färgförståelse och i olika modeller för att uttrycka sig i färg. Intresset för färgens utseende krävde resonemang om färg med färg och genomfördes i färglaborationer. Tillvägagångssättet beskrivs och illustreras i uppsatsens undersökningsdel. Denna är indelad i sex kapitel. Efter varje kapitel visas på de olika bildtyper som använts som redskap i att förmedla färgbildens möjligheter. I Kapitel 2.1 ”Färglära, färglaborationer och färgbilder” behandlas frågan hur bilder kan utformas och användas i samband med färglärans grunder kopplat till växtkomposition. Med vilken typ av färgbilder kan man lära ut färglärans grunder, bilder som skall vara till hjälp för den enskilda studenten att få ”en känsla av kontroll” över det egna arbetet? I Kapitlet ges exempel på övningar och laborationer redovisade som färgbilder. Färgläran, främst representerad genom Johannes Ittens och Josef Albers färgläror, utgjorde den gemensamma referensen mot vilken övningsuppgifter konstruerades och diskuterades. Den bärande frågan i Kapitel 2.2 ”Trädplanscher” är: vilken typ av färgbilder är funktionella i undersökningen av färgaspekter hos träd och buskar? Där visas exempel på enskilda växters färger och hur de ställts samman till färgkompositioner.

De inledande frågorna till Kapitel 2.3 ”Studier i växtmiljöer i landskapet” är: med vilka typer av färgbilder kan man tolka och återge intryck av ett stycke natur? Vidare, med vilka typer av färgbilder kan man analysera och systematisera färgobservationer i landskapet? Exempel ges på studentens sätt att genom färgbilden återge personliga upplevelser inför ett stycke natur. I kapitlet beskrivs också hur dialogen prövats som redskap i att föra ett samtal via bilden – den mellan landskapet och betraktaren

I Kapitel 2.4 ”Färgundersökningar i trädgårdar och planteringar” redogörs för problematiken att med färgbildens hjälp tolka och beskriva en planterings färgmässiga innehåll formad till en färgkomposition och ett färgschema.

Uppsatsens metodundersökning styrs av två parallella tankespår. Det ena ges av orden färgerfarenhet, färgminne och färgmedvetenhet. Det andra spåret utgår från umgängesformen. Genom umgänget med växters, naturmiljöers och trädgårdsmiljöers färger skapas en reservoar av minnen vilka resulterar i en färgmedvetenhet knuten till växter. Till erfarenhetsunderlaget räknas också texter om färg och växtkomposition. Dit hör trädgårdsböcker av olika slag vars författare särskilt betonar färgens betydelse vid växtkomposition. Böckerna innehåller både bilder (främst fotografier på växter) och påståenden. Vilken typ av färgbilder kan användas vid problematiseringen och tolkningen av litterära färgpåståenden? Frågan illustreras och kommenteras i Kapitel 2.5 ”Trädgårdens färger – litteraturstudier”. Där prövas också en metod, att med färg visa på en tolkningsmöjlighet i samband med Gertrude Jekylls (historiska) svartvita plan över ”The Banks of Early Bulbs”.

I Kapitel 2.6 ”Växtkomposition: färgschema och färgkomposition” ges exempel på förslag till växtkomposition och möjliga ”förutsägande” bildtyper. I den färgbildstypologi som är svaret på undersökningsfrågan om färgbilder av olika slag, har de bilder som handlar om att ge planteringar och trädgårdar estetiskt uttryck ett – jämfört med tidigare bilder – särskiljande innehåll. De kan uppfattas som undersökande, men det som undersöks är inte existerande miljöer utan platsers möjligheter och konsekven-

serna av estetiska uttryck och grepp. I denna typ av kompositionsbilder och scheman formuleras och prövas gestaltande intentioner. Bilderna är riktade mot att ge gestalt till skillnad mot hur bilderna använts i tidigare kapitel, där de nyttjats för att tolka och analysera iakttagbara växter och miljöer eller litterära påståenden.

I en undersökning om färgbilder med olika funktion och framställningsformer har det varit nödvändigt att göra jämförelser och att sortera. Att göra jämförelser har inneburit att typologisera, finna förklarande sammanhang och passande begrepp. Arbetet har resulterat i en modell, eller snarare ett system av formulerade samband mellan olika slags färgbilder (typer) med olika funktioner: färgtagning och färgregistrering, färgtolkning, färgkomposition, färganalys och **färgschema**. **Bilderna syftar till att vara registrerande, tolkande, komponerande, analyserande respektive schematiska.** Gränserna mellan bildtyperna är inte skarpa eftersom varje bildtyp innehåller ett tolkande moment. Resultatet av undersökningen diskuteras i Kapitel 3.1 ”Diskussion och slutkommentar”.

Nästa steg är att testa bildtypernas och modellens intersubjektivitet genom att systematiskt pröva dem på ett antal utbildningsuppgifter och studentgrupper. Färgbildens och modellens möjlighet kan prövas mot begreppet färgharmoni. Vad är färgharmoni i hortikultur och hur kan begreppet relateras till Gertrude Jekylls praktiska och Johannes Ittens teoretiska påstående om färgverkan?

Min förhoppning är att detta arbete om färgtypologier skall bli ett värdefullt tillskott till diskussionen i samband med växtkombination.

Nästa steg är att testa färgbildens och modellens intersubjektivitet genom att systematiskt pröva den på ett antal utbildningsuppgifter och studentgrupper. Det är en möjlighet för kollegor. Min rekommendation är att denna prövning görs mot bakgrund av begreppet färgharmoni. Ett begrepp som har etablerad plats både inom hortikultur och färgteori.

Förord

Denna uppsats ingår i det försök med hantverksinriktad forskarutbildning som genomförs vid Institutionen för kulturvård vid Göteborgs universitet. Avsikten är att etablera hantverk som vetenskap och forskarutbildningsinriktning. För försöksverksamheten ansvarar docent Peter Sjömar. Försöket är förlagt till den del av institutionen som ligger i Mariestad och tidigare var känd som Dacapo. (Sjömar u.å.)

Uppsatsen är formad av en tvådelad intention: att i efterhand rekonstruera och ge en dokumenterande översikt över hur färgbilder använts i olika utbildningsmoment inom utbildningsprogrammet ”Trädgårdens hantverk och design” och att visa på färgbildens möjligheter, dess potential som metodologiskt redskap att komma nära färgen och dess verkan i växtmiljöer och i växtkomposition. Avsikten har dock inte varit att ge en komplett framställning av bilden som pedagogiskt redskap. En undersökning av det slaget hade fordrat redogörelse för allt slags bildarbete insatt i den pedagogiska modell som efter hand växte fram inom trädgårdsutbildningen.

Bilderna i är gjorda av studenter och av författaren. Att inte samtliga bilder är gjorda av studenter har flera orsaker. Utbildningen startade 1998. Under de första etableringsåren fanns det inget tidsutrymme att systematiskt dokumentera studenternas arbetsmaterial. Vid den tiden hade vi inte heller tillgång till färgkopiator. Tillgången till studenternas bildmaterial har alltså varit begränsad. Endast en del bilder har blivit sparade eller kvarlämnade, mer eller mindre av en slump. Det gäller till exempel samtliga bilder gjorda i samband med olika växtkompositioner till Mariestads kommun och utbildningsmoment av mer gestaltande karaktär som till exempel privatträdgårdens och fickparkens utformning. En kategori bilder som inte alls

är med i denna framställning är studenternas illustrationer av miljöer eller fragmentariska bilder som dagboksanteckningar eller idé-minnesbilder från studieresor.

Bilderna är numrerade löpande (Fig. 1, 2, 3, o.s.v.) följt av titel eller ändamål. Bilder utan känd upphovsman/kvinna har signerats med ”Studentarbete”. Samtliga bilder kunde ha signerats studentarbete, men valet föll på att sätta ut studentens namn i de fall bilderna är av en mer personlig karaktär och upphovsmannens/kvinnans namn gått att identifiera. Egna bilder är signerade N. Nilsson.

Färgresonemangen är inte heltäckande samlade i ett avsnitt utan återkommer på olika sätt (som teori, färglära, påståenden av färgförfattare och egna kommentarer) i samtliga kapitel för att om möjligt underlätta för läsaren att få en ökad förståelse för att färgbilder handlar om färg och färgens uttryck. Med bildtext avses en grafisk figur som innehåller bild och text i ett sammanhang. Avsikten har varit att fläta in mer allmänna resonemang om färg i samband med redovisningen av den färgfunktion bilden har varit avsedd att visa. I Appendix *Färgbegrepp* finns nomenklaturen beskriven, så som den brukas i denna uppsats.

År 1998 anställdes jag som utbildningsledare av Gunnar Almevik, dåvarande rektor för utbildningen. Jag tackar honom för det visade förtroendet och att han därmed har haft en indirekt betydelse för att detta arbete kunnat genomföras. Jag vill rikta ett särskilt tack till Institutionen för kulturvård genom vilken jag fått möjlighet att genomföra doktorandstudier. På den del av Institutionen för kulturvård som är belägen i Mariestad har det funnits generösa möjligheter att komponera rabatter och pröva färgens uttryck med hjälp av växter. I skolträdgården i Johannesbergsparken och inom kommunen har det årligen under en tioårsperiod anlagts sommarblomsplanteringar, vår- och höstfägringar samt perenna planteringar. Jag vill rikta ett varmt tack till Dacapo och Mariestads kommun för den möjligheten. Stor betydelse hade också Trädgårdsutställningen ”Hedens lustgård” i Göteborg 1999. Till den inbjöds den första gruppen Dacapoelever att utforma en trädgårdsterrass. Den chansen betydde mycket för utbildningens fort-

sätta inriktning att med växter och växters form och färg skapa och sköta en trädgård inspirerad av trädgårdshistoria, färglära och trädgårdshantverk. Även Göteborgs Botaniska trädgård och Trädgårdsföreningen i Göteborg har genom sina anläggningar och växtinstallationer på olika sätt bidragit till en ökad förståelse för färgens betydelse inom ämnet växtkomposition. Tack till dessa båda Trädgårdsinstitutioner och särskilt till arrangörerna av trädgårdsutställningen ”Göteborgs Lustgårdar” 2008 i Trädgårdsföreningen i Göteborg som genom att bjuda in ”Dacapostuderter” bidrog till att sätta fokus på växter och växters färger.

Jag vill tacka min handledare Allan Gunnarsson (universitetslektor SLU och tidigare gästprof. vid Institutionen för kulturvård GU) för kontinuerligt stöd, ifrågasättande frågor, och envisa hjälp med arbetets logiska framställning och min bihandledare Nina Bondeson (konstnär och prof. HDK) som stöttat, uppmuntrat och läst när jag haft behov av det. Till Peter Sjömar (tekn. dr. CTH) riktas ett tack för hjälp med hantverksteoretiska ingångar och grafisk formgivning samt tack till den ämnesgrupp inom hantverk som samlats under Sjömars ledning: Patrik Jarefjäll, Ulrik Hjort Lassen, Tomas Karlsson, Roald Renmælmo och Tina Westerlund. Alla har på olika sätt betytt mycket för denna licentiatuppsats genomförande.

Ytterligare personer som medverkat är min examinator Elizabeth Peacock (prof. GU), som läst och haft värdefulla synpunkter på materialets framställning, Jan Rosvall (prof. emeritus & projled. GMV) för hjälp med akribin och ”Vetenskapliga rådet” bestående av Roland Gustavsson (prof. SLU, Alnarp), Halina Dunin-Woyseth (prof. AHO), Stefan Nilsson (prof. emeritus GU) och Finn Werne (prof. emeritus LTH) som i heldagssejourer lyssnat och haft värdefulla synpunkter på innehåll och upplägg i våra (doktorander inom ämnesgruppen för hantverk) respektive arbeten.

Ett särskilt tack riktas till Erika Hoff (informatör, Naturvetenskapliga fakulteten/GU) för hjälp med layout och lotsning i InDesign programets snåriga labyrint och Emma-Kara Nilsson (ljusdesigner och pedagog, Universeum i Gbg) för hjälp med färglaborationen *Heuchera 'Rachel'* och diskussioner om färglära.

Jag vill också tacka trädgårdsmästare Jonas Bengtsson (Djupedals Plantskola) för inspirerande samtal och föreläsningar om växters färger och alla studenter inom utbildningsprogrammet ”Trädgårdens hantverk och design” som med sitt engagemang och bildintresse under åren 1998-2012 bidragit till denna uppsats möjliga genomförande.

Sist men inte minst tackar jag min mamma Alice Carlsson som genom sin livserfarenhet och glädje stöttat mig i arbetet.

Göteborg i maj 2013

Nina Nilsson

Innehåll

I. INLEDNING

1.1 Introduktion	13
Inriktning	13
Färgbilder och färgschema	13
Syfte och undersökningsfrågor.....	14
Färgfundering	14
Färgutbildningen i "Trädgårdens hantverk och design"	15
Råd till doktoranden	17
Teori och praktik	17
<i>"Kunskap i handling"</i>	19
<i>Gertrude Jekyll</i>	19
<i>Från harmoni till metod</i>	21
<i>Schema som begrepp</i>	22
<i>Johannes Itten</i>	24
Forsknings- och utvecklingsarbete inom området	25
Vem vänder jag mig till?.....	26
Två läsanvisningar	26
1.2 Metoden i denna undersökning	28
Kommentar till reflektionsbegreppet	31

2. UNDERSÖKNING

2.1 Färglära, färglaborationer och färgbilder	32
Introducerande färglaborationer	33
<i>En färg har många ansikten</i>	34
<i>Färger som mer eller mindre påminner om blått</i>	34
<i>Hemligt tema eller kommunikation utan ord</i>	35
<i>Den fulaste färgen</i>	36
<i>Grönövningar</i>	36

Laborationer i "ren färglära"	37
<i>Kvalitetskontrast – "rött plus svart och vitt"</i>	38
<i>Ljushetslika färger</i>	38
<i>Färgens relativitet</i>	38
<i>Kall-varmkontrast</i>	39
<i>Ljushetskontrast</i>	39
Hortikulturella färgövningar	40
<i>Färganalys av en enskild blomma</i>	41
<i>Hortikulturell tillämpning av fyra färgkontraster</i>	41
Ytterligare färgbilder knutna till hortikultur	43
<i>Besläktade färger</i>	44
Efter-kommentar	45
Bildtyper	46
2.2. Färgstudier av träd och buskar	47
Trädplanscher	47
Uppgiftens genomförande	49
<i>Tre exempel</i>	50
Egen undersökning 1: Bladverket hos Heuchera 'Rachel'	50
<i>Tillvägagångssätt</i>	51
<i>Slutsats</i>	53
Egen undersökning 2: två färgkompositioner	54
Efter-kommentar: färgkomposition	54
Om den gröna färgen	55
Bildtyper	56
2.3. Studier i växtmiljöer i landskapet	57
Naturstudier – en bakgrund	57
Österplana hed och vall	58
Övningsuppgift: Österplana	59
Dialog mellan plats och beskrivning – intentionskommentar	60
Egen undersökning: dialog, text, den egna upplevelsen, färgbild	60
Efter-kommentar 1: undersökningsstrategin	64
<i>Studentens väg från natur till färgbild</i>	66
Egen undersökning: Grötö klapperstrand	67
<i>Att undersöka en växtmiljö - modell för stegvist tillvägagångssätt</i>	67
Efter-kommentar 2: färgbildens form	71
Efter-kommentar 3: i dialog med naturen	72
Bildtyper	73

2.4 Färgundersökningar i trädgårdar & planteringar	75
Drömparken i Enköping	75
Övningsuppgift: Perenners växtsätt – form och färg	77
Efter-kommentar 1: reflektion kring Drömparksuppgiften	80
Egen undersökning: Pastor Spaks park i april	81
Egen undersökning: Klosterparken i maj	83
<i>Intryck</i>	84
<i>Fråga</i>	84
<i>Färgtagning</i>	84
<i>Färgschema</i>	84
<i>Färganalys</i>	85
Efter-kommentar 2: två reflektioner.....	86
<i>Schematisk representation</i>	86
<i>Färgteoretisk analys</i>	86
Egen undersökning: Komposition I	87
<i>Intryck</i>	87
<i>Fråga</i>	87
<i>Färgschema</i>	87
<i>Färganalys</i>	88
<i>Kommentar</i>	88
Egen undersökning: Komposition II	89
<i>Intryck</i>	89
<i>Fråga</i>	89
<i>Färgschema</i>	89
<i>Färganalys</i>	90
<i>Kommentar</i>	90
Egen undersökning: Komposition III	91
<i>Intryck</i>	91
<i>Fråga</i>	91
<i>Färgschema</i>	92
<i>Färganalys</i>	92
<i>Kommentar</i>	92
Bildtyper	93
2.5 Trädgårdens färger - litteraturstudier	95
Grumlig magenta och jolmig laxrosa	96
Färganteckningar	98
Gertrude Jekyll	102

Egen undersökning: "The Banks of Early Bulbs", rekonstruerande färgbilder	104
<i>Situationsbeskrivning, steg 1</i>	105
<i>Rekonstruktionstolkning, steg 2</i>	105
<i>Intentionstolkning (och färgschema), steg 3</i>	105
<i>Färganalys steg 4</i>	105
Efter-kommentar	106
Bildtyper	107
2.6 Växtkomposition: färgschema och färg- komposition	108
Sommarblommor	110
<i>"Direktsådd"</i>	111
Efter-kommentar 1: "Direktsådd"	112
Perenna planteringar	114
<i>"Snickerirabatten"</i>	114
<i>"Anna & Jekyll"</i>	115
<i>"Augustifärging"</i>	115
<i>"Fjärilsträdgården"</i>	116
<i>"Perennkomposition i ljusbetslika kulörer"</i>	116
<i>"Klimt, ett förslag till woodlandplantering"</i>	117
<i>"Ballongfärd"</i>	117
<i>"Biblioteksrabatten"</i>	118
Efter-kommentar 2: perenna planteringar	118
Bildtyper	120

3. DISKUSSION OCH SLUTKOMMENTAR

Resultatsammanfattning	121
De olika bildslagen (typerna)	122
Färgtagning och färgregistrering	123
Färgtolkning	123
Färgkomposition.....	123
Färganalys	124
Färgschema	124
Bilden och verkligheten	126
Bilden, avbildaren och läsaren	127

Två frågor att gå vidare med	128
------------------------------------	-----

KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING

Otryckta källor	129
Muntliga källor	129
Tryckta källor och litteratur	129
Elektroniska källor	131
Fotografier tagna av	131
Övriga bilder	132
Bilder och beskrivningar ur studentarbeten.....	132
Ritningar/planer	132

APPENDIX: Färgbegrepp och färgfigurer	133
---	-----

ACTA UNIVERSITATIS GOTOBURGENSIS	138
--	-----

I.1 Introduktion

När Isaac Newton skulle förmedla sin undersökning om ljuset och dess färger i en publikation, fanns ingen form för en sådan redogörelse. Han uppfann, skriver en av Newtons biografier, en självbiografisk berättelse »... som steg för steg återgav de handlingar som fogades samman till en resonemangskedja. Han blottade sina inre känslor: sin förtjusning över färguppvisningen, sin osäkerhet och sedan framför allt sin överraskning och förundran». (Gleick 2006, s. 101)

Inriktning

Avsikten med denna uppsats är att förklara, diskutera och problematisera färgbilder – i synnerhet färgschema – som redskap i undersökning av färg i trädgård och i komposition av växtmiljöer och rabatter. Erfarenhetsmaterialet jag använder mig av är undervisningen som utvecklats och tillämpats inom utbildningsprogrammet *Trädgårdens hantverk och design*. Det är en undersökning om färg från ett begränsat perspektiv: om hur redskap och tillvägagångssätt vuxit fram tillsammans med studenter via undervisningen av dem till blivande trädgårdsmästare och via egna försök.

Här, i introduktionen, ger jag bakgrunden till den avgränsade frågan, hur man med hjälp av färgbilder kan studera och analysera, föreställa sig och diskutera färg i ett så komplext sammanhang som trädgård. I uppsatsen beskrivs och kommenteras hur färg- och kompositionsundervisningen för trädgårdsmästare byggdes upp vid Dacapo hantverksskola som med tiden blev en del av Institutionen för kulturvård vid Göteborgs universitet.

I resultatdelen (Kapitel 2.2 - 2.6) ger jag exempel som illustrerar det innehåll och de utvecklingssteg efter vilka färgstudierna lades upp och hur de var kopplade till undervisningen i växtkomposition. Under diskussion

och slutkommentar (Kapitel 3.1) redovisas de bildtyper som efter hand vuxit fram och befästs. Eftersom framställningen är gjord i efterhand är det en rekonstruktion och en tillrättalagd beskrivning av utvecklingsförloppet. I praktiken värderades och justerades undervisningen löpande, både vad det gällde innehåll och ordningsföljd. Strukturen i uppsatsen är i stället tematiskt uppställd för att passa den undersökande avsikten.

Färgbilder och färgschema

Färgundersökningar reser metodproblem, bland annat därför att färg är något vi relaterar till subjektivt. Vi kan visserligen benämna färger, men ord som grön, gul, gulgrön, osv. är grova verbala anvisningar för vad vi ser och upplever. Problemen med den subjektiva aspekten förstärks när man inbegriper att färger samverkar med och förändras av de sammanhang de uppträder i. Det subjektiva och komplexa är egentligen inget problem så länge som ”färgaktören” nöjer sig med att hantera frågorna i sig själva som inre bilder, uppfattningar, intryck och intentioner. Men i undervisning och forskning behöver man därtill redskap för att kunna dela iakttagelser och slutsatser med andra. Mitt sätt som jag använt i undervisningen, att komma förbi det subjektiva och göra det komplexa hanterbart, är genom abstrakta och nonfigurativa färgbilder. Bilden är för mig det originalspråk som färgintryck eller färgpåståenden är skrivna på. Uppsatsen är därför ett försök att närma sig frågan hur man kan undersöka och kommunicera färg med hjälp av olika slag av färgbilder. Kan man till exempel komma åt färgen på en enskild växt eller undersöka en rabatts färgkaraktär utifrån dess i bild uppsatta färgschema?

För att besvara undersökande frågor av det slaget fordras ett empiriskt underlag. Mitt underlag är min erfarenhet av undervisning under närmare 14 år. Källmaterialet är studenternas prestationer i övningsuppgifter och fördjupningsarbeten och mina förberedelser, introduktioner, beskrivningar och egna experiment. Målet har varit att ur ett redskapsperspektiv (färgbilder och färgschema) samla och bearbeta studenternas och de egna erfarenheterna av att studera färg och använda färg som estetiskt medel i

hortikulturellt hantverk. Det är mitt sätt att tillföra något till diskussionen om bilden som ett redskap i en hantverksutbildning.

Syfte och undersökningsfrågor

Denna undersökning handlar alltså om färgbilden och färgschemat som skissmetod (tänka i förslag) och som redskap för att undersöka, analysera och kommunicera färg i landskap, rabatter, trädgårdar och litteratur. Erfarenhetsmaterialet gav sig av sig självt. Bilden och schemat som redskap och metod har utvecklats i (och förklaras av) den pedagogiska situationen, det vill säga den undervisning jag bedrivit. Uppgiften jag gett mig är att med min och studenternas ”utvecklings- och utbildningsresa” som underlag visa och resonera om hur färgbilder och färgschema använts i studier, undersökningar och skissarbeten. Ett underordnat syfte är att spegla hur färgutbildningen har lagts upp och hur uppgifterna har utvecklats och implementerats i undervisningen. Utifrån huvudsyftet kan en övergripande fråga formuleras:

Hur kan färgbilder av olika slag, i synnerhet schematiska, utformas och användas som funktionella redskap i undersökningen av färg i trädgårdar och växtmiljöer respektive vid gestaltning av växtmiljöer?

Frågan är relativt öppen men ger undersökningen en riktning. I förhållande till erfarenhetsmaterialet behöver den dock förtydligas. Det görs i Kapitel 1.2 ”Metoden i denna undersökning”, vilket ger följande preciseringar:

1. *Vilka bildtyper och bildbaserade undersökningsmetoder har använts i färgundervisningen inom utbildningsprogrammet ”Trädgårdens hantverk och design” samt i egna undersökningar som redovisas i denna uppsats?*
2. *Vilken funktion har dessa bildtyper och metoder haft?*

Färgfundering

I sökandet efter färgens estetiska uppgift har konstnärer, pedagoger och konstvetare undersökt färgens möjligheter och uttryck genom att göra bilder eller undersöka bilder. Genom iakttagelser, experiment och resonemang har de visat på regler och förhållningssätt för hur färgen och färgens väsen kan blottläggas och förklaras eller förstås. Några av dem har jag vänt mig till för att få en historisk överblick.

Regler, eller teorier om vi hellre vill använda det ordet, betraktar jag som stöd för individen i hennes kreativa arbete. Genom att pröva och utmana föreställningar och konventioner, vända och vrida på begreppen kan väckas en lust att gå vidare för dem som önskar utforska färgens uttrycksmöjligheter. Man kan också stanna vid att omsätta regler och påståenden till kompositioner som uttrycker något mer än de enskilda färgerna i ett färgackord. Detta mer kan vara en stämning som fångar en klang eller slår an en ton som har en motsvarighet i vad som kan uppfattas som individens personliga minne. Konstnären Wassily Kandinsky (1866-1944) talar om betydelsen av, att en sådan klang fördjupar och förklarar ett verks stämning i *Om det andliga i konsten* (Kandinsky 1984 [1911]).

I *Liv, tragedi och smak* skrev filosofen David Hume (1711-1776), att det finns en skönhet som kan överföras genom regler byggda på erfarenhet. Om vi utgår från att det verkligen finns en kollektivt upplevd skönhet så innebär det rimligen att det också finns en motsvarande oskönhet. (Hume 1962, s. 34 ff)

Min utbildande utgångspunkt har varit att färgverkan och färglära kan omsättas i handlingar vilket betyder att färghandlingar kan vara mer eller mindre skickligt utförda och att färgfärdighet kan tillämpas på det hortikulturella materialet. Denna färdighet kan uttryckas med hjälp av redskap (bland annat färgbilder) och prövas i skissprocesser och färganalyser. Ur ett didaktiskt perspektiv har sambandet hortikultur, handling och färdighet inneburit, att ett mål varit att göra studenterna uppmärksamma på språkspelet runt färg för att kunna tala om färger och färgackord på ett likartat sätt och översätta det till jämförbara handlingar.

Det betyder däremot inte att alla behöver vara överens. En färg kan väcka känslor av välbefinnande eller obehag hos den enskilda individen. En färgsättning eller ett färgackord kan väcka känslor av glädje eller olust, upplevas som harmoniskt eller disharmoniskt, upphetsande eller likgiltigt. Vad är det då, som är avgörande för den ena eller andra upplevelsen? David Hume skrev:

Skönheten är ingen egenskap i tingen; den existerar bara i de medvetanden som upplever dem, och varje medvetande upplever en olikartad skönhet. (Hume 1962, s. 28)

Man kan förenklat tillämpa det ovan sagda på färg och färgupplevelser och tolka Hume så att den skönhet vi ser, respektive inte ser, är en följd av våra erfarenheter, vad vi upplevt. Det leder vidare till frågan om hur pass individualistisk eller subjektiv en färgbedömning är oavsett hur vi upplever skönheten i det som skall bedömas och registreras.

Färg är ett fenomen som lockat till förklaringar och uppordningar. Ett exempel är den första färgcirkeln av Isaac Newton (1642-1727), konstruerad efter matematisk beräkning av hur spektralfärgerna stod i förhållande till varandra (Gage 1993, 171 ff). Genom att placera dem i en sluten cirkel visade han på deras släktskap. En färgupplevelse är individuell men färg- och färgmöten kan kategoriseras och förklaras via regler och teorier. Utan ordning förstår vi inget. Att olika betraktare av ett färgfenomen får olika visuella bildupplevelse beror på att seendet inte är någon mekanisk mottagare av data utan ett skapande av de strukturella föreställningar och intryck som är beroende av betraktarens personliga erfarenhet. Världen ordnas genom att betraktas, säger konsthistoriker Rudolf Arnheim (1904-2007) i en intervju för *Cabinet Magazine* (Arnheim 2001, s. 4). Genom att observera skapar vi ordning och ger föremål och situationer sammanhang och mening.

Om färgers inbördes ordning och sammanhang formulerade sig de båda konstnärerna Johannes Itten (1888-1967) och Josef Albers (1888-1976) i sina respektive färgläror (*se* Kapitel 2.1 och Appendix *Färgbegrepp*). Förklaringar till varför en kompositions färgmässiga uttryck kan uppfattas

som harmonisk och balanserad i ett sammanhang och disharmonisk och obalanserad i ett annat finner vi i färglärans orsakssammanhang.

Påståenden om färg i trädgård finner man i äldre handböcker så väl som i nyare litteratur. Åtskilliga är de trädgårdsförfattare och skribenter som talar om hur viktig färgen är för att åstadkomma upplevelsevärden i trädgårdar och växtmiljöer. I Kapitel 2.5 tar jag upp några titlar och prövar att tolka författarnas påståenden i både spontana och mer eftertänksamt formulerade färgbilder.

Färgutbildningen i "Trädgårdens hantverk och design"

De estetiska och hantverkliga redskapen introducerades i Trädgårdsutbildningen på Dacapo hantverksskola som startade 1998. Då rekryterades jag som en av två lärare. Uppgiften var att ge innehåll och form till en utbildning vars namn var "Trädgårdens hantverk och design". Utbildningsformen var kvalificerad yrkesutbildning (KY). Initiativet var emellertid inte mitt. Jag var inte heller inblandad i planering och förberedelser utan tillträdde min tjänst ungefär samtidigt med att de första eleverna började sin undervisning.

En av initiativtagarna till utbildningen var trädgårdsdesignern och trädgårdsmästaren Simon Irvine. Hans idé var att en trädgårdsmästare och en konstnär tillsammans skulle forma innehållet i en hantverksutbildning. Avsikten var att ge studenter en så pass god inblick i trädgårdens estetik att de skulle kunna följa och ana sig till någon annans estetiska visioner. Därför skulle hantverksutbildningen på Dacapo även innehålla en estetisk del. Kombinationen trädgårdens hantverk och design innebar att studenterna utbildades i trädgårdshantverk och trädgårdens utformning som en integrerad del av görandet.

Att ordet design kom upp var närmast självklart eftersom Simon Irvine är engelsman. För mig var varken trädgårdshantverk eller trädgårdsdesign självklara begrepp. Vi diskuterade vad de betydde och hur de skulle tolkas. Att definiera, fylla ut och omsätta begreppen, skulle komma att bli en av mina uppgifter. Genom att koppla samman hantverk (som kan uppfattas

som något som är ålderdomligt) med design blev ambitionen att återknyta trädgårdsarbete och odling med gestaltande och skapande. Att förena begreppen design och hantverk innebar, så som jag såg det, att ge hantverket ett tidsaktuellt innehåll. Det innebar vidare att fokus inte skulle ligga på utseende eller utförande var och en för sig utan på en integrering av de båda.

Simon Irvine hävdade att trädgårdshantverkaren och konstnären var lika betydelsefulla i att ge identitet åt en professionsutbildning i trädgårdshantverk. Studenternas koncentration skulle till lika delar upptas av estetisk träning som det hantverkliga trädgårdsarbetet. Praktiskt innebar det att studenterna genom utbildningsexempel och examensarbeten kom att medverka i utformningen och uppbyggnaden av Dacapos skolträdgård.

En av mina första uppgifter blev att producera utbildningsmaterial i färg- och formlära. Här anslöt jag till en tradition, som förefaller vara vanlig i utbildningar med estetisk träning, till exempel i arkitektur- och designskolor, där konstnärer engagerats för färg- och formundervisningen. Det undervisningsmaterial som används i dessa utbildningar är till stor del ”individbundet”. Färgläror finns det förvisso en del av, men söker man på ”formlära” i den nationella samkatalogen (Libris) kommer det vid sidan om hänvisningar till geometri endast upp språkformläror. Mitt intryck är att färg- och formundervisningen i konst- och designutbildningar av olika slag har utgått från den enskilde lärarens egna yrkeserfarenheter där utbildningsmaterialet varit personbundet. I och med att utbildningsmaterialet har varit personligt försvinner det eller glöms bort när lärare slutar och nya tillträder.

När jag nu avslutar min tjänst, är det ett delmål att presentera och reflektera kring ett urval av de undervisningsmoment där färgen ingått. En heltäckande beskrivning av färg- och formundervisningen är dock inte syftet med denna uppsats.

Själv hade jag en bakgrund som bildkonstnär och trädgårdsamatör. Som målände konstnär hade jag under 25 år arbetat med färgens möjligheter att återge naturens och trädgårdens stämningar. Men, hur ger man studenter som skall bli trädgårdsmästare kunskaper och metoder i att hantera en trädgårds estetiska frågor utifrån färg- och formaspekter? Mitt första

försök blev att mot bakgrund av den egna konstutbildningen utforma en färg- och formundervisning med konstnärlig inriktning.

Jag började med att genomföra en färg- och formlära frikopplad från trädgård och växter. Den färgteoretiker jag använde mig av var pedagogen och konstnären Johannes Itten och hans böcker om kontrastbegrepp *Färg och färgupplevelse: subjektiva upplevelser och objektiva kunskaper som vägledning till konsten* (1971) och kontrastpar *Design and Form. The Basic Course at the Bauhaus and Later* (1975).

Efter relativt kort tid insåg jag att det behövdes en trädgårdsmässig tillämpning. Det räckte inte med att göra isolerade färgstudier på papper (i den fortsatta framställningen lämnar jag formundervisningen vilken genomgick en med färgundervisningen jämförbar utveckling). Dessa grundläggande undervisningsmoment återkommer jag till i Del 2 ”Undersökning”.

Min ingång via färgläran behöll jag dock, men perspektivet ändrades till att pröva vad färgläran kunde bidra med till färgstudier i hortikulturella sammanhang. Det innebar att färglärans begrepp användes för att utveckla och resonera om studenternas kompositionsförslag och till att analysera växtmiljöer, trädgårdar och utsagor i litteratur och av auktoriteter. Genom färgläran fick vi möjlighet att granska en kompositions färgkaraktär och bearbeta – lägga till och dra ifrån – dess färgmässiga uttryck från andra ingångar än personlig tycke och smak.

Förflyttningen från konstnärlig inriktning mot färgtillämpning med växter i trädgård krävde ett utvecklingsarbete. Min utgångspunkt var att alla har förmåga att uttrycka sig i färg om man får tillgång till adekvata redskap och metoder. Genom övningar tränades studenterna i att iaktta och återge färgen hos en enskild växt, i landskapet och i trädgårdar för att senare komponera rabatter. I mer eller mindre komplicerade växtmiljöer var mitt antagande att, om fokus låg på färgen bidrog den till en upplevelse av växter och växtkompositioner, med en visuell betydelse utöver växternas form, habitus och växtsätt. För att förstå denna visuella upplevelse fordrades förklaringar. Det skedde genom erövring av estetiska redskap och utveck-

ling av färdigheter. De estetiska redskapen var färgteori, formlära, teckning, målning, collage med flera tekniker.

Färg är en viktig estetisk komponent i en trädgård. Intrycket kan vara starkt eller lämna betraktaren oberörd. Färg ger en sinnesupplevelse som kan fördjupas genom att träna upp ett aktivt mottagande. Man kan på så sätt utveckla sin blick för färgverkan i trädgård. Min ambition var att lära och träna studenterna i att använda och styra färgverkan på ett medvetet sätt genom begrepp som harmoni - disharmoni, mångfald – enhet, vackert eller fult, etcetera.

Råd till doktoranden

En enskild studie i sig kan inte göra anspråk på att vara vetenskap skriver filosofen Matthias Kaiser i: *Hva er vitenskap?* (Kaiser 2000). För att upptas i det vetenskapliga sammanhanget fordras att metoder och resultat inarbetats i den aktuella kunskapsbilden, det vill säga i ett *möjligt* sammanhang. I en föreläsning vid Institutionen för kulturvård 2011 gav Matthias Kaiser oss doktorander rådet att förhålla oss till fyra frågor:

- ”På vems skuldror av de sakkunniga står jag?”
- ”Vem är mina ”peers”, vem vänder jag mig till med min forskning?”
- ”Vilket är mitt bidrag - min ”kunskapsklump” - till det kollektiva vetandet och kunnandet?”
- ”Hur kommunicerar jag resultatet av min forskning?”

De tre första av dessa fyra frågor kommenteras här i introduktionen. Den sista frågan återkommer i del tre.

Teori och praktik

Forskarstudierna har inneburit att gå från praktisk undervisning till systematiserat undersökande inom ett nytt akademiskt ämne: trädgårdshantverk. Därmed ingår denna uppsats i det seminarium i hantverksvetenskap som

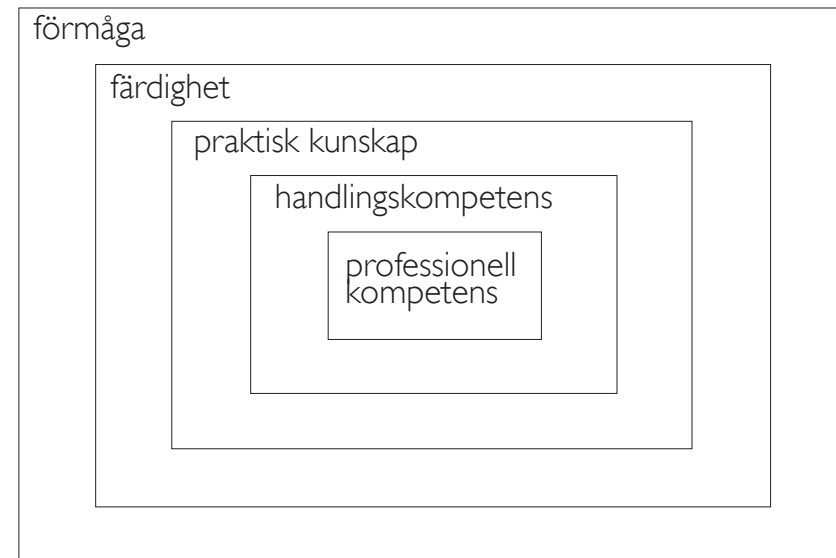


Fig. 1. "Den praktiska kunskapens begreppsfamilj" efter Rolf (u.å.) s. 79. Jag tolkar bilden som en illustration till de olika stegen från "förmåga" till "professionell kompetens". Förmågan är vidast i omfång, därefter illustreras i tur och ordning färdighet, praktisk kunskap, handlingskompetens och slutligen professionell kompetens. Den senare ges minst utrymme i den meningen att professionell kompetens är ett koncentrat av de övriga.

Institutionen för Kulturvård bedriver för att utveckla hantverksinriktad forskning. Ansvarig för forskarutbildningen inom hantverk Peter Sjömar har lett det kunskaps- och hantverksseminarium vars avsikt har varit, och fortfarande är, att förse doktoranderna med en kunskapsteoretisk plattform. Min teoretiska plattform kommer till stor del från de workshops och diskussioner som ingått i hantverksseminariet samt från Johannes Itten och Gertrude Jekylls texter.

Av teoretiska sakkunniga vill jag peka på tre som varit särskilt betydelsefulla för mig. Två är kunskapsteoretiker, en är färgteoretiker. Jag börjar med filosofen Bertil Rolf. Utifrån Rolfs texter *Profession, tradition och tyst kunskap* (Rolf 1995) och *Teori, praktik, och heuristik* (Rolf u.å.) har vi studerat begreppet "praktisk kunskap".

Att kunskap är praktisk betyder att kunskapen fungerar som redskap för att framställa en produkt eller utföra en prestation vilket är fallet i både konstnärlig och hantverklig verksamhet. Från Bertil Rolf har jag hämtat begreppet procedurer »...som är ett slags förklarande faktorer som bidrar till skickligt handlande». (Rolf u.å. s. 75) Vidare skriver Rolf att inom forskning kan procedurer studeras med olika syften, deskriptivt, normativt eller designmässigt. I denna uppsats har jag visat på vilket sätt ("deskriptivt") vi byggde upp gestaltungsundervisningen med hjälp av färgbilder, utvärderade dessa ("normativt") samt utformade dem ("designmässigt").

En aspekt på praktiskt kunnande är vem som är aktör och vem som utför handlingen, behandlingen eller åtgärden. Bertil Rolf tar upp frågan i ett resonemang som han benämner "Den praktiska kunskapens begreppsfamilj" (fig. 1). Med ord som "förmåga", "färdighet", "kunskap" och "kompetens" sorterar han praktisk kunskap i en ordning från det vi kan göra på grund av biologiska förutsättningar till det kunnande som följer av professionella strukturer. Resonemanget går att tillämpa på hur vi ser färg. När vi tittar på en särskild färg ser vi den i en kontext. Vår upplevelse av den är verklig men knuten till individen och därför subjektiv. Läser vi om motsvarande färg i en bok erinrar vårt färgminne sig den kulör och möjligen valör vi såg i den där särskilda miljön vid just det tillfället. Om vi omvänt läser i en bok om en färgs rödhet associerar vi till något av de röda föremål vi är bekanta med. För visuell kunskap om röd färg fordras ett "praktiskt utforskande". Det slags utforskande är aktivt. Det praktiska utforskandet leder enligt Rolfs text till handlingskompetens och kanske så småningom till professionell kompetens. Rolf skriver: »Den som har praktisk kunskap presterar bättre än andra inom området». (Rolf u.å. s. 78) Med figuren "Den praktiska kunskapens begreppsfamilj" illustrerar han sin klassifikation.

Var finns sambandet mellan praktisk kunskap och färglära? Även på denna punkt har jag använt mig av Rolf text *Teori, praktik, och heuristik*. Han urskiljer två olika slag av procedurer: aktörsprocedurer och värderingsprocedurer (Rolf u.å. s. 80). Som jag förstår honom är aktörsprocedurer de handlingar (aktioner) som ger (ofta fysiskt som har med handlandet att

göra) resultat. Värderingsproceduren är det moment då resultatet värderas mot någon form av regel, standard eller andra slag av kvalitetskriterier. Att gestalta, anlägga och sköta trädgårdar kräver båda dessa typer av moment. Det man utfört skall på något sätt värderas i termer av bra eller dåligt, acceptabelt eller oacceptabelt, lyckat eller misslyckat, fungerande eller icke fungerande, etc. I synnerhet gäller det när resultatet handlar om estetik. De estetiska uppfattningarna är emellertid inte naturenligen givna. De estetiska reglerna, normerna eller kriterierna är resultat av erfarenhet och kunskap, till exempel kunskap om färg. Enligt Bertil Rolfs resonemang är det inte så att en regel säger vad som är rätt eller fel, bättre eller sämre. Man kan följa en regel och man kan bryta mot den på flera sätt. Regeln säger inte att det är förbjudet att göra på ett *annat* sätt.

Färgteorin ger underlag att analysera en rabatts färgmässiga uttryck. Via färgläran skaffar man sig verktyg för att bättre hantera färgerfarenhet och färgkunskap, den man har sedan tidigare eller är i färd med att erövra. I inledningskapitlet till sin bok *Färg och färgupplevelse* ställer sig Johannes Itten en i detta sammanhang relevant fråga.

Finns det för den utbildade konstnären och inom det estetiska området allmänt bindande färglagar och regler, eller är den estetiska bedömningen av färgerna underkastad en subjektiv mening? (Itten 1971, s. 7)

Hans svar är i förhållande till "den praktiska kunskapens begreppsfamilj" av Rolf en hjälp att förklara sambandet:

Om ni utan kunskap, kan framställa mästerverkliga färgskapelser, då är ni inte beroende av kunskapen! Om ni ur denna okunskap emellertid inte kan skapa några mästerverk, då skall ni skaffa er god kunskap. (Itten 1971, s. 7)

Jag tolkar Itten så, att med färgteoretisk kunskap om färglagar och regler avses inte enbart kunskap *om* färg utan *i* färg, kunskap att bruka färgkunnandet och i en färgkomposition uttrycka till exempel harmoni eller

disharmoni. Även disharmonier, behöver bottna i kunskap för att vara funktionella.

”Kunskap i handling”

»Två människor som möts innebär en möjlighet till samtal och samvaro». Med den meningen inleder filosofen Bengt Molander kapitlet ”Dialogsamtal och handling” i boken *Kunskap i handling* (1996, s. 83). I Kapitel 2.3 ger jag exempel på hur Molander presenterar dialogbegreppet och hur jag tolkat dess innebörd. Inspirerad av Molanders text har jag prövat att använda dialogen som metod att vara tillsammans med naturen genom den målade bilden. Bildskapandet är den aktiva handlingen med vilken man »... problematiserar verkligheten ... på vägen till kunskap». (Molander 1996, s. 69)

Inför ett teoriseminarium med Bengt Molander våren 2012 hade jag i uppgift att fundera över: vad teori är för mig, när jag uppfattar att jag är teoretisk och, hur jag använder teoribegreppet i mitt avhandlingsarbete.

Jag tänker inte i det praktiska arbetet med att göra bilder eller i skrivandet, att nu är jag teoretisk. Men, seminariet med Molander gav mig anledning att aktivt göra det. Den fråga jag ställde mig var: Kan en bild vara teoretisk? I textbilden ”I dialog med naturen och den målade bilden” (fig. 58) visas schematiskt hur vägen till kunskap i handling kan se ut, vad som sker i mötet mellan landskapet, mig själv (betraktaren) och den bild jag framställer.

Hos Bengt Molander har jag också funnit stöd för mitt intresse för uppmärksamhet. I inledningen till sin bok skriver Molander att den röda tråden i hans framställning är: »... kunnande som en form av uppmärksamhet». (Molander 1996, s. 11)

Att vara uppmärksam gäller inte minst vid betraktandet av färg. Färg finns hela tiden runt oss i ”livsvärlden”, för att använda ett av Molanders ord, men vi måste göra oss uppmärksamma för att se det vi ser. För att se urskiljande behövs redskap som skiljer ut. Ett sådant redskap är färgbilden. När man målar en färgbild riktas uppmärksamheten både mot det

avbildade och avbildningen – man urskiljer. Ett annat redskap, men med annat verkningssätt än bilden, är färgläran. Här är det urskiljande begrepp som riktar uppmärksamheten mot egenskaper. Om man stödjer sig mot till exempel Johannes Itten handlar det om kontraster, det vill säga hur färger verkar tillsammans med avseende på ljus – mörker, kallt – varmt, stort – litet etcetera.

Min bekantskap med Molanders tänkande är emellertid relativt ny. I boken *Kunskap i handling* finns ytterligare stödjande ingångar för undersökningar av praktisk kunskap, till exempel hans resonemang om rutin som ett sätt att få säkerhet att gå vidare. Rutin som medel för att komma förbi ”standardrutiner” (Molander 1996, s. 70).

Gertrude Jekyll

Historia och konstnärligt arbete med färg har för mig bildat två utgångspunkter i undervisningen. En fråga jag burit med mig har varit hur dessa två perspektiv på trädgård kan förenas, det vill säga om färganalyser (färgstudier) i historiska trädgårdar eller av historiska dokument, kan tjäna som trädgårdshistoriskt tolkningsredskap eller som inspiration vid gestaltning av nya trädgårdar och växtmiljöer. En betydelsefull trädgårdshistorisk personlighet och ett viktigt trädgårdshistoriskt dokument i detta sammanhang är Gertrude Jekyll (1843-1932) och hennes bok *Colour Schemes in the Flower Garden* (Jekyll 1911).

Gertrude Jekyll är en av världens mest kända trädgårdspersonligheter. Hon hade ett förflutet i Arts & Crafts rörelsen och stod dess grundare William Morris nära. Morris utvecklade en filosofi kring hantverket som innebar hjärtats närvaro, ögats medverkan och handens arbete i den kreativa processen, principer som Jekyll omfattade fullt ut (Jekyll 2001, s. 29). Hon verkade under sitt liv som hortikulturalist och skribent. Under ett antal år medverkade hon i tidskriften *The Garden* och var under en kort tid dess redaktör. Hon skrev böcker om hortikultur. Hon ritade och anlade ett stort antal rabatter och trädgårdar i England. Hennes egen trädgård i Munstead Wood fungerade som ett laboratorium. Genom sina böcker och senare som

besöksträdgård är trädgården ett dokument i sig.

I utbildningsmomentet ”Perenner i offentlig miljö” lutade vi oss mot Gertrude Jekyll. Med uppmaningen att – när så är möjligt – alltid gå till originalkällorna studerade vi två av hennes texter. Den ena var kapitlet ”Colour in the flower garden” i William Robinsons bok *The English Flower Garden and Homegrounds* som Jekyll skrev och som fanns med redan i bokens första utgåva från 1883. Den andra var hennes bok *Colour Schemes in the Flower Garden* från 1911. Av fyra orsaker blev Gertrude Jekyll en viktig författare för mig och miljön på Dacapo:

- Att läsa henne var (möjligen för att vi, hon och jag, har liknande bakgrund) enkelt och okomplicerat. Hennes sätt att resonera hade jag, och till synens inte heller studenterna, inga svårigheter med. Även om jag inte delar Jekylls uppfattningar i alla avseende uppfattar jag hennes iakttagelser och påståenden som begripliga och intressanta.
- Hon var en träffsäker ”växtkompositör” som med Richard Bisgroves ord, var en »... artist-gardener of prodigious ability, observing plants in their finest details and composing them into beautiful pictures». (Jekyll 2001, s. 11) Genom sin uppenbara närhet till växtmaterialet och trädgårdsarbetet var hon en intressant förebild.
- Genom sina böcker och växtkompositioner öppnar hon för den gestaltungsintresserade trädgårdsmästaren en väg in i trädgårdshistorien och de trädgårdshistoriska dokumenten.
- Med Gertrude Jekyll följer begreppet färgschema.

Här i inledningen är det två aspekter på Gertrude Jekylls sätt att arbeta med trädgård som jag vill kommentera. Det första är hur hon såg på färgharmoni. Det andra är begreppet schema.

Ett centralt begrepp för Gertrude Jekyll var färgharmoni. Hon skrev till exempel om vikten av det hon kallade »... the harmonies of natural colour». (Robinson 1921 s. 190) I introduktionen till sin bok skriver Jekyll

»... gardening as fine art ... is to place every plant or group of plants...so that they shall form a part of a harmonious whole...» (Jekyll 1911, ix). Detta påstående fångar Jekylls sätt att arbeta med färg – strävan till färgharmoni – medan det samtidigt ger underlag för ett analytiskt perspektiv: vilka färgegenskaper skapar harmoni? Färgharmoni är också ett grundbegrepp hos Johannes Itten. I harmonibegreppet har vi alltså en förbindelse mellan de två färgauktoriteterna. Det är också till harmonibegreppet som mina hortikulturella färgundersökningar lett mig. Oavsett estetisk strävan – önskan om harmoni eller ej – behöver man i en komposition på något sätt förhålla sig till färgharmoni.

Färgen var central för Gertrude Jekyll. Hon utvecklade planteringsscheman (drifts) med betoning på det hortikulturella och konstnärliga (Dunnett, Hitchmough 2004). Richard Bisgrove skriver i förordet till *Colour Schemes for the Flower Garden* (Jekyll 2001) att det är ett av trädgårdshistoriens viktigare dokument genom den påverkan boken fått på växtkomposition och färgens användning i trädgårdsgestaltning. Men, boken saknar färger. Planskisser och fotografier är svartvita. Jekyll måste alltså tolkas. Den som läser boken får skapa sina egna färger utifrån Jekylls verbala beskrivningar och påståenden. En trädgårdsdesigner som tolkat Jekyll är Penelope Hobhouse (Hobhouse 1985). Hennes bidrag behandlar främst problematiken kring det som med ett färgteoretiskt begrepp kan beskrivas som simultankontrast.

I introduktionen till *Colour Schemes in the Flower Garden* skriver Jekyll »... the duty we owe to our gardens... is to use the plants that they shall form beautiful pictures». (Jekyll 1911, Viii) Genom dessa bilder tränas vårt öga »to a more exalted criticism» och »will not tolerate bad or careless combination...». Trädgård som konst betyder att varje växt eller grupper av växter »... shall form a part of a harmonious whole». (Jekyll 1911, iX) Det senare påståendet ger ett grundläggande värderingskriterium: harmoni genom kombination. Hur färgharmoni kan uppnås är en fråga för en utvidgad undersökning.



Fig. 2. Färgillustration "Backdrop orange". Kolorerad naturalistiskt tecknad komposition med sommarblommor. Pia Asikinen 2013.

Från harmoni till metod

För den som håller på med färg är harmoni ett begrepp man har att förhålla sig till i alla slag av kompositioner och tillämpningar. Det är, anser jag, det samlande begreppet för hur form och färg kan organiseras, upplevas och tas emot. När man ställs inför en trädgårdsupplevelse av något slag och vill försöka förstå den, kan man avläsa det man ser och upplever utifrån harmonibegreppet. Harmoni sammanfattar och ger ingångar till helt centrala

färgresonemang och färgfenomen. I början av doktorandstudierna hade jag för avsikt att tränga djupare in i harmonibegreppet. Det visade sig dock att innan jag kunde ta mig an det behövde jag göra ett förarbete. Av de diskussioner jag haft om min metod, att registrera och diskutera färg med hjälp av schematiska bilder, förstod jag att redskapet först måste behandlas på ett sådant sätt att *färgbilden som redskap* blev begriplig för fler än de studenter jag arbetat med. Det är framförallt den schematiska framställningsformen som mött tvivel och kritik. Den ligger ju också långt från hur växter ser ut och hur färger framträder i trädgårdar och natur. Därför behövdes en diskussion om det redskap som färgschemat blivit för mig och hur ett schema av detta slag kan tolkas och användas. Framför mig såg jag ett undersökande arbete i två steg: en metodundersökning (av färgbilden och färgschemat) som följdes upp med en tematisk studie av begreppet färgharmonier. Det är detta första steg som redovisas i denna uppsats.

Hur undersöker, skissar och kommunicerar man en så personlig kunskap som färg? Hur definierar man färgintryck till något man kan reflektera över tillsammans? I hur man gör, eller kan göra, ligger en rad metodologiska ställningstaganden. Dessa kan samlas i "problematiska" aspekter. En övergripande aspekt är att verkligheten är ytterligt komplex där färg är en delaspekt på hur vi uppfattar det vi ser och är i. Färger och färgsituationer är oöverblickbart många. Förändringar i ljus och väder förändrar färgbilden i en situation, till en annan färgbild i en annan situation osv. Mångfalden färger och de personliga sätten att registrera och uppleva dessa, skall på något sätt översättas eller fångas med redskap som gör dem tillgängliga för fler än observatören.

Det hela kompliceras av att redskap är en sak, men sätten att använda dem varierar. Man kan till exempel vara mer eller mindre skicklig i redskapsanvändningen. Det gäller i synnerhet estetiska och hantverkliga redskap. Forskning och vetenskap ställer därtill sina krav, om inte på obetingad objektivitet, så i alla fall en så hög grad av intersubjektivitet att man inom ett kollektiv eller en grupp kan dela erfarenheter och resonera och föra diskussioner (Kaiser 2000, s. 65-72).

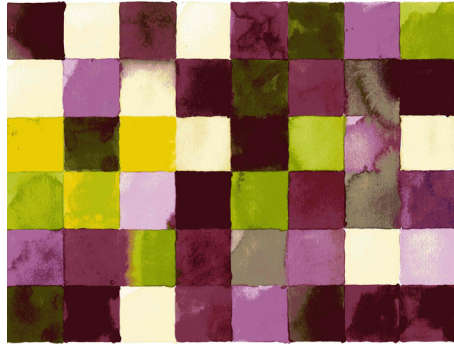


Fig. 3. Färgschema, till lika komposition över skogsparti. Ett system, en grundform med färger ordnade till en helhet. Akvarell. N. Nilsson.

Schema som begrepp

Undervisningen var en ingång till språk, redskap och tillvägagångssätt. Tillsammans med studenterna gjorde jag ett antal ”utbildnings- och utvecklingsresor” där vi sökte efter påståenden och regler som gick att praktiskt pröva för att öppna för en djupare erfarenhet av färg i trädgård. En schematisk form underlättade att se färg, framför allt färger i relation till varandra, systematiskt och reflekterande. Ordet schema antyder också att något har en plan, en disposition och att det finns ett system.

Den schematiska tanken ansluter även till ett laborativt arbetssätt som många tidigare utnyttjat. Till exempel använde Johannes Itten kvadraten som bildform i sina färgteoretiska resonemang. En kvadratisk form som lyfter fram färgen visade sig användbar även av en annan orsak. Ett fritt skapande med färg stötte på problem som att färgåtergivningens form dominerade över färgverkan. Denna svårighet, såg jag som nödvändig att komma förbi. I skissandet av trädgårdsmiljöer uppstod liknande problem. Formen tog över på bekostnad av färgen. Bilder som efterliknar är även det sätt som färg mestadels illustreras i den hortikulturella litteraturen, antingen som fotografier eller som naturalistiskt återgivna kolorerade teckningar. Studenterna blev upptagna av att efterlikna ”verkligheten”. De kunde

fastna i att hitta en passande form för sina studier istället för att studera själva färgen. I figur 2 visas dock ett fullgott exempel på färgens betydelse i kombination med en illustrativ teckning. Färgen tillmäts betydelse genom sin måttnad och intensitet. För att komma förbi denna svårighet genomförde vi uppgifter som gick ut på, att ett objekts sammantagna färger skulle illustreras med hjälp av färgade geometriska former, sammanförda till en större helhet i ett schema. Schematiska bilder kom således att stå modell för hur vi tog oss an olika slags färguppgifter. Färgschemat blev en nonfigurativ form genom att det definierades som form och visualiserades genom färg.

Som begrepp har färgschema en historisk hortikulturell förankring genom bland annat Gertrude Jekylls bok *Colour Schemes in the Flower Garden* (1911). Jekyll arbetade med planteringsplaner efter olika färgteman, och hon använde begreppet färgschema (colour scheme) när hon beskrev färganslaget i en rabatt.

Föreställningen att en plantering kan byggas upp efter ett visst färgschema är, sedan i varje fall tidigt 1900-tal, ett etablerat synsätt. Emellertid, Gertrude Jekylls originaltexter, som får betraktas som den grund som färgschema i sin hortikulturella yttring vilar på, innehåller inga färgbilder. I



Fig. 4. "Husen i Svolvaer". En grupp vinklade former erinrar om en idé om hus. Akvarell. N. Nilsson.

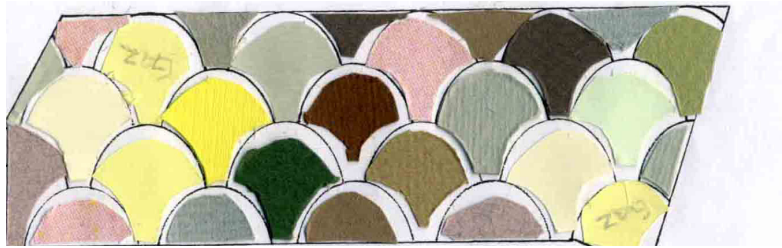


Fig. 5. "Fiskfjäll". Schematisk färgbild, en idéskiss till annuellplantering. Det enskilda formelementet bygger på formen av en abstraherad lotus (*Nelumbo*). Collage. Studentarbete.

hennes framställningar finns inga kolorerade scheman utan de får betraktas som en tankekonstruktion med vars hjälp Jekyll tänkt och yttrat sig om växtkomposition.

Färgschema är den ordning efter vilken en plantering fungerar färgmässigt. Men, i denna uppsats har begreppet fått en vidare innebörd. Det är en bildtyp. Grunden, både som undersökande och gestaltande redskap, är tre betydelser av ordet schema som hör ihop med form, innehåll och handling.

Vid slagning på "colour scheme" i *Oxford English dictionary* beskrivs färgschema som:

»**colour scheme** n. (a) an arrangement or combination of colours chosen for a particular purpose, as in furnishing or decorating a house, or in conveying information visually or graphically; ...» (OED 2013).

Vid slagning på "scheme" i *Högskoleverkets engelska ordbok* står följande engelska synonymer som jag funnit användbara: »schedule – ligga före i tidsplanen». Det tolkar jag som att vara förutseende, att se bortom det närvarande och ha en vision om något. »Scheme – plan, system, listig metod». "Listig metod" är ur färg- och schemasynpunkt intressant, eftersom det beskriver något man inte med exakthet kan veta vad det är. »Plan, göra upp planer». "Göra upp planer" kan tolkas som att skissa på ett färgschema. »Form, forma, utforma, grunda». Går att se som att med färgfält ge form åt något. Vid slagning på schema i *Illustrerad svenske ordbok* står följande synonymer:

schema ... utkast, mönster och metriskt versschema. fl. som tankeform mellan allmänbegreppet och den enskilda konkreta åskådningen...». och »schematisk ... framställd i stora drag el. i form av grundlinjer; översiktlig, skissartad, summarisk; regelrätt, stel, bunden, abstrakt. (Molde 1955, s. 1334)

»*Schema* (lat., 'figur', 'gestalt', av grek. *schēma* 'form', 'gestalt', 'figur'), översiktlig bild), mönster ...» definieras i *Nationalencyklopedin* (NE 2011) som gestalt, översikt och mönster. Något tar "gestalt", något visas överskådligt eller något tar sig formen av ett "mönster". De tre betydelserna går samtliga att applicera på färgschema.

I figur 3 visas färgschemat över ett "Skogsparti". Färgerna är målade under hösten och sammanställda till en komposition. Denna innehåller det avbildade partiets färgschema. Färgerna är lagda i ett nonfigurativt mönster och ger sammantagna en översiktsbild som har ordnats "strukturellt" och tagit "gestalt". Kunskapen om de enskilda kulörerna kan vi (experterna inom området) vara ense om. Enligt ett heuristiskt synsätt kan vi genom att betrakta kompositionen dra en plausibel slutsats om växternas sammantagna kulörer vars uttryck bottnar i iakttagarens förmåga att uppfatta och förmedla helheten.

För att fylla ut begreppet schema och precisera dess betydelse, kan man se på ordets psykologiska innebörd, så som det definieras i *Nordisk familjebok*. Schema är en:

Psyk. allmänföreställning, en föreställning som har åskådningens konkreta karaktär och dock ej betecknar ett individuellt föremål, utan en grupp av föremål. De schematiska föreställningarna äro oscillerande konturbilder, som bestå av en i viss mån växlande mångfald enskilda, fragmentariska åskådningar, hvilka sammanhålls av en idéassociation. (Nordisk familjebok (1916) spalt 1009)

Bilden av "Husen i Svolvaer" (fig. 4) ger en "översiktsbild" av hur hus och moln grupperar sig genom det "mönster" som bygger kompositionen. På bilden ser vi vinklade former, en "grupp av föremål" som erinrar om hus (taknockar, husgavlar m.fl.) samt rundat vinklade former (ytterligare en

grupp av föremål) som påminner om moln. Taknockar, husgavlar, fönster och väggar består av en ”mångfald enskilda, fragmentariskt utformade åskådningar”, som hålls samman av idén om hus, liksom de rundade formerna hålls samman av idén om moln. Färgerna – ljusa och mörka, varma och kalla, genomskinliga och opaka – ger ”oscillerande konturbilder” vilka kan uppfattas som att allt är i rörelse.

Ytterligare slagning på begreppet visar att schema beskrivs som:

2) om mönster l. system som karakteriserar ngt l. om framställning av ngt i sina grunddrag l. i (starkt) förenklad l. översiktlig form l. om (preliminär) översiktlig plan över l. om riktlinjer för hur ngt skall utföras; grundstomme; skelett; riktlinjer; ofta konkret: schematisk teckning l. ritning l. skiss l. uppställning som anger l. utgör ett sådant mönster l. system osv.; tablå; (SAOB spalt 1387).

Utifrån ordboksförklaringen kan man säga att den geometriska formen är ”riktlinjen för hur något skall utföras”, den är ”skelettet” på vilket man bygger färgschemat. ”Riktlinjer för hur något skall utövas” kan innebära en schematisk teckning, en form som är av ett sådant slag att den går att upprepa. Exempel är ”Fiskfjäll” (fig. 5) som visar färgschemat över en idéskiss där det enskilda formelementet går att upprepa i det oändliga, uppåt och nedåt och åt sidorna.

2 b) om grundstomme l. mönster l. kompositionsform som går igen på ett likartat sätt i skilda alster av konstnärlig verksamhet; (SAOB spalt 1387).

Beskrivningen syftar på poetiska beskrivningar men bör vara giltig för konstnärligt utövande i allmänhet. Gertrude Jekyll, till exempel, använde sig av en planteringsform hon kallade drifts, vilka tillsammans byggde en ”kompositionsform som går igen på ett likartat sätt” i hennes planteringsplaner.

”2 e) (numera bl. mera tillf.) om språkligt l. grammatiskt mönster l. sys-

tem;...” Lite längre fram i artikeln står: »Närmaste uppgiften för språkläraren är... icke att bestämma begrepp, utan att klargöra språkliga scheman». (SAOB spalt 1387)

Färgscheman är jämförbara med ”språkliga scheman” fast språk är utbytt mot färg. Begreppen, här tolkade som färgbegrepp, inordnar sig i den schematiska formen.

2 f) ... fastslagen rutin som ngt sker l. uträttas efter l. i l. som ngn i sin verksamhet l. livsföring följer; (dag)ordning; arbetsordning; studieplan; rutin; (SAOB spalt 1387).

Sammanfattning: Färgschemat så som det provas och används i denna uppsats är att jämföra med en ”fastslagen rutin”, en ”arbetsordning” som i grova drag innefattar 1) färgschema som redskap att undersöka, 2) färgschema som analysredskap, 3) och färgschema som skissredskap. Rutinen är schematisk men redskapet ger ett individuellt innehåll till det objekt eller fenomen som undersöks.

Johannes Itten

Genom Isaac Newtons färgcirkel riktades uppmärksamheten mot färgernas inbördes sammanhang och egenskaper. Efterföljare till Newtons färgcirkel har sökt efter system att klargöra relationen mellan färger och urskilja begrepp för att förse konstnärer med förklaringar och principer på färgens område. Färgcirkeln blev utgångspunkten för de studier i komplementfärger som bedrevs under senare delen av 1700-talet och fortsatte fram på 1900-talet.

En av dessa färgens utforskare var den konstnären och pedagogen Johannes Itten (1888-1967). Han publicerade sitt färgsystem första gången 1921. Vid den tidpunkten var han lärare på Bauhaus och anställd (åren 1919-1923) som den ”radikala” konstnär Walter Gropius hade behov av för sin nystartade institution. Itten var upptagen av färg och hade en överty-

gelse om att färgernas harmoni byggde på kontraster. Hans färgsystem innebar att spektralfärgerna var ordnade i en tolvuddig stjärna där varje färg i sin tur var indelad i sju valörsteg (Gage 1999, s. 242). På Bauhaus arbetade man med färgens nyansområden, alltså kulörernas förhållande till svart och vitt. Johannes Itten med flera (Paul Klee och Josef Albers) utforskade problemen genom att utarbeta skalor i tolv steg mellan svart och vitt.

På Bauhaus undervisade Itten i den obligatoriska preparandkursen ("Vorlehre"). Efter den följde studenterna olika kurser där Itten var formlärare ("form-master") i bland annat skulptur, vävning, metall och väggmåleri (Gage 1999, s. 260). I preparandkursen på Bauhaus ingick bland annat att göra färganalyser av kända konstnärers verk genom att bryta ner det föreställande till att enbart visa färgen som kulörta rutor.

Det var först 1961 som Johannes Itten sammanfattade sina erfarenheter som lärare och de egna färgstudierna i boken *Kunst der Farbe: subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. År 1963 följde *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre* där Itten visar sitt intresse för olika material och för en formlära byggd på kontraster. Han hade haft en egen skola i Wien (1916-1919) och likaså i Berlin (1926-1934). Mellan åren 1938-1954 var han rektor vid konstfackskolan i Zürich och 1943-1960 vid textilfackskolan i samma stad. Boken *Kunst der Farbe* har en pedagogisk form som gör den användbar för undervisning på färgens område och den kan sägas stå för en summering av den samlade färgkunskapen (Smedal 1996, s. 108).

Färganalyser av kända konstnärers verk var något vi tog upp i studenternas färgundervisning liksom formen, den att med färgade kvadrater och rektanglar återge ett objekts kulörtoner. Av Johannes Ittens sju färgkontraster studerade vi och tillämpade framför allt komplementkontrast, ljushetskontrast och kvantitetskontrast. De kom att bli viktiga verktyg för komposition och gestaltning.

I slutet av denna uppsats ligger Appendix *Färgbegrepp* med de grundläggande färgbegreppen förklarade och Ittens färgfigurer: färgcirkeln, färgstjärnan, kvantitetscirkeln och färgklotet.

Forsknings- och utvecklingsarbete inom området

På nordisk bas känner jag inte till något pågående forskningsprojekt med den dubbla inriktningen färg och trädgård. Två svenska studier kan dock tjäna som exempel på ett akademiskt sammanhang. Den ena är Kristina Nygrens masteruppsats med titeln *English Arts and Crafts gardens and how they can be modernised in Sweden* (Nygren 2012). Nygren gör en jämförande analys av två Arts & Crafts trädgårdar, Hidcote Manor och Sissinghurst Castle, med Ulla Molin och Ulf Nordfjells sätt att gripa sig an samma tema. Nygren refererar till Gertude Jekylls färgscheman, att hennes sätt att arbeta med komplementkontrast inte tillämpats i trädgården på Hidcote Manor (Nygren, 2012, s. 15). Där finns bland annat blomsterrabatten "The Red Border" komponerad i en färg. Även i Sissinghurst finns avvikelser från Jekylls tankar om färgkombinationer.

One example is the purple border...which has a colour - palette of blues, pinks, lilacs and purple. Sackville combined these colours together despite Jekyll's advice of avoiding purples due to their "heaviness." (Nygren 2012, s. 16)

Det andra arbetet är Petra Thorperts magisteruppsats *Färgupplevelse i skogsmiljö – En undersökning av individens upplevelse av färg i ett skogsbestånd utifrån avstånd, årstid och art* (2012). Uppsatsen behandlar en undersökning om individers färgupplevelse av vegetationsburen färg. Den innehåller även en undersökning av upplevd "färgperception". Thorpert skriver om hur ytfärger, volymfärger (sfäriska) och fältfärger (i plan) bidrar till människors upplevelse av en sammanhållande växtlighets (skogsbestand) färger. I uppsatsen illustreras upplevelsen av de mest dominanta färgerna schematiskt, en teknik som ligger nära arbetssättet i denna uppsats. Till denna kategori undersökningar räknar jag även den av Nigel Dunnet och James Hitchmough redigerade "antologin" *The Dynamic Landscape* (Dunnet & Hitchmough 2004). I ett antal kapitel presenteras och problematiseras ett ekologiskt och naturinspirerat perspektiv i gestaltningen av trädgårdar och

landskap till exempel vad gäller färg.

Landskapsarkitekt Eva Gustavsson på SLU (Sveriges lantbruksuniversitet i Alnarp) har i sina forskningsprojekt intresserat sig för ”estetiska och språkfilosofiska” frågeställningar.

För att ytterligare relatera till forskning som jag uppfattar som närliggande kan två internationella arbeten nämnas. I september 2012, publicerades artikeln ”Plant Colour as a Visual Aspect of Biological Conservation” som diskuterar behovet av att överväga färgen som en aspekt av den biologiska mångfalden och vad en enskild arts färg betyder för människan på en aktuell plats i en historisk kontext (Grose 2012). En mer avgränsad artikel är, ”Colour in the Garden: Malignant magenta” som behandlar en enda kulör: ”malignt magenta” och dess ikonografiska betydelse, relationen mellan industriell utveckling och trädgårdsetetik. ”Malignt magenta” var mer än bara en fråga om en färg i trädgården. Den förknippades negativt med industriprodukter som anilinfärg, arsenikbaserade insektsmedel, föroreningar m.fl. Trädgårdsdesignern Gertrude Jekyll tyckte inte om kulören i trädgården och många av hennes samtida läsare delade hennes aversion mot ”purplish-pink hue” (Winter 2000, s. 3).

Vem vänder jag mig till?

Utifrån frågan – vem är mina ”peers” – ser jag två möjliga slags intressenter: de med intresse för färg och de med intresse för trädgård (trädgårdsdesign). Den ”optimala” läsaren är självfallet den som både är intresserad av färg och trädgård.

Till gruppen inom vetenskap och forskning har vi de aktörer som undersöker trädgård från estetiska, funktionella och hortikulturella frågeställningar: landskapsarkitekter med inriktning mot växtkomposition och vegetationsbyggnad. Experter som arbetar med andra kunskapsstyper än vetenskaplig kunskap, så som Mattias Kaiser definierar begreppet (2000, s. 156 ff.), är trädgårdsexperter och professionella praktiker som arbetar med designrelaterade problem och växtkomposition. En kommande viktig

grupp är de som ger sig in i det för akademien nya fältet: hantverksforskning.

Fler bör de vara vars intresse utgår från ett personligt, och nog så ofta avancerat, trädgårdsintresse. I förhållande till Matthias Kaisers kategorisering av kunskapsformer, handlar det om intressenter inom den folkliga kunskapsformen. Här finns ett stort, och misstänker jag, växande intresse. Ett tecken är trädgårdslitteraturen som ofta innehåller färgresonemang, även om de är kortfattade. I fokus för det breda intresset står en önskan om råd och estetiska ”recept”. Mitt mål i förhållande till denna grupp intresserade är att lyfta färgfrågan från tyckande till medvetet reflekterande.

De som jag emellertid i första hand har sett framför mig som läsare, är trädgårdshantverkare under utbildning. Inom akademiska ämnen är avståndet mellan forskning och grundutbildning ofta långt. Undervisning och framställning av undervisningsmaterial har inte samma meritvärde som forskning. Men inom praktiska yrkesinriktade ämnen som handlar om att undersöka yrkesutövandets processer och procedurer borde forskning och utbildning ligga nära varandra. Utbildning är inte bara en viktig form för spridning av forskningsresultat. I utbildningssituationen ligger också stora möjligheter till försök och laborativt utvecklingsarbete. Det, enligt min uppfattning, viktigaste kriteriet för värderingen av uppsatsen är därför hur den kan understödja samverkan mellan forskning och utbildning inom Trädgårdens hantverk och design och andra liknande utbildningar inom akademien som berör vegetationsgestaltning/växtkomposition.

Slutligen ser jag en sista intressentgrupp framför mig. Undersökningen ingår, som tidigare nämnts, i den försöksverksamhet med hantverksinriktad forskarutbildning som Institutionen för kulturvård bedriver. Mitt mål i detta avseende är att undersökningen, inte minst de metodrelaterade frågorna, skall vara med och befästa hantverk som ett fält för akademiskt förankrad forskning.

Två läsanvisningar:

1. Text och bilder handlar om metoder för att undersöka och komponera

med färg. Framställningsformen av både empiri i form av färger och teori i form av resonemang och slutsatser om färgverkan kräver färger. Färgbilderna över hur rabatter ser ut, hur de kan tolkas, analyseras och förändras skall inte läsas som illustrationer. I stora stycken är dessa i stället den meningsbärande huvudframställningen. Iakttagelser och slutsatser är ”skrivna” med färg som språkligt redskap.

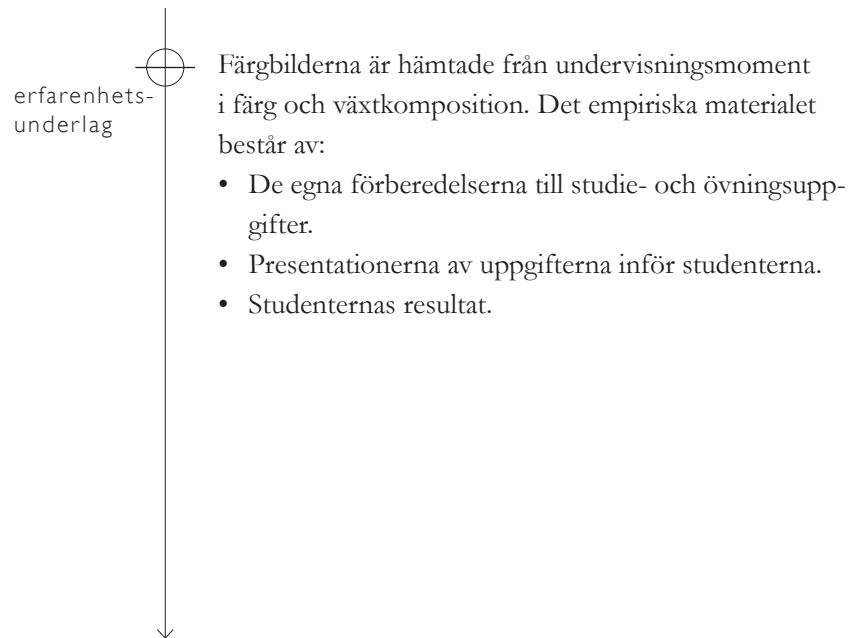
2. På samma sätt som skriftspråket förutsätter färdigheter både i att skriva och läsa så kräver bildspråket motsvarande kommunikationsfärdigheter. Bilder är redskap – de har redskapsfunktion. En del redskap är exakta och styrande. Då ger de också till stor del slutresultaten. Så fungerar ofta industriella processer och procedurer. Andra redskap ger möjligheter men, för att möjligheterna skall frigöras, krävs ett skickligt handlag. Så verkar processer och procedurer inom konst och hantverk. Färgbilder i allmänhet och färgscheman i synnerhet är redskap av detta senare slag. Bildens meningsbärande framstår först när den landat hos en i bildspråk läskunnig mottagare.

I. 2 Metoden i denna undersökning

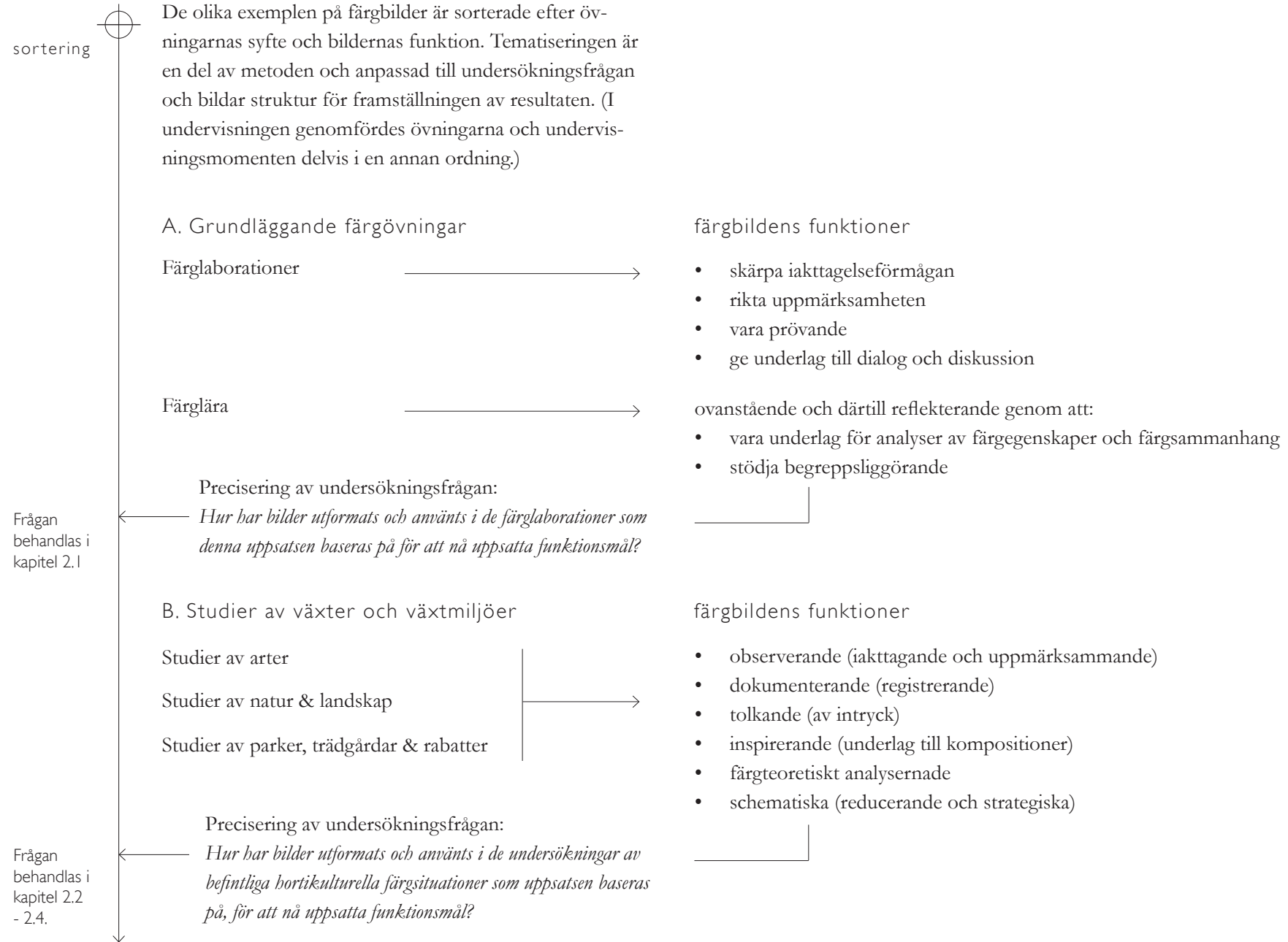
Undersökningen handlar om färgbilder som redskap för dokumentation, analys och gestaltning av växtmiljöer utifrån den övergripande frågan: *Hur kan färgbilder av olika slag, i synnerhet schematiska, utformas och användas som redskap för att undersöka färg i trädgårdar och växtmiljöer och hur kan färgbilder användas som redskap i gestaltning av växtmiljöer?*

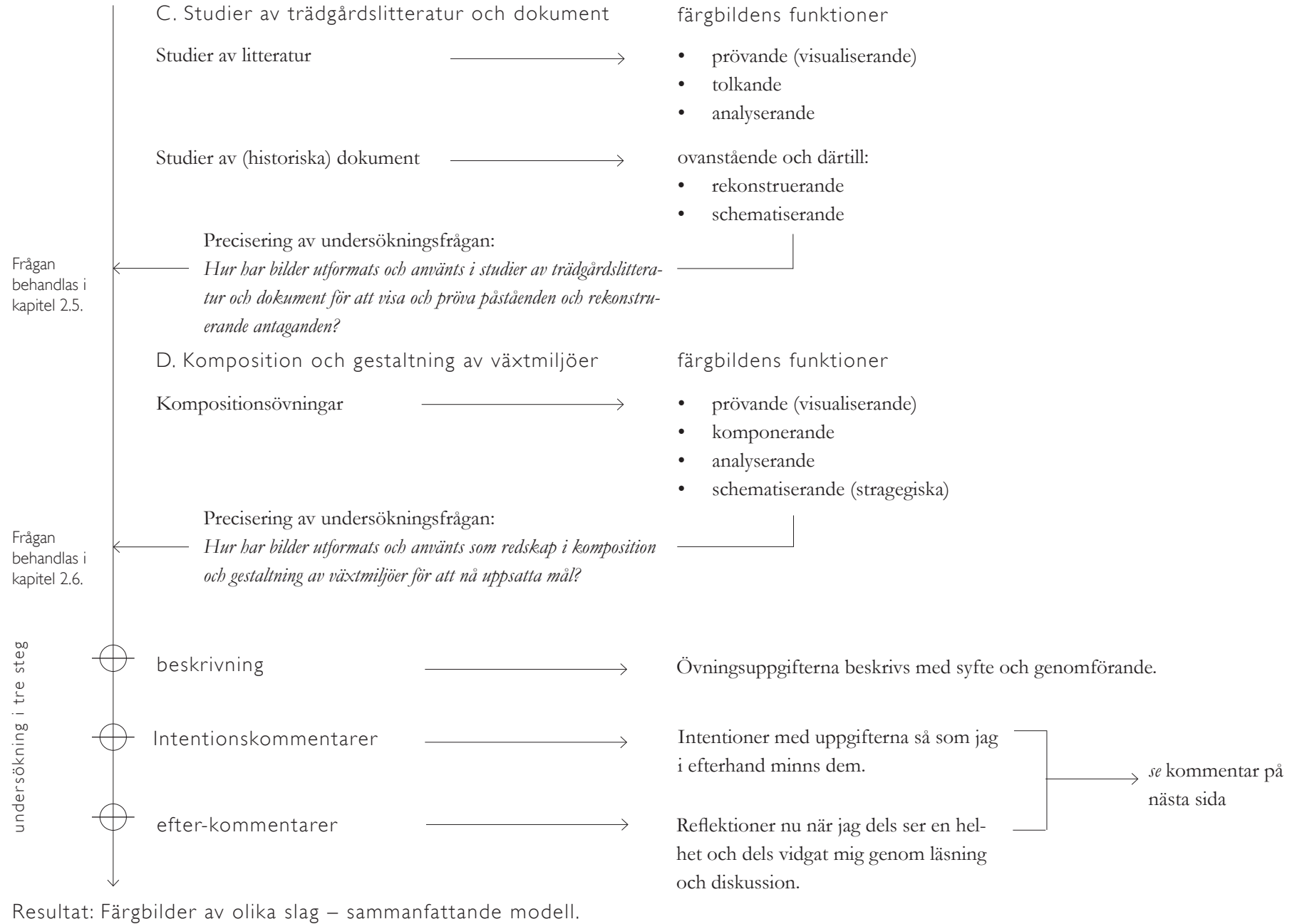
Tillvägagångssättet (metoden) som använts för att besvara frågan framgår av ”undersökningslinjen” som följer.

Övergripande undersökningsfråga



Kommentar till materialet: Ur underlaget har jag gjort ett urval mellan studenters arbeten och egna förberedelser. Studentarbetena är övningsuppgifter och undersökningar hämtade från undervisningsmomenten i färg och växtkomposition från olika årskurser under åren 1999-2011. Jag har utgått från det material som varit tillgängligt. Hade jag vetat att jag skulle komma att använda studenternas övningsuppgifter i en undersökning av detta slag, hade uppgifterna genomförts på ett delvis annorlunda sätt. Jag hade också dokumenterat dem systematiskt och gjort uppföljningar. Även en praktisk förutsättning är förklarande: det var först nyligen som färgkopiering i en enkel form blev möjlig. Studenternas färgbilder är därför inte arkiverade. Urvalet ger därmed inte ett tillräckligt underlag för en analys av det pedagogiska innehållet och av studenternas prestationer såsom representativa för den samlade studentprestationen. Men för undersökningsfrågan har det en underordnad betydelse eftersom den handlar om bilden som redskap – som möjligt redskap. Om exemplen brister i representativitet för utbildningen är det således inte betydelsefullt. De egna arbetena motiveras av att de tillkommit för att pröva – som experiment – hur färgbilder kan användas som undersökande redskap och metod.

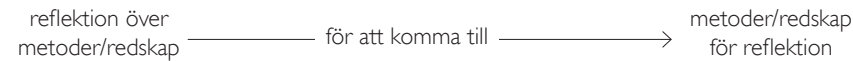




Kommentar till reflektionsbegreppet

Tillvägagångssättet i undersökningsschemat kan sammanfattas i uppställningen nedan, där den senare formuleringen är resultat av den första.

Undersökningen innebär:



Uppställt så här har begreppet *reflektion* dubbel betydelse (funktion). Det utgör både ingång och resultat. Därför följande kommentar till schemat:

En förklaring till ordet reflektion i *Illustrerad svensk ordbok* är: »...begrundan, betraktelse, eftersinnande, eftertanke, kontemplation, försjunkande ...» (Molde 1955, s. 1228). I ordets betydelse finns också med att något återkastas – speglas. Att reflekterar innebär att (på något) sätt ”se efter och tänka efter” och att koppla samman övervägande och handling. Kunskap och reflektion hör alltså samman, likaså reflektion och undersökning (forskning).

Filosofen Bengt Molander har fördjupat sig i denna del av kunskapsbildningen och undersökandet. Han utgår från två böcker av Donald Schön: *The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action* och *Educating the Reflective Practitioner*. Enbart av titlarna förstår man valet av författare. Under kapitelrubriken ”Den reflekterande praktikern” (Molander 1996) ger Molander en utförlig beskrivning av hur Schön använder begreppet reflektion men Molander framför också, som jag uppfattar det, en klargörande invändning som leder till en distinktion. Det är distinktionen jag vill lyfta fram.

Schön utgår från ordsammansättningen *reflektion-i-handling*. Molander menar att Schöns språkbruk är missledande därför att han inte gör skillnad på det slags reflekterande som sker under tiden man är i handling och reflektioner över handlingen, dvs när man tar »...ett steg tillbaka, för att se och tänka över sig själv och vad man gör, för att få perspektiv på en situation. Det man gör och den situation man befinner sig i skall ”speglas”

eller ”reflekteras” för en själv». (Molander 1996, s. 143) För att komma till överväganden av det slaget menar Molander (och det är också min erfarenhet) att man inte får vara upptagen av handlingen – man måste ha den på en viss distans.

Utifrån Molanders resonemang kan två *reflektionsnivåer* särskiljas, reflektion *i* handling och reflektion *över* handling (Molander menar, om jag förstår honom rätt, att det Schön lägger i reflektion i handling närmast är att uppfatta som kunskap, det vill säga kunskap i handling). Eftersom den undersökning jag utfört är en metodundersökning ”pendlar” den metodologiskt sett mellan de två nivåerna. Att röra sig mellan dem är krävande, bland annat av den orsaken att det ena perspektivet förutsätter att man är i (eller nära) sin handling medan det andra perspektivet kräver avstånd. Jag har försökt att hantera det genom de två reflektionstyperna: *intensionskommentarer* och *efter-kommentarer*.

Något längre fram i resonemanget skriver Molander:

Reflektion förutsätter inte verbalisering. Verbalisering kan vara av nytta i en reflektionsprocess. Ibland är den till skada. Vi behöver ta spjärn mot olika former av *framställning*. (Molander 1996, s. 144)

En för mig alternativ framställningsform är *textbilder*. Avsikten är att ”fånga” perspektiv, vinkling, förlopp eller sammanhang genom att kombinera bild och text. Exempel på textbilder är: *Studentens väg från natur till färgbild via iakttagande och dialog* (se fig. 49 B) och *I dialog med naturen och den målade bilden* (se fig. 58). Genom uppbyggnaden – den grafiska formen – försöker jag lyfta reflektionsaspekter som jag har svårt att se att enbart en text kan driva fram och förmedla. Framställningsformen öppnar för möjligheter som inte finns i analytisk text. Bilder kan emellertid kräva ett betydande mått av tolkning varför det inte är svårt att se svagheten med att stödja och ta spjärn mot bilden som framställningsmedel. Men bilderna utgör trots det ett försök att nå reflektionsdjup som inte gått med verbala resonemang.

2.1 Färglära, färglaborationer och färgbilder

”Den översikt över färgvalsmöjligheter som färgläran presenterar, ger färgsättaren en större säkerhet, en känsla av kontroll över arbetet, underlättar för honom att realisera de intentioner som ges av hans fantasi och skapande förmåga.” (Johansson 1965, s. 65)

Materialet i detta kapitel är brokigt och speglar genom exempel och övningar hur bildtyper kan utformas och användas i samband med färglära och växtkomposition. Med vilken typ av färgbilder kan man lära ut färglärans grunder kopplade till växtkomposition, bilder som skall vara till hjälp för den enskilda studenten att få ”en känsla av kontroll” över det egna arbetet? Det inledande citatet är skrivet av färgforskaren Trygve Johansson (1905-1960) som utvecklade färgbeskrivningssättet ”Det naturliga färgsystemet”, som också är en kompositionsteori (1965, s. 13).

Forskare och konstnärer har undersökt färg och utvecklat egenskapsbegrepp, format figurer och system för att beskriva färgers inbördes ordning och för dess olika användningsområden. De har tagit fram system som utgår från pigmenten och dess blandningar och system som utgår från vad vi ser. En särställning intar Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) som med sin färglära *Goethes färglära* behandlar både upplevelse och pigmentens kemiska byggnad (Olsson 2004, s. 60). En särställning intog även Michel Chevreul (1786-1889) med sin färglära *The Principles of Harmony and Contrast of Colours* (1854) om simultankontrasten som optiskt fenomen. Estetiska färgläror eller konstnärliga färgsystem utarbetades av bland andra Albert Munsell (1858-1918), Josef Albers (1888-1976) och Johannes Itten (1888-1967).

I grova drag förekommer det två utgångspunkter i undervisning i färglära. Den ena börjar i perceptionen, där färger identifieras utifrån upplevelsen av det man ser. Ett exempel är ”Det naturliga färgsystemet”. Den andra utgår från färgläror, där syftet är att ge en generell ordning för hur man systematiserat färg: »Genom att ge färgerna bestämda beteckningar och placeringar i grafiska former, i diagram eller skalor är avsikten att underlätta entydig kommunikation om färg». (Olsson 2004, s. 57) I färgläror resonerar man om det man ser med hjälp av färgbegrepp.

I utbildningen på Dacapo använde vi oss huvudsakligen av Johannes Ittens och Josef Albers färgläror. Ittens färglära *Färg och färgupplevelse* (1971) bygger på en tolvdelad färgcirkel. I den är spektralfärgerna ordnade så, att släktskap mellan färger ligger intill varandra och kontraster mitt emot (se Appendix Färgbegrepp fig. 4). Utifrån Ittens fyra färgfigurer – färgcirkeln, kvantitetscirkeln, färgstjärnan och färgklotet – var syftet att introducera ett system för att beskriva färg, komponera med färg och att analysera en färgkompositionens uppbyggnad. Josef Albers har i sin färglära *Albers färglära: om färgers inverkan på varandra* (1982) ett betraktelsesätt som mer närmar sig det förra, utgångspunkten i perceptionen. Hans idé om färgkomposition skiljer sig från Ittens genom att studenten själv skall söka svar utifrån de uppgifter hon ställs inför och inte från en begreppsapparat. I Albers färglära redogörs för ett experimentellt sätt att studera färg.

I undervisningen ingick färgbilden som ett självklart redskap i samband med studier i färglära, i att förmedla färgförståelse och uttrycka sig i färg. Något alternativt redskap var det aldrig tal om. Färgens utseende krävde resonemang om färg *med* färg i bilder och genomfördes som sådana i färglaborationer. Vi började med att bekanta oss med färgbilden som studieform. Studenterna fick lära sig färgblandning och collageteknik, hantera färgat papper, eller annat färgat material, för att göra bilder som det gick att samtala om. För dem som inte hade förkunskaper i färg, färgteori eller färgsystem var det nödvändigt att börja med så tydliga och enkla uppgifter som möjligt. Formen visade sig då vara viktig. En färg kan inte skiljas från en annan utan yttre formavgränsning. Vi prövade att arbeta i fri form, som

studenterna valde efter eget skaplynn (fig. 9, 10). Men eftersom formen i hög grad påverkar det innehållsmässiga kom diskussionerna att handla om det föreställande i stället för det som var avsikten: färgen och dess uttryck. Vi valde att i första hand arbeta med kvadraten, beroende på att den som form är balanserad och inte uttrycker något utöver sig själv, såvida inte dess inre struktur beaktas (Arnheim 1974, ss. 12-14). Den är symmetriskt uppbyggd, har ingen riktning, är varken vilande eller stående. Sambanden mellan dess inre och yttre form är klara. Lika dana kvadrater sammanfogade till en helhet bildar en *nonfigurativ figur*. Applicerad med färg kallas den i uppsatsen för *nonfigurativ färgbild*. Jag var påverkad av Ittens färglära där illustrationerna till hans kontrastbegrepp till övervägande del består av kvadrater, det vill säga nonfigurativa färgbilder. Att förmedla något, en idé, en händelse eller en stämning med hjälp av färgade kvadrater blev i början en utmaning för studenterna. Kvadraterna (rutorna) införlivades efter hand som ett redskap (fig. 8) även om vissa studenter hade svårigheter att förlika sig med en strikt och bunden färgbild av kvadrater.

I detta kapitel ges exempel på övningar och laborationer redovisade som färgbilder. Färgläran, främst Johannes Ittens, utgjorde den gemensamma referensen mot vilken övningsuppgifterna konstruerades och diskuteras. I Appendix *Färgbegrepp* presenteras, som underlag för framställningen, Ittens färgbegrepp och färgtyper.

Som ett introduktionsmoment fick studenterna bygga ett litet objekt (stilleben) på en bottenplatta i silkboard (10x14 cm) med hjälp av några (små) tändsticksaskar, sockerbitar och tändstickor. Objektet färgsattes efter någon av Ittens färgkontraster. Därefter målades det av på papper. Orsaken till denna inledning i form var att färgstudierna skulle ha en koppling till volym – det rumsliga sammanhanget. Studenten skulle från början bli medveten om att färg och volym samverkade. Emellertid utvecklade vi efter hand en annan strategi där form- och färgstudierna till en början separerades. Orsaken var den frustration en del studenter upplevde när de inte fick uttrycka sig fritt i vare sig form eller färg. Vi övergick därför till uppgifter som började i individens egna erfarenheter av att se och handskas

med färg. Dessa inledande uppgifter gick ut på att göra sig medveten om hur man ordnade sin personliga färgverklighet och på vilket sätt den kunde förmedlas verbalt och med hjälp av färgbilder. Det skedde genom laborativa färg- och kompositionsövningar. Med färgpennor, gouachefärger eller färgat papper tilldelades studenterna uppgifter av både undersökande och uttryckande karaktär. Målet var, att var och en skulle tillägna sig medvetenhet om hur färger ser ut både som enskilda kulörtoner och sammansatta till färgackord, och att färg är personligt och något man kan träna sig i att fördjupa både genom att se aktivt och uttrycka det sedda i handling. Med andra ord: det handlade om att utveckla en känslighet för färg. Det skedde genom iakttagande, återgivande och genom jämförande av färgbilder.

Som betraktare ser vi färger. I vår vardag behöver vi inte veta hur man verbalt benämner dem eller vilka pigment färgerna innehåller. Men, skall man identifiera färg, besvara frågor om färg och komponera med färg, måste man handskas med färg och arbeta med den aktivt. Med färgteorins hjälp kan vi skapa färgackord och kompositioner som samverkar utifrån estetiska kategorier som harmoniskt eller disharmoniskt, expressivt eller impressivt.

Introducerande färglaborationer

Josef Albers skriver »... det är svårt, om inte omöjligt, att komma ihåg bestämda färger». (Albers 1982, s. 15) Han exemplifierar med färgen på ett specifikt föremål: Coca-Cola burken. Han bad sina studenter att bland en mängd olika röda färgprover plocka ut färgen på sin minnesbild. Trots att studenterna sett färgen på burken otaliga gånger, visade de upp olika rödfärgade papperslappar beroende på vars och ens visuella färgminne. Även vi använde oss av detta experiment. Bland olikfärgade röda pappersark valde studenterna ut den röda färg som för var och en var den rätta, den av sin egen minnesbild. Vid en jämförelse visade uppfattningarna om den röda färgen på Coca-Cola burken stor spridning. Det har med erfarenhet och föreställning att göra. Erfarenhet dock, ger inte nödvändigtvis en medvetenhet om hur den röda färgen ser ut, om den är röd eller röd-

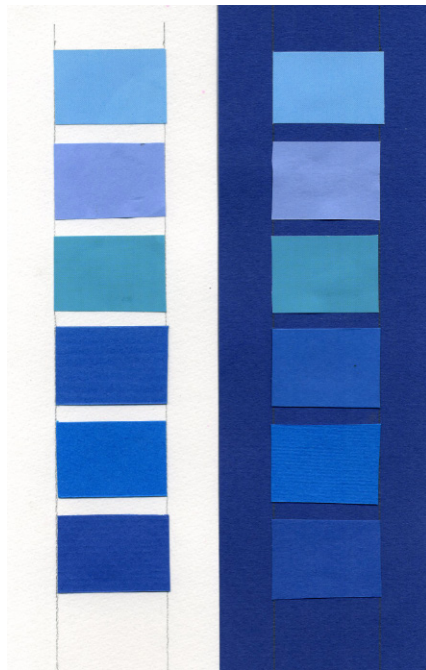


Fig. 6. En färg har många ansikten. Collage. Studentarbete.

orange, blåaktigt röd, mörk eller ljus. Det är helt enkelt svårt att över tid komma ihåg en bestämd färg. Föreställningen om färgen på burken ger en idé om dess specifika färgton. Denna går att resonera om i och med de i färg formulerade påståendena.

En färg har många ansikten (fig. 6)

Blått vet alla vad det är för en färg. Men benämningen blått är ingen precis beskrivning av kulörtonen. Blått finns i ett brett spektrum från rödaktigt blått över violett till grönaktigt blått. Det förekommer olika ljusblå, mellanblå och mörkblå färger. Begreppet blått är en samlingsbenämning för en närmast oändlig mängd olika blå färger och nyanser. Det är följaktligen ett verbalt problem förknippat med att beskriva färg. För studenterna var det nödvändigt att lära sig behärska visuella och verbala redskap för att beskriva färg, eftersom färgbestämning är det första problemet man ställs inför när

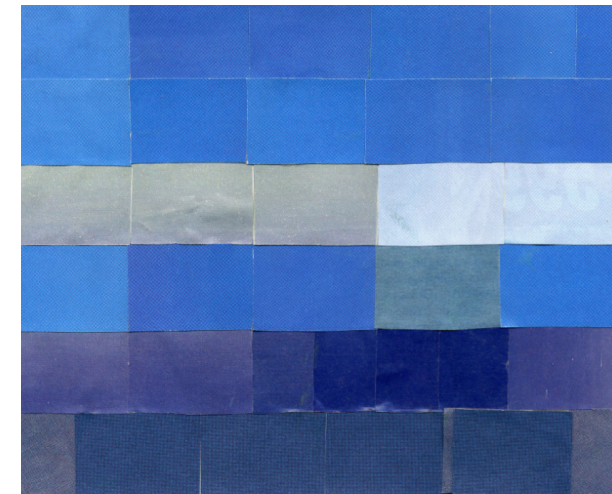
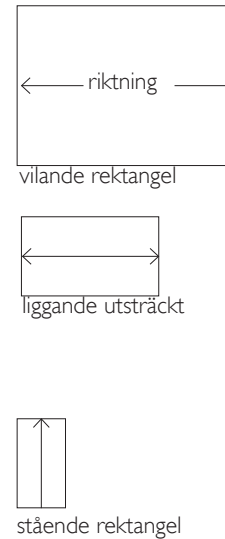


Fig. 7. Färger som mer eller mindre påminner om blått, undantaget den grå färgen, som snarare drar åt varmt grönaktigt grått. Collage. Studentarbete.

man skall tala om en särskild färg. I fig. 6 visas sex olika blå färger mot en vitt respektive mörk blå bakgrund. Mot vitt framträder de blå som mörkare och mot blått som ljusare. De olika blå visar sig relativt tydligt mot blå bakgrund. Mot vitt tenderar särskilt de mörkare blå att likna varandra i valör.

Färger som mer eller mindre påminner om blått (fig. 7)

Ett antal olika blå färger i olika valörer är sammanställda till en nonfigurativ färgbild som också är en komposition. I denna, och motsvarande uppgifter i färgskalan, prövade studenterna gränsen för blått, tånjde den mot blåaktigt violett eller grönaktigt blått, ljust eller mörkt, något som visade sig vid jämförelse. Avsikten var att lära sig olika benämningar för blått och att skilja på en privat association och en tolkning de, i varje fall mer eller mindre, kunde vara överens om. De karakteriserade färgegenskaperna gick att föra samtal om utan kunskap om vare sig färgteori eller färgsystem. De rena blå färgerna kunde sorteras i en grupp, de blåviolettera i en annan och de grönaktigt blå i en tredje o.s.v. Kompositionen i fig. 7 består av rektang-

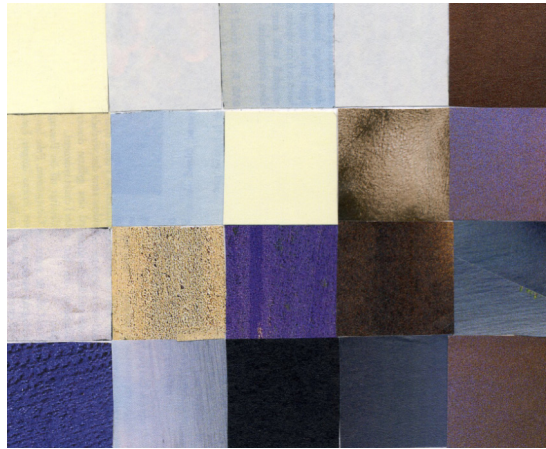
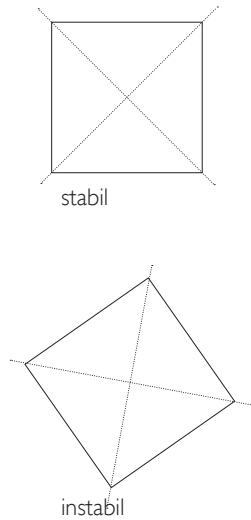


Fig. 8. Hemligt tema/Kommunikation utan ord. Collage. Studentarbete.



lar i olika storlek. De är ordnade i sex horisontella band eller nivåer. Den fjärde nivån underifrån innehåller en grå färg som i sammanhanget får en varm grön ton beroende på omgivningens färger (jfr fig. 15).

Hemligt tema eller kommunikation utan ord (fig. 8)

Nästa steg i användningen av nyvunnen färgkunskap blev att *komponera en bild* utifrån ett personligt och hemligt tema. Det skedde med hjälp av färgade kvadrater. Studenten skulle uttrycka något, en händelse eller en berättelse med hjälp av färgade papperslappar. Resultaten diskuterades. Vi resonerade om vad bilderna förmedlade och om problematiken att både förmedla och tyda en berättelse utifrån en nonfigurativ komposition. Vi undvek figurativa kompositioner eftersom man där, i betraktandet av det föreställande, får associationer som kan leda bort från färgen. Vi prövade att tyda något genom att enbart iaktta färgen. I figuren är pappersbitarna klippta ur ett magasin vilket ger ytor av olika textur och karaktär. Dessa kan leda bort från själva färgen och ge associationer till torrhet, sprödhet, sand med flera.

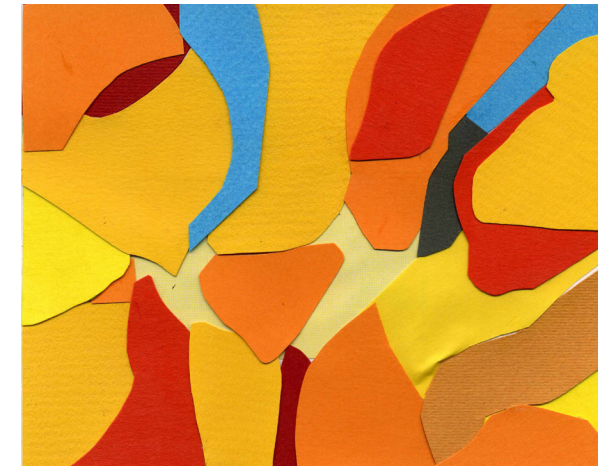


Fig. 9. Den fulaste färgen är orange. Collage. Studentarbete.

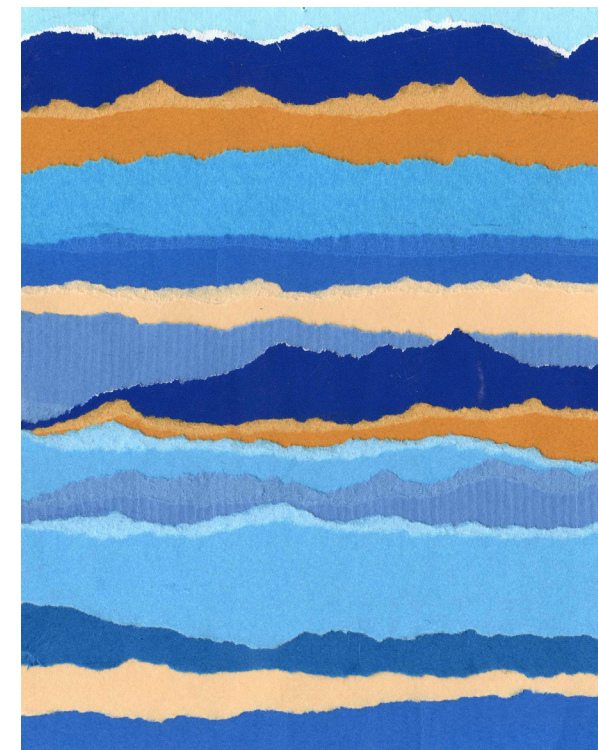


Fig. 10. Den fulaste färgen är blå. Collage. Studentarbete.

Som framgår av figurerna 7 och 8 är den yttre formen inte kvadratisk utan rektangulär. Studenter tolkar och genomför uppgifter på olika sätt. I fig. 7 var uppgiften att urskilja olika blå färger. På grund av bildens strukturella uppbyggnad kunde vi också tala om vad den innebar för upplevelsen som helhet. Figuren är inte komponerad av kvadrater utan liggande rektanglar. En rektangel har ett annat uttryck än en kvadrat. Den liggande rektangeln är vilande. Dess riktning går åt två håll. Den stående är upprätt. Även upplevelsen av kvadraten ändras beroende på om den vilar med ena sidan mot underlaget eller om den står på skrå.

Den fulaste färgen (fig. 9 & 10)

I ytterligare några ”berättande” uppgifter uppmuntrades studenterna att använda *abstrakta* former. Även i en abstrakt bild är formen avgörande för hur berättandet uttrycks. Studenterna övade sig i att uttrycka sig i färg kring exemplet den ”fulaste färgen”, den de hyste störst motvilja mot. Den komponerades med ett fåtal andra färger. Problem som vi diskuterade i sammanhanget var hur pass väl det förmedlade budskapet gick fram, hur formen påverkade färgen och vad formen innebar för bildens karaktär och uttryck.

Orange: Kompositionen i figur 9 innehåller mest varma färger. Av 25 ytor är sex orange, tre röda, två mörkare röda, en brun och två blå. Tio fält innehåller tio olika gula färger. Rött förstärker orange, samtidigt som rött har en dämpande och tillbakahållande effekt genom sin *mättnad*. De konvexa formerna väller ut över bilden och maximerar det varma uttrycket. Komplementfärgen blått förstärker orange som tycks bli ännu varmare. Kompositionen blir överhettad och expressiv.

Blå: Olika blå färger och gulaktiga till brunaktiga avlöser varandra i horisontella fält (fig. 10). Den avsedda fula blå kan snarare upplevas som vacker och harmonisk genom den förhållandevis balanserande komplementkontrasten. Därmed blir uttrycket vilande.

Kommentar: I skissandet av den ”fula färgen” infinner sig i vår perception en förvandling över tid. I bearbetningen sker en estetisk acceptans. En

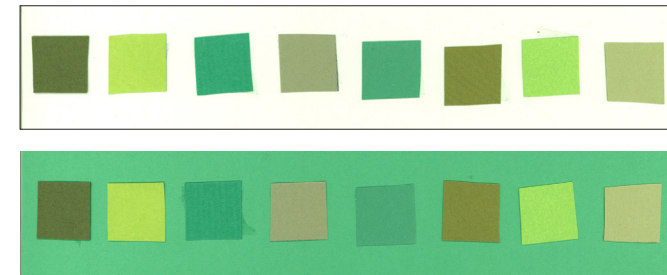


Fig. 11. Grönövningar: Collage. Studentarbete.



Fig. 12. "Kompositionsremsa". Grönövningar: Collage. Studentarbete.

ful färg sätts mer eller mindre medvetet in i ett färgsammanhang som ger den mening i helheten. Färger och/eller former läggs till och bidrar till en balanserad och harmonisk komposition eller, på motsvarande sätt, förstärker det fula till att bli en oskön helhet. Det bekanta får en ny mening i det nya sammanhanget. Där, i det konkreta arbetet, sker samtalet om färg.

Grönövningar (fig. 11 & 12)

Olika gröna färger (fig. 11) mot grönt respektive vitt underlag visar att gröna färger mot vitt ger *färgbilden* en grafisk karaktär. De gröna kulörernas olikheter framträder tydligare mot en grön bakgrund än mot en vit.

Kompositionsremsan med två gröna kulörer mot vit bakgrund (fig.12) är ett försök att med ett begränsat antal gröna färger och former åstadkomma rytm. Studenterna laborerade med begreppet rytm så som det beskrivs i uppslagsboken:

Rytm (... eg. riktigt förhållande, mått) kallas i hvarje enskilt afmätt

förhållande mellan de särskilda delarna inom ett helt... eller en välbehag alstrande upprepning af hvarandra liknande led, som hvart och ett består af inbördes olikartade enskildheter. (Nordisk familjebok 1904. spalt 4)

Rytmen är en användbar formegenskap i långa planteringar. Rytmen kan bestå, som här, av ett begränsat antal former och färger i en rapport, eller en sekvens som upprepas.

Kommentar: Grön färg har en självklar plats i vår miljö. Att med hjälp av olika pigment och tekniker återge gröna färger på vitt eller färgat papper bidrog till en diskussion om hur dessa färger ser ut och upplevs. Är de varma eller kalla, gulaktigt eller blåaktigt gröna, eller är de ljusa eller mörka i förhållande till varandra eller mot den bakgrund de visas? Frågor och svar ledde fram till en större förståelse om en färgs utseende i förhållande till en annan. I diskussionerna formulerade studenterna sig om färg, och med hjälp av färgövningar, kopplade till färgteoretiska begrepp, kunde de enas om en viss samsyn.

Laborationer i "ren färglära"

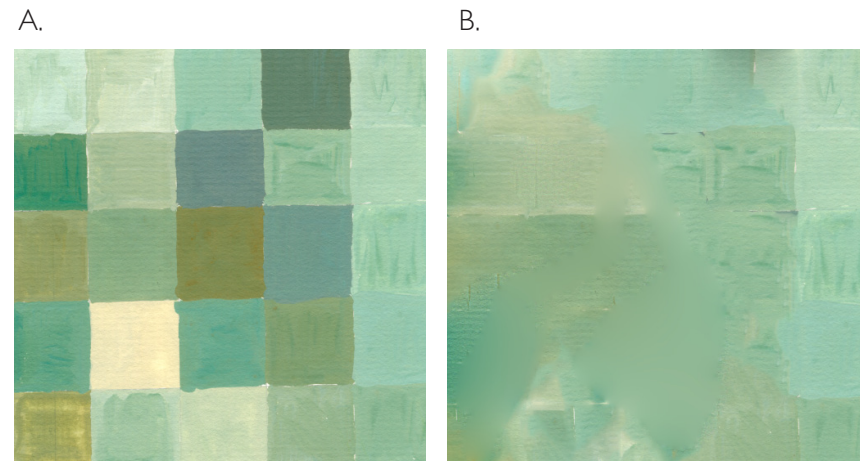
Genom ett färgteoretiskt stöd skulle vi, studenter och lärare, komma närmare färgen som kompositionsredskap än vad den vardagliga färgkunskapen medger, den som vi i mer eller mindre utvecklad grad bär med oss. Det kunde möjligen inspirera till ett nydanande arbetssätt inom växtkomposition, ett ur färgsynpunkt mer avancerat. Studenterna skulle bli medvetna om, som nämnts tidigare, att de med hjälp av Johannes Ittens figurer (färgcirkeln, kvantitetscirkeln, färgstjärnan, färgklotet) erövrade redskap att beskriva färgspektrum, och vidare att komponera med färg och att analysera en färgkompositionens uppbyggnad. De skulle ta sig an detta metodologiskt genom att ställa sig frågorna: hur är färgcirkeln uppbyggd och vilken är dess innebörd?

I *färgcirkeln* belyser Itten färgernas släktskap och kontraster (se Appendix *Färgbegrepp*). I figuren *kvantitetscirkeln* åskådliggörs färgernas harmoniska proportionsförhållande i relation till dessas ljushet. I figuren *färgstjärnan*



Fig. 13. Kvalitetskontrast. Gouache. Studentarbete.

Fig. 14 A) Ljushetslika färger. Gouache. Studentarbete. B) Bearbetad till "nästan" ljushetslika färger.



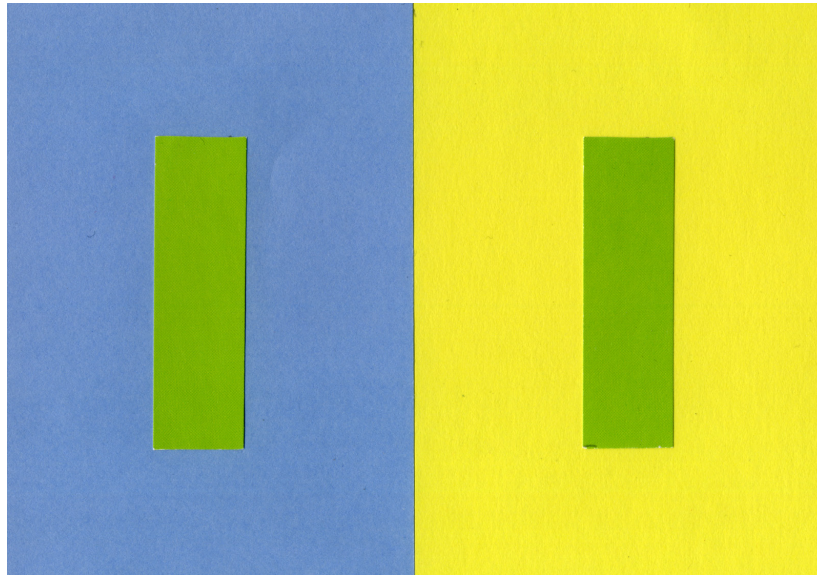


Fig. 15. Färgens relativitet. Collage. Studentarbete.

lägger han till svart och vitt och visar därmed på färgernas valörer (ljushet och mättnad) i parallella ”tonvärdesplan”. I *färgklotet* binds färgcirkeln och färgstjärnan ihop till en rumslig figur – färgkroppen – som visar hur primärfärgerna och dessas blandning med svart och vitt är sammanlänkade.

Kvalitetskontrast. ”Rött plus svart och vitt” (fig. 13)

Uppgiften bestod i att både lära sig färgblandning med gouachefärger och upptäcka att en kulörton uppblandad med svart eller vitt, eller både och, ger upphov till ett mer eller mindre obegränsat antal valörer. Gouachefärgen är dessutom ett medel att upptäcka subtila förändringar i kulören genom att det sker en kulörtonförskjutning vid inblandningen av svart och/eller vitt. Det betyder att en klar röd färg kan anta en gulaktig eller blåaktig färgton beroende på vilket svart pigment som används vid färgblandningen.

Ljusbetslika färger (fig. 14 A & B)

Laborationen handlade om svårigheten att blanda till färgerna på ett sådant



Fig. 16. Kall-varmkontrast. Färgkomposition. Gouache. Studentarbete.

sätt att samtliga blir lika ljusa (fig.14 A och B). I A finns ett antal olika grönbå och gråaktigt gröna färger. Några är gulaktiga. En del är mörkare, andra ljusare. Vid reducering av de ljusaste och mörkaste tonerna i B, bildar de övriga färgerna en jämnare yta – en ”kropp” – eftersom samtliga färger befinner sig på samma plan.

Materialkommentar: Vid systematiska undersökningar av färg är det lämpligt att använda olika slags färgade papper. Man slipper blanda till färg, och man har framför allt »... möjlighet att upprepade gånger använda precis samma färg utan minsta förändring i ton, nyans, eller ytkvalitet». (Albers 1982, s. 18) Med ett enhetligt laborationsmaterial kan man upprepa försöken utan störande förändringar som till exempel att få till den exakta färgblandningen. Att i motsvarande undersökningar använda gouachefärger, genom svårigheten att få till den exakta kulörtonen, en annan dimension. Bilden blir målerisk genom de subtila variationer som uppstår, särskilt i början, när man lär sig färgblandningar. Man får upp ögonen för små förändringar i kulören (kulörtonförskjutningar) och variationer i valören. Dessa kan bidra till överraskningar att gå vidare med och förfina i till exempel komposition med växter.

Färgens relativitet (fig. 15)

Josef Albers har mig veterligen myntat begreppet färgens relativitet. Fenomenet innebär att färger påverkas av varandra och får olika utseenden beroende på omgivningens färger. (Albers 1982, s. 28) I övningsuppgiften

”Tre färger blir fyra” uppmanades studenterna att placera två rektanglar i samma färg och storlek mot olikfärgade bakgrunder. Det är viktigt i sammanhanget att *mittfärgen* inte är alltför liten i förhållande till dess *omfält* så att det går att uppfatta färgförändringen tydligt. Studenterna upptäckte att den gröna färgen ändrade utseende beroende på mot vilken bakgrundsfärg den visades. I figur 15 ser vi att mot gul bakgrund blir den gröna färgen blåaktigt grön och mot blå bakgrund blir den gulaktig. Valören uppfattas ljusare mot blå bakgrund och mörkare mot gul.

Kall-varmkontrast (fig. 16)

I färgcirkeln ligger rödorange och blågrönt mitt emot varandra, kall-varmkontrastens båda poler.

Rödorange är den varmaste och blågrönt den kallaste färgen. Färgerna gult, gulorange, orange, rödorange, rött och rödviolett betecknas i allmänhet som varma, och gulgrönt, grönt, blågrönt, blått, blåviolett och violett betecknas som kalla färger. (Itten 1971, s. 45)

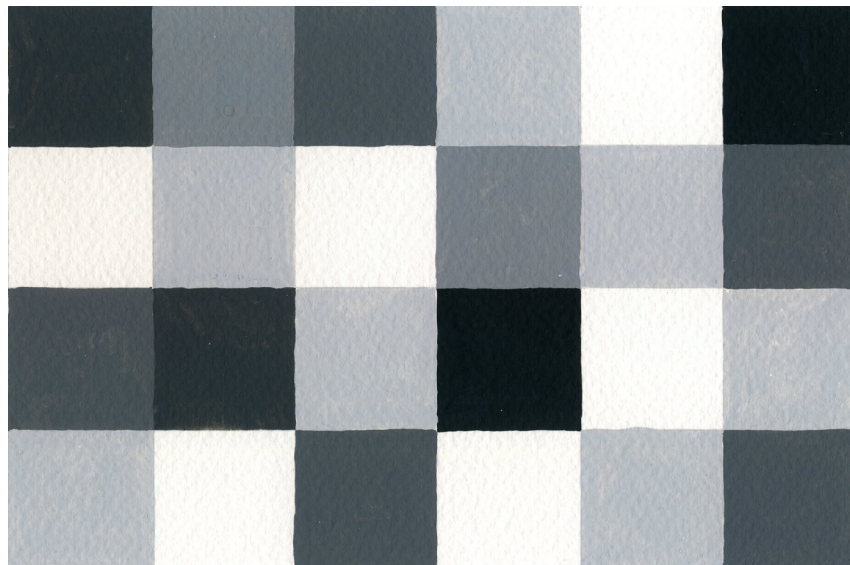
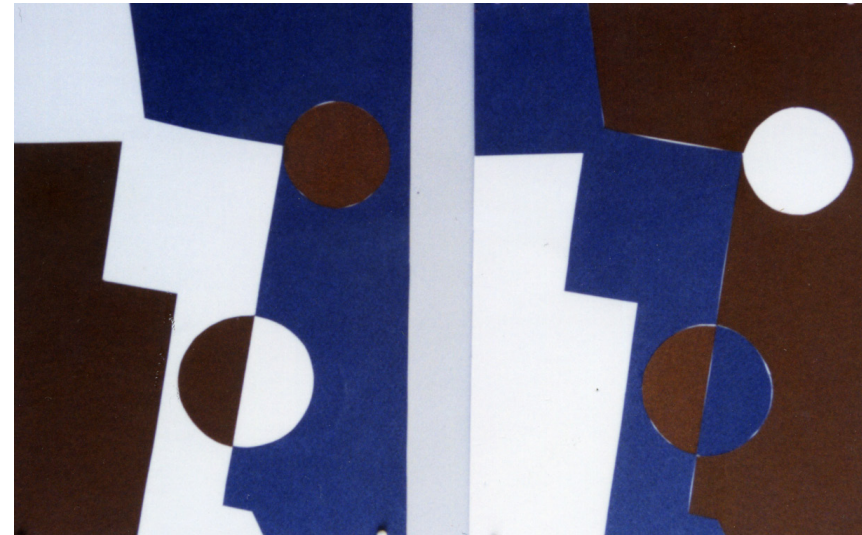


Fig. 17. Komposition i sex valörsteg. Gouache. Studentarbete.



A.

B.

Fig. 18. Ljushetskontrast. Balans. Collage. Jessica Baggeryd.

Gränsdragningen är relativ eftersom färgerna mellan de båda polerna alltid gränsar till andra färger som i sin tur påverkar kall-varmkontrasten. Jämför figur 15 där samma gröna färg blir varmare mot den blå bakgrunden och kallare mot den gula.

I figur 16 bygger kall-varmkontrasten på, å ena sidan blått och å andra sidan rödorange, orange, gult och brunt. Även den gröna färgen får en varm ton mot den blå bakgrunden.

Ljushetskontrast (fig. 17 & 18)

»Det finns bara en maximal svart färg och bara en maximal vit, men det finns nästan ett oändligt antal ljusa och mörka gråtoner, som kan framställas i en kontinuerlig tonskala mellan svart och vitt». (Itten 1971, s. 37) För att utveckla sin känslighet för olika gråtoner, det vill säga valörskillnaderna mellan svart och vitt målade studenterna valörskalor (se fig. 3 Appendix *Färgbegrepp*). Ur dessa valdes sedan ett antal gråtoner plus svart och vitt som samlades till nonfigurativa kompositioner i ljushetskontrast (fig. 17).

Syftet var att undersöka skillnader och likheter i valör genom att ställa samman olika ”valörnivåer”. Figuren innehåller sex nivåer vilka har fördelats på ett sådant sätt att kontrasten mellan mörkt och ljust modifieras av åtminstone fyra grå valörsteg.

Annorlunda förhåller det sig i figurerna 18 A och B, vilka båda har en likadan formuppbyggnad. Där är det inte längre gråskalan som använts utan blått, brunt och vitt. Syftet med den slags uppgift var att undersöka förändringar i uttryck beroende på en omkastning av färger på respektive ytor och att åstadkomma en balanserad komposition.

Den inre formen ändrar uttryck vid byte av färg på respektive färgfält. De vita ytorna i A förstärker bildens uppåtgående zick-zack rörelse, men hålls samtidigt tillbaka av den tvåfärgade cirkeln. I B är rörelsen obefintlig. Där råder snarare en stillsam balans.

Hortikulturell reflektion: I en växtkomposition som innehåller olika kulörer och vitt har vita blommor en tendens att separera färgerna (Hobhouse 2001, s. 62). Om vi förvandlar område A till en ”bild” med växter skulle det vita stråket medverka till att antingen separera de båda övriga större färgfälten från varandra eller binda ihop dem beroende på om vitheten är blåaktigt, gulaktigt eller grönaktigt vit. I B skulle vita blommor kunna uppfattas som isolerade öar. Landskapsarkitekt Eva Gustavsson skriver:

... vita blommor i klump drar till sig mer uppmärksamhet än till och med lysande röda färger. Synintrycken av vita blommor kan ibland jämföras med ögats reaktion på kvardröjande snöfläckar i vårsolen. Med en medveten användning av vita inslag har man dock möjlighet att påverka balans och proportioner i en komposition. (Gustavsson 1993, s. 63)

Figurerna 18 A och B är exempel på hur en student tagit sig an att i form och färg komponera en sammansatt bild som går att översätta till växtkomposition eller resonera om i samband med växtkomposition.

Hortikulturella färgövningar

Hortikulturella färgövningar var uppgifter som, fördelade över hela utbildningstiden, innebar att efter hand nå en alltmer komplex förståelse för växters färger och växters inre form och habitus. Växtkomposition var ett omfattande ämne i utbildningen och därmed något studenterna skulle bli kunniga i att hantera och omsätta. Det gällde att lista ut möjliga och funktionella redskap som i ett kommande yrkesliv kunde omsättas i rabatter och planteringar.

Exempel på hortikulturella färgövningar var studier av perenner och lignoser. De byggdes upp från enkla övningar till mer sammansatta. Studenterna gjorde i tur och ordning färg- och formanalyser av:

- enskilda blommor (kronblad, pistill, ståndare, foder) (fig 19)
- enskilda växter (se Kapitel 2.3 och 2.4)
- en del av en växtkomposition (se Kapitel 2.4)
- fördjupningsarbete inom växtkunskap och växtkomposition (fig. 25)

Nedan visas bildexempel på hur vi tog oss an studier i färg och färglära och exempel på skillnaden i uttryck i arbetet med pigmentfärgsblandningar respektive collage.

I ett gestaltande arbete har tiden betydelse. Det tar tid att erövra erfarenhetsbaserad kunskap om färg och integrera den med den egna personligheten. Inom trädgårdsprogrammets estetiska del fanns det utrymme för endast några veckors grundläggande färgstudier. Det gällde att vara effektiv i valet av både övningsuppgifter och tillämpningsuppgifter. De bilder som användes i uppgifterna var av olika slag:

- nonfigurativa (t.ex. ”Hemligt tema”, fig. 8)
- abstrakta (t.ex. ”Den fulaste färgen”, fig. 9, 10)

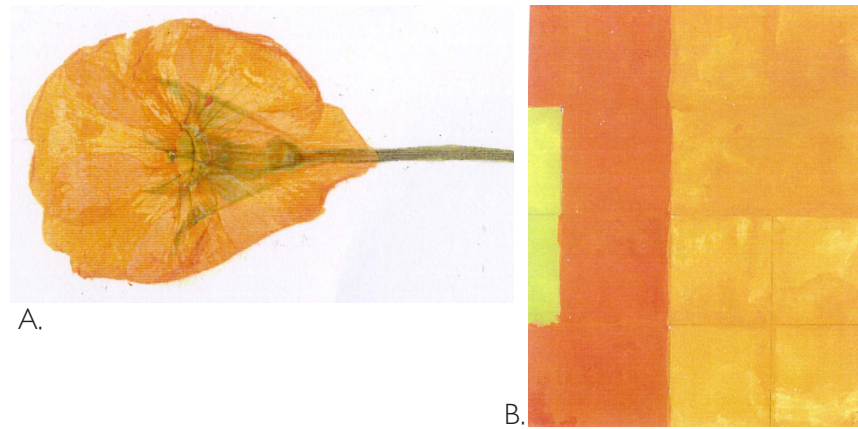


Fig. 19. Färganalys av en blomma, *Kalanchoe blossfeldiana* (våreld) där de utvalda färgerna är ordnade till en färgkomposition. Studentarbete.

Färganalys av en enskild blomma (fig.19)

Studenterna försökte illustrera en enskild blommas kulörer (hyllet med foderblad, kronblad, ståndare och pistill) och uppskatta dess proportionerliga förhållande genom att måla av dem (fig. 19). Färgerna analyserades. Det ingick i uppgiften att bearbeta analysen genom att ”föra” den vidare till en abstrakt komposition där blommans färger var proportionellt fördelade. En fråga att diskutera blev därmed Johannes Ittens begrepp kvantitetskontrast. Färganalys av en enskild blomma var både en övning i färgseende, färglära och färgkomposition.

Hortikulturell tillämpning av fyra färgkontraster

Färgteorin är det analytiska redskapet som lyfter färgbilder och kompositioner i färg över personlig smak, tyckande och intuitiv begåvning. Här följer exempel på kompositionsmoment och laborationer/analyser av växters färger i relation till färglärans egenskapsbegrepp.

Färgens egen-kontrast (fig. 20): Johannes Itten skriver om färgens egen-kontrast att den är brokig och högljudd (Itten s. 34). Man kan använda

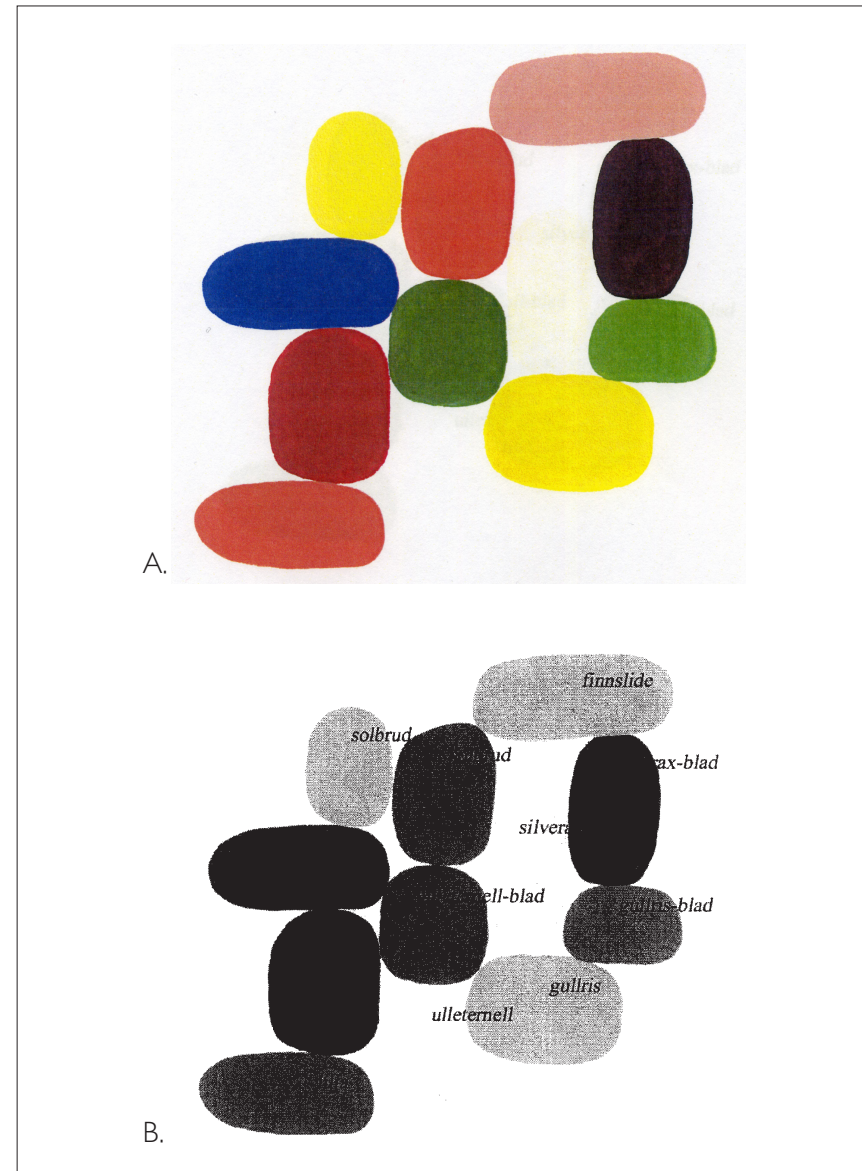


Fig. 20. "Den hysteriska". Bilden visar färgens-egenkontrast hämtad ur examensarbete: "Färgkombinationer med perenner". Louise Karlsson 2006. I A) visas kulörerna. Gouache. I B) antyds perenner knutna till respektive färg, illustrerad i svart-vitt.

alla färger i sin renaste lyskraft, men även alla de färger som skiljer sig från första ordningens tre färger. Intensiteten avtar ju längre bort från första ordningens färger man befinner sig (Itten 1971, s. 34). Vi tolkade Itten så att han med färgens egen-kontrast avsåg att man kan använda alla kulörer och dess valörer i en komposition. Väljer man färger ur första ordningen karaktäriseras kompositionen av samklang genom att samtliga färger är rena och intensiva. Komponeras dessa med andra ordningens blandfärger innebär det en kontrast. I figur 20 har Louise Karlsson gett förslag till en rabatt i färgens egenkontrast. Hon skriver:

Denna kontrast finner man främst mellan första ordningens färger det vill säga veronikans blå, gullrisets gula och röllikans röda kulör. (Karlsson 2006, s. 11)

De ljusa färgerna i förslaget tillhör finnslide, silverax och ulleternell.

Ljushetskontrast (fig. 21): I de efterföljande studierna i färg och växtkomposition uppmärksammades ljushetskontrasten ytterligare genom övning och tillämpning med växter. I figuren visas ett exempel på växter i blå och blåviolettera färger där störst kontrast råder mellan *Iris 'Black Dragon'* och *Iris 'Silverado'*. Valörmässigt däremellan ligger *Aster amellus 'Breslau'* (brittsomaraster) och *Veronica spicata* (axveronica).

I växtkombinationen antyds dessutom ett monokromt färgschema, det vill säga en (huvud) färg vid sidan av grönt bladverk.

Komplementkontrast (fig. 22): I momentet ”Färganalys av en enskild blomma” användes en fysisk blomma som underlag för analysen. Studenterna uppmuntrades även att studera växters färgkontraster i fotografier. Blomman hos *Pulsatilla patens* (nipsippa) innehåller kontrasten komplementfärgerna gult och violett. Från fotografiet kan olika violetta och gula (till gulbruna) färger ställas samman till ett färgregister med hjälp av datorverktyget pipetten. Beroende på kronbladens genomskinlighet och det (i fotografiet) närvarande solljuset går det att få fram ett stort antal violetta kulörtoner.



Fig. 21. Ljushetskontrast. Färgschema utformat som fotomontage. Växterna ingår i perennplanteringen ”Himmel och hav”, anlagd som examensarbete av Engla Sundberg 2008 i Mariestad.

Här är urvalet begränsat till fyra.

Kvalitetskontrast (fig. 23 och 24): Den kontrast mellan färger som är olika i renhetsgrad, klarhetsgrad eller färgstyrkegrad kallar Johannes Itten kvalitetskontrast (1971, s. 55). Det är motsatsen mellan klara (lysande) och oklara (dova) färger. Itten säger:

Om vi i en komposition vill låta den rena kvalitetskontrasten komma till uttryck, måste vi blanda den oklara färgen ur samma färg som den lysande, dvs. klart rött måste stå mot det dovt röda, lysande blått mot den oklara blå färgtonen. (Itten 1971, s. 58) [//: exempel fig. 13]

Man ”får” alltså inte ställa klart rött mot en oklar blå. I så fall kommer kvalitetskontrasten att övertonas av andra kontrastverkningar. I figur 23 är en relativt klar gul ställd mot en mer dämpad (med vitt). I figur 22 är en klar



Fig. 22. *Pulsatilla patens*. Registrerade komplementfärger. Foto: Jonas Bengtsson.

violett ställd mot oklara, varav två är dämpade med vitt och en med rött.

För målaren (konstnären som arbetar med pigmentblandning) är denna kontrast viktig om avsikten är att uppnå en stillsam och lugn färgverkan. För en trädgårdskonstnär är det svårt att genomföra kontrasten konsekvent, eftersom en röd färgton på blomman hos en art inte liknar någon annans, än mindre i en ljusare eller mörkare variant. Samtidigt ger kontrasten – friare tolkad – en möjlighet till sublima kombinationer i till exempel rött, om man tillåter sig att kombinera olika röda färger i olika ljushet och mörkhet (renhet) med grått och till exempel orange och gult (fig. 23, 25 C).

Itten illustrerar kvalitetskontrasten med fyra exempel som vart och ett innehåller en ren färgton med respektive övergångar till grått. Därefter ger han exempel på hur han sett kontrasten i Henri Matisse målning ”Pianot” som innehåller fem oklara färger (rosa, blått, grönt, brunt, orange), grått, svart och vitt, men ingen klar. (Itten 1979, s. 101)

Ytterligare färgbilder knutna till hortikultur

I ett fördjupningsarbete med växtbilder prövade studenten Elin Andersson Simson att göra mönsterkompositioner (fig. 25 A-C). Förebilder var växter

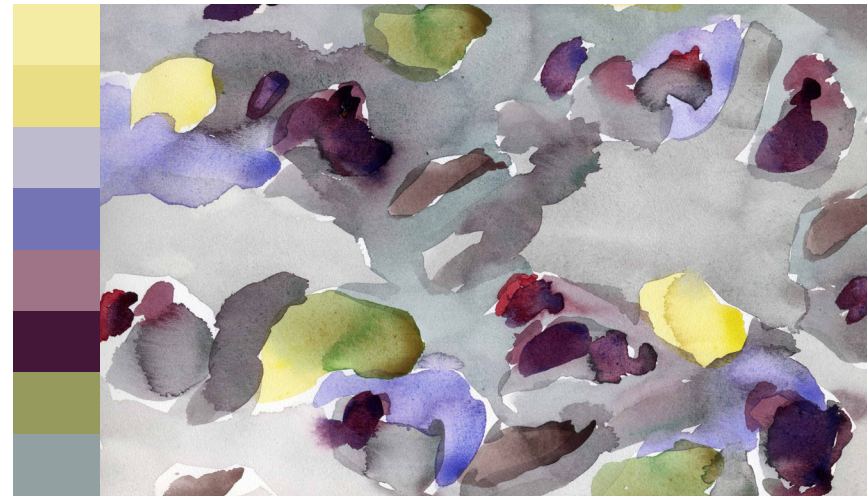


Fig. 23. Bilden är ett försök att återge kvalitetskontrast i landskapet. Motivet är hämtat från Ölands Alvar. De registrerade färgtonerna är gult, grått, blåviolett, rödviolett och grönt i gradvis oklara färger mot grått. Akvarell. N. Nilsson.

hon studerat och arbetat med under en praktikperiod i ”Karoo Desert National Botanical Garden” i Sydafrika. (Andersson Simson 2010) Syftet var tvåfaldigt, att analysera växtens karaktäristiska former och färger och bearbeta dessa till dekorativa mönster. Det var ett försök att med växten som grund komma fram till det karaktäristiska och genom reduktion och förenkling nå fram till ett mönster.

Redskapet som användes var cirkeln. Den blev den sammanhållande grundformen i undersökningen. Genom cirkeln och dess variationer i storlek och färg och olika cirkelsegment prövade studenten att fånga en växts uttryck och karaktär. Färgerna utgick från växternas färger. Arbetsmaterialet var färgat papper ur vilka formerna klipptes. Man kan fråga sig om mönsterkompositionerna ökade förståelsen för växternas utseende och uppbyggnad. Svaret blev ja. De visade att det karaktäristiska i varje enskild växt rymde ett dolt ornamentalt värde, något som betonades i mönstren.

Ett annat exempel på hur man kan arbeta med bildkomposition relaterad till växter visas i figur 26. Genom att använda sig av bilder i växtkataloger



Fig. 24. *Helleborus 'Pirouette'*. Exempel på kvalitetskontrast mellan bladens opaka gröna och kronbladens genomskinliga rosa färger. Foto: Jonas Bengtsson.

ger och i collagets form sammanställa urklippen till en idéskiss illustreras en idé om en perennplantering komponerad efter Gertrude Jekylls tankar om att använda sig av hela den kromatiska skalan. Färgerna i collage (växterna) är valda efter likhet i valör.

Besläktade färger

”Dahliarabatten”, så som den illustrerats i respektive fig. 27 B och C. innehåller två olika färgscheman med avseende på färgens verkan – ett varmare och ett kallare. Färgregistreringen i 27 A är gjord på plats med Royal Horticultural Society Colour Chart (R.H.S.) färgsticka och översatt med gouachefärg. Schemat överensstämmer med kulörerna i rabatten så som den uppträdde vid registreringstillfället en solig dag i augusti 2007. Ritningen till rabatten innehåller en aning kallare kulörer och skiljer sig därmed från färgverkan på platsen (fig. 27 C). Ett par av de röda färgerna (*Dahlia 'Purinka'* och *Dahlia 'Black Diamond'*) är rödvioletta. De påverkar hela kompositionen

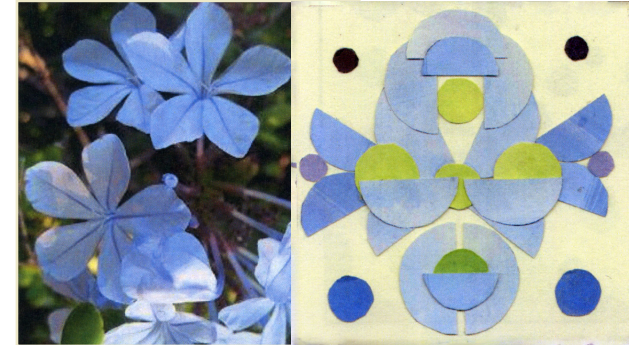


Fig. 25 A) *Plumago auriculata* (afrikaans: Blousyselbos). Collage. Elin Andersson Simson 2010.

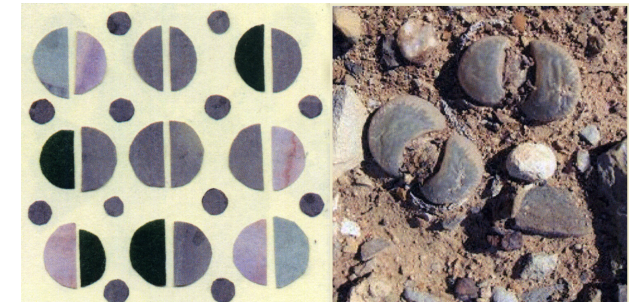


Fig. 25 B) *Lithops comptonii* (afrikaans: Perdeklou). Collage. Elin Andersson Simson 2010.



Fig. 25 C) *Kalanchoe thyrsiflora* (afrikaans: Meelplakkie). Collage. Elin Andersson Simson 2010.



Fig. 26. Rapport av förslag till rabattkomposition i ljushetslika färger: A) collage, B) färgschema. Lisa Hedberg 2008.

(ritningen), gör den kallare. Följaktligen innehåller ritningen en kall-varm-kontrast, något som jag inte upplevde i den färdiga planteringen.

Efter-kommentar

Flertalet färgbilder i detta avsnitt är studier och färgåtergivningar av kontrastbegrepp. En del är tillkomna efter idén om att komponera utifrån dessa begrepp. Ett exempel är ”färgens egen-kontrast” (fig. 20). Studenten har ur sitt färgminne om växters kulörer skissat på ett färgschema, som visar hur växterna ser ut under sin maximala blomningstid. Det är inte en bild av verkligheten utan en idé, en föreställning. I figur 26 visas ett färgschema i ljushetslika färger. Där har studenten arbetat med collage. Bilderna är klippta ur trädgårdstidskrifter och lagda intill varandra för att illustrera idén om ett växtmaterial i samma valör. Inte heller dessa bilder är illustrationer av verkligheten även om uppsåtet verkar dithän. Den erfarna iakttagaren av färg torde inte ha problem med att uppfatta avsikten.

Med detta vill jag ha sagt att det ligger ett värde i att inte enbart lära sig färgläran på ett abstrakt plan, det vill säga att enbart göra färglaborationer med traditionella konstnärsmaterial. Färgläran kan användas som ett redskap för att uppnå harmoniska kompositioner eller kontrastrika. För att en komposition skall fungera utan överraskningar behöver man träna sig i att iakttä växters färger på plats.

Förutom denna kommentar om samband mellan växters färger, avbildningar (bilder) och färglärans begrepp, tar jag för den fortsatta framställningen med mig resonemangen om bildernas form, färgåtergivning och hur färgbilder av olika slag kan användas för att undersöka färgfenomen i trädgårdar och växtmiljöer samt hur färgbilder kan användas som skissredskap.

Den nonfigurativa formen (rutor) underlättar framställningen av det som skall undersökas – till exempel ”Färger som mer eller mindre påminner om blått” – genom att studenten kommer bort från det avbildande momentet. Färgen renodlas från formen. Det passar inte alla att arbeta nonfigurativt men i en lärosituation är det väsentligt att alla arbetar utifrån samma mall så att det som undersöks går att resonera om från en jämförande utgångspunkt.

Som skissredskap är den schematiska formen att föredra eftersom färgschemat är en strategi att komma fram till något, till exempel färgvalet i en växtkomposition och inte en figurativ illustration av hur den kan tänkas se ut.

Till materialet räknar jag de traditionella konstnärsmaterialen färg och färgat papper. Bearbetning i datorgrafikprogram har sina fördelar om materialet skall tryckas och för dem som har datorvana från unga år är digital teknik välbekant och självklar. Jag föredrar att hålla materialet i händerna då jag uppfattar att det underlättar inlärning och förståelse.

En färgupplevelse är personlig och kan inte vara på annat sätt. Att träna sig i sin personliga färgupplevelse innebär att söka utmaningar både i material och form. Det taktila har betydelse för känslan. Materialens textur och struktur spelar även roll för hur studenterna kan orientera sig i olika slags material. Men, ett sätt att nå utöver det personliga är de begrepp man får i

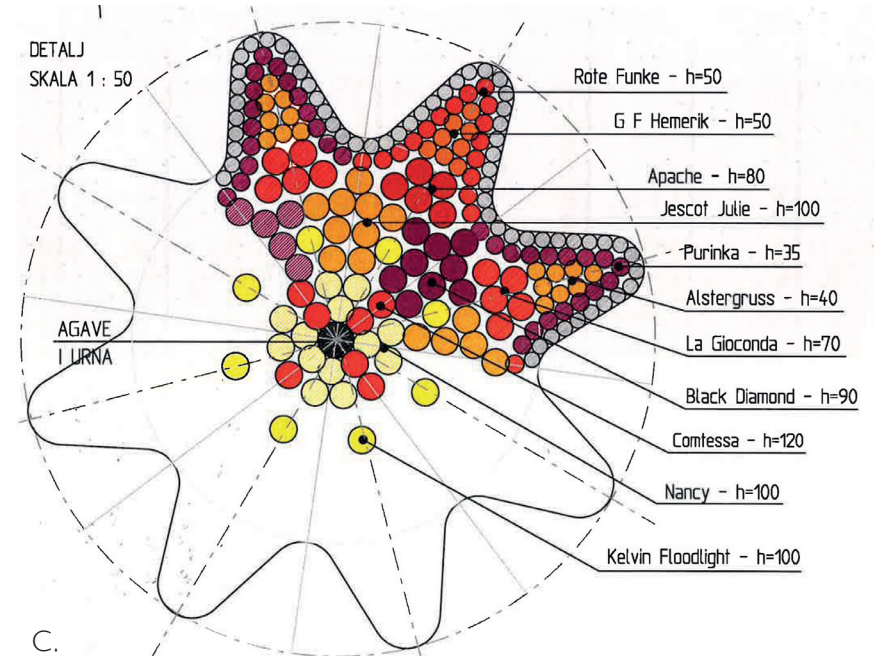
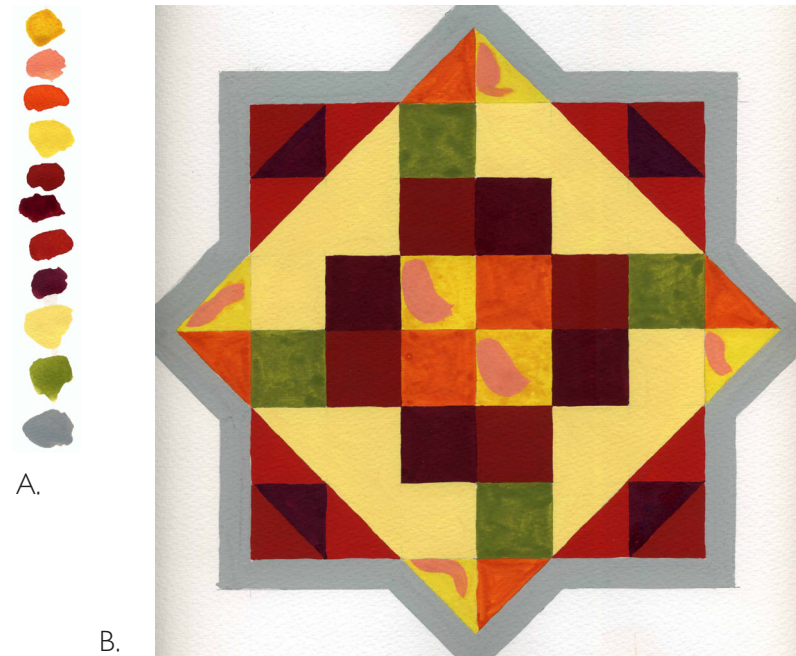


Fig. 27 "Villa - Dahliarabatt", tapetrabatt i Trädgårdsföreningen i Göteborg 2007. A) Färgtagning på plats. Gouache. N. Nilsson. B) Färganalys över Tapetrabatt, Trädgårdsföreningen i Göteborg 2007. Gouache. N. Nilsson. C) Planteringsritning "Margareta Håkansson 2006.

Exempel på besläktade färger. De röda kulöremå är varma. De rödviolettera är kalla. Färgschemat bygger på färger som har släktskap med varandra. Undantag är den grå kulören som tillhör *Senecio 'SilverZweig'*. Den bidrar till färgschemats harmoniska ansats på det sättet att de övriga kulöremåns kontrastfärger (komplementfärger) avspeglar sig i den

grå (jfr fig. 15 Färgens relativitet). Därmed ger färgbilden en idé om hur man kan gestalta en harmonisk och balanserad komposition. Jämfört med originalritningens kulörer (C) som är både varma och kalla går färganalysen (B) i varma färger med undantag av den grå.

färgläran. De öppnar för reflektion och dialog.

Bildtyper i detta kapitel:

- *färgkomposition* (fig. 7-10, 12, 16-18, 25, 26 A, 27 B)
- *färganalys* (fig. 19 B, 22-23, 27 B)
- *färgschema* (fig. 20-21, 26 B, 27 B-C)
- *färglaborativa bilder* (fig. 6, 11, 13, 14-15)

De två bildtyper som fungerat bäst i samband med färgläran kopplad till växtkomposition är bildtyperna *färgkomposition* och *färganalys*. Dessa var mer formellt (geometriskt) uppbyggda vilket innebar att den enskilde studenten kunde koncentrera sig på färgen och dess verkan. Färgkomposition var också den bildtyp som återkom under hela utbildningen. Färgschemat har upplevts som mer komplicerat. Det exemplifieras här med fig. 27 som platser under flera bildtyper. Figur 27 B innehåller både en färgkomposition, en färganalys och ett färgschema.

2.2 Färgstudier av träd och buskar

I detta kapitel är den bärande frågan: vilken typ av färgbilder är funktionella i en undersökning av färgaspekter hos träd och buskar? Därtill redogörs för en laboration där avsikten var att undersöka den färgmässiga variationen i bladverket hos *Heuchera 'Rachel'* (alunrot) i sol respektive skugga. I slutet av kapitlet speglas även några tankar om den gröna färgen.

Det är huvudsakligen studenternas arbeten som tagits upp. Varje undersökning har startat i en färgtagning, följd av färgkomposition och färganalys. Två kompositioner har tillkommit efter egna undersökningar.

En bildfunktion är underlaget för olika bildmässiga bearbetningar. Underlaget har jag, beroende på hur det framställts, valt att kalla för *färgtagningar* och *färgregistreringar*. Uppsatsens resultatsammanfattning (Kapitel 3) börjar med denna bildfunktion som syftar till att urskilja de enskilda färgerna hos växter med vilka man bygger en färgkomposition. Som undervisningsexempel används studien ”trädpanscher” (i andra utbildningsmoment gjordes likartade studier av perenner och örtartade växter).

Det var med hjälp av de enskilda växterna som studenten skulle lära känna färgen. Men, hur kunde ”lära-kännandet” gå till? I denna uppsats har jag begränsat mig till färgfrågan. Så här i efterhand kan jag se att vi valde två samverkande ingångar. Den ena var att utveckla en egen (individens) *färgmedvetenhet* genom *färgerfarenheter*, för att skaffa sig ett *färgminne*. Den andra var att genom det noggranna studiet av den enskilda växten träna sig i att se och förhålla sig till de *enskilda* färgerna i de *sammanhang* de uppträder.

Trädplanscher

Erfarenhet, minne och medvetenhet av och om färg skaffar man sig genom färghandlingar, att aktivt och reflekterande arbeta med färg, till exempel med färgbilder. Ett mål var att studentens skicklighet i teckning och

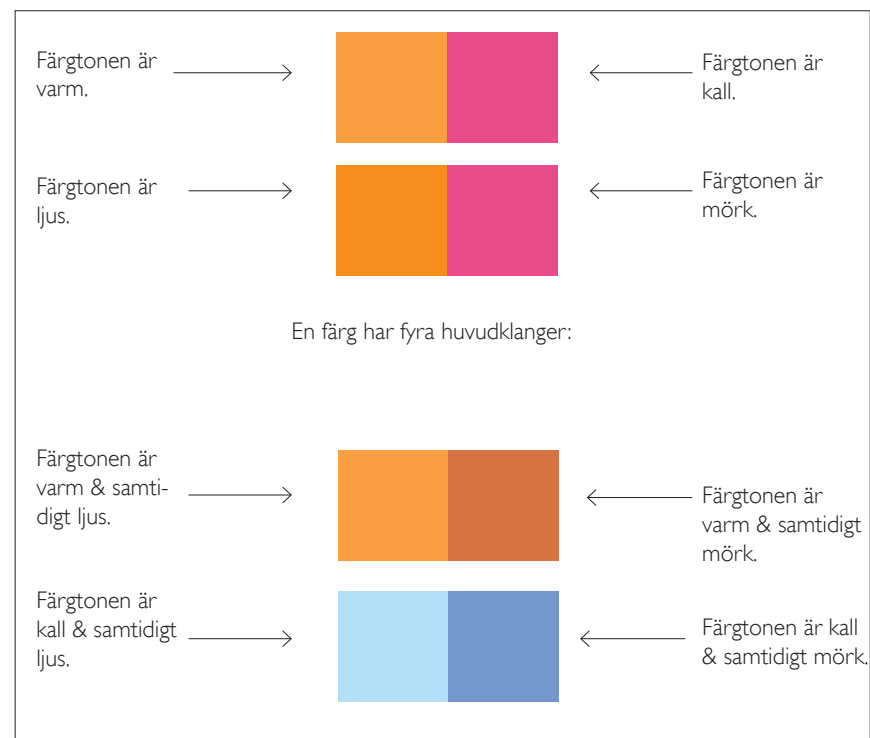


Fig. 28. Färgens fyra huvudklanger efter Kandinskys beskrivning av de enskilda färgernas egenskaper. Färgtonen är varm eller kall, färgtonen är ljus eller mörk. På så sätt, fortsätter Kandinsky, uppstår fyra huvudklanger (färgtoner) av varje färg: färgtonen är varm och samtidigt ljus, färgtonen är varm och samtidigt mörk, färgtonen är kall och samtidigt ljus, färgtonen är kall och samtidigt mörk (Kandinsky 1984, s. 79).

färgåtergivning skulle utvecklas genom återkommande färdighetstränande (lärande) uppgifter. En uppgift var att göra ”trädpanscher”. Ambitionen var att lära känna habitus, morfologi och kulörer väl hos ett antal lignoser genom att teckna och måla av dem. Studenterna fick träna sig i att metodiskt teckna av en lignos karaktäristiska former och därtill i färg återge kulörtonen på blad, blommor, frukter, fröställningar och bark under ett år. Teckningarna utfördes efter hand på A3-ark tillsammans med färgtagningarna – en färg för varje delobjekt – och sammanställdes till panscher (fig. 29). Lignosens färger illustrerades i en nonfigurativ färgkomposition (fig. 30).



Fig. 29. Exempel på trädplansch. *Betula albo-sinensis* var. *Septentrionalis* (kopparbjörk). Innehåll: teckning av avlövat träd (habitus), gren, kvist med blad, nöt (frö) och färgtagning. Julia Haglund 2004.



Fig. 30. Färgkomposition efter färgtagning (fig. 29) av *Betula albo-sinensis* var. *Septentrionalis*. Gouachefärg. Julia Haglund.

Vid första tillfället gjorde studenterna tio trädplanscher var och lika många färgkompositioner. Senare reducerades antalet till fyra. Det innebar till exempel i en årskull om 20 studenter att det utfördes 80 trädplanscher och lika många färgkompositioner. Av dessa är på Institutionen för kulturvård endast ett fåtal bevarade som färgbilder. Syftet med uppgiften var flerfaldigt:

- lära känna färgerna på ett begränsat antal lignoser genom att iaktta och måla av kulörtonen på respektive blomma och/eller frukt/frö, bark etc. (minst fem kulörtoner).
- iaktta hur lignosens färger förändrades under året
- skärpa färgseendet som bas för kompositionsförmågan
- hitta det karaktäristiska i en arts strukturella uppbyggnad (morfologi)
- utveckla det personliga form- och färgminnet som stöd för förmågan att i skötsel och komponering av planteringar nå estetiska kvaliteter
- göra en balanserad färgkomposition

Uppgiftens genomförande

En artlista över lignoser fördelades inom studentgruppen. Studenterna valde ut de arter och individer de ville studera och bestämde själva tidpunkterna för färgtagning. Materialet var Windsor & Newton® gouachefärger och 150 gr Arches® akvarellpapper. Upplägget var fritt utöver A3-format, rubriksättning och färgkomposition. Successivt utförde de:

- teckning av avlövat träd (habitus)
- teckning av vinterkvist
- teckning av löv eller lövklädd kvist
- teckning av blomma och/eller frukt/frö
- *färgtagning* av de tecknade delarna, bark m.fl.
- *färgkomposition*

I fortsättningen behandlas endast de två färgmomenten i uppgiften: *färgtagning* och *färgkomposition*.

Färgtagning innebar att måla upp lignosens olika kulörer och valörer var och en för sig (fig. 29 färgtagning). Färgerna diskuterades och jämfördes inom studentgruppen. Men, eftersom var och en undersökte olika individer, fanns det inget direkt jämförelsematerial. Det ingick inte i uppgiften att ”kontrollera” om färgtagningarna fullt ut överensstämde med de faktiska färgerna, men väl att pröva och diskutera observationerna, till exempel antalet och urvalet färger. Färgtagningen gav en persons bild av lignosens färger sedda över en längre tid – ett slags minnesbilder.

Det andra momentet innebar en bearbetning till färgkompositioner. Orsaken till att studenterna skulle göra dessa var att de skulle förbereda sig för ett gestaltande arbete genom att göra sig medvetna om att en komposition innebär en estetisk avsikt. Färgtagningen bearbetades till en komposition – något tog gestalt – som i ett senare skede i undervisningen kunde vara användbar i ett utvidgat gestaltande sammanhang, till exempel i en trädgård. Samtliga färgkompositioner följde en mall där yttermättet var 15x18 cm. Det inre mättet bestod av 3x3 cm små rutor. Färgerna applicerades opakt det vill säga gouachemediet återgav även valören på kulörtonen.

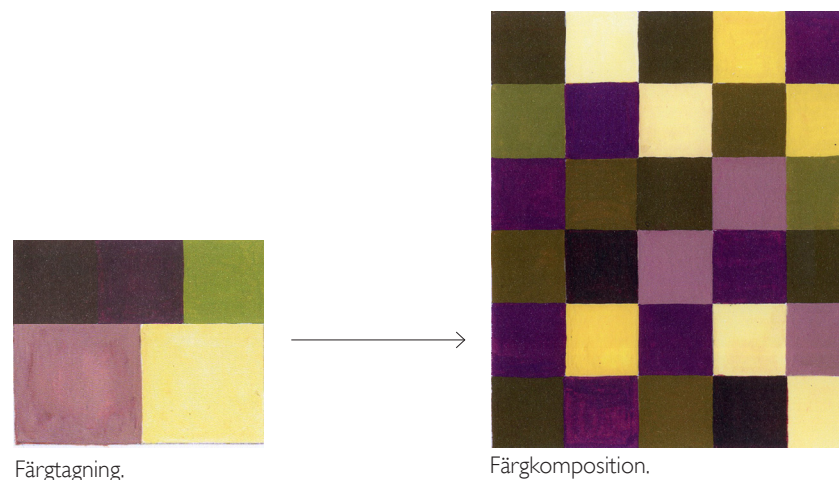


Fig. 31. Färgstudier av *Alnus glutinosa* (klibbal). Studentarbete.

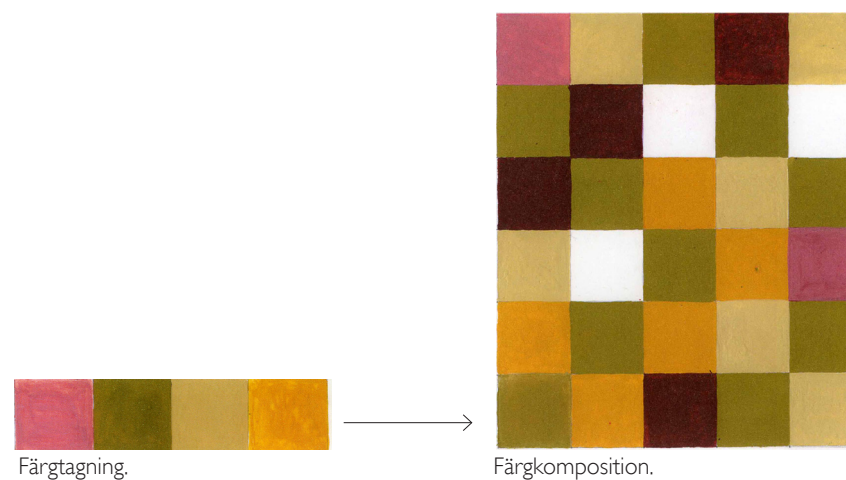


Fig. 32. Färgstudier av *Spirea x cinerea* (brudspirea). Studentarbete.

Tre exempel

Kulörerna är målade med gouachefärg. En av svårigheterna med att hantera gouachefärgen är att den mörknar när den torkar. Det fordras träning i att hålla fast minnet av hur en kulör ser ut, både som nypålagd (våt) och när den torkat, för att kunna blanda till samma valör hos en redan pålagd kulör.

Klibbal (fig. 31) Färgtagningen visar fem kulörer medan färgkompositionen innehåller en större variation av samtliga kulörer plus svart. De gula kulörerna är varma och ljusa, de violetta kalla och mörka/ljusa, de gröna varma och ljusa/mörka och brunsvart är mörk. Kompositionen har byggts upp med hjälp av ljushetskontrast och kall-varmkontrast. Jämfört med kulörerna i färgtagningen är kompositionens färger mer varierade i respektive kulörton. Därmed blir färgverkan mer målerisk.

Brudspirea (fig. 32) Kompositionen bygger huvudsakligen på varma och relativt ljusa kulörer. Dessa är oklara. Den mörkt rödbruna finns inte med i färgtagningen. I kompositionen bidrar den till ljushetskontrast. Den kalla rosa pekar mot komplementkontrast och bidrar till balansen i kompositionen som annars tenderar att bli ”för varm”.

Indisk rönnspirea (fig. 33) Både den gröna och röda färgen är relativt klar jämfört med övriga kulörer. Det ger kvalitetskontrast. Färgkompositionen innehåller även komplementkontrast och en tydlig ljushetskontrast. Den ljusa gulgröna kulören saknas i kompositionen.

Egen undersökning I: Bladverket hos *Heuchera 'Rachel'*

I inledningen till kapitlet skrev jag att vi genom studier av färger hos lignoser tränade oss i att se och förhålla oss till de enskilda färgerna i det sammanhang de uppträdde. Sammanhanget avsåg lignosens färger över tid. Andra sammanhang kan vara en hel rabattkomposition med ett antal växter. Det blir komplicerat om en växt har flera olika kulörtoner. Vilken av dem skall eller kan man utgå från i komponerandet med andra växter, går det att urskilja en huvudfärg?

Förutsättningen för bildmässiga studier av färg i hortikultur är, att det ur en växts flertal färger går att urskilja och välja ut en eller några huvudfärger som säger något meningsfullt om växten. På grund av min bakgrund som konstnär tog jag det för givet. Undervisningen och de egna undersök-

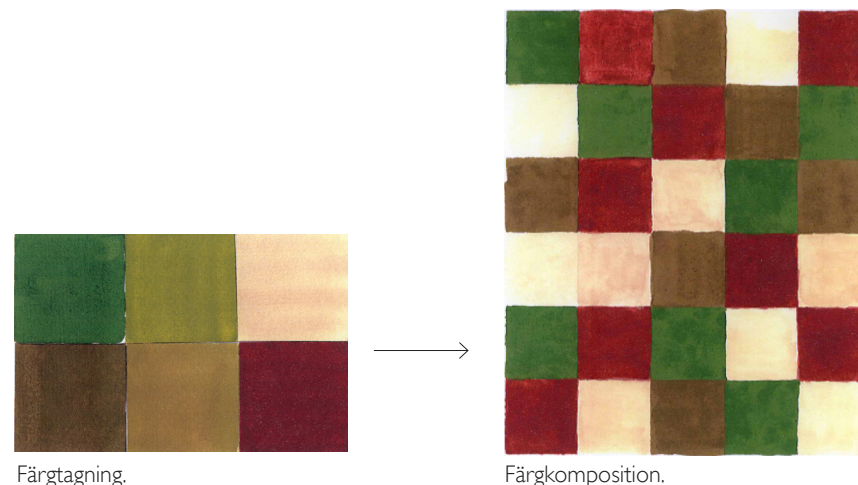


Fig. 33. Färgstudier av *Sorbaria aitchisonii* (indisk rönnspirea). Studentarbete.

ningarna har inte fått mig att ändra uppfattning. Ett exempel på att uppfattningen även delas av andra är när trädgårdsarkitekten och trädgårdsskribenten Penelope Hobhouse (Hobhouse 2002, s 42) skriver att det är ovärderligt att kunna väga samman en blommas kronblads olika färger till en färg (se Kapitel 2.5). För att underbygga resonemanget ges här ett exempel på en studie av bladverket hos *Heuchera 'Rachel'* (fig. 34 och 35). Intentionen var att undersöka hur man kan gå till väga vid färgbestämning av den sammantagna kulörtonen på bladverket hos en växt och att visualisera den del av färgteorin som karakteriserar en färgs intensitet. Det finns ett antal växter som har en stor variation vad det gäller färgens intensitet. Det är framför allt de så kallade rödblådiga växterna som innehåller fler än en kulörton. I en laboration undersöktes och illustrerades detta fenomen med hjälp av *Heuchera 'Rachel'*. Jag provade att identifiera kulör- och intensitetskillnader samt de förändringar som sker under ljusets påverkan.

Hos *Heuchera 'Rachel'* finns en färgmässig variation i bladverket från grönt, grönaktigt rött till rödviolett (magenta). Dessutom får bladfärgen ett annat utseende i solsken, framför allt när solen lyser genom bladen. Som betraktare får man en illusion av att de är genomskinliga.



A.



B.

Fig. 34. *Heuchera* 'Rachel'. Foto: Emma-Kara Nilsson. A) i skugga, B) i sol.

I boken *Om färg: handbok och färglära* karakteriserar Betty Edwards färgens intensitet efter en renhetsskala från ren färgton, mycket klar, klar, medelintensitet, dämpad, mycket dämpad, ingen kulör (grey/no color) (2004, s. 46). Skillnaden mellan stegen i renhetsskalan när det gäller växter kan vara hårfin. Därför är det befogat att uttrycka sig något generaliserande framför det sammansatta eller mer komplicerade. När man i växtsammanshang talar om färgens intensitet kan det alltså vara motiverat att använda begreppen ”mycket klar” och ”mycket dämpad” för de relativa ytterligheterna. När det handlar om mer förfinade färgkompositioner som att ”måla med växter” fordras en större färdighet i att urskilja färgernas egenskaper.

Tillvägagångssätt

Undersökningen genomfördes i juli 2012 (fig. 35 A-D).



Fig. 35 A) Steg I, fotografering.



Fig. 35 B) Steg 2, intensitetsskala. Klarare färger ligger till vänster och dämpade till höger.

Steg 1. Sex blad fotograferades var för sig i skugga och vid solsken. Bladen sorterades efter färg från blågrön till rödaktig kulör (fig. 35 A).

Steg 2. Ur de sex bladen valdes tre representativa färger ut med hjälp av datorverktyget pipetten. De totalt 18 färgerna sorterades efter Edwards intensitetsskala (jfr. fig. 3 i Appendix *Färgbegrepp*) i en schematisk färgremsa (fig. 35 B). De klarare färgerna ligger till vänster och de mer dämpade (orena) till höger.

Steg 3. Därefter bestämdes de olika bladens färger (fig. 35 C) på följande sätt.

Tre färger som ansågs överensstämma med bladet hämtades från intensitetsskalan. De samlades i tre stående färgfält under respektive blad och i ett liggande. Det liggande har fått den färg som jag upplever att bladets huvudfärg har. De fälten representerar således min färgbestämmning för respektive blad. Därmed har jag valt bort de mer finstämda övergångarna från en färg till en annan.

Steg 4. Analys av ljusets påverkan på färgens intensitet. När solen lyser genom bladen får de en helt annan karaktär (fig. 35 D). Den subtraktiva

Fig. 35 C) Steg 3, färgtagning.



färgblandningen övergår till att bli additiv. Ljuset får färgerna i bladet att bli orange. I trädgården – hos växterna – möts dessa båda färgblandningar. Detta är uppseendeväckande, eftersom när vi normalt blandar grönt och rödviolett får vi inte fram orange utan grått!

I) är ett blad jag valt ut, typiskt för *Heuchera 'Rachel'*. II) visar bladets undersida vars färg skiljer sig avsevärt från dess ovansida. Jag benämner färgen rödviolett eller magenta. III) De rosa färger vi iakttagit på bladets ovansida ter sig snarare grå jämfört med undersidans mycket klarare rödvioletta.

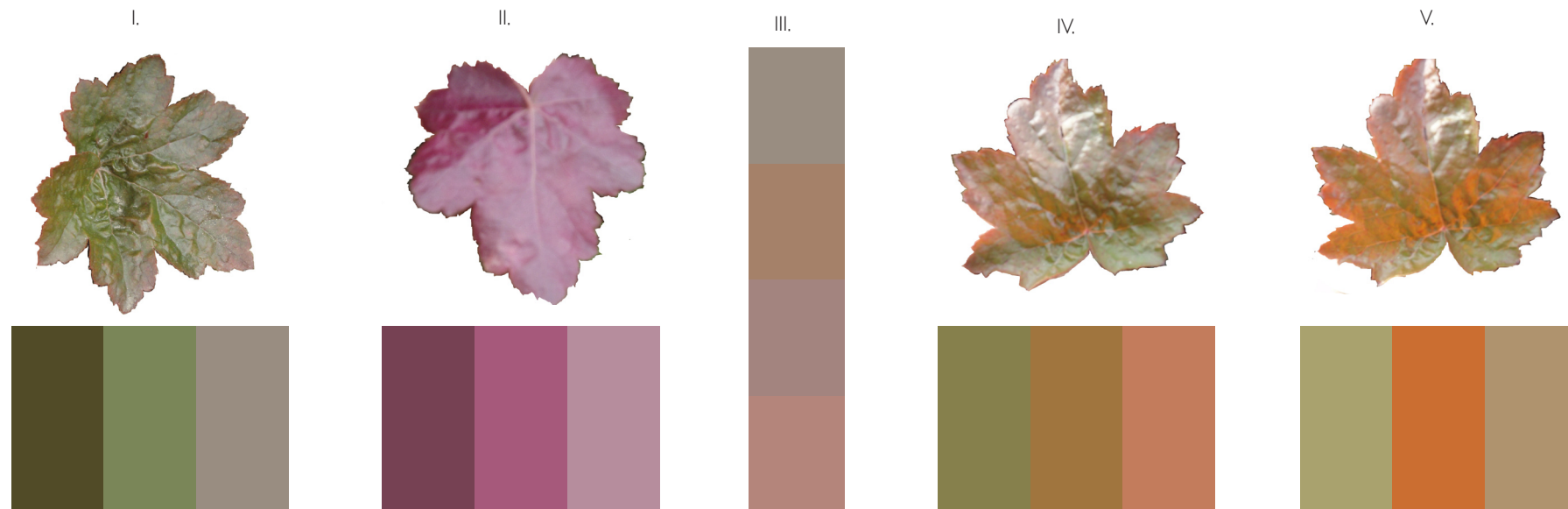
IV) och V) är bilder på ett blad fotograferat med solen lysande igenom från olika vinklar. Vi ser två exempel på bladets transparens. Genom solens inverkan ändras kulörtonen på bladen som följaktligen får en annan eller mer sammansatt färgkaraktär. Ljuset gör att färgen närmar sig orange.

Slutsats

Vi iakttar färger och drar en möjlig slutsats om en växts sammantagna kulör/kulörer, vilken bottnar i vår (iakttagarens) förmåga att uppfatta och förmedla en helhet. Ett medvetet iakttagande och ihärdig träning ger färdighet i att sammanfatta komplexa färgspel. Alla valörskiftningar i kulören hos en växt är däremot inte rimliga att återge.

Med detta exempel har jag visat på svårigheten att färgbestämma den sammantagna kulörtonen på bladverket hos *Heuchera 'Rachel'*. Genom iakttagande av dess olika kulörtoner och intensitet går det att fånga färgspelet i bladverket. Det leder vidare till en utmaning att utnyttja möjligheten till förfinade färgkombinationer med andra växter.

Fig. 35 D) Steg 4, analys av ljusets påverkan på färgens intensitet.



Egen undersökning 2: två färgkompositioner

Att komponera med ett begränsat antal färger medger ett skissande arbetsätt, alltså en process som innehåller ett föreställande om en helhet och ett parallellt undersökande med en dialog däremellan. Idealet var att uppnå en färgkomposition i balans efter vars och ens förmåga. Frågor som infann sig var: hur många valörer i samma kulörton skall finnas med i bilden, var vinterfärgerna lika betydelsefulla som till exempel höstfärgerna, skulle färgerna arrangeras efter årstid, eller kunde alla färger ordnas så att de sammantagna gav en balanserad bild? När upplever man att en bild är balanserad? För att svara på den typen av frågor ville jag själv pröva mig fram. Här visas försök med försommarfärgerna hos *Tilia cordata* (skogslind) (fig. 36) och färgerna hos *Viburnum opulus* (olvon) (fig. 37).

Det fanns flera möjligheter att komponera med endast några få kulörer. Fantasin fick träda in. I lusten att leka med färger provades betonandet av olika kontraster. Eftersom syftet var att skärpa färgseendet genom övning och att göra balanserade kompositioner var Johannes Ittens teorier om kontraster ett användbart redskap. Det innebär att man utifrån en delad förståelse för vad som anses vara en balanserad färgkomposition skall kunna göra egna bedömningar, det vill säga den balanserade färgkompositionen bildar en utgångspunkt för vidare studier i det referenssystem studenterna blev delaktiga av. Andra kompositionsmetoder som till exempel analoga eller polykroma färgskalor var inte möjliga att välja eftersom de studerade arterna i sig inte bestod av den typen av färgkombinationer. Frågorna blev individuellt (bildligt) besvarade, beroende på avsikt och personligt intresse.

Efter-kommentar: färgkomposition

Genom handlingen att måla – först göra färgtagningar sedan färgkompositioner – skulle studenten upptäcka och blottlägga ett träd eller en buskes färger så som de sammantagna såg ut under året. Det lärande redskapet var bilden med vars hjälp uppmärksamheten skärptes. *Färgerfarenhet* i form av *färgminnen* resulterade i *färgmedvetenhet*. I färgstudiens första moment riktades uppmärksamheten mot *observation* – att se. I det andra momentet riktades uppmärksamheten mot *reflektion* och *komposition*. Figur 38, som är sammanställd i efterhand, visar den lärande och undersökande metodiken i uppgif-

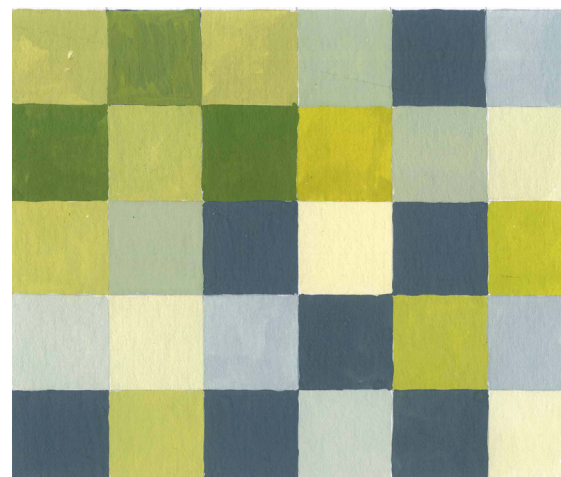


Fig. 36. Färgkomposition efter försommarfärger hos *Tilia cordata* (skogslind). Färgtonen är varm i de gulaktiga och grönaktiga färggrutorna och kall i de blåaktiga. Valören är

mycket ljus, medelljus och mycket mörk. Intensiteten för samtliga kulörtoner är dämpad. Kompositionen innehåller ljushetskontrast och kall-varmkontrast. Gouache. N. Nilsson.

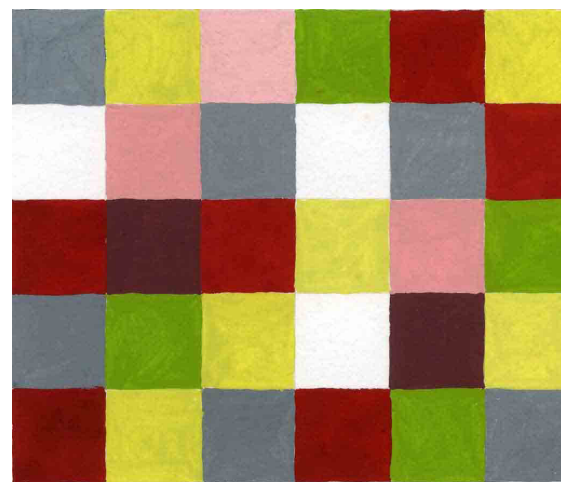



Fig. 37. Färgkomposition efter färgerna hos *Viburnum opulus* (olvon) under ett år. En komplex färgverklighet har reducerats till något som är möjligt att karaktärisera och förstå t.ex. utifrån Johannes Ittens teori om kontraster, som därtill kan användas som ett kompositionsredskap. Studier

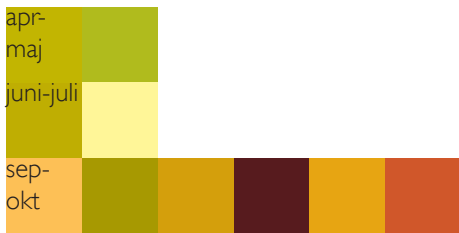
av detta slag kan uppfattas som försök, men redskap och värderingsunderlag är inte exakta. Sinnesupplevelser är svåra att fånga både verbalt och i bild. Avsikten med färgkompositionen är att lyfta färgen till något som är kommunicerbart både som gestaltungsredskap och kommunikationsredskap (att samtala om färg). Gouache. N. Nilsson.

Färgerna hos *Physocarpus opulifolius* 'D'Art's Gold' (gulbladig smällspirea).

I. *Observation*. Färgernas förändring observerades under året.

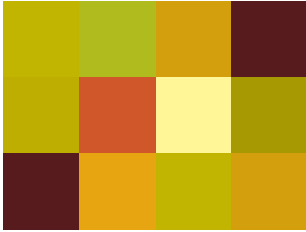


II. *Färgtagning*. Färgerna återgivna med en kulörton vid varje registrerat tillfälle och sammanställda till en färgbild. Exemplet visar färgen på det enskilda bladet, blomman, stjälken och fröet. (I exemplet är färgerna registrerade med R.H.S. färgsticka.)



III. *Färgkomposition* som utgår från växtens färger under ett år; så som de visade sig vid registrerings-tillfällena. Färgerna är sammansatta till en nonfigurativ komposition som innehåller:

- 1) ljushetskontrast mellan den mycket mörka bruna och mycket ljusa gula färgen
- 2) de besläktade varma färgerna gult, gulorange och rödorange.



I senare övningar tillkom ytterligare en bearbetningsnivå och bildtyp.

IV. *Färgschema*. I schemat till höger har kompositionen kompletterats med blå och blåvioletta färger (som t.ex. skulle kunna uppträda i örtskiktet), alltså ytterligare kulörer utöver dem som fanns hos växten, för att uppnå en expressiv verkan genom en "glidande" komplementkontrast.

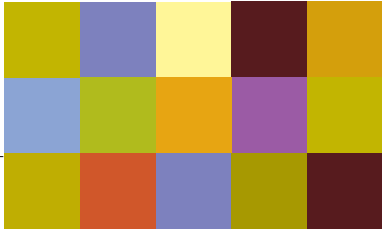


Fig 38. Från färgobservation till färgkomposition.

ten trädplanscher.

I kompositionsbilderna riktades uppmärksamheten om, från tolkningar av färg på träd och buskar till färgverkan i en bild som hade de iakttagna och avmålade färgerna som underlag. Alltså erfarenheter, minnen och medvetenhet av ett annat slag än dem som kommer ur betraktande av växter och miljöer.

Om den gröna färgen

Som konstnär hade jag under en femårsperiod målat skogslandskap, närmare bestämt en alldeles särskild skogsremsa omgiven av Rössjö mosse i Falköpingstrakten. Under den perioden läste jag *Om det andliga i konsten* av konstnären Wassily Kandinsky (1984). I boken görs reflektioner och anmärkningar om enskilda färger. Kandinsky påstår, vilket för dem med mindre utvecklad färgmedvetenhet kan te sig märkligt men för den tränade är ganska självklart, att man kan »... koncentrera sig på den isolerade färgen, det vill säga låta sig påverkas av den färg som står ensam». (Kandinsky 1984, s. 79) Genom koncentrationen får man syn på de enskilda färgerna genom att särskilja dem från helheten. I särskiljandet urskiljer Kandinsky frågor om hur färger ser ut.

Kandinsky hävdar att de kalla färgerna rör sig i horisontalplanet bort från betraktaren och de varma färgerna fram mot henne (se fig. 28). I professionen, både som konstnär och växtkompositör, där man hanterar kompositionsproblematik, är det viktigt att vara medveten om detta fenomen och hur färger upplevs. Min erfarenhet var att färgseendet skärptes och slipades i handlingen.

Kalla gröna färger innehåller blått och varma innehåller gult (jfr. fig. 36). Kandinsky skriver: »Om exakt jämvikt uppnås vid blandningen av dessa två [blått och gult] i allt diametralt motsatta färger uppstår grönt». (1984, s. 86) Där tar de horisontala rörelserna ut varandra och en vila inträder. Vidare skriver han:

Grönt begär ingenting och påkallar ingen uppmärksamhet. För de mycket uttrötta själarna kan denna fullständiga frånvaro av rörelse erfaras som en lindring, men för de utvilade blir den lätt långtråkig. Målningar som

stämts i en grön *enhetston* [min kursiv.] styrker det påståendet. (Kandinsky 1984, s. 86)

Som konstnär var jag inte road av att måla i absolut grönt eftersom kulören verkar enformigt. Kandinsky skriver att det gröna har en passiv verkan där »Passiviteten är den mest utmärkande egenskapen hos absolut grönt, något fetmat, självbelåtet». (1984, s. 86) Men, om den gröna färgen drivs ur sin jämvikt mot en kallare eller varmare färgton blir den mer levande (fig. 36). Denna erfarenhet av grönt är enligt min mening central och avgörande även när man arbetar med trädgårdskonst och växtkomposition.

Detta resonemang om den gröna färgen hade jag alltså med mig från det egna konstnärskapet och lade det till grund för att ge studenterna i uppgift att studera just den gröna färgen och dess gestaltande möjlighet, något som senare i utbildningen följdes upp i gestaltningsövningar med växter.

Bildtyper i detta kapitel:

- *färgtagning* (fig. 29, 31-33)
- *färgkomposition* (fig. 30-33, 36-37)
- *färganalys* (fig. 35 steg B-D)
- *färglaborativa bilder* (28-29, 34 A-B)

De tre bildtyperna fungerade väl i momentet att lära känna en lignos färger. *Färgkomposition* var den bildtyp som ur kompositionssynpunkt var mest funktionell. I den speglas både färgtagning och färganalys på ett för studenten tydligt sätt.

Proceduren som helhet, att göra färgtagningar och analyser vid olika tidpunkter som efter en längre tid skulle ställas samman till en komposition var en svårare uppgift på grund av de tidsmässiga avbrotten mellan de olika momenten.

2.3 Studier i växtmiljöer i landskapet

”Det är inte lätt att finna sig tillrätta i en helhet som i sin tur är sammansatt av enskildbeter ur flera olika dimensioner. En sådan helhet är såväl naturen som dess avbilder och återsken i konsten.” [Paul Klee 1924] (Klee 1991, s. 101.)

I efterhand har jag förstått att intentionen med uppgiften ”studier i växtmiljöer i landskapet” var, att genom en tematisk indelning i växtsamhällen (det enskilda och helheten), växtkompositioner och enskilda växter, lägga en ordning för kunskaps- och färdighetsmässig progression. Redskapet var färgbilder av olika slag vilka utvecklades successivt inte minst genom egna försök. I detta kapitel tar jag huvudsakligen upp färgstudier i naturmiljöer. Bildmaterialet är mestadels hämtat från egna förberedelser i form av testundersökningar och analyser. En anledning till det begränsade urvalet studentexempel är, att vid denna tid hade vi inte tillgång till färgkopiering varför det saknas studentdokumentationer. En annan anledning är att fokus för resonemanget nu är bildens möjligheter till skillnad från studenternas kunskapsmässiga utveckling.

De inledande frågorna till detta kapitel är: med vilka typer av färgbilder kan man tolka och återge intryck av ett stycke natur? Vidare, med vilka typer av färgbilder kan man analysera och systematisera färgobservationer i landskapet?

Naturstudier – en bakgrund

Det var inte tillfredställande att utgå enbart från färgteorier och bilder i växtkataloger när man skulle komponera rabatter och än mindre hela trädgårdar. Vi behövde ta del av olika platser och utveckla ett bild- och anteckningsspråk som skulle kunna fungera både som vägledning i stånd-



Fig. 39. Åsa Sahlin, torrängsstudier, Skogstorpsskärret. Foto: Tina Westerlund.



Fig. 40. Österplana hed mot söder. Foto: N. Nilsson 2012.

ortstänkande och som inspiration för design. Stämningar och sammanhang i miljöer behöver man uppleva och tränga in i om man skall få med sig idéer och redskap för gestaltning. Det blev nödvändigt att ge sig ut i omvärlden för att observera och undersöka hur den såg ut och hur andra hade gjort. Vi ordnade därför exkursioner till parker där vi genomförde mer eller mindre ingående färg- och formstudier vid sidan av växtkännedom. I Lilla slottsträdgården på Läckö slott undersökte vi köks- och blomsterträdgården. Den ligger väl skyddad innanför höga murar men saknar ett skuggande krontak. Belägen intill Vänern medförde det att ljuset flödade ostört in över trädgården, vilket påverkade valet av växter. Det starka ljuset hade även betydelse för hur färgerna visade sig och uppfattades. I Enköpings parker diskuterade vi gestaltningsproblematik och undersökte hur man där arbetade med växtkomposition. Dessa båda anläggningar var hortikulturella miljöer (se Kapitel 2.4). Vi behövde också närma oss naturen för att nå en djupare kunskap om de estetiska förutsättningarna för växtkomposition. Botaniska trädgården i Göteborg var ett betydande studieobjekt med sina perenna planteringar, stora lignosbestånd i ”naturlig” miljö och ”avdel-



Fig. 41. Österplana hed mot öster. Foto: N. Nilsson 2012.

ningen för Vildflor”. Men, hur såg det ut i vår ”natur”? Allan Gunnarsson som vid den tiden var verksam som utbildningsledare på utbildningen tog initiativet till studier i landskapet. I naturen och naturlika miljöer fann vi en reservoar av form- och färgmiljöer, möjliga att inspireras av vid kompositionsövningar. Min uppgift blev att i landskapet undersöka hur växter och färger breddade ut sig på en ”naturlig” växtplats och hur de kunde återges i olika slags bilder.

Genom att studera växter i landskapet lade vi grunden för en medvetenhet om betydelsen av ståndortsbaserade planteringar. Vi hämtade inspiration och substratrelaterade betingelser till växtkomposition. Mot bakgrund av en viss kunskap i färglära, var min vision att studenterna skulle upptäcka hur färgerna breddade ut sig, eller sorterade sig, enskilt eller på bekostnad av varandra, genom att måla av dem och ge form åt mönstren. Därmed fick de också möjlighet att sortera utifrån sin egen inlevelse, göra bedömningar och välja hur det skulle kunna se ut. Men – det förstår jag nu i efterhand – avsikten var att ge platsen mening med hjälp av färgstudier

och formstudier och samla dessa i olika slags färgbilder.

Österplana hed och vall

Närheten till extremitoperna i Falköpingstrakten och på Kinnekulle erbjöd goda möjligheter till studier i fält (fig. 39-41). Österplana hed är sedan 2008 indelad i två delområden som »... karaktäriseras av i huvudsak öppna betesmarker med torra och friska gräsmarker samt fläckvis alvarvegetation». (Dahlberg 2011, s. 4)

I området förekommer bl.a. naturtyperna enbuskmark, basisk berghäll, kalkhällmark, fuktäng, rikkärr m.fl. (Wiktander 2008). Heden ingår sedan 1986 i naturreservatet Österplana hed och vall (Ekstam 2002, s. 172) och EU:s nätverk av skyddade områden Natura 2000. Intresset för området avspeglar sig i litteraturen. Vi läste till exempel om ”störningsregimens” betydelse för *Arenaria gothica* (kalknarv) på svensk alvarmark i Urban Ekstams *Svenska alvarmarker* (2002), vidare om orkidéerna ur *Kinnekulle: bland drumlinner och fossil* (Magnusson, Olin & Olvmo 1992) och inte minst om de utmärkande dragen för hedens olika växtsamhällen i den, visserligen äldre texten: *En vägledning för intresserade besökare* från 1959. Följande textutsnitt ger en bild av upplevelsen att vandra ut på heden (hed skall i beskrivningen nedan uppfattas som folklig benämning):

Då vi vandrar från kyrkan ut på heden i sydlig riktning passerar vi genom imponerande enbusksnår. I luckorna mellan dessa och nyponsnåren ser vi ett kuriöst ruttmönster av kvadrater, trianglar och romboider. Smala gräsbevuxna strängar inramar mer eller mindre nakna hälltytor – grässträngarna utmärker finjordfyllda sprickor i kalkstenshällen [fig. 40]. I de slutna grässamhällena lyser *Filipendula vulgaris* (brudbröd) gräddvit på långt håll och nere vid stengärdesgården längst i söder växer *Origanum vulgare* (kungsmynta) och täta bestånd av den under sensommaren blommande *Inula salicina* (krissla). I gläntorna mellan lågvuxna tallar finner vi fläckar där den varmt bruna vittringsjorden ligger naken och här, där det vanligen är ganska fuktigt, växer den underliga ormtungan (*Ophioglossum vulgatum*). Från Kyrkkärret sträcker sig söder ut en sänka som upptas av kärr- och fuktängssamhällen. (Karvik 1959, sid 3.)

På Österplana hed finns växtsamhällen som vart och ett har sitt färguttryck beroende på årstid (undersökningstillfälle), väderlek och tid på dygnet. Miljöerna har sin särskilda karaktär, även om gränserna mellan dem kan vara flytande (fig. 45 Kalkhällar). Variationen innebär en möjlighet att studera olika vegetationstyper/växtsamhällen på ett relativt begränsat område. I valet av undersökningssyta kunde den enskilda studenten välja utifrån vad hon tilltalades av i färgkombinationer (analoga, kontraster, etc.), växtkaraktärer (torrhet, sprödhet, fuktighet m.fl.) eller mark (uppfrysningssmark, drumlinområde, rombiska mönsterformationer, fig. 40, 43, m.fl.).

En generell överblick över »... öppen brukningsbetingad vegetation i närings- och fuktighetsgradienten ...» ges av Lars Pålsson i *Vegetationstyper i Norden* (Pålsson 1998, s. 429). Här förs Österplana heds växtsamhällen till kategorierna stäppartad och ängsartad vegetation. Enligt N. G. Karvik, som vi använde oss av, finns på Österplana hed: kalkstenhällarnas samhällen, sedum-hällhed (fig. 43), torrängar, fuktängar med flera (Karvik 1959, s. 2).

Övningsuppgift: Österplana

Med karta och en uppgiftsbeskrivning med den långa rubriken *”Biotopen – en övning i närgången dokumentation: att beskriva en biotops innehåll, uppbyggnad och karaktär samt reflektera över dess potential som trädgårdsmotiv”* i handen gick studenterna ut på heden. De valde själva ut en yta, ett ”stycke natur” för att göra uppmätningar och detaljerade studier. Ytans storlek varierade från en till tio kvm (fig. 42).

Varför valde vi att undersöka en såpass begränsad yta som ett par till några kvadratmeter? Var det viktigare att kartlägga detaljerna än att spegla en helhet? Eller, speglade detaljerna helheten? Inom utbildningen ville vi inte konkurrera med landskapsarkitektutbildningen på Sveriges lantbruksuniversitet (SLU) i Alnarp. Studenterna skulle ges redskap att gestalta mindre trädgårdsrum som fickparker och privatträdgårdar, och växtkompositioner i planteringar. Därför var det viktigt att i naturstudierna göra ett närgånget



Fig. 42. Anton Lundström mäter upp sitt undersökningsområde, en bit av kalkstenhällarnas samhällen. Österplana hed. Foto: Tina Westerlund.

iakttagande. Där i det lilla, i detaljerna finns mångfalden och variationerna, något som tonar bort när fokus är riktad mot helheten, de stora ytorna och linjerna i landskapet, former som gick att direkt översätta eller bearbeta till hortikulturella miljöer. Variationer i form och färg går förlorade i de större linjerna och ”atmosfäriska” färgfälten.

Detaljstudierna innebär att med uppmätning och färgåtergivning analysera ytans innehåll av sten, vatten, vittringsgrus mm. och växternas form, färg och spridningsmönster (se fig. 44 B-C uppmätning med detaljer). Men, bilderna skulle inte enbart vara analyserande. Det ingick i uppgiften att förmedla den stämning området som helhet ingav. Stämningen återgavs som en abstrakt färgbild – en *färgtolkning* (fig. 47 A och B, 48).

Ur bildsynpunkt var syftet att måla bilder av det man såg och det man kunde förnimma. Syftet med upplägget för övningen i sin helhet var att

gå från registrering, analys och tolkning av en avgränsad yta till att med biotopen som utgångspunkt skissa på gestaltningsidéer till en radhusentré. Följande delmoment ingick:

Fältstudier med hjälp av färgbilder

- pröva metoder och redskap för att beskriva och karaktärisera de väsentliga egenskaperna, för att ge en bild av biotopens innehåll
- iaktta och dokumentera växternas spridningsmönster genom uppmätning
- iaktta och dokumentera växternas och markens färger
- lära känna en biotop som inspiration till trädgårdsgestaltning

Bearbetning på ritisal (ej redovisade här)

- söka vikarierande hortikulturella arter för biotopens växter
- göra sig medveten om vilka problem och möjligheter som är förenade med att använda biotopen som förebild i trädgårdsgestaltning

Dialog mellan plats & beskrivning – intentionskommentar

Våren 2003 hörde jag skådespelaren Eivin Dahlgren i Sveriges radio läsa ur författaren Harry Martinsons prosastycken. Texterna och framförandet inspirerade mig att läsa *Utsikt från en grästuva* (Martinson 1963). Prosastycket handlar om rörelse, att upptäcka rörelsen genom att sitta stilla och betrakta, följa insektens eller vindens framfart över gräs och blommor. Blicken riktas »... långt in i örtdjungeln, in i ett skenbart kaos av mönster och former ...» (Martinson 1963, s. 24) eller mot grästuvan och dess mikrokosmos. Martinson fångar en plats stämning genom sitt närgångna iakttagande. Att gå in i en dialog med landskapet med hjälp av hans text prövade vi. Studenterna läste ett valfritt prosastycke ur *Utsikt från en grästuva*. Övningarna på Österplana hed utvidgades till att omfatta en undersökning i gränslandet mellan dikt, verklighet och den egna upplevelsen, för att förstå eller kanske snarare ta in en naturtyps innehåll och uppbyggnad. Det innebar ett närgånget be-



Fig. 43. Sedumhållhed med mossor och örter. Foto: N. Nilsson.

traktande, ett *särskiljande* av det med olika redskap karaktäriserade områdets innehåll och karaktär och en *skildring* av stämningen i den större helhet som platsen ingav. Studierna ledde fram till en beskrivning som innehöll detaljerade uppmätningar i skala 1:10 med de viktigaste beståndsdelarna, de som absolut måste finnas med och utan vilka området hade tappat sin karaktär (fig. 44). Dess färger redovisades i en *färgtolkning* som illustrerade det material och den sinnesstämning platsen väckte hos var och en (fig. 45, 46 A och B).

Egen undersökning: dialog, text, upplevelse och färgbild

Jag prövar – nu i efterhand – att med hjälp av Harry Martinson föra en dialog mellan hans text, den egna upplevelsen av undersökningsområdet och tolkningen av det i en abstrakt färgbild. Min avsikt är att sätta fingret på vad det är som sker i tillblivelseprocessen: en skissbeskrivning över det tillvägagångssätt som används i gestaltning av en nonfigurativ komposition. Jag växlar mellan citat av Martinson och mina kommentarer till citaten.

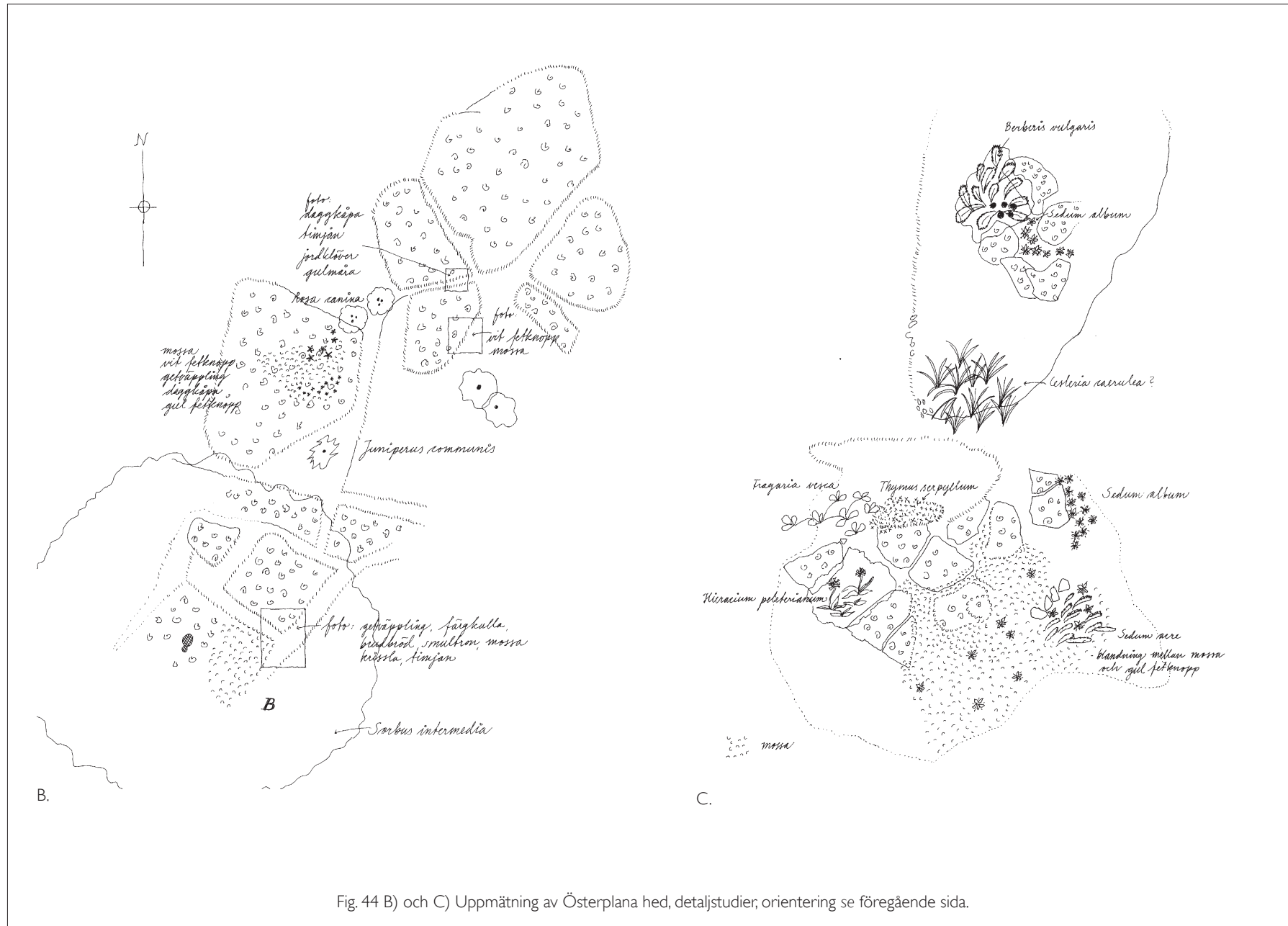


Fig. 44 B) och C) Uppmätning av Österplana hed, detaljstudier; orientering se föregående sida.



Fig. 45. Färgtagning av växter på ett undersökningsområde, Österplana hed. (jfr fig. 46 B.) Akvarell. Madelen Månmyr.

I stället hör man den godmodiga humlan, vars latinska namn passar så bra och ger en så fin ordstämning omkring henne, ja, även en verklig ordmålning av hennes flykt i gräset: *bombus, bombus*. I det ordet hör man precis hur hon lämnar blomma och dunsar vidare, byter blomma och växlar igen med en duns till nästa. För varje gång ett nytt *bombus*. I blommor med veka och spensliga stjälkar avbryter hon besöket och retirerar ut igen – *bombus* – medan hon låter blomman räta på sig, varpå manövern görs om med ytterligare några dunsar och *bombus*. (Martinson 1963, s. 28)

I tolkningen av biotopens färger och former går ögats rörelse från helhet till detalj. Med skärpa i blicken försöker individen återge färgerna och mönstren i ett komplicerat naturstycke. Med penseln, doppad i färgen, därefter till pappret och åter till färgen, går handens rörelse, som följer ögats, mellan färgfläckarna på pappret och handgreppet i färgen, beskrivande sinnets rörelse i fångandet av färgerna. Penseln byter färg, fylls på med ny färg. Själva ”dunsen”, tyngden i handgreppet markerar de utmärkande färgplumparna som ger bilden dess karaktär.

Med rödklövern har hon ett annat arbetssätt. Där surrar hon och bläddrar sig till rätta. Flyttar sig i sidled allt efter som hon bläddrar på med alla sex benen. Hon surrar till som om hon hade fallit på rygg, men man hör inget *bombus*. Hon gör bara de rörelser som behövs för att hon skall få klöverblomman att spreta så att hon kan komma åt alla honungskanalerna, alla de små honungstunnlarna. Med de ivrigt arbetande frambenen spelar hon på en klaviatur, och hennes instinkt lämnar inget åt slumpen; alla

Fig. 46 A & B. Exempel på studenters färgtolkningar från Österplana hed.



A) Färgtolkning som visar arternas spridningsmönster i övergången mellan två vegetationstyper på Österplana hed. Den färglagda ytan representerar 140x140 cm. Bildens övre vänstra del visar de sammantagna färgerna i ett blandat bestånd av olika arter; *Leucanthemum vulgare*, *Taraxacum* sp., *Ranunculus acris*, *Plantago lanceolata*, *Pilosella officinarum*, *Alchemilla glaucescens* och *Fragaria viridis*. De gröna färgerna är inte påtagligt särskiljande och det framgår inte vilken färg som hör till vilken växt. Bildens nedre högra del visar färgerna hos *Artemisia campestris*, *Rosa glauca*, *Sedum album* och *Sedum acre*. Även den delen visar de sammantagna färgerna. De är där där möjligen enklare att koppla till respektive växtart. På gränsen ligger en blå färgplump: *Veronica spicata*. Färgbilden som helhet återger växternas spridningsmönster. Tora Åberg.

B) Färgtolkning av den sinnesstämning som undersökningsområdet på Österplana hed ingav. Den färglagda ytan representerar 2 kvm. Färgerna är applicerade på ett flödigt sätt, flyter in i varandra och är inte möjliga att koppla till växter. De gröna färgerna från färgtagningen saknas (jfr fig. 45) och en blå har tillkommit. Tolkningen beskriver en stämning snarare än en återgivning av enskilda växtarter och deras spridningsmönster. Växter på undersökningsområdet var: *Alchemilla glaucescens*, *Anthyllis vulneraria* ssp. *Vulneraria*, *Briza media*, *Fragaria viridis*, *Filipendula vulgaris*, *Helictotrichon pratensis*, *Phalaris arundinacea*, *Thymus serpyllum*, *Pilosella officinarum* ssp. *peleteriana*. Madelen Månmyr.

↑
teknik & motiv
avbildning
spridningsmönster
tydliga färgfält
färger kopplade till arter
detaljering



↑
teknik & motiv
sinnesstämning
upplevelsemönster
vätt i vätt
färger kopplade till upplevelse
flödighet

de doftande behagliga och levande honungskrokarna vittjas. (Martinson 1963, s. 28)

Humlans tillvägagångssätt att bläddra sig igenom klöverblommans rörliga blommor kan liknas vid ett arbetssätt där man försöker skildra de väsentliga egenskaperna i syfte att ge en helhetsbild (fig. 46, 47).

Efter-kommentar I: undersökningsstrategin

När jag nu försöker klargöra idén om det sätt vi studerade och undersökte växtmiljöerna på, sammanfattar följande ord och följd intentionen med övningsuppgiften: *iakta, tolka och komponera*.

Man kan ställa sig frågan om uppgiften att studera ett stycke natur innebär ett sätt att *upptäcka* färgkombinationer eller att *få syn på principer* för hur de färgbärande växterna intar en plats i förhållande till ståndortens förutsättningar och nischer. Det vill säga färgen fördelar sig efter biotopens grundförutsättningar vad gäller jorddjup, vattentillgång, näringstillgång mm. Vad händer då färger schematiseras och abstraheras från naturens mönster? Landskapsarkitekt Roland Gustavsson pekade på, i en seminariediskussion på Institutionen för kulturvård, riskerna med att låta studenter redan på ett tidigt skede i utbildningen arbeta med schematiserade former. De försätter möjligen studenten i en föreställning om att monokroma färger (kulturer) passar i landskapet. Det finns en risk, att man enbart ser till färgen, men jag menar att man i bearbetningen *upptäcker* färg- och formkombinationer (fig. 46 B) och *får syn på* mönstren (fig. 46 A) för hur färgerna har grupperats eller kombinerats om fokus är inställt på det. Översättningen från färgbild till växter i landskapet är en utvidgad fråga och givetvis viktig.

Studier i växters etablering, överlevnad och särskilda förhållanden var viktiga. Utöver färgen fick studenterna med sig kunskap om att kunna bedöma en plats olika kvaliteter (jorddjup, klimat, vattentillgång mm.) utifrån dess förutsättningar (naturtyp) för en viss typ av växter.

Att studera ett stycke natur består till stor del i att vara uppmärksam,

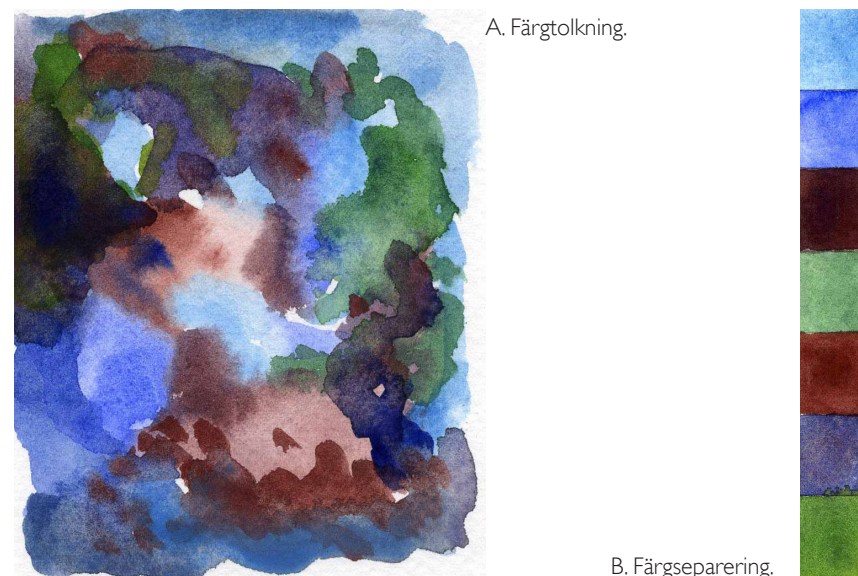


Fig. 47. Färgtolkning. Intrasslat versus schematiskt. Akvarell N. Nilsson.

A) På ett ställe avviker formerna och färgerna. Ett komplicerat system av t.ex. röd kalksten, olika lavaarter; *Sedum album* (vit fetknopp), *Campanula rotundifolia* (liten blåklocka) och *Veronica spicata* (axveronica) fordrar extra uppmärksamhet och noggrannhet i färgåtergivningen. Allt tycks intrasslat i vartannat och dess färegenskaper måste särskiljas för att kunna urskiljas och återges. Efter hand som studenten blivit bekant med växterna – eller med Harry Martinsons ord – "vittjat" färgerna, kan dessa återges schematiskt efter den ordning man syftar till att uttrycka.

B) För att tydligare klargöra vilka färger den undersökta ytan innehöll kom jag fram till att färgtolkningen behövde ske på ett mer systematiserat sätt, här som färgseparering med rutor.

att få syn på något som finns och att reflektera över det man ser. För både iakttagelse och reflektion behöver man redskap och metoder. Genom dessa når man resultat, i detta fall, en tolkande produkt: färgbilden. Här har färgbilderna också använts som kompositionsredskap genom att det som iakttagits komponerats i en *färgtolkning*. Dessa är individens sammansättning av iakttagelser, reflektioner och tolkningar till en viss ordning – en komposition. Syftet var bland annat att beskriva och karaktärisera de väsentliga

Fig. 48. Bildprocess: iakttagelse, teckning, färgtagning, färgbild. Ett försök med att beskriva bildprocessen. N. Nilsson.

Utgångspunkten är ett stycke natur. Resultatet är en färgbild och två förslag till färgkompositioner. Redskapet mellan naturintrycket och kompositionerna är färgbilder i sex steg.



I ett avgränsat område på fem kvm växer *Cirsium acaule* (jordtistel), *Fragaria viridis* (backsmultron), *Geranium sanguineum* (blodnäva), *Briza media* (darrgräs) och *Inula salicina* (krissla). Teckningen visar idén om växternas artfördelning (här gjord i efterhand).

A) Färgtagning (med Derwant Artist® färgpennor). Det första momentet är att orientera sig genom att "förteckna" växternas färger med t.ex. färgpennor. Iakttagaren bekantar sig med färgkaraktern inför det som är naturstudiens huvudmoment – att återge spridningsmönstret i en avgränsad yta genom att måla en färgbild.

Färgerna domineras under juni - juli, utöver grönt, av gult (blomman hos krissla och ståndare hos backsmultron), ljus rödviolett (blomman hos jordtistel), mörkt rödviolett (blomman hos blodnäva), mörkt rödviolett och brunt (blomman hos darrgräs) och vitt (blomman hos backsmultron).

B) Färgbilden framställs stegvis – här redovisad i sex steg – färg för färg eller växt för växt. Syftet är att förmedla en helhetsbild av lokalens färger. Ögats rörelse går från helhet till detalj, medan penselns rörelse börjar i en detalj: blickar ut mot helheten, lägger till ytterligare en detalj, söker efter en ny. Med skärpa i blicken försöker man återge färgkaraktern. Med penseln doppad i färgen, därefter till pappret och åter till färgen växer färgbilden fram.

fortsättning på nästa sida





Steg 7. Färgerna hos *Cirsium*, *Fragaria*, *Geranium*, *Briza* och *Inula* bildar underlaget för en komposition. Jag kan välja att ta med alla färgerna, och låta dem ligga till grund för en växtkomposition som kommer att domineras av varma färgtoner. De gula färgerna bidrar till en glidande övergång mot komplementkontrast vilket i denna färgbild innebär en expressiv färgverkan.



Steg 8. Färgerna hos *Cirsium*, *Fragaria*, *Geranium* och *Briza* bildar även här underlaget för en komposition. Jag kan välja bort, t.ex. krisslans gula blomma och ta med endast det lilla gula som finns i backsmultronets pistiller. Vid detta val domineras färgbilden av olika gröna färger; två olika rödvioletta, vitt och endast ett uns av gult. Färgbilden blir mer balanserad.

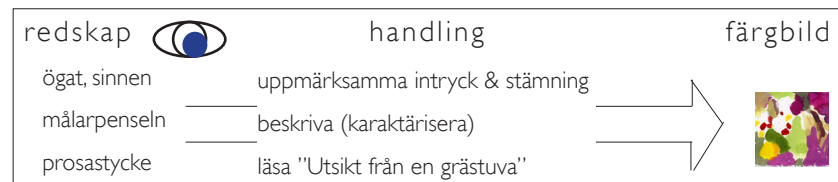


Fig. 49 A) Redskapen och handlingen resulterar i en färgbild.

skicklighet i att se, reflektera, tolka och avbilda. Detta gör studenten genom sina undersökningar men också genom att se vad andra gör och diskuterar med dem och sina handledare. Studenten tränar sig i att både vara uppmärksam och att framställa bilder. I figur 48 har jag provat att analysera hur bildprocessen från iakttagelse till färgbild går till och hur bilden färgmässigt kan bearbetas till en växtkomposition. I figur 49 B illustreras studentens slingrande och prövande väg från iakttagelse till färgbild genom dialog med naturen, sig själv och med lärare och medstudenter.

egenskaperna vilka även rymmer en plats stämning, här tolkad och förmedlad genom färg.

Studentens väg från natur till färgbild

Redskap är något man förlitar sig på. Förutom sinnesorganen uppfattar jag pappret, färgen och penseln som redskap att iaktta och beskriva (karaktärisera) färgerna i ett stycke natur. Men, även Martinsons text används för att vidga uppmärksamheten och ge perspektiv.

Redskapen används efter någon slags ordning – en handling eller en följd av handlingar. Handlingen består i att uppmärksam iaktta något (landskapet) och att beskriva det iakttagna. Ögat, liksom målarpenseln, "vandrar" mellan landskapet och pappret och blir till en bild (fig. 49 A). Här används *färgbild* för de olika slags bilder det kan vara frågan om.

För att kunna använda redskapen behövs träning. Man behöver uppöva

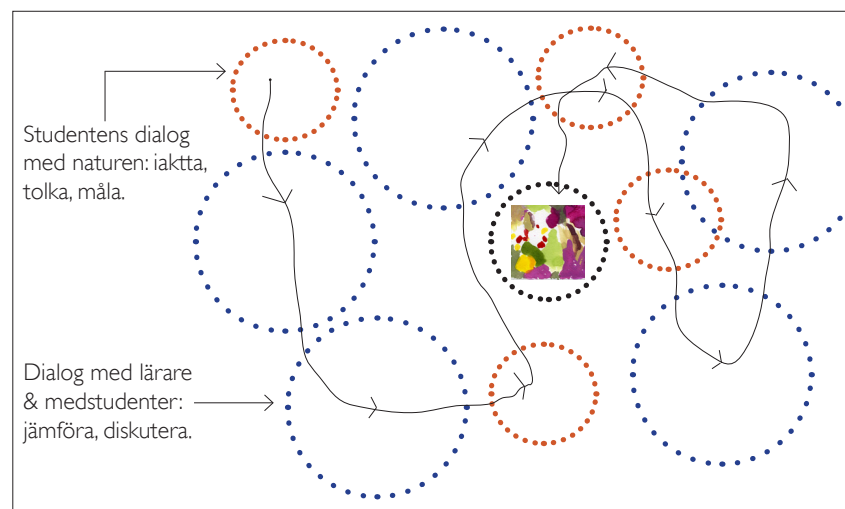


Fig. 49 B) Linjen visar studentens slingrande och prövande väg från iakttagelse till färgbild.



Fig. 50. "Rösenä" klapperstrand, Grötö. Foto: N. Nilsson.

Egen undersökning: Grötö klapperstrand

"För varje detalj är det viktigt att vi, hur mycket där än finns att överväga, ser den som en del av helheten och inte tappar bort tråden när nya enskildheter för oss i nya riktningar och mot andra dimensioner, som kan få de tidigare att blekna." [Paul Klee 1924] (Klee 1991, s. 102.)

Efter några års studier på Österplana hed ville jag göra undersökningar i ett annat slags landskap. De växtmiljöer eller biotoper som intresserade mig var av liknande slag som de på Österplana hed och vall: alvarmarker på Öland och strandmiljöer i Bohuslän. Att det blev extremitoter hade flera orsaker. Mitt eget intresse för naturtyper med få material som samtidigt är färg- och formstarka är stort. Det finns en sparsam skönhet i färgernas utbredning i dessa miljöer, en tydlighet och tillgänglighet i innehåll och uppbyggnad. Färgmässigt kan de bilda både sammansatta och minimalistiska teman inför uppgifter i växtkomposition. Anledningen till att jag gjorde undersökningarna var både innehållsmässiga och metodmässiga. Jag ville

utveckla undervisningsredskapen och övningsmomenten. Det egna arbetet innebar att jag fick större förståelse för de svårigheter och ställningstaganden som studenterna hade mött i sina studier. Emellertid, övningsmomentet togs om hand av andra lärare och jag har endast delvis prövat den mer utvecklade undersökningsmetoden som presenteras nedan.

Den modell jag kom fram till blev, jämfört med undersökningarna på Österplana hed, tydligare indelad i moment, framförallt i avseendet färg: observera (identifiera och välja), dokumentera, strukturera, analysera och reflektera. Det var också nu som *färgschemat* fick en utprovad plats genom att studierna sammanfattades i en färgbild som jag kallade färgschema. Färgschema blev underlag för det efterföljande reflekterande momentet *färganalys*. Momenten, som jag återkommer till, resulterade i bilder av olika bearbetningsgrad från fältskisser till schematiskt uppställda resonemang. Färgundersökningens metodik uppställd efter moment och resultat kom att se ut så här:

moment	färgbild
identifiera färger	→ färgregistrering
välja färger som formar färgintrycket	→ färgtolkning
strukturera färgkaraktären	→ färgschema
analysera	→ färganalys

Att undersöka en växtmiljö – modell för stegvist tillvägagångssätt

1. *Val av plats*. Hur man väljer plats är avhängigt vad man vill få ut av undersökningen. Om avsikten är att tillägna sig en undersökningsmetod eller ett tillvägagångssätt har valet av plats ingen avgörande betydelse. Observation kan ske var som helst i landskapet. Men, om avsikten är att rikta uppmärksamheten mot färg, görs valet utifrån hur färger tar form och hur färger grupperar sig, binds samman i släktskap eller kontraster, eller efter vilka färgegenskaperna är. Detta är något som den uppmärksamme iakttagaren finner intressant och utmanande. I kompositionssammanhang är ju färgernas egenskaper lika viktiga komponenter som en arts växtsätt och växtka-

raktär. Att välja plats innebär att gå från ett större område (fig. 50) till ett mindre (detalj). Det mindre undersökningsobjektet väljs med avseende på vad undersökningen syftar till (fig. 51). *Motiven* för valet av undersökningsområde samt platsens specifika karaktär och innehåll beskrivs inledningsvis med stödjande fotografier och anteckningar som kommenterar platsen, och de förutsättningar undersökaren anser och upplever som väsentliga.

Jag föreställer mig att hos konstnären, trädgårdsdesignern och trädgårdshantverkaren sker ett gränsöverskridande möte och sammansmältning mellan det estetiskt formade ”utfallet” i landskapet och det ”faktaunderlag” som markens betingelser vittnar om.

2. *Uppmätning*. Måttsatt eller måttriktig skiss som visar och förtecknar växter, markmaterial och relationen mellan dem, d.v.s. storlek, mängd, form, etc. (fig. 52).

3. *Dialog (begreppet utvecklas längre fram i texten)*. Under tiden uppmätningen pågår, för betraktaren en perceptuell dialog med platsen, dess karaktär och stämning. Denna dialog kan resultera i en text av detta slag:

På klapperstranden blåser det. Det verkar blåsa jämnt. Busk- och trädvegetationen är från två till tio meter hög. Slånärsbuskarna och enstaka exemplar av småväxta rönnar och oxel har av vinden formats efter strandens höjdlinje. Bland snäckskalssand och stenar växer stora bestånd med fet strandkål, ibland snärjd med magra hallonruskor. På ett ställe står gulblommande käringtand. Lite längre ner mot stranden växer strandrägen vars ljusa kalla blåaktigt gröna färg avtecknar sig grafiskt mot blåmusslor-nas blåaktiga svärta. Lite högre upp står grön kvanne. På stranden finns inget påtagligt djurliv. Men, när jag sitter stilla och iakttar upptäcker jag blomflugor i intensiv aktivitet och några bin bland hallonblommorna. På stenarna kryper det myror. Karaktäristiskt för markens material och växtlighet är stora och små rundade stenar i grå granit, snäckskal samlade i sjök, tång, köttiga kålblad, torra hallonblad och glansigt slån. (fältanteckningar N. Nilsson juni 2006)



Fig. 51. Utsnitt av den utvalda platsen. Detalj med strandkål, strandkvanne, käringtand, tång, snäckskal mm. Grötö ”Rösesa” klapperstrand. Foto: N. Nilsson.

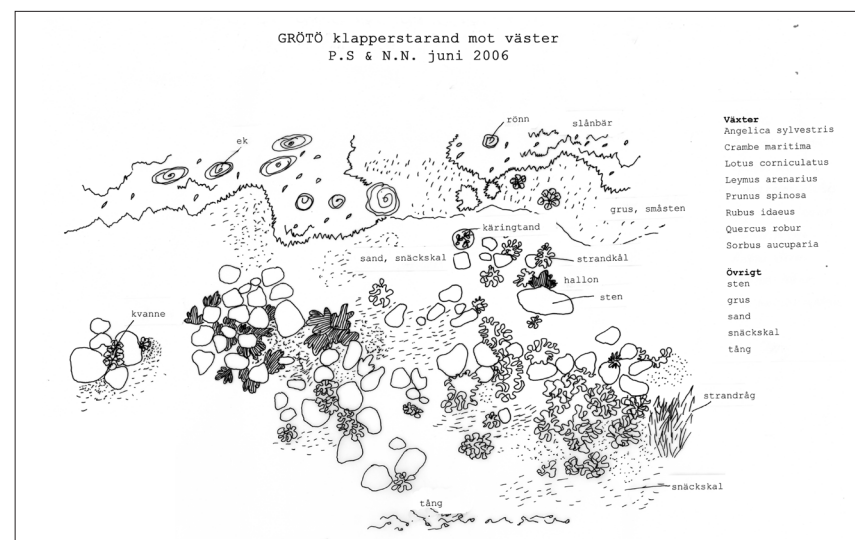


Fig. 52. Grötö ”Rösesa” klapperstrand mot väster. Uppmätning i skala 1:50. Här förminskad. P. Sjömar och N. Nilsson. Juni 2006.

Ett sätt att sammanfatta de dialogiska intrycken och känslan av stämning är att förteckna motsatspar t.ex:

- runt (sten) – smalt, spretigt och taggigt (slån, hallon)
- frodigt (strandkål) – magert (slån)
- mjukt (käringtand) – hårt (granit)
- bollar (kvanne, blommfloccar) – strån (strandråg)
- kallt (blåaktigt gröna kulörer) – varmt (gulaktigt gröna kulörer)

4. *Färgtagning/färgregistrering*. Platsens färger bestäms genom *färgregistrering* mot något färgsystem (t.ex. R.H.S. färgsticka) eller genom *färgtagning* (fig. 53) där prover målas upp (med vattenfärger eller färgpennor). Undersökaren förhåller sig till de kulörtoner och valörer som uppträder. Hon bestämmer (tolkar) urvalet utifrån det bakomliggande motivet till undersökningen, eller utifrån de färger hon uppfattar som väsentliga för platsen – ett motiv som kan leda vidare till ett resonemang om färg.

5. *Färgtolkning*. Under detta moment har man större frihet än i det föregående. Man väljer ut och ”formfrigör” det som är kännetecknade. Färgerna återges i en abstrakt eller nonfigurativ bild eftersom det är färgverkan som undersöks. Ett oundvikligt problem man ställs inför när man skall måla av något (en figur, ett material, en tanke, en idé) är vilken form detta något skall ha. Jag kan se tre formkategorier:

- Ett figurativt (realistiskt) avbildande, man försöker återge hur något ser ut.
- En abstrakt formuppbyggnad som är influerad av platsen, dvs en förenklad, renodlad avbildning som tar fasta på det karakteristiska (fig. 54).
- Nonfigurativ form (se 46 B) eller hämtad från geometrin och som därmed är formmässigt frigjord från platsen (fig. 55).

6. *Färgschema*: Samtliga eller ett urval (beroende på avsikt) av det under-



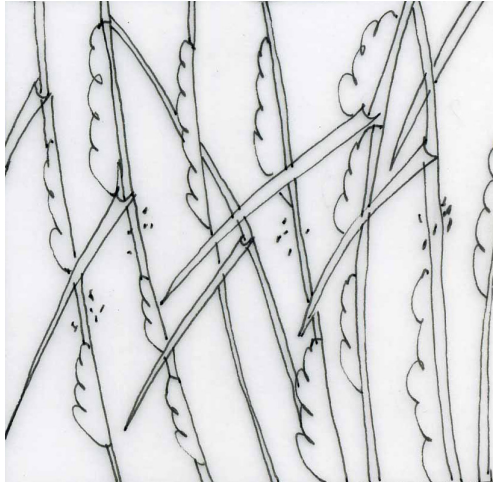
Fig. 53. Färgtagning. Växternas färger, här skissat återgivna med färgpennor på plats, fungerar som minnesanteckningar. N. Nilsson

sökta områdets färger samlas i en schematisk bild. I färgschemat visualiseras den ordning som undersökaren menar bestämmer eller ger området dess färgkaraktär. Figurerna 55 och 56 visar nonfigurativa bilder i ett *urval* färger. De kulörer som tagits bort är gult och gulgrönt (jfr med fig. 53 och 54 D) därför att de bedömdes som underordnade och inte särskilt framträdande. Därmed synliggörs en färgbild i kalla och svala kulörtoner med ett undantag: rödororange. Schemat speglar biotopens färger och *atmosfär* väl, den dag undersökningen gjordes.

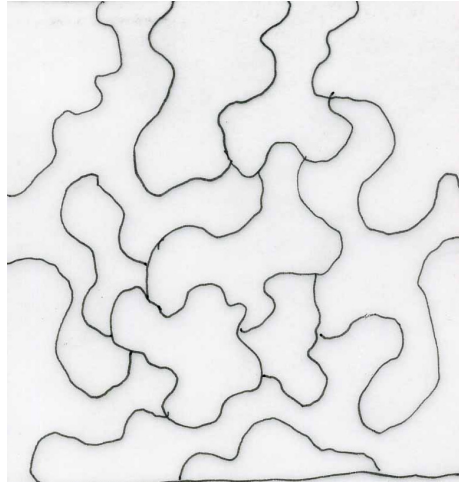
Figur 55 är målad med gouachefärger. Transparensen ger en större variation i färgnyansen än vad som sker med färgerna i figur 56 som är färgsatt med CMYK färger. Dessa är opaka. Trots det ger bilden som helhet ett intryck av transparens.

Den nonfigurativa bildformen medger, enligt min mening, en större koncentration på färgen än den abstrakta bilden (vilket i ännu högre grad gäller bilder som söker realistisk återgivning). Fäргеegenskaperna lyfts fram

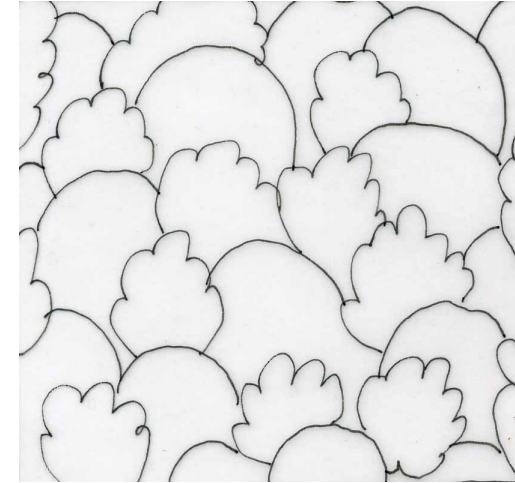
2.3 Studier i växtmiljöer i landskapet



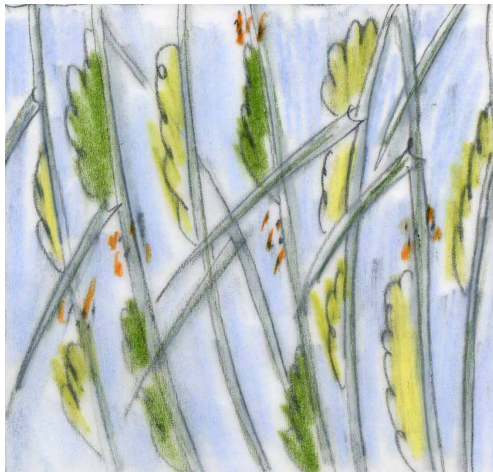
A) Abstraherade former tecknade efter strandrågens och kvannens blomflockar.



C) Abstraherade former tecknade efter stenar, strandkålens blad och tång. Formerna ligger på gränsen mellan abstrakt och nonfigurativt. Bilden kan ligga till grund för s.k. "drifts".



E) Abstraherade volymformer tecknade efter stenar och strandkvannens blomflockar.



B) Gulgrönt är hämtat från strandkvannen, grått från strandråg och orange från käringtand. Blått representerar himmel och hav.



D) Rödviolett och gulvitt, blåviolett och blått är hämtat från musselskal och brunt från blåstång, gult från käringtand och gröngult från strandkvanne.



F) Teckningen E) målad i fyra färger: de blåaktigt svarta och rosa kommer efter blåmusselskal, gulgröna efter strandkvanne och blågröna efter strandkål. Färgerna är valda för att visa ljushetskontrast.

Fig. 54. Färg- och formtolkning, försök med abstraherat formspråk. Grötö "Rösenda" klapperstrand. N. Nilsson.



Fig. 55. Färgschema målat med Windsor & Newton gouachefärger. Grötö "Rösenda" klapperstrand. N. Nilsson.

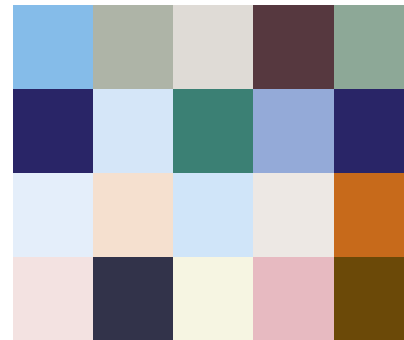


Fig. 56. Färgschema sammansatt av CMYK-färger efter färgschemat i fig. 55. Grötö "Rösenda" klapperstrand. N. Nilsson.

genom att andra faktorer reduceras. Jämför med figur 54 B och F där det är oundvikligt att inte låta sig påverkas av den relativt föreställande formen. Man lägger märke till strån och blomformer lika mycket som man ser färgerna.

Ytterligare en anledning till valet av det "rutiga" avbildningsättet var avsikten att färgstudierna i naturmiljöer senare skulle användas i kompositionsövningar. Tanken var att färgerfarenheter som står "fria" och är renodlade bättre öppnar för att överföra (transformera) erfarenheter till andra situationer och annat växtmaterial. Det schematiska arbetssättet tillåter, enligt min uppfattning och erfarenhet, ett utifrån förebilder friare laborerande med planteringsmönster och växtmaterial.

7. *Färganalys*. Den färgkaraktär eller färgordning som finns i en miljö (vid en viss tidpunkt) som färgschemat avser att fånga kan analyseras och relateras till färgteoretiska begrepp, till exempel ljushetskontrast, kall-varmkontrast och kvantitetskontrast. Färganalysen kan ligga till grund för en växtkomposition som innehåller samtliga färger i schemat, ett fåtal, eller endast en av kontrasterna.

Efter-kommentarer 2: färgbildens form

Formen styr bildinnehållet. Formen kan styra dit hän att färgen får den

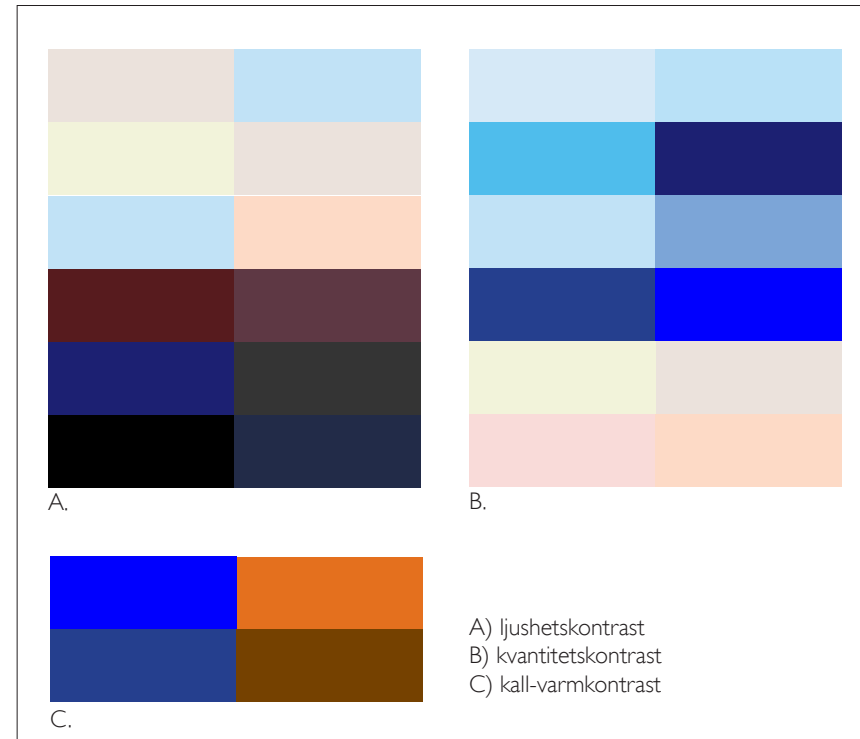


Fig. 57 A-C) Färganalys efter färgschemat i fig. 56.

framträdande platsen eller omvänt. Syftet med de undersökande färgbilderna är att både bildframställningen och den kommunikation de används till skall lyfta färgstudiet upp över det intuitiva. Bilderna skall medvetandegöra. En abstrakt, och i ännu högre grad, nonfigurativ form ger färgen en betydelse som inte är beroende av en växts form. Bilder av detta slag reducerar och fokuserar.

Vad innebär abstrakt respektive nonfigurativ form? I artikeln "Abstrakt konst" i *Lexikon för konst* förs ett resonemang om form utifrån konsttyper:

Så länge [konstnärens] bild ger full illusion av yttre verklighet, kallas den realistisk. När bildens verklighetsilluderande karaktär bryts av en allmer summarisk och samtidigt typifierad formgivning, är beteckningen

[abstrakt] aktuell ... Den rena [abstraktionen] som likt musiken helt byggs upp av icke-föreställande element, kallas ofta nonfigurativ ... konst. Därmed vill man betona, att denna konst icke tillkommit genom abstraktion från en individuell yttre verklighet, utan att den tvärtom i ... objektsformer konkretiserat en inre verklighet, en känsla el. idé. (Wirulf 1958, s. 4)

Tankegången i citatet är en *abstraktionskala* som börjar med att vi i våra synbilder gör ett urval beroende på avsikter och stämningar. Abstraktion förklaras som »... resultatet av den verksamhet varigenom vi i de individuella och konkreta objekten urskilja och till allmänbegrepp systematisera vissa för flera objekt gemensamma egenskaper». (Wirulf 1958, s. 4) I abstraherande ligger att se det schematiska, typiska, urskiljande och karaktäristiska, etc. Längst ut på skalan av formabstraktioner finns geometrin, den formvärld som inte föreställer något utöver sig själv. Resonemanget kan illustreras med en linje med ytterpunkterna realistisk avbildning och nonfigurativ avbildning och däremellan bilder med olika abstraktionsgrader.

Efter-kommentarer 3: i dialog med naturen

I färgbilderna från Grötö klapperstrand (fig. 54-57) är färgerna hämtade från det undersökta området. Urvalet kulörtoner är personligt. Jag väljer själv ut de färger jag ämnar använda för att beskriva en stämning eller en färgverkan. I så måtto är bilderna subjektiva. Men, genom att de påstår något som andra kan förhålla sig till, öppnar de samtidigt för ett samtal – en dialog. Bildinnehållet kan delas, vilket inte är det samma som att man i dialogen behöver vara överens. Genom den bildmässiga framställningsformen kan man också föra dialog med sig själv. Därför följer frågan: kan dialogbegreppet ge perspektiv på vad som händer när man framställer en färgbild av ett landskap?

»Två människor som möts innebär en möjlighet till samtal och samvaro». Med den meningen inleder filosofen Bengt Molander kapitlet »Dialog – samtal och handling» i boken *Kunskap i handling* (1996, s. 83). Molander presenterar dialogbegreppet och hur han använder det. Han skriver att den filosofiska hermeneutikern »... ser i dialogen en grundform för mänsklig

existens och förståelse. Det gäller inte bara förståelse mellan två (eller flera) människor utan även förståelse av texter, konstverk och andra kulturella eller meningsbärande föremål». (Molander 1996, s. 84)

Dialogen är en konstform. Tankar och repliker gestaltas. Rörelsen, dynamiken är därvidlag viktigare än de enskilda orden eller de enskilda replikerna. Dialogerna, de tryckta [Molander avser Platons dialoger], visar genom exempel, snarare än genom beskrivning vad dialog är. Detta ger läsaren en frihet i tolkningen om vad som är det specifikt »dialogiska». Den dialogiska *formen* innebär också en öppenhet, en inbjudan till läsaren att bli deltagare och fortsätta dialogen med texten även där den tryckta texten slutar. Dialog är primärt en aktivitet. (Molander 1996, s. 85)

Molander som resonerar om den sokratiske dialogen menar, att kunskap uppnår man genom konsten att fråga och (försöka) ge svar. »För att uppnå kunskap måste man vilja lära sig, vara en person som vill veta. Det är som sådan man lyssnar, observerar, ställer frågor, och så vidare. Endast den som *vill* veta kan få veta». (Molander 1996, s. 86)

Dialogen kan liknas vid en undersökning där till exempel huvudfrågan kan vara: Vilka färger är det som formar färgkaraktären i det landskap jag studerar? I den dialogiska undersökningen växer svaret fram genom att man är i landskapet. Att iakttä och måla av är att ställa frågor och formulera svar. Mellan betraktaren och det betraktade och landskapet uppstår ett »samtal». Dialogen tar form genom färgbilden. Bilden skapas i den aktiva handlingen (att måla) att söka svar på frågor som: Vilken stämningbärande färgverkan finner jag i detta landskap och hur återger jag dem i relation till mig själv? Något slutgiltigt svar går emellertid inte att finna. Svaren kan endast bli brottstycken gjorda (målade) i det särskilda ögonblicket. Men, liksom i den sokratiske dialogen, finns det »... vissa drag som alla uttolkare kan enas om». (Molander 1986, s. 85)

Dialogen med landskapet är oavslutad i den meningen att landskapet förändras. Men, varje bild är ett (för tillfället) avslutat svar på de frågor betraktaren ställt. Genom bilden är landskapet och betraktaren samman-

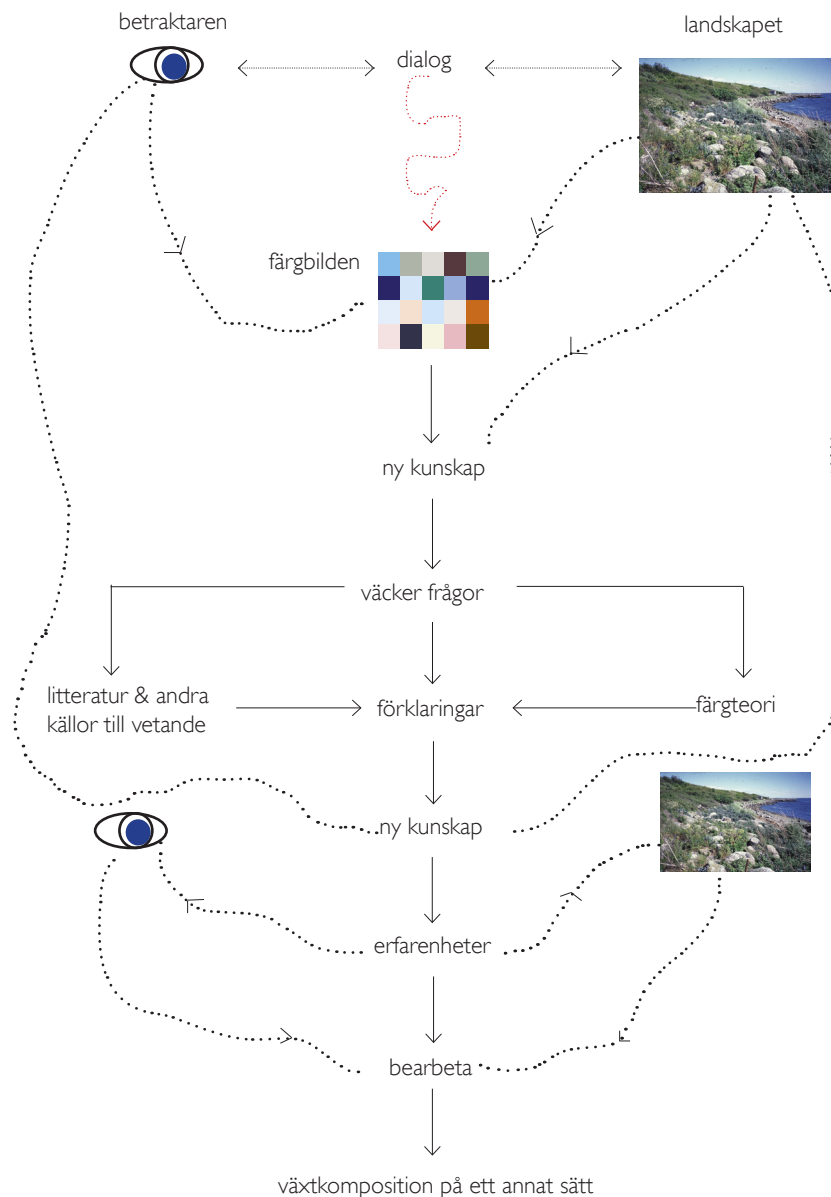


Fig. 58. I dialog med naturen och den målade bilden.

bundna. Bilden representerar betraktarens upplevelse av landskapet liksom landskapets påverkan på henne. Landskapet kan inte *uttömmas*, där finns alltid nya sammanhang att upptäcka. Men det gäller även hos den betraktare som utvecklar sin uppmärksamhet. Med ett skärpt seende kan nya frågor ställas som leder till nya svar.

Figur 58 är ett försök att sammanfatta mötet mellan betraktaren och landskapet. Att göra färgbilden är en dialoghandling. Dialogen tar form i *färgbilden*. I den har jag synliggjort det jag sett och tolkat genom att måla ett urval kulörtoner. Molander skulle förmodligen säga att bilden gestaltats (1996, s. 85). *Tolka* används som att "översätta något från ett språk till ett annat". Genom färgbilden har jag fått *ny kunskap* om landskapets färger. Genom dialogen omsatt i handlingen har jag fått syn på något. Detta något *väcker frågor* som kan riktas mot: a) *litteraturen & andra källor till vetande*, b) *färgteorin*. Genom litteraturen och färgteorin har jag fått en *förklaring* till och ökad förståelse för vad färgbilden kan betyda eller vad den kan användas till. Den *nya kunskapen* ger erfarenheter (underlag) att gå vidare med genom ytterligare dialog (*bearbetning*). Dialogen mellan betraktaren och landskapet – den att vara med naturen själv – bidrar till insikter och färdigheter (inom växtkomposition) som gör att betraktaren kan mer än vad hon kunde tidigare, det vill säga växtkomposition på ett *annat* sätt.

Bildtyper i detta kapitel:

- *färgtagning* (fig. 45, 53)
- *färgtolkning* (fig. 46 A-B, 47, 54 B, D, F)
- *färgkomposition* (fig. 48 C-D)
- *färganalys* (fig. 47 B, 57)
- *färgschema* (fig. 55, 56)
- *färglaborativa bilder* (fig. 42-44, 48-49, 52, 58)

Färgtolkning var den ur form- och färgsynpunkt mest fria bildtypen. Den var den mest personliga och därmed på ett sätt den svåraste att få fram.

Som bildtyp är den utlämnande. Den fungerade väl, så till vida att den speglade en subjektiv naturupplevelse samtidigt som den låg nära färgverkligheten. Färgtolkningsbilder prövades vid endast ett tillfälle.

Med undersökningarna av naturmiljöer systematiserades bildarbetet och de olika bildtypernas funktion i ett lärande och i ett undersökande sammanhang som blev tydligare. Likaså fick den bildmässiga ”progressionen” en mer bestämd riktning med klarare mål med färgschemat som ett sammanfattande resultat.

Turistbyrån i Enköping beskrivs bakgrund och intention med Drömparken:

Drömparken är en park i parken gestaltad av holländaren Piet Oudolf. Parken anlades 1996 och byggdes ut med en ny del 2002. [...] Drömparken genomgår sedan 2009 en förnyelseprocess/renovering som ska säkerställa och utveckla den för framtiden med utgångspunkt i Piet Oudolfs ursprungliga design och Parkkontorets egna erfarenheter.

I den ursprungliga delen kombineras en kraftfull formgivning med höga cylinderformade bokhäckar med högvuxna perenner i finstämda mönster, rytmer och färger. Riklig användning av prydnadsgräs och andra högvuxna perenner gör planteringarna mindre trädgårdsmässiga – de får snarare ett naturpräglat utseende. Kompositionerna är till färgen återhållsamma, men genom effektfulla kontraster i höjd och växtsätt, i bladverkets textur och blomställningarnas form, bjuder Drömparken på ett enastående fyrverkeri. Den nya delen, närmast Ågatan, har gestaltats med lägre perenner för att skapa en kontakt mellan gaturummet och den ursprungliga parken.

Perennernas variation under säsongen är ett av platsens särdrag, men även lökväxter i olika former skapar karaktär innan perennerna har tagit över. Även efter blomningen behåller parken sitt upplevelsevärde, då fröställningar och vissnande växtdelar ger karaktär och skönhet, ofta förstärkt av rimfrost och snö. Växternas färger och utseende formar kompositionen och bildar «Drömparken». (Gyld 2008)

Som synes uppfattas färgen som väsentlig. Naturinspirerade gestaltningar anslöt till de ”naturstudier” som studenterna tidigare utfört. Uppgifterna tog i varandra på ett sätt som ur studiesynpunkt kompletterade eller byggde på varandra. Studenten fick också bekräftelse på att hon kunde låta sig inspireras av natur i gestaltning med växter, ett tillvägagångssätt som låg i linje med ett yrkesmässigt gestaltungsarbete i omvärlden. Att på detta sätt understödja professionell identitetsbildning var betydelsefullt.

Till skillnad från studien av en lignos, undersöktes perennerna vid endast ett tillfälle. Vi visade på ett arbetssätt, något som varje student, om hon var intresserad, kunde gå vidare med i en frikurs eller i ett fördjupningsarbete längre fram i utbildningen.

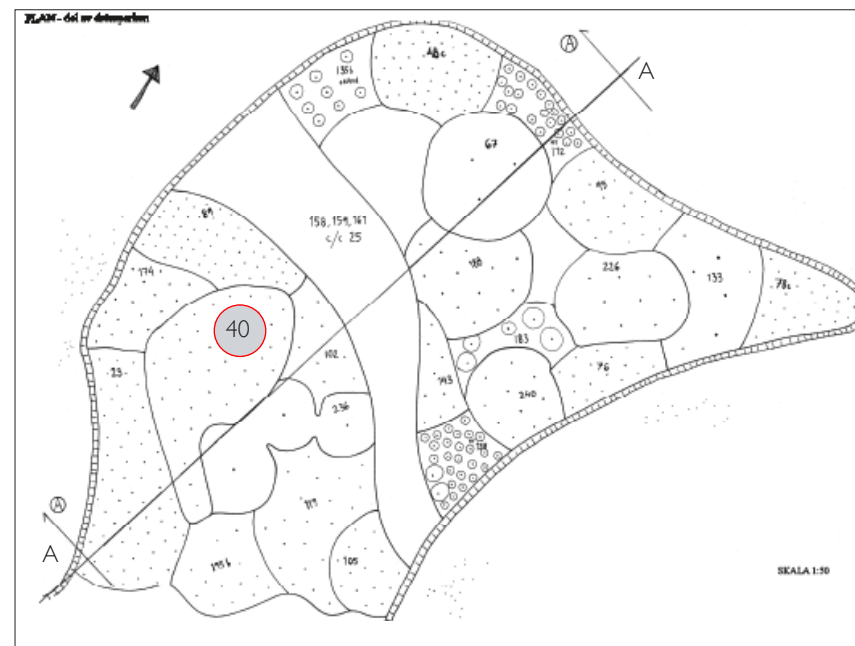


Fig. 60. Delområde. Studentgruppens uppritning av planritningen med växter. Varje art visas i sin fulla utbredning, så som den spridit sig eller gått tillbaka över tid. Uppgiften innebar bland annat att ta reda på hur stor plats den enskilda arten tog och hur många individer (plantor) som rymdes inom varje delområde. Det smalare området i mitten innehåller olika sorter av salvia. Dessa var vid undersökningstillfället inte längre åtskilda. Följaktligen blandar sig de blå färgerna. I område 40 har *Astilbe chinensis* brett ut sig på bekostnad av sina "granar" (se fig. 59). Uppmätningen visar att det över tid har skett förändringar i planteringen. Någon art har dött ut, någon har bytts ut och några har brett ut sig på bekostnad av andra. I en 14 år gammal plantering har det skett en ytmässig (inbördes) förändring vilken påverkar det estetiska utfallet vid undersökningstillfället.

Studierna i Drömparken genomfördes mellan 1999-2010. Under den tidsperioden byggdes Piet Oudolfs anläggning ut med ytterligare ytor. De gavs en avvikande inre form. Den ursprungliga delen i Drömparken präglas av planteringsytor i "blocks", ibland uppblandade med mjukt bågformade ytor i "drifts" (fig. 59). De senare tillkomna delarna utmärks av geometriska, triangelliknande mönster. I den ursprungliga delen går färgerna i varandra, flyter samman likt akvarellfärg målad vått i vått. I de senare delarna separeras färgerna genom det förhållandevis strama geometriska mönstret.

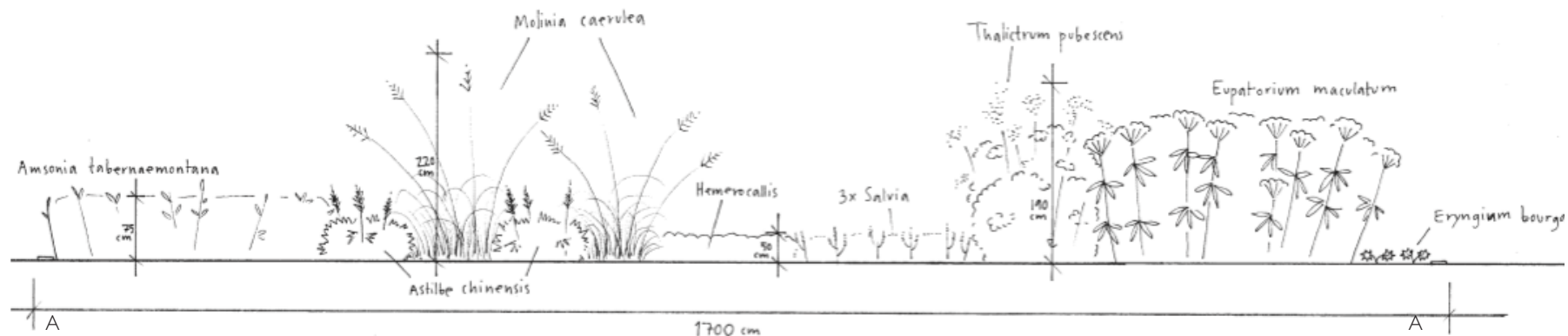


Fig. 61. Snitt över delområde fig. 60 (undersökningsområdet). Studentarbete.

Övningsuppgift: Perenners växtsätt – form och färg

Målet med övningsuppgiften var att skaffa sig en god kännedom om några perenna arters växtsätt och karaktärer (färg och form) samt hur de färgmässigt verkade i kombinationer i en anläggning. Metoden eller snarare redskapet var bildtypen *färgschema*. Uppgiften var att med en nonfigurativ bild visa den ”ordning” som studenten menade beskrev planeringens färgkaraktär.

Underlaget för färgscheman var färganalyser av de enskilda växterna (fig. 65). De enskilda färganalyserna sammanställdes till en schematisk bild över den aktuella delen av planteringen (fig. 66).

Undersökningen genomfördes i sju steg enligt nedan.

Steg 1. Studenterna delades in i grupper. Varje grupp gjorde uppmätningar i var sitt *delområde* (fig. 60). Växternas placering och utbredning kontrollerades mot planteringsplanen för att se hur ursprungsplanteringen hade förändrats (täthet, spridningssätt, om växter dött ut, etc.).

Steg 2. Varje student detaljstuderade tre arter för att fånga dessas formkaraktär (fig. 62 exempel *Hylotelephium telephium* 'Matrona'). Höjd, utbredning

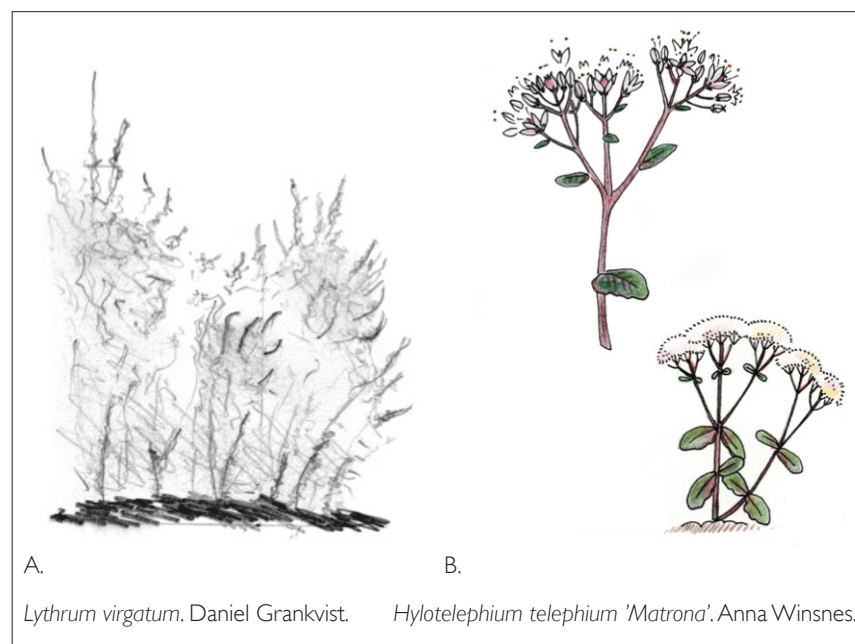


Fig. 62. Måttäckta teckningar i olika tekniker (här är teckningarna inte skalenligt återgivna).



Fig. 63. *Lythrum virgatum* enskilt (vänstra bilden) och i kombination med andra växter (högra bilden). Foto: Daniel Grankvist.



Fig. 64. *Actea simplex* enskilt (i vänstra bilden) och i kombination med *Helenium* och *Calamagrostis* (högra bilden). Foto: Emma Nordström.

och omfång mättes. Hela växten avbildades i en skalenlig teckning (fig. 62 B). Med ord beskrevs växtsätt (utbredande, krypande, tuvigt, mjukt, upprikt, etc.) och botanisk formkaraktär (handflikigt, parbladigt, etc.).

Steg 3. På planen över varje delområde (undersökningsområde) ritades ett snitt (fig. 61). Arterna antecknades.

Steg 4. Växterna i steg två fotograferades både enskilt och i kombination med närliggande växter (fig. 63, 64).

Steg 5. Växtens färger målades av direkt på platsen (färgtagning) eller registrerades med R.H.S. färgsticka, alternativt med Natural Color System (NCS) färgkarta. För till exempel *Sedum telephium* innebar det tio kulörtoner. Ett karaktäristiskt urval av växtens färger sammanställdes i en färganalys (fig. 65 A-C). Färgerna sammanställdes i sin tur till ett färgschema som visade delområdets färger (fig. 65). Färgschemat kommenterades av studenterna i text.

Steg 6. Varje grupp beskrev sitt intryck av parken/planteringen. Ett exempel följer:

De gröna kulörerna utgör basen i perennplanteringen, men purpur, lila och rosa tar nästan lika stort utrymme i nyanser som går från den lättaste ljusa rosa till mustigaste mörka purpur via den klaraste cerise. Vi hittar färgkontrasten det gröna och det violetta men gränsen är flytande. Den mjukas upp då det är många växtdelar som stjälkar, blad och överblommade spiror, som har nyanser i hela registret däremellan.

Även färger som inte utgör så stor procentuell del av planteringen, spelar en viktig roll för helheten. T.ex. har marionetten en lysande silvergrå färg som lyfts fram mot den mörkare bakgrunden.

Piet Oudolf var en av dem som inspirerades av den ”nya perennvågen” som innebar att man började arbeta med perenner på ett mer naturligt sätt. Man ville ge en känsla av natur i staden och bryta mot den tidigare formella pydligheten. Vi besökte Drömparken den 6-7 septem-

2.4 Färgundersökningar i trädgårdar och planteringar



Hylothelephium telephium 'Matrona'. A) Färgregistrering i tio kulörer: Anna Winsnes.



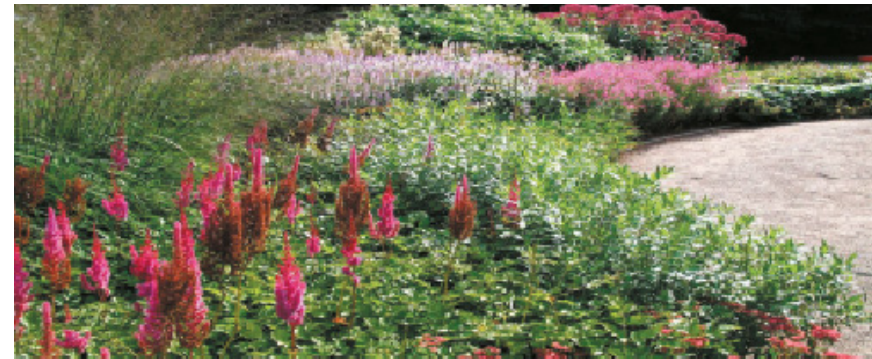
Echinacea purpurea 'Green Edge'. B) Färgregistrering i sex kulörer: Janine Österman.



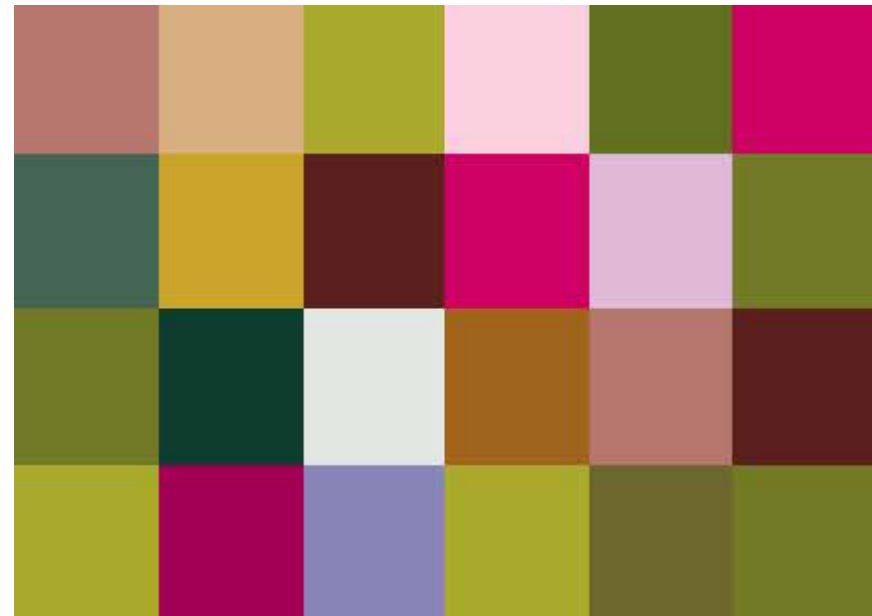
Anemone hupehensis 'September Charm'. C) Färgregistrering i femton kulörer: Linda Ottersten.

Fig. 65. Tre exempel på foton av växter i Drömparken och färgregistreringar med R.H.S. färgsticka.

ber 2010 för att analysera och resonera om Drömparkens uppbyggnad och för att få en bild av hur Piet Oudolf har tänkt i sin design. Vi tycker att Drömparken har fått ett passande namn, då vi fick en känsla av att träda in i en annan värld. Parken öppnar upp sig bakom en avenbokshäck. Avenboken spelar en viktig roll i parkens rumslighet. Den skapar stommen i parken med sina ca 4 meter höga, tuktade, gröna väggar. Dels skärmar de av mot parkeringen och inne i parken skapar de små runda rum där man kan träda in och igenom. De höga avenboksrundlarna delar in parken, utan att stoppa upp flödet. De står också i stark kontrast



A.



B.

Fig. 66. Foto över undersökt delområde (A) och färgschema (B). Exempel på färgschema i ett av de undersökta delområdena i Drömparken. Studentarbete.

med sin arkitektoniska form mot de böljande perennplanteringarna. Även de stora träden som har bevarats bidrar till ett lugn och en stabilitet. Perennrabatterna med sina organiska former ger ett naturligt intryck. Man



Fig. 67. Exempel på katalogblad, Daniel Grankvist.

får en känsla av mjukhet som när en vind drar över ången. Vi besökte drömparken under en tid då många växter nått sin kulmen och slutgiltiga höjd. Förmodligen ger parken ett annat intryck under olika delar av säsongen.

Vi tilldelades en del av en stor rabatt som vi analyserade och inventerade. Vår rabattdel kändes dynamisk med sina extrema höjdskillnader och varierande växtmaterial. Helheten blir intressant på grund av de enskilda växternas olika karaktärer. Formerna varierar, opakhet ställs mot transparens.

Steg 7. De inhämtade uppgifterna sammanställdes till ett katalogblad (fig. 67).

Efter-kommentar I: reflektion kring Drömparksuppgiften

Intrycket som Drömparken gjorde på studenterna var drabbande. De påverkades av skönheten och mångfalden. Upplevelsen var något de hade behov av att uttrycka. Det kunde ha skett på ett liknande sätt som i naturstudierna, med abstraherade färgtolkningar av en upplevelse, ett intryck (fig. 46 A och B). Men progressionen i uppgiftsupplägget under en treårsperiod var sådan att de enskilda kursmomenten efter hand blev mer sammansatta. Intentionen med övningen i Drömparken var att dokumentera och visa en del av planterings färger med hjälp av ett färgschema i betydelsen *en undersökande process och sammanfattande slutprodukt*. Metoden var att frilägga de enskilda färgerna (göra ett för planteringen karaktäristiskt urval) till en färgbild som bestod av rutor. Studenterna skulle mer koncentrera sig på att göra jämförbara färgscheman än att uttrycka sin personliga upplevelse. Avsikten var ju inte att uttrycka sig själv utan att dokumentera och sammanställa färgscheman för att utveckla färgerfarenheter och träna färgminne.

Det förekom att studenter ville göra på ett annat sätt. Uttrycka sig själva på ett avvikande sätt, genom "egen" bildframställning. De fick de också och det hände att cirklar eller amorfa former användes. Men det visade sig nästan alltid att en i den mening avvikande form drog uppmärksamheten bort från färgen. Cirklar är inte effektiva i sammanhanget på grund

av de mellanrumsformer (vita ytor) som uppstår. Amorfa former ställer höga krav på teckning och kompositionsteknik. Skall de därtill färgläggas uppstår en bildproblematik som handlar om yta och djup. Konkava former drar sig inåt, konvexa utvidgar sig mot betraktaren. Beroende på vilken färg som appliceras i vilken form förstärks denna djup- eller ytverkan. Att arbeta med komposition på det sättet innebär att koncentrationen flyttas från färgen mot något mer komplext. Med den givna formen (kvadraten och rektangeln) behövde man inte fundera. Metodologiskt var färgschemat uppbyggt på rutsystem, en i detta sammanhang och enligt min mening, funktionell formuppbyggnad.

Det centrala redskapet kom alltmer att bli färgscheman vilka utformades som nonfigurativa schematiska färgbilder. Genom att tolka och analysera färgerna i en plantering kom det schema fram, eller den ordning efter vilken planteringen färgmässigt fungerade. I det avseendet använde vi oss av begreppet färgschema på samma sätt (föreställer jag mig) som Gertrude Jekyll gjorde. Men till schemat som tankemässig konstruktion fogades en avbildning: bildtypen färgschema.

På samma sätt som vid naturstudierna var det nödvändigt att göra egna färgundersökningar både som förberedelser för studenternas fortsatta studier och som reflektioner över vad de tidigare momenten hade innehållit och hur lärandet kunde utvecklas.

Nedan följer två exempel på färgundersökningar gjorda i Enköping och resonemang om formen för de schematiska bilderna och hur de kan analyseras (jfr med fig. 77). Därefter följer fyra exempel på färgschemat som analytiskt redskap.

Egen undersökning: Pastor Spaks park i april

I april 2006 gjorde jag en färgstudie i en avgränsad del i Pastor Spaks park i Enköping. Jag tyckte om färgerna och enkelheten i kompositionen. Det jag vid tillfället såg var blommade körsbärsträd, påskliljor och daggkåpa. Ljust gulvita påskliljor växte i en tät grön matta av daggkåpa. Färgerna var



Fig. 68. *Prunus 'Accolade'* i Pastor Spaks park, Enköping.
Foto:Tina Westerlund 2006.

genomgående milda, körsbärsblommornas rosa kulörer ”luftiga” och transparenta (fig. 68 och 69).

Parken är indelad i tre avdelningar av vilka den norra delen undersöktes. Intentionen var att registrera färgerna och göra en analys som visade färgschemat över den ”bild” jag hade sett. Jag ville även pröva formen för den schematiska bilden.

Följande färger registrerades med R.H.S. färgsticka (fig. 69):

- *Alchemilla mollis* (daggkåpa) blad N138 C
- *Narcissus sp.* (påsklilja) kronblad 155 A, trumpet 4 A, blad N138 C
- *Prunus 'Accolade'* (körsbär) blomma: kronbladets ovansida 69 B, kronbladets undersida 65 B, knopp 68 B.

Jag prövade mig fram genom att måla två exempel: ett med färgplumpar i varierande storlek (fig. 70 A) och ett med kvadrater där varje ruta är 2,5 x

2.4 Färgundersökningar i trädgårdar och planteringar

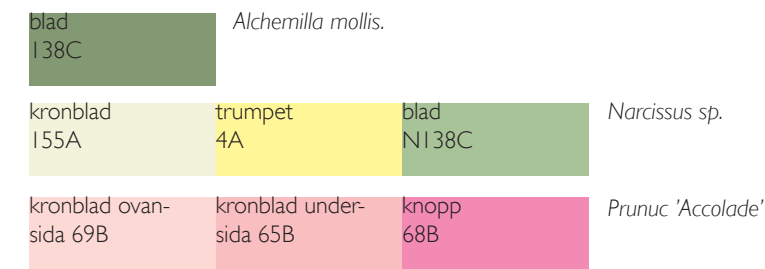
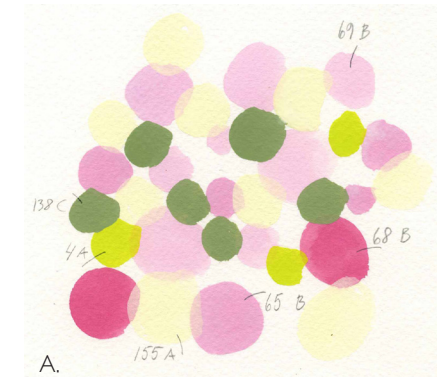


Fig. 69. Del av Pastor Spaks park. Numren hänvisar till R.H.S. färgsticka. Färgerna är över-satta till CMYK efter fig. 70. Foto: Tina Westerlund 2006.

A) Färgschema med plumpor.



B) Färgschema med kvadrater.

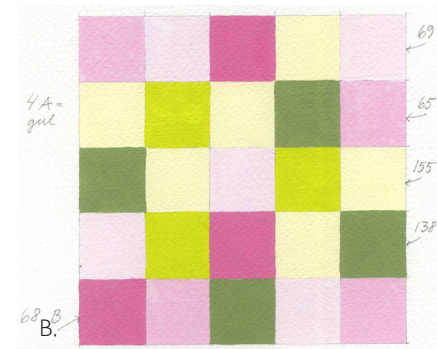


Fig. 70. Färgscheman av två olika slag. Gouache. N. Nilsson.

2,5 cm (fig. 70 B). Båda beskriver huvuddragen i min bild av planterings färgschema. I figur 70 A visas hur jag uppfattade växternas former. Färg-plumparna ger associationer till ett mjukt och luftigt material (daggkåpans rundade och håriga blad och körsbärsträdens skira kronor). De ger sken av att "förflytta" sig över det vita pappret. Vitheten lyser mellan färgerna och bidrar till att hela bilden verkar ljus och lätt. I B ligger färgerna i ett rutnät. Strukturen med rutor stabiliserar och ger bilden en yttre avgränsning. De enskilda färgerna är klart urskiljbara. Kompositionen är väl sammanhållen och karakteriseras av kvalitetskontrast och en obetydlig ljushetskontrast. Det är Narcissens opaka kronblad och körsbärsblommornas omättade, näst intill genomskinliga kronblad som ger kvalitetskontrasten.

I parken förekom även andra färger till exempel färger på markmaterial (grus, granit, jord) och inte minst den gråaktiga kulören på körsbärsträdens stammar. I norr avgränsades parken av en rad *Cercidiphyllum japonicum* (katsura), även de gråaktiga. Exempel på andra växter i området var *Hammamellis x intermedia* (hybridtrollhassel) mörkt gröna färg och *Magnolia cultivar* (magnoliahybrid), tillika gråstammig. Vid undersökningstillfället var jag fokuserad på de färger jag här återgett: körsbärsträdens och påskliljornas blommor och dagglåpanns blad. Jag är medveten om att färgbilden skulle blivit annorlunda om den mörkt gröna och samtliga gråaktiga kulörer hade tagits med i schemat. Men samtidigt som vi ser sorterar vi också (omedvetet). Vi uppmärksammar. I ögonblicket dras uppmärksamheten mot den färgverkan som ett objekt (plantering eller dylikt) har. I det här fallet uppmärksammade jag kombinationen med de lätta ljusa rosa färgerna, de milda gröna och de ljusa gula. De andra var obetydliga i sammanhanget, därav det framställda färgschemat (fig. 70).

Schemat har en svaghet. I fig. 71 A motsvarar kulörerna tre nivåer i valörskalan, från mycket ljus, ljus till medelljus. Ingen färg är ren, samtliga är dämpade med vitt. Färgerna ligger således nära varandra i valör. Det jag inte uppmärksammade på plats var den mörka gröna färgen på häcken *Taxus x media 'Hillie'* (hybrididegran). Det var först när jag i efterhand tittade närmare på fotografierna och påbörjade sammanställningen av färgschemat som jag såg den. Det illustreras i fig. 71 B. Den mörka gröna färgen har betydelse för den ljushetskontrast som fanns i planteringen vid undersökningstillfället. I fig. 69 syns häcken i bakgrunden mot vilken marktäckare och körsbärsblommor exponeras. Häcken utgör en fond som färgschemat bör sättas i samband med för att ljushetskontrasten skall bli tydlig. På platsen var jag uppslukad av de ljusa, liksom bedövande vackra färgerna och färgspelet mellan dem, utan medvetenhet om att de framträdde mot en mörkare bakgrund.

Egen undersökning: Klosterparken i maj

I en begränsad del av Klosterparkens perennplantering blommade i slutet

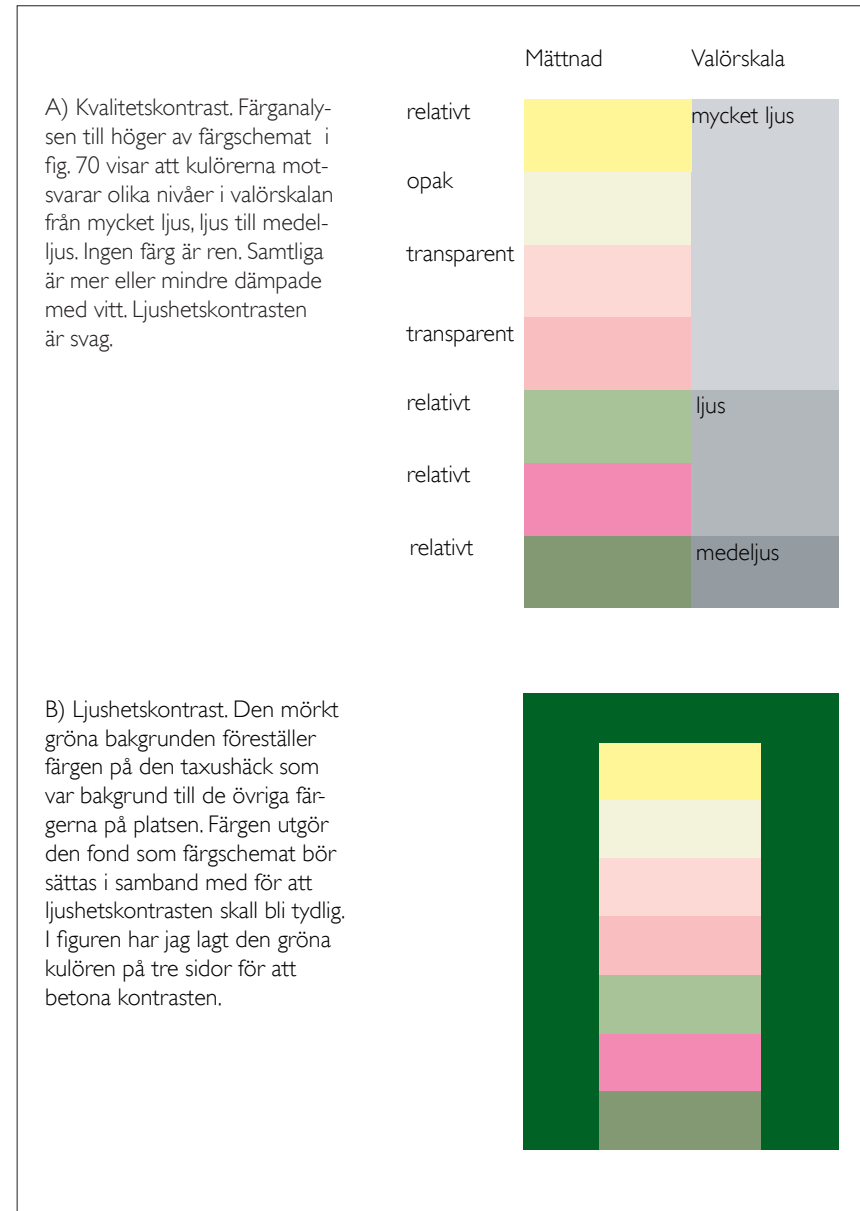


Fig. 71. Färganalys till färgschema för Pastor Spaks park. N. Nilsson.

av maj 1999 gulorange narcisser, *Narcissus sp.* (påsklilja) i en marktäckare av *Omphalodes verna* (ormöga). Andra närliggande växter var större bestånd av *Geranium x cantabrigiense 'Biokovo'* (biokovonäva) (fig. 72). Undersökningen utfördes efter följande arbetsordning: intryck, fråga, färgtagning, färgschema och färganalys.

Intryck

Betraktad som en ”färgbild” slogs jag av att det var något oroligt över färgkombinationen. Narcissens båda kulörer orange och gulorange var uppseendeväckande och lyste skarpa och överhettade mot ormögats svalare blå (fig. 72). Jag gav fritt utlopp för färgupplevelsen och observationsförmågan och såg att det rådde obalans i färgkompositionen, något som vid tillfället påverkade hela planteringens ”färgbild” negativt. Jag frågade kollegan Tina Westerlund, som också befann sig på platsen, om hennes upplevelse. Även hon såg dissonansen i färgkombinationen.



Fig. 72. Del av Klosterparken med *Omphalodes verna* och *Narcissus sp.* Foto: N. Nilsson.

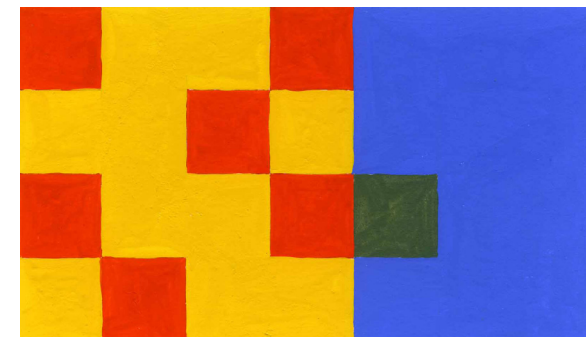


Fig. 73. Färgschema. Gouache. N. Nilsson.

Fråga

Vad var det som var ”fel” i kombinationen? Varför rådde det obalans? Varför vandrade ögat oupphörligen mellan den gulorange kulören och den blå? Vad kunde ändras för att åstadkomma balans?

Färgtagning

Ett antal valda växtdelar togs hem och målades av. Till ormögats och narcissens blad användes samma gröna kulör, gulorange för dess kronblad och orange för trumpeten och blå för ormögats blomma.

Färgschema

På platsen uppskattade jag färgernas ungefärliga proportioner i förhållande till helheten, dock utan att nämnvärt räkna med den gröna kulören. Färgschemat illustreras som en rektangel, 14 x 8 centimeter i liggande format (fig. 73). Den i sin tur indelades i 2 x 2 centimeter stora rutor. Sexton målades i orange och gulorange (sex orange, tio gulorange). De bildar tillsammans en kvadrat. Till höger om den placerades den blå färgen med inslag av grönt (elva blå rutor och en grön). Den figuren är en stående rektangel. Det blå fältet ligger till höger, det gulorange till vänster. Det var så jag hade betraktade planteringen och sett färgerna på platsen.

Det gröna kan uppfattas som styvmoderligt behandlat genom att det upptar endast en ytterst liten del (en ruta) av den totala färgytan. Den

gröna fanns där i planteringen men utan att jag särskilt lade märke till den, vilket jag antar innebar att den inte bidrog till att minska obalansen.

Färganalys

För att komma vidare i undersökningen prövades färgerna mot begreppen färgens egen-kontrast och kvantitetskontrast. I färgens egen-kontrast ligger att man i en komposition »... kan använda alla färger rena i sin starkaste lyskraft». (Itten 1971, s. 34)

Första ordningens färger; gult, rött och blått är det starkaste uttrycket för färgens egen-kontrast. De tre färgerna har en tydlig färgkaraktär eftersom de inte innehåller någon inblandning av andra färger. Planteringen med narcisser och ormöga innehöll en kombination av första (blått), andra (orange) och tredje (gulorange) ordningens färger.

För att diskutera färgerna och dess färgverkan i färgschemat (fig. 73) nödgas jag generalisera något. Orange och blått är komplementfärger. De utgör ett färgpar. Till detta läggs den gulorange. Ytmässigt upptar det gulorange och orange en stor yta i förhållande till den blå. Därmed ger bilden ett överhettat och obalanserat färgintryck. Eftersom något tydligt samspel mellan det blå och gulorange inte infinner sig motverkar färgerna varandra. Man kan också uttrycka det som att blått gör orange mer orange och orange gör blått blåare.

Låt oss gå vidare och se vad Johannes Itten säger om kvantitetskontrast. Fenomenet hänför sig till storleksförhållandet mellan två eller flera färgytor. För att komponera med, inte godtyckligt stora färgytor, är det värdefullt att känna till en färgs ”vikt”, färgstyrka och ljus, faktorer som enligt Johannes Itten bestämmer färgens verkningskraft. Man kan följaktligen bygga medvetna färgkompositioner med hänsyn till dessa faktorer oavsett om det är balans eller obalans som eftersträvas. Johannes Itten menar att det finns harmoniska ytförhållanden mellan första, andra och tredje ordningens färger. Han bygger påståendet på J. W. von Goethes angivna talförhållanden mellan de komplementära färgparen, dock med kommentaren att »Till slut avgör dock känslan. Dessutom är färgytorna i en bild till

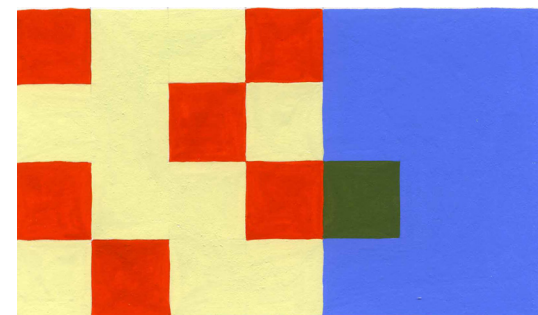


Fig. 74. Färganalys. Jfr med fig. 73. Den gulorange har här ändrats till ljusgulvitt. Gouache. N. Nilsson.

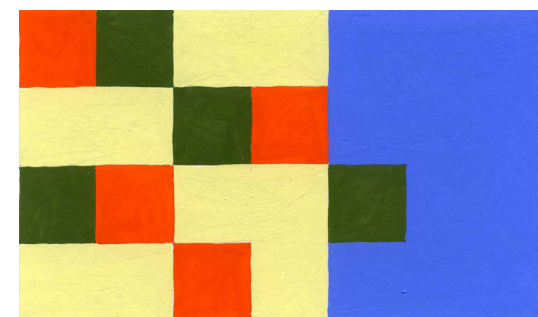


Fig. 75. Färganalys. Jfr med fig. 74. Här har en ruta rödorange och två gulvita tagits bort och ersatts med gröna. Gouache. N. Nilsson.

sin form ofta mycket sönderbrutna och komplicerade, varför det är svårt att ange enkla och mätbara talförhållanden». (Itten 1971, s. 59)

Talförhållandena nedan anger färgernas balanserade förhållande till varandra vad det gäller ljus och vikt. Här avses rena färger (Itten 1971, s. 60): gult:violett 1/4:3/4, orange:blått 1/3:2/3, rött:grönt 1/2:1/2. Vikt syftar på den tyngd en särskild färg har i förhållande till en annan (Arnheim 1974, s. 23), till exempel är rött tyngre än blått.

Vid en jämförelse med det av Itten föreslagna jämviktsförhållandet i kvantitetskontrasten orange och blå med figur 73, upptar orange en större yta i förhållande till den blå. Dessutom upptar gulorange en avsevärd sammantagen yta, vars färg inte har någon motsvarighet i en komplementfärg (blåviolett) eller motsvarande grå färg som kunnat bidra till balans. De gula

och orange innehåller för mycket rött i förhållande till blått. Ögat ”åker hit och dit”, får inget fäste eftersom de blå respektive gulorange ytorna drar sig bort från varandra. Bilden blir instabil. Varje yta läses för sig. Samtliga färger pockar på uppmärksamhet, utom den gröna som knappt märks. Ormögat blommar med en intensivt mättad blå färg som innehåller ett uns rött och något litet vitt. Även narcissernas blommor är intensiva i färgerna med sina gulorange kronblad och orange trumpeter. Den orange kulören innehåller rött. Den gula kulören är gulorange. Den ligger mellan gult och orange i Ittens färgcirkel.

För att uppnå en mer balanserad färgbild prövade jag att byta ut den gulorange kulören mot en mycket ljus vitaktig gul (fig. 74). Bilden ändrade karaktär. Det överhettade intrycket mildrades. Vill man uppnå en mer balanserad komposition byter man följaktligen ut narcissens gula kulör mot en vitaktig gul. Obalansen i kvantitets-kontrasten modifieras.

Jag prövade att ge färgbilden ett tillskott av tre gröna ytor (fig. 75). De orange minskades till fyra. Om vi lägger till den gröna kulören på tre ytor och tar bort två orange blir följderna en god balans i kompositionen. Den gröna kulören binds ihop med den blå genom bådaskighet i valör. Därmed läser man in den blå kulören även i den gulorange ytan. Vi kan nu anta att det går att åstadkomma en balanserad växtkomposition om man byter ut den orangegula narcissen mot en med vitaktigt gula kronblad.

Efter-kommentar 2: två reflektioner

De två exemplen kan i efterhand, och som komplettering av de tidigare behandlade bildtyperna *färgtolkning* och *färgkomposition*, tillföras två kommentarer, en om bildtypen *färgschema* och en om bildtypen *färganalys*.

Schematisk representation

Vad visar de schematiska bilderna? Hur nära verkligheten befinner de sig? Satt i relation till verkligheten – färgerna i trädgårdar och planteringar – kan färgschemat sägas vara av ”tredje ordningen”. Om man betraktar verklighetens färger som den första, och det som någon av denna verklighet ser och

uppfattar som den andra ordningen (trädgårdens eller planteringens färger enligt någons sinnen och uppfattningar), så befinner sig bildtypen färgschema ytterligare ett steg längre bort. Det *representerar* vad någon har sett på en bestämd plats vid ett bestämt tillfälle. De schematiska bilderna skall uppfattas som *representationer*. Med det följer att de *bättre* eller *sämrre* representerar verkligheten. Likaså följer att de som representationer kan vara mer eller mindre *skickligt* eller *träffsäkert* utförda.

Medlet, det som ger ”förflyttningen”, som placerar bilderna på dess tredje plats är *reduktion* och *fokusering*. Genom att, i den komplexitet som färger i trädgårdar utgör, ta bort de färger som uppfattas (känns) som mindre betydelsefulla och lyfta fram de som uppfattas dominera skapas en förenklad återgivning. Den har svagheten av att den inte fångar mångfalden men har fördelen av att vara ett påstående. Det enda påstående som man rimligen kan göra av de direkta sinnesintrycken, som aldrig kan artikuleras med alla sina nyanser.

Det sagda gäller, enligt min mening, *framställningen* av bilderna. Men att bilderna befinner sig på avstånd från det avbildade betyder att det också måste ske en *översättning* när de relateras till den hortikulturella situationen. Bilderna måste ”läsas” och förstås som de representationer de är.

Färgteoretisk analys

De schematiska representationerna är underlag för *analyser*. Kopplingen mellan dem är betydelsefull. Ordet analys betyder uppdelning i delar till skillnad från syntesens sammanfogande till helhet. På liknande sätt skall bildtypen färganalys uppfattas gentemot bildtypen färgschema.

Men bilderna kompletterar varandra även på ett annat sätt. Färgschema är subjektriktade (Molander u.å. sid. 6) därför att underlaget (referenserna) utgörs av tolkningar. Jag har gjort en erfarenhet som jag riktat mot en mening. Min intention är att de analytiska bilderna skall ”balansera” de personliga bedömningarna genom att relateras till analytiska *referenser* i form av färgteoretiska *begrepp*. Färgläran, eller snarare färgläror, ger underlag för ”sonderdelningen” av hur färg och färgers verkan kan uppfattas, något vi

visserligen inte behöver vara överens om men, som vi kan dela förståelsen av. Underlaget som värderingar och bedömningar utgår från är därmed av ett annat slag än de som ger innehåll åt de andra bildtyperna. Med klassifikationen färganalys avses alltså något bestämt. Det är inte analyser hur som helst, utan *analyser som relaterar till en erkänd färgteoretisk begreppsvärld*.

Det är samverkan mellan schematisk tolkning och begreppslig analys som varit utgångspunkt för valet av exemplen i detta kapitel. Därmed öppnas för *resonemang* genom eftertanke och jämförelse som kan ”föra vidare” till att nya aspekter och nya ingångar visar sig. I efterhand inser jag att resonemangen i exemplen kan justeras och byggas ut och därmed bli spetsigare och mer relevanta. Här får de dock stå kvar som de formulerades i bild och ord – som exempel i en metodundersökning.

Den ansats till undersökningsmetod som de två föregående exemplen visar utvecklades vidare i ett antal studier i min egen trädgård. Undersökningarna följde ordningen: intryck, fråga, färgschema, färganalys och avslutande kommentarer. Tanken var som tidigare att *hortikulturella färgintryck kan översättas till och bearbetas som bilder*.

Praktiskt gick jag tillväga så här: växterna iaktogs, namnen på arter och sorter antecknades och kulörerna registrerade med hjälp av R.H.S. färgsticka. Vid några tillfällen målades växternas färger av på plats. Om de gröna kulörerna var viktiga för kompositionen som helhet behandlades de, annars inte. Vidare uppskattades färgernas kvantitet. Planteringen dokumenterades med fotografier. Ibland kommenterade jag växterna. Vid varje tillfälle gjorde jag en plan (ej redovisade i denna litentiatuppsats). Varje färgundersökning betecknades som Komposition och numrerades. Här redovisas kompositionerna I, II och III.

Egen undersökning: Komposition I

Den 2,5 x 2,5 meter stora planteringen låg platt på marken i en gräsmatta och var solbelyst under första hälften av dagen. Den innehöll följande växter: *Anaphalis margaritacea* (pärlaternell), *Aquilegia vulgaris* (akleja, nerklippt vid undersökningstillfället), *Echium russicum* (snokört), *Campanula punctata*

Fig. 76. Färgschema. Komposition I.
Anaphalis margaritacea (An.),
Echium russicum (Ec.), *Campanula punctata* (Ca.).
Gouache. N. Nilsson.



(prickklocka) och *Narcissus 'Thalia'* (blommade inte vid undersökningstillfället).

Intryck

Vid det analyserade tillfället blommade *Anaphalis margaritacea*, *Echium russicum* och *Campanula punctata*. Rabatten var uttrycksfull, nästan dramatisk i sina färgkontraster och fångslände i sin kylighet.

Fråga

Vad var det i färgkombinationerna som gav uttrycket och hade det enbart med färgen att göra eller hade växternas textur och karaktär någon avgörande betydelse?

Färgschema

Kompositionen innehåller trettio rutor (2,5 x 2,5 cm) och är målad med



Fig. 77 A) och B). Färganalyser. N. Nilsson.

gouachefärg (fig. 76). De blågröna kulörerna återger pärlaternellens blad med dess ljusa silverfärgade ovansida och något mörkare undersida. Det silvriga i bladen har en tendens att försvinna när man plockar bladet ut ur dess sammanhang och jämför det isolerat med färgen på R.H.S. färgsticka. Det blir mörkare. I rabatten och särskilt på längre avstånd ger det ett silvrigare, ljusare intryck på grund av bladens vita hårighet. Fyra rutor innehåller prickklockans mycket ljusa blåaktigt rosa kulör. Dess blad sammanfattas i ett gulgrönt fält. De mycket ljusa gulvita rutorna återger färgen hos pärlaternellens blomma. I nio rutor visas färgerna på den röda snokörten. De är alla rödvioletta och svarta så när som på en som är ljus blå som repre-

senterar ståndarknapparnas kulör. De återstående två gröna fälten visar snokörtens bladverk med dess mörka ovansida och ljusare undersida.

Färganalys

Färgkombinationerna testades mot kontrastläran för att, om möjligt, ta reda på vad det var som formade uttrycket.

Vid en hastig blick bygger kompositionen på ljushetskontrast, den mellan ljusa färger (vitaktig, rosa, grågrön) och mörka (rödviolet, mörkt grön) till medelmörka rödvioletta färger (fig. 76 och 77). Någon är nästan svart. Ljus och mörker är grundläggande kontraster, utan vilka vi inte skulle uppfatta skillnader i form. Itten menar att dessa kontraster bygger på olika tonvärden (valörer). För att få ordning i en komposition »... är det viktigt att kunna se tonvärdeslika färger. Om målningen inte innehåller ... grupper av huvudtonvärden, så förlorar kompositionen i ordning, klarhet och styrka». (Itten 1971, s. 44). I Komposition I finns tonvärden av i huvudsak två slag: mycket mörka rödvioletta och mycket ljusa gulvita och rosa. Dessa bidrar till färgschemats och planterings »grafiska» uttryck.

Vid närmare analys visar det sig att samtliga färger, med undantag av prickklockans gulgröna blad och snokörtens mörka gröna, innehåller blått. Denna övervägande blå ton är sammanhållande för färgschemat (fig. 77 B). I färgschemat visas dessutom oklara, dova färger vilka samtliga är brutna med vitt och/eller svart. Även detta är en sammanhållande faktor. Den rosa färgen är mycket ljus och ligger valörmässigt nära den gulvita. Här finner vi alltså likhet i valör. Sammanfattningsvis bygger färgschemat på ljushetskontrast. De gulaktigt gröna kulörerna (*Echium* blad och *Campanula* blad) bidrar till en välgörande varm ton som ger en spänning till färgschemat, utan vilket det hade blivit kyligt och enformigt.

Kommentar

Den röda snokörten är en reslig perenn, ca en och en halv meter hög. Den har en axlik, utdragen blomsamling och strävåriga stjälkar och blad. När dagsljuset faller på håren skimrar de och ger upphov till ljushetsmodulation.

Även päroleternellen har håriga, men ljusst gråaktiga till blågröna blad som väcks till liv genom en minimal ljushetsmodulation. Johannes Itten kallar denna ”tonvärdesmodulation” (Itten 1971, s. 37). Dessa skillnader i ljushet ger växten dess egenart. För att inte ta död på nyansskillnaderna i ljus bör man vara försiktig med de intilliggande färgerna. Prickklockans svagt rosa befinner sig på samma valörnivå och spelar således med i tonvärdesmodulationen. Detsamma gäller för den röda snokörten trots dess djupa färgskala i blåaktigt rött. De många ståndare som sticker upp ur trumpeteten liknar små håriga borst. Dessa bidrar till att ljuset moduleras. Päroleternellen som marktäckande växt dominerar planteringen. Prickklockan befinner sig höjdmässigt mitt emellan snokörten och päroleternellen. Prickklockans blomställning verkar genomskinlig och skör i kontrast till växtens rödaktiga, styva stjälk. De små prickarna i blårott ger blomman en smutsad ton. Just dessa prickar i en mörkare färg finns även i snokörtens trumpeteter. En färgkontakt i överensstämmelse bildas mellan de båda blommande arterna.

Egen undersökning: Komposition II

Rabatten med i huvudsak blå- och vitblommande växter mätte c:a 2 x 8,5 meter och låg i soligt läge (fig. 78). Undersökningen gjordes i juli. I bak-kanten av planteringen stod en pergola målad i falu rödfärg (mörk). Där klättrade *Clematis Romantica*. Jag tyckte om växtkombinationerna med de olika arternas textur och färg, vilka förändrades och djupnade under hösten. Rabatten innehöll följande växter: *Achillea ptarmica* 'The Pearl' (nysört), *Clematis jackmanii* 'Romantica' (storbladig klematis), *Eryngium alpinum* (alpmarton), *Eryngium planum* (rysk marton), *Eryngium giganteum* 'Miss Willmotts Ghost' (silvermarton), *Nepeta faassenii* (kantnepeta), *Lilium regale* (kungslilja), *Rosa 'Marguerite Hilling'*, *Rosa 'Nevada'* och *Viburnum x bodnantense* (hybridkejsarolvon).

Intryck

Under juli månad dominerades rabatten av vibrerande blå och blåviolettera färger. Färgintrycket var svalt. Även i denna komposition var det relativt

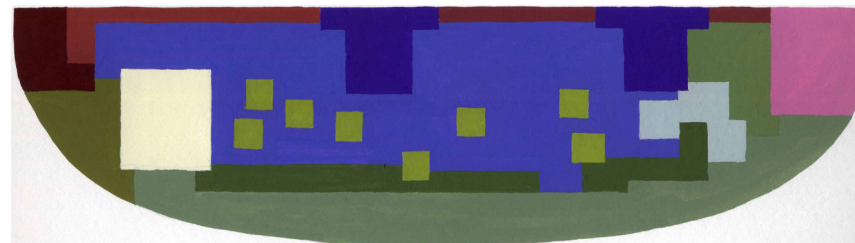


Fig. 78. Komposition II. Bilden har samma form som rabattens plan. Bilden visar kompositionen över rabattens färger. Den ljusa blåviolettera färgen är en sammanfattande färg som representerar de olika blå- och blåviolettera kulörerna hos alpmarton, ryskt marton och kantnepeta. Samtliga färger är intensiva och mättade, men ger inte alla variationer av respektive blommas färger. Gouache. N. Nilsson.

stora valörskillnader, till exempel mellan *Clematis 'Romantica'* mycket mörka blåviolettera, blommor och de vita, opaka kronbladen hos *Lilium regale* och *Rosa 'Nevada'*. De spetsflikiga svepen hos rysk marton och alpmarton har en egendomlig uppbyggnad vars form förstärks av dess oklara blåaktiga kulörtoner. Även genom bladskäftens kantiga form betonas de olika blå färgerna. Hos de båda martonen är det endast bladrosetterna som är gröna. De fungerade som ett slags ”staffagefigurer” i helhetsupplevelsen. Bladens gröna färger hade således en underordnad betydelse i denna växtkomposition. Jackmanklematisens mörkt gröna blad hade till exempel en tendens att smälta ihop med de uppseendeväckande sammetslika mörka blommorna. Färgen hos kungsliljans ljusst gröna blad framträdde däremot tydligt.

Fråga

Jag hade ingen specifik fråga när jag började undersökningen. När jag målat färgerna i figur 78 blev jag osäker inför den rödaktiga (mörkt rosa) kulören i sammanhanget. Där uppstod frågan. Visserligen innehåller den rosa blått, och kan följaktligen läsas ihop med både blått och rödviolett. Men, jag ville undersöka hur färgschemat i planteringen skulle se ut utan den rödaktiga kulören.

Färgschema

Trettio rutor är målade i olika färger och nyanser (fig. 79). Tre blå anger

kulören på alpmarton och två hos ryskt marton. Silvermarton anges med fyra ljus grågröna och två mycket ljusa blåaktigt gröna (turkos) kulörer. Sex rutor visar den mörkt violetta kulören hos *Clematis 'Romantica'*. Kattmyntans blomma sammanfattas i två ljus blåviolettera fält. Det gula finns inuti kungsliljans blomkalk. De vita till gulvita färgerna finns hos vitpytta, *Rosa 'Nevada'* och kungslilja. De två mörkt gröna rutorna tillhör *Clematis 'Romantica'*. De båda ljusare gröna tillhör kungsliljans blad.

Färganalys

Som rent blått betecknar man den färg som varken är gulaktigt eller rödaktigt blå. Samtliga blå färger i kompositionen innehåller något rött och mer eller mindre vitt med undantag av *Clematis 'Romantica'*. Den blåviolettera är mörk, nästan svart, och svart framhåller det blå som därmed visar sig i sin starkaste lyskraft (Itten 1971, s. 88).

Enligt Johannes Itten fordras komplementkontrast i en komposition om den skall uppfattas som harmonisk. I Komposition II ger de grå ytorna denna komplementära färgverkan – eller snarare – ger utrymme för detta fenomen. Ögat fyller i den saknade gulorange färgen.

Genom ljushetskontrast framhävs polariseringen i kompositionen (fig. 80 D). Den mörkt blåviolettera kulörtonen framhäver den blå och får den att lysa (fig. 80 A). Den ljusa gröna och den gulvita bidrar till ljushetskontrast. Den mörkare gröna, däremot ligger på samma valörnivå (tonvärdesplan) som den blå, vilket följer att de båda färgerna kan uppfattas som lika mörka (80 E).

Kommentar

I kapitlet den expressiva färgläran återger Johannes Itten en måltidshistoria, om hur färger på mat kan få människor att känna vämjelse beroende på i vilket sammanhang färger betraktas (1971 s. 83). I naturen kan havets djupa blå och de avlägsna bergens lätta blå färgtoner hänföra oss medan ”samma” blå toner kan få ett rum att verka livlöst och avskräckande.

Att komma fram till en sann upplevelse eller beskrivning av en färgs

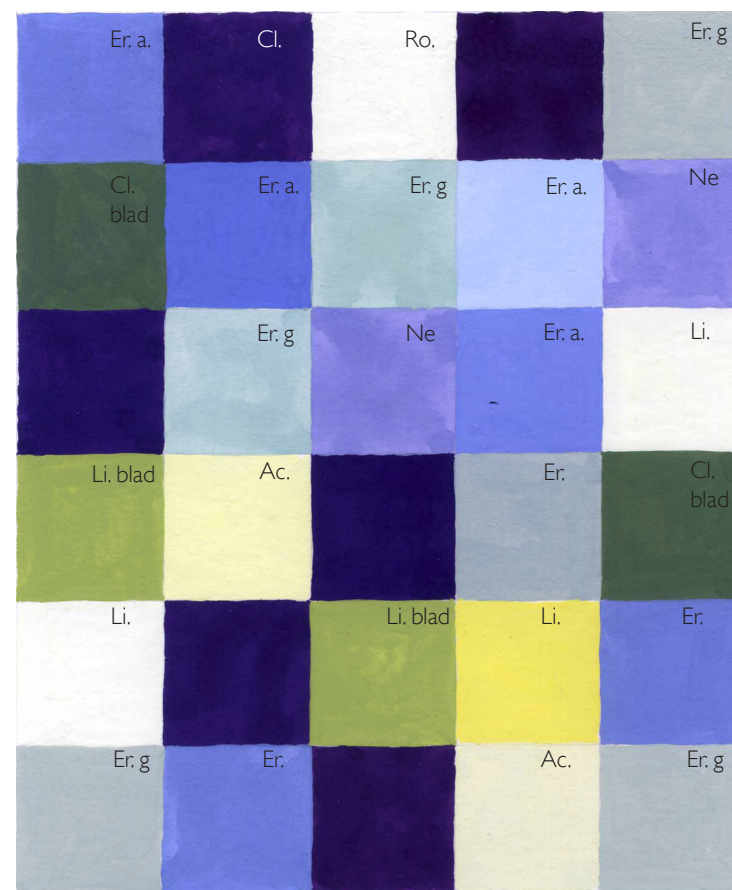
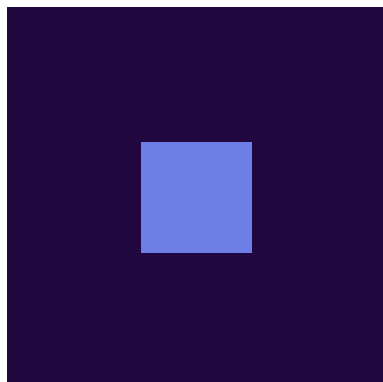
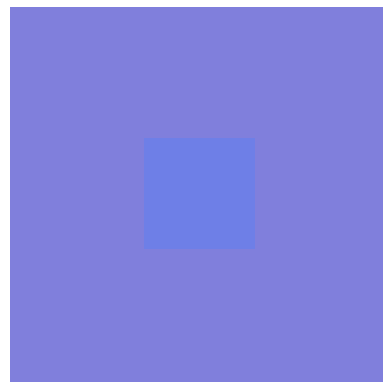


Fig. 79. Komposition II. Färgschema. I bilden har jag reducerat färgerna genom att välja bort den rosa. *Eryngium planum* och *Eryngium alpinum* har i verkligheten olika blå och blåviolettera kulörer utöver de som visas i bilden och därtill ett oändligt antal valörer. Gouache. N. Nilsson.

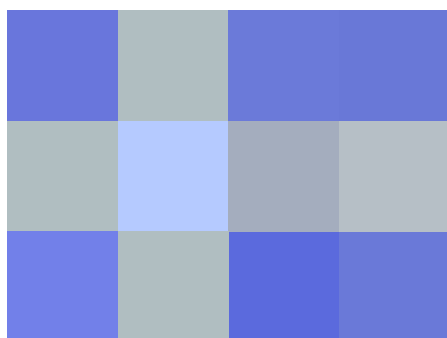
uttrycksinnehåll är knappast möjligt. I vissa sammanhang upplevs den blå färgen som vacker och outgrundlig i andra som sjuk och dystert. I starkt sol-ljus kan den se gråaktig ut medan under ”den blå timman” – skymningstimmerna – framhävs dess lyskraft. Följaktligen beror färgens utseende både på objektet, dess textur, hur det är belyst och vem som ser färgen. Blått drar sig tillbaka från betraktaren medan gult riktar sig stickande mot ögat. Ögat



A) Om den rent blå görs ljusare och exponeras mot en mörkt blå bakgrund visar den sig i sin starkaste lyskraft.



B) »Står blått mot lila, verkar det tillbakadraget, tomt och kradflöst». (Itten 1971, s. 88)



C) De grå rutorna får en gulaktig ton beroende på de omkrinliggande blå kulörerna.



D) Ljushetskontrast. Polarisering mellan vitt och mörkt blått.



E) Likhet i valör (tonvärde).

Fig. 80 A-E) Färganalys av kompositionen i fig. 79.

försjunker i det blå. Det gulas verkan stegras om det görs ljusare (blandas med vitt). En ljusare blå färg stegras om den visas mot en mörk bakgrund (fig. 80 A) och planar ut mot violett (fig. 80 B). I Komposition II får vi således en färgverkan i form av ljushetskontrast mellan det ljusa gula och det vita å ena sidan och det blå och violetta å den andra. Den svagare gula färgen utgör en länk till det vita liksom den blå utgör länken till det blåvioletta.

Genom att utesluta den rödaktiga kulören hos *Rosa 'Marguerite Hilling'* framträder de olika blå färgerna tydligare. Färgschemat blir – som jag ser det – både mer expressivt och subtilt.

Egen undersökning: Komposition III

Planteringen undersöktes i juli och innehöll de blommande arterna: *Achillea millefolium* (röllika), *Lavandula angustifolia* (lavendel), *Lilium 'Citronella'* (flocklilja), *Oenothera biennis* (nattljus) och *Verbascum chaixii* (franskt kungsljus).

Intryck

Färgkombinationen var uppseendeväckande. Så när som på den dämpade blåvioletta kulören hos lavendel blommade samtliga arter i gult. Den gula färgens intensitet var framträdande hos flockliljan och det franska kungsljuset, något mer transparent hos nattljuset och utspädd (dämpad) med vitt hos röllikan. De varma färgerna rödorange (flockliljans ståndare) och orange (nattljusets till hälften utslagna knoppar) hade en vibrerande effekt på helheten. Den kalla röda kulören i borsten hos det franska kungsljuset, snarare en irriterande.

Fråga

Kandinsky skriver i *Om det andliga i konsten* att den gula färgen har en första rörelse:

... den fram mot betraktaren ... den andra rörelsen, ... påminner om ... materiell kraft ... sprider sig åt alla håll, utan mål eller mening. Den

omedelbara åsynen av gult ... oroar människan på samma sätt. Färgen ansätter henne, hetsar upp henne – den är yttringen av en våldsamt som fräckt, påflugt, riktas mot hennes nerver. Denna egenskap hos gult ... kan stegras till en intensitet som öga och nerver inte förmår uthärda. Ett på så sätt stegrat gult klingar som en allt skarpare ton från en trumpet ... (Kandinsky 1984, s. 83).

Men, skriver Kandinsky »Det gula är också sommarens galna slöseri med sin sista kraft i hösten grälla löv...» (Kandinsky 1984, s. 84). Jag undrade varför den gula färgen, som är den mest intensiva och klara (generellt sätt) inte sprängde alla gränser och tog överhanden? »En lavin av färger förblir kraftlös» skriver Matisse i sina anteckningar om färgens roll och villkor. Vad som räknas är sambanden mellan färgerna och »... att låta skillnaderna spela». (Matisse 1997, s. 165) Påståendet är ett uttryck för koloristens sätt att arbeta med färg. Jag bestämde mig för att undersöka planteringens färgverkan, *mitt* sätt att hantera färg, utifrån planteringens kulörtoner, valörer och intensitet för att om möjligt bringa klarhet om skillnadernas betydelse för färgverkan.

Färgschema

Färgschemat målades (färgtagning) direkt på platsen och innehåller planteringens kulörer så som jag uppfattade dem (fig. 81). Fyra rutor är gula. Sex rutor är ljusgula. Tolv rutor är blåviolettera. Fem rutor är mörkt gröna. Fem rutor är gråaktigt gröna, två är gulgröna och två melerade grågröna. Färgerna är komponerade på ett sådant sätt att bilden kan uppfattas som en balanserad helhet.

Färganalys

De gula färgerna i kompositionen hålls tillbaka av de omkringliggande färgerna blåviolett och gråaktigt grönt. Samtidigt intensifieras de av orange och rödorange. Matisse skriver att »... det är proportionerna hos färgen som skänker dem deras kvalitet». (Matisse 1997, s. 171) Proportionerna i bilden är c:a 1/3 grå-grönt, 1/3 violett och 1/3 gult-rött. Intensiteten är

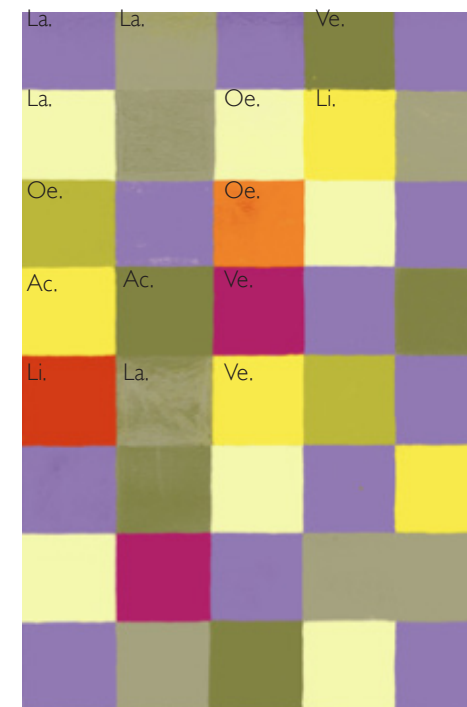


Fig. 81. Komposition III. Färgschema. Kompositionen innehåller växterna *Achillea millefolium* (Ac.), *Lavandula angustifolia* (La.), *Lilium 'Citronella'* (Li.), *Oenothera biennis* (Oe.), *Verbascum chiasii* (Ve.). Gouache. N. Nilsson.

mer framträdande i den gula och röda färgen (fig. 82). Låg intensitet har de mörka färgerna. Om man jämför färgerna med de grå i valörskalan ser vi att det är fyra valörsteg i färgschemat som ger ljushetskontrast.

Kommentar

Här har jag använt schemat och analysen som redskap ”för att komma åt” färgverkan. Det visar sig att färgschemat i komposition III innehåller samtliga av Johannes Ittens sju färgkontraster.

1. Färgens egen-kontrast, som här innebär kontrasten mellan färger i sin klaraste lyskraft (röd, gul).
2. Ljushetskontrast. Kontrasten mellan de gula färgerna och framför allt

Valörskala
i sju tonsteg.

vit



Fig. 82. Färgton, valör och intensitet. Här har jag försökt att bedöma färgernas renhet, klarhet och hur pass dämpade de är. Färgerna är hämtade ur färgschemat med datorverktyget pipetten från Komposition III. N. Nilsson efter Edwards (2004, s. 20).

violett, kallt rött och grönt.

3. Kall-varmkontrast, den mellan gulgrönt, gult, orange, rött och blåviolet.
4. Komplementkontrast, den mellan rött och grönt och gult och violett.
5. Simultankontrast. Kontrasten visar sig framför allt i de ljusa gråaktigt gröna rutorna. När de uppträder intill gult blir de mer violetta och omvänt mer gulaktiga när de uppträder mot violett (Itten 1971, s. 53).
6. Kvalitetskontrast. I färgschemat visar den sig genom färgernas olika intensitet och klarhet. Exempel på dämpade färger är mörkare grönt och violett och klarare rött, orange och gult.
7. Kvantitetskontrast mellan grått/grönt, gult/rött och violett.

En balanserad komposition i Ittens mening vad det gäller proportionsförhållanden mellan gult och violett finns inte figur 80. Den gula färgen tar för mycket plats och innebär att bilden har en expressiv färgverkan. Samtidigt hålls den gula färgen tillbaka något av de violetta och gråaktigt gröna kulörerna.

Bildtyper i detta kapitel:

Studierna av trädgårdar utvecklades ur naturundersökningarna, genom:

- *färgkomposition* (fig. 78)
- *färganalys* (fig. 69, 71, 74-75, 77, 80, 82)
- *färgschema* (fig. 65-66, 70, 73-76, 79, 81)
- *färglaborativa bilder* (fig. 59-64, 67)

Skillnaden som fick betydelse för sättet att undersöka, och för bildarbetet, var att trädgårdar och planteringar innehåller mer eller mindre tydliga, eller medvetena estetiska intentioner. Till skillnad från naturens ”oreflekterade” färgverkan omfattas trädgårdsmiljöerna av en avsiktlig färgverkan. Därmed tillkommer en värderingsfråga och en undersökningsaspekt: är planteringen i fråga lyckad, intressant, vacker, etc? För att komma under ytan på de ”enkla” estetiska värderingskriterierna (vackert och fult) och ned i egenska-

2.4 Färgundersökningar i trädgårdar och planteringar

per som formar ett estetiskt resultat utvecklades färganalysen i trädgårdsstudierna. Analyser blev inte enbart ett sätt att undersöka utan gav också en möjlighet att utbyta intryck och estiska uppfattningar. Det blev ett sätt att försöka förstå någons intuition. Det var inte av någon avgörande betydelse om studenten kom helt rätt i sin analys. Det viktiga var att det startats en reflektiv process.

2.5 Trädgårdens färger - litteraturstudier

Uppsatsen styrs av två parallella tankespår. Det ena ges av orden färgerfarenhet, färgminne och färgmedvetenhet. Genom umgänget med växters och naturmiljöers färg skapas en reservoar av minnen vilka resulterar i en färgmedvetenhet knuten till växter. Det andra spåret utgår från "umgängesformen". Genom att översätta observationer, sinnesintryck och slutsatser om färg till bilder tränas färgfärdigheten, och med övning kan man nå skicklighet – färgskicklighet. Den undersökande frågan för detta kapitel blir följaktligen: vilken typ av färgbilder kan användas för att träna färgfärdighet i tolkning av texter som hanterar växtkomposition? I avsaknad av studentarbeten har jag i huvudsak exemplifierat med egna tolkningar.

Erfarenhetsunderlaget har hittills varit växter, natur, planteringar och trädgårdar, så som de visar sig i verkligheten. I detta avsnitt skall kortfattat ett annat erfarenhetsmaterial kommenteras. Det handlar om trädgårdsböcker av olika slag vars författare särskilt betonar färgens betydelse vid växtkomposition. Böckerna innehåller både bilder (främst fotografier på växter) och påståenden. Vägen in i detta indirekta erfarenhetsmaterial är emellertid inte självklart enkel och rak. Även här behövs den undersökande bilden som ett friktions- och reflektionsredskap, fast formen blir mer av anteckning jämfört med tidigare bildtyper. Jag visar hur man kan läsa påståenden parallellt med att göra skissartade anteckningar med till exempel pastellkritor och akvarellfärger.

För studenterna och mig har trädgårdslitteraturen varit betydelsefull. Ett antal böcker och författare har varit direkt avgörande inom utbildningsmomenten växtkomposition, till exempel Gertrude Jekylls bok *Colour Schemes in the Flower Garden* (1911) och *Colour Schemes for the Flower Garden* (2001).

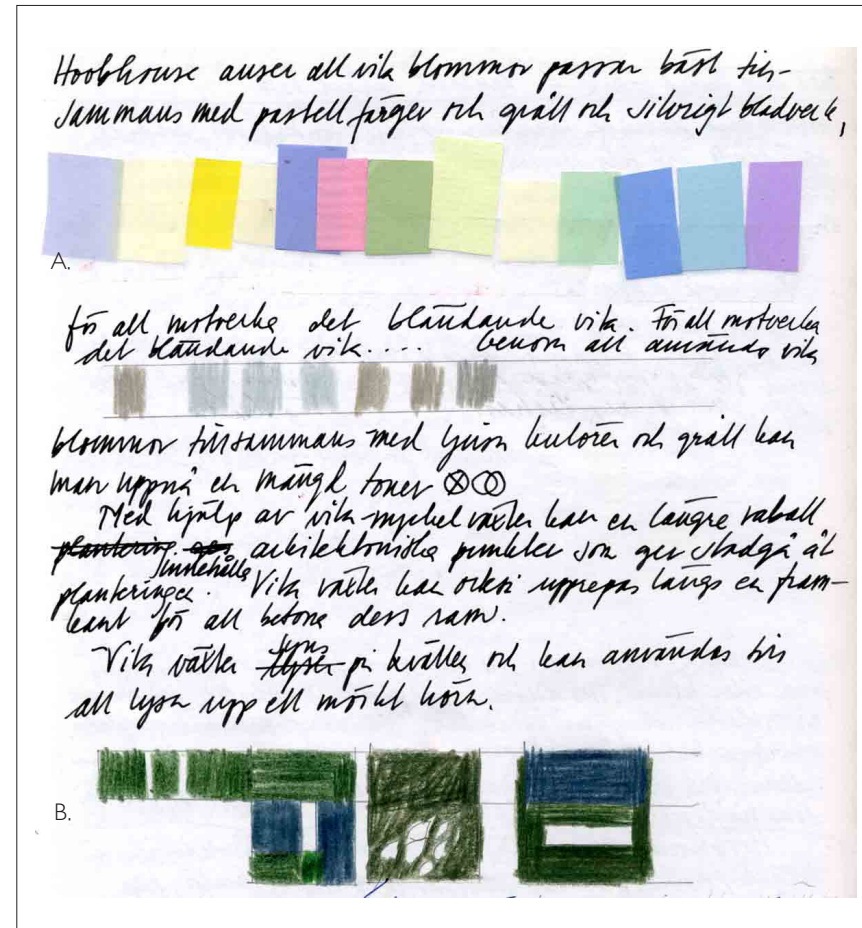


Fig. 83. Sida ur anteckningsboken där nedanstående stycke av Penelope Hobhouse (2001) prövas med färgat papper och färgpennor mot Johannes Ittens begrepp ljushetskontrast.

...white flowers are best matched with pastel tints and gray- and silver-leaved foliage, ...[but] For more contrived schemes, the arresting quality of blocks of white flowers may be deliberately exploited to make architectural points ... (Hobhouse 2001, s. 60).

I A) prövas Hobhouse påstående att vita växter passar bäst med pastellfärger; grått och silvrigt bladverk för att motverka det bländande vita. I B) prövas hur vita växter kan användas för att åstadkomma rytm eller mönster i en plantering.

I stort sett genomgående för trädgårdslitteraturen är att erfarenheter, slutsatser och påståenden om färg är verbalt framställda och illustrerade med fotografier. För läsaren innebär det ett moment av bearbetning för att ”läsningen”, det vill säga texter och fotografier, skall förstås och verka mot egna erfarenheter. I figur 83 visar jag en sida ur anteckningsboken, där jag i bild och text prövat Hobhouse’s påståenden. Den slags bearbetning av texten ökar den egna medvetenheten och bidrar till att skapa egen färdighet. Ett sätt att göra bearbetningar är med bilder. Det är denna begränsade aspekt av trädgårdslitteraturen som jag vill kommentera med resonemangen under de två följande rubrikerna.

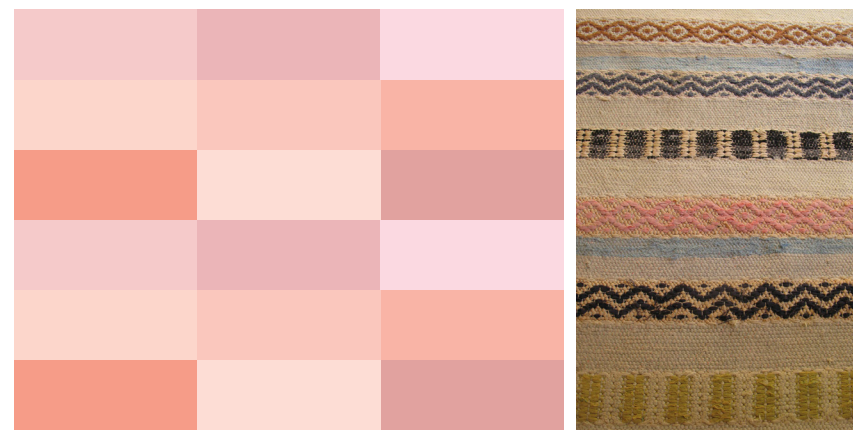
Grumlig magenta och jolmig laxrosa

En förutsättning för att föra ett färgresonemang med ord är färgbegrepp, till exempel färgbenämningar. Men färgnamn och färgintryck (färgverkan) är inte samma sak. Det förra ger namn åt något som har med det senare att göra, men hur pass precist? Ett påstående av många möjliga får vara exempel.

I sin bok *Colour for Adventurous Gardeners* skriver Christopher Lloyd att den som följer erkända regler når ett säkert resultat, men den äventyrlige trädgårdsmästaren vill pröva något annat. Att pröva något ”annat” är djärvt. Ändå, vissa kombinationer är kanske mindre lämpliga »... certain expressions of a colour may be bad, like a muddy magenta or a mawkish salmon». (Lloyd 2006, s. 8)

Vad innebär ett sådant påstående? Och, kan *jag* komma längre än Lloyds subjektiva antagande i förståelse av just de färgerna?

Jag tolkar Christopher Lloyd så att vissa färger är svärkombinerade eller mindre lämpliga som till exempel grumlig magenta och jolmig laxrosa (min översättning). Vad Lloyd syftade på kan en läsare knappast ha annat än en sammanfattande eller generell aning om. Det är troligt att han själv visste exakt vad han avsåg för färger, eller snarare blommor i dessa färger. Kanske hade han även sett en sådan (växt)kombination och tyckt genuint illa om den. För en *annan* betraktare kan de enskilda färgerna ovan, eller samban-



A.

B.

Fig. 84. Jolmig laxrosa?

A) Färgpaletten visar en tolkning av möjliga laxrosa kulörer; mättade och omättade, ljusa och mörka. CMYK. N. Nilsson.

B) Trasmatta i fadda färger i kombination med mättat blåsvart. Foto: E-K. Nilsson.

den mellan dem, var uttrycksmedlet för en inre känsla av obestämthet eller vaghet, men också en möjlighet. För att ge det Lloyd skriver mening för någon annan måste benämningarna relateras till färg eller närmare bestämt kulörtoner.

En ”grumlig” färg är en oren färg. Ordet associerar jag med oklar, ogenomskinlig, smutsig, opak, med flera. En ”jolmig” färg saknar friskhet och naturlighet, den är ljummen och fadd. Ordet fadd har flera synonymer till exempel kraflös, tunn, urvattnad, intetsägande, tom, uttryckslös (Molde 1955, s. 292).

Magenta är en färg som går att bestämma till en särskild kulörton i och med att den ingår som primärfärg i det digitala färgsystemet CMYK® och även finns som pigmentfärg (Winsor & Newton 28®). Hur den ser ut när den är grumlad är däremot inte självklart för var och en. Magenta kan varieras genom att dämpas med vitt eller svart pigment.

Även blommors färger förändras allteftersom kronbladen åldras. De kan uppträda i sina renaste kulörer (läs magenta) och övergå i mer dämpade

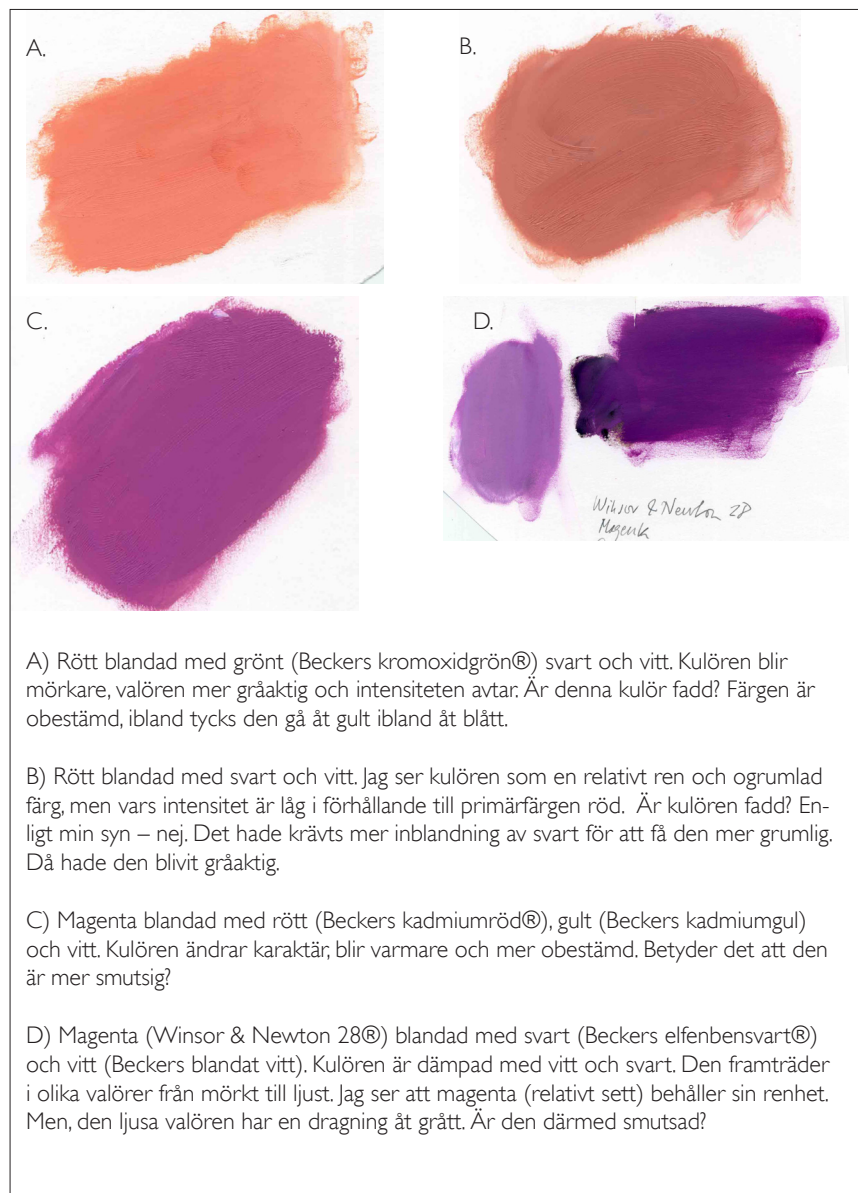
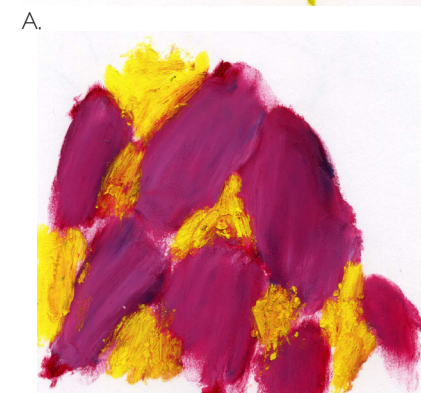


Fig. 85. Försök att med oljefärger visa jolmig laxrosa (A och B) och smutsig magenta (C och D). N. Nilsson

Fig. 86. A) Färgackord med jolmig laxrosa, och en mer eller mindre klar gul. De båda färgerna är varma (besläktade) och kan av den anledningen med fördel ingå i en komposition.

B) Färgackord med magenta och en relativt klar gul. Färgerna bygger på ljushetskontrast men innehåller också en "glidande" komplementkontrast. Oljepastell. N. Nilsson.



efter hand som de vissnar. Laxrosa däremot, förekommer inte på motsvarande sätt, mig veterligen, som pigment. Hur ser en laxrosa färg ut för en som är intresserad av växter? Vid slagning på internet visar det sig att laxrosa spänner över ett stort register av kulörer och valörer mellan orange och rosa. De flesta innehåller något gult. Redan där är kulören alltså svårbestämd. Och, hur ser den ut när den är jolmig?

I färgpaletten i figur 84 visas prov på möjliga laxrosa kulörer, mättade och omättade, ljusa och mörka, kalla och varma liksom någon av färgtonerna på *Hemerocallis* sp. (fig. 91). Vid motsvarande slagning på magenta exponeras färger som alla mer eller mindre innehåller blått och följaktligen är kalla. Jag gjorde färgprover på de båda kulörerna och kom fram till att

grumlig magenta och jolmig laxrosa har med färgens valör och intensitet att göra och med pigmentinblandning med andra (fig. 85). Vid en eventuell kombination ligger svårigheten förmodligen i att båda färgerna är vaga, och vaga samband skapar ett vagt och slapt uttryck. För att motverka detta kan man kombinera en vag kulör med en renare till klarare färgton och på så vis uppnå en intressant färgkombination i till exempel ljushetskontrast (fig. 86 B).

Utän den ”praktiska” reflektionen som översättningen till färgbilder innebar hade Christopher Lloyds påstående antingen slutat i att det avfärdats som obegripligt, eller ointressant eller också accepterats som råd eller anvisning. Men i båda fallen hade den indirekta erfarenhet påståendet representerar hamnat endast som yta på den egna ”medvetenhets- och färdighetskroppen”. Genom den friktion som översättningen till, och testen mot bilder medförde, kom ett reflektionsförlopp igång som förde ett steg vidare. Därmed skapas i minnesreservoaren referenser och sorteringsfack som verkar på sikt, det vill säga fylls med innehåll allteftersom erfarenheten byggs på och färgfärdigheten utvecklas.

Färganteckningar

Inför kompositionsuppgifter brukade studenterna bläddra i designböcker. De inspirerades av bilderna på växtkombinationer, dock utan att fördjupa sig i texterna. För att få studenterna att mer systematiskt och reflekterande ta del av författarnas påståenden och förklaringar sammanställde jag ett mindre kompendium med exempel från den slags böcker. Textutsnittet försågs med färgskisser som prövades mot färgläran. Sammantaget utgjorde originaltexter, skisser och de färgteoretiska jämförelserna en form av färganteckningar som användes som inspirationsmaterial vid växtkomposition. Exempelsamlingen var i sig ett undervisningsmaterial, men syftet var också att visa på ett tillvägagångssätt för studier av ett annat slag än dem vi utförde i fält. I varierande grad och efter intresse valde studenterna att utföra egna studier.

Ur denna samling visas här färganteckningar från tre författare som

Fig. 87 A-B) Färganteckning efter Noel Kingsbury: *The New Perennial Garden* (1996), sidhänvisningarna är till den danska utgåvan *Den naturlige staudehave* (1997).

»Det sätt på vilket man komponerar färger i sin trädgård är ett personligt val. Ändå förekommer det några allmänt accepterade grundregler. Mjuka pastellfärger [A] är enkla att kombinera, de ger ett lugnande intryck och lyser upp i trädgårdens mörkare del». (Kingsbury 1997, s. 34. Min översättning).

Kommentar: När samtliga färger i ett ackord är lika i ljushet ger de ett lugnt intryck. I kapitlet om ljushetskontrast beskriver Johannes Itten fenomenet på följande sätt:
»Färger av samma ljushetsgrad blir mer besläktade. Genom samma tonvärde binds färgerna till varandra... ».) (Itten 1971, s. 41)

Vidare skriver Kingsbury att röda, violetta och mörkblå nyanser (han avser troligtvis kulörer) däremot (B), är fina i full sol (Kingsbury 1997, s. 34).

Kommentar: Växter i mörka färger uppträder som näst intill svarta i full sol, särskilt i motljus. Mörkheten och det ljusa solljuset (här illustrerat med gul och vit pastellkrita) ger ljushetskontrast. Om växtens kronblad är florstunna och transparenta passerar solljuset genom bladen som då får en ton av en annan kulör (varmare) och ger blomman en varierad lyster (jfr fig. 35).



A) Mjuka pastellfärger. Oljepastell. N. Nilsson.

B) Fina i full sol. Oljepastell. N. Nilsson.

särskilt uppehållit sig vid färgfrågan. Det är Penelope Hobhouse och hennes två böcker *Colour in Your Garden* (2002) och *Flower Gardens* (2001), Noel Kingsbury som skrivit boken *The New Perennial Garden* (1996) och Andrew Lawson *The Gardener's Book of Colour* (1996).

Färganteckningarna utformades som nonfigurativa bilder men kunde självfallet haft en annan form (fig. 87 - 90). Pastellkritor visade sig fungera som ett snabbt och praktiskt skissredskap (exempel fig. 87) liksom färgade

pappersbitar (exempel 90) och akvarellfärg (exempel 88 C).

De frågor som färgstudierna var riktade mot var av ett annat slag än tidigare. Hur tänker trädgårdsskribenter med lång erfarenhet av växtkomposition? Står de fria från färgteorier? Komponerar de uteslutande efter eget huvud? Vad kan man lära av dem?

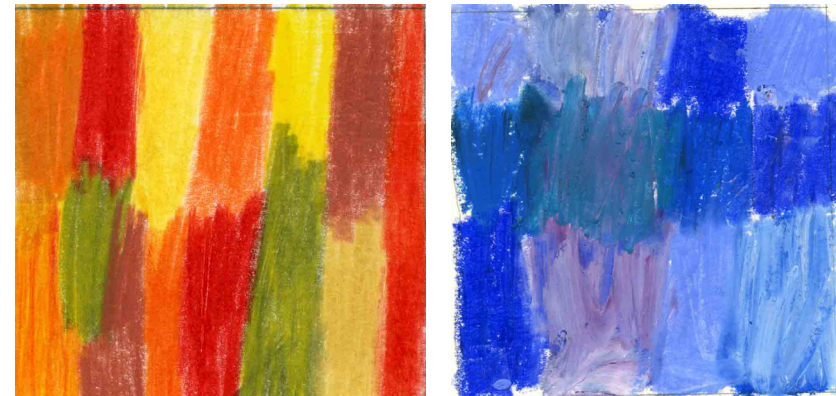
Tanken var att om studenten tecknade och målade sig igenom en text med dess fotografier uppstod en friktion mellan texten och studentens referensyta i form av uppfattningar, erfarenheter av färg och artkänedom. Även i detta sammanhang kan dialogbegreppet användas. Möjligen kan man säga att studier av detta slag balanserar mellan handlandets pågående reflektion och den analytiska reflektion som kräver en viss distans till arbetet för att man ska kunna ställa in skärpan. I (friktions)mötet mellan texten och den egna referensytan skulle det kunna uppstå insikter och idéer som studenten kunde använda i kommande gestaltungsarbeten. Det handlade således om att undersöka och översätta de verbala uppfattningarna om färg (vilka ord används och vad betyder de) via transformation med färg.

Fig. 88. Färganteckning efter Andrew Lawson: *The Gardener's Book of Colour* (1996)

Andrew Lawson menar att det inte finns några strikta regler för hur man använder färg, men de viktigaste utgångspunkterna vid planeringen av *färgschemat* för en trädgård är att komponera med antingen harmoniska färger eller kontraster. De mest lyckade färgkombinationerna, de som innehåller fler än en kulör, kan sorteras i två huvudkategorier: När kulörerna på något sätt är besläktade är kombinationen harmonisk (A, B). Är kulörerna däremot olika utgör de en kontrast (C). Dessa två sätt att förhålla sig till färg skapar helt olika effekter där harmonier ger lugn och kontrast är stimulerande.

... most successful schemes involving more than one colour fall broadly into two categories. If the colours of the plants are similar in some way, they make a harmony, and if the colours are quite different, they make a contrast. These two approaches create widely differing effects – harmonies tend to be soothing, while contrasts are usually stimulating." (Lawson 1996, s. 8)

Kommentar: Två olika färgteoretiska utgångspunkter, kalla respektive varma färger, ger olika slags uttryck. Man kan låta skillnaderna spela genom att använda t.ex. blå kulörtoner av olika karaktär (varma och kalla). Men, man uppnår kontrast genom att lägga till komplementfärgen. Färgackordet blir mer eller mindre djärvt och pockande eller hamnar i jämvikt beroende på hur mycket som visas av respektive komplementfärg (C).



A) Varma färger sida vid sida bildar ett harmoniskt färgackord.

B) Kalla färger sida vid sida bildar ett harmoniskt färgackord.



C) Komplementkontrast i varma och kalla färger: rött - grönt, rosa - gulgrönt. Ljushetskontrast: violett - grått/rosa.

Fig. 88. Varma och kalla färger. A-B) oljepastell och C akvarell. N. Nilsson

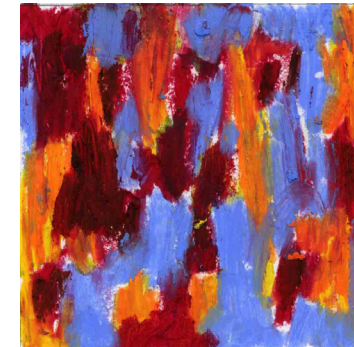
Därmed blev färgbilderna prövostycken i hur man kunde tänka sig att någon hade menat och hur något kunde tänkas se ut. Det fanns ingen fysisk verklighet att jämföra med, eller relatera till, något som hade utvidgat det tolkande momentet till att även omfatta översättning av egenskapsord, art och sortbenämningar. På så sätt utgjorde växt- och färgstudierna förberedelser för att skissa, det vill säga att med färgbilder som redskap försöka föreställa sig en situation (en rabatt eller plantering) som inte existerar.

Flertalet trädgårdsböcker liknar varandra. De inleds med en reflektion över färg i trädgård och fortsätter mestadels med en katalogdel indelad efter växters färger. I böckerna ges ungefär likartade estetiska riktlinjer eller kompositionsprinciper som bygger på antingen harmonier eller kontraster. Som läsare känner man ganska snabbt igen sig. Skribenterna förefaller i stort sett att vara överens. Det inledande påståendet av Christopher Lloyd står sig med andra ord. Genom att följa de etablerade råden kan man vara ganska säker på att resultatet också blir lyckat. Ett studium av trädgårdslitteraturen visar också, att även om terminologin skiftar så är färgläran (lärorna) ett användbart redskap för att förstå hortikulturell färgverkan och färg i växtkomposition. Men det gäller främst för begreppen besläktade färger och komplementfärger. Penelope Hobhouse utgör dock ett undantag i och med att hon tar upp och illustrerar M. E. Chevreuls begrepp simultankontrast och hur den kan tillämpas i samband med växtkomposition (Hobhouse 2002 ss. 43-45). Uttryckt med Ittens begrepp handlar det ovan sagda om att:

- Likhet i valör är enkelt att kombinera »Färger av samma ljushetsgrad blir mer besläktade. Genom samma tonvärde binds färgerna till varandra... Detta faktum och möjligheten att utnyttja det som konstnärligt uttrycksmedel får inte underskattas». (Itten 1971, s. 41)
- Besläktade färger (ligger intill varandra i färgtoncirkeln) ger harmoniska ackord medan kontrasterande är stimulerande.
- Om fenomenet komplementkontrast skriver Itten att i naturen finns inom kontrasten blandtoner »... som förmedlande eller utjämnande

Fig. 89. Färganteckning efter Penelope Hobhouse: *Flower Gardens* (2001)

...flowers have to be considered not as isolated colour spots but against their background foliage, which in all sorts of subtle ways influences their impact [...]. In Christopher Lloyd's garden at Great Dixter the spring foliage of purple cotinus emerges to make a background foil to orange-toned tulips and biennial forget-me-nots. (Hobhouse 2001, s. 59)



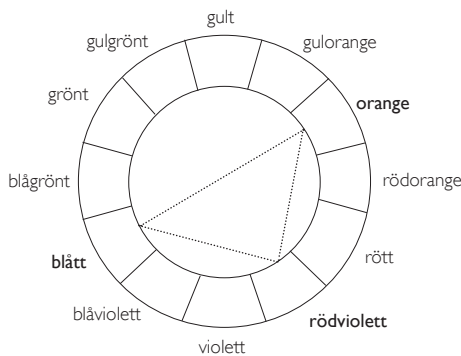
A.

"Purpur" innehåller blått vilket knyter den till blått. Orange innehåller rött som också finns i purpur. Orange är komplementfärg till blått vilket binder färgerna ytterligare till varandra och därtill framhäver dem. Tillsammans bildar rödviolett (purpur), blått och orange en treklang enligt Ittens relationsfigur (D).

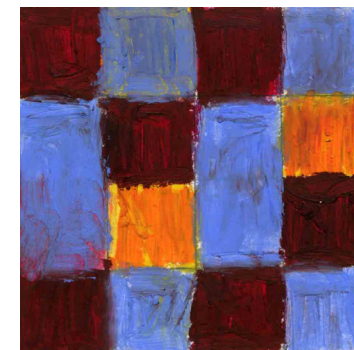
I anteckningen prövades tre olika bildformer (A-C) som också visar möjliga planteringssätt.



B.



D) Den harmoniska treklangens relationsfigur efter Itten 1971, s. 72.



C.

A) Blått och blåviolett kan verka som färgförmedlare mellan färger som inte (B) hör ihop.

»Low-toned blues, deep violet and mauve are essentials in colour planning, often acting as catalysis between jarring colours». (Hobhouse 2001, s. 62)

Kommentar: Hobhouses påstående har förmodligen med blåheten i färgen att göra. Det blå sjunker in – ligger lågt generellt sett – jämfört med de varmare kulörerna i färgcirkeln. Eftersom blå och blåviolettera kulörer har lägre intensitet och ljushet än till exempel rosa medverkar de i exempel A) till att de övriga kulörerna (brunnröd, röd, rosa, ljusblå) framträder mindre intensivt.

B)

C) Rent vitt separerar. Tonat vitt (D) binder samman olika kulörer.

»Neighbouring colours retain their truest appearance when placed beside white flowers, and optically deepened and enriched, so white can be used to separate colours that might otherwise clash». (Hobhouse 2001, s. 60)

Kommentar: Vita färger ser olika ut. Om de är kritvita separerar de snarare än binder samman olika färger. Om en vit färg är gulaktigt vit kan den fungera som en sammanbindande länk till en intilliggande varm kulör (gul, gulorange, gulgrön) eller verka som komplementkontrast. Vita färger kan vara rent vita eller ha en ton av en kulör. Vid ren vithet separerar de snarare än binder samman kulörta färger.



The figure consists of four horizontal rows of color swatches, labeled A, B, C, and D. Row A shows a sequence of colors: dark red, dark blue, orange, dark blue, pink, light blue, dark blue, and red. Row B shows a sequence: dark red, orange, pink, light blue, and red. Row C shows a sequence: dark red, white, pink, white, dark blue, orange, white, and red. Row D shows a sequence: red, light yellow, orange, dark blue, white, pink, white, and dark red.

Fig. 90 A-D) Färganteckning efter Penelope Hobhouse *Flower Gardens* (2001). Collage. N. Nilsson.

toner. Man kan observera dem... på bladen på en röd rosenbuske just innan blommorna slår ut. Den blivande rosens röda färg blandar sig med grenarnas och bladens gröna ...» (Itten 1971, s. 50).

- Ytterligare en aspekt är monokroma färgskalor där valör- och intensitetsvariationerna är av särskilt stor betydelse för att undvika monotoni.

En aspekt som jag däremot inte funnit kommenterad är betydelsen av färgens proportioner (kvantitet). Ytors färgstorlek är avgörande när det gäller en kompositions inre form likaväl som mängden färger i en trädgård. I figur 89 har jag tolkat det Hobhouse skriver om vårfärgerna i Lloyds trädgård. Genom att pröva olika bildformer och färgkvantiteter blir färgverkan olika: expressiv och oroväckande i A), stillsam i B) och balanserad i C).

Av Penelope Hobhouse, den av de ”nya” författarna som jag finner speciellt betydelsefull, vill jag till slut lyfta fram ett påstående som är intressant i förhållande till tolkande och analyserande bilder. Hon skriver att en blommas kronblad vanligen innehåller flera färger och valörer. Att klara av att väga samman dem till en färg är enligt Hobhouse ovärderligt (2002, s. 42). Jag instämmer i det. En växts sammantagna färg kan kombineras med antingen en besläktad färg eller en komplementfärg. Dess inbördes färgvariationer ger däremot flera möjligheter att i en komposition laborera med en rikare färgpalett. Denna kan i sin tur ytterligare förenklas eller kompliceras med antingen likhet i färg eller med kontraster (fig. 91).

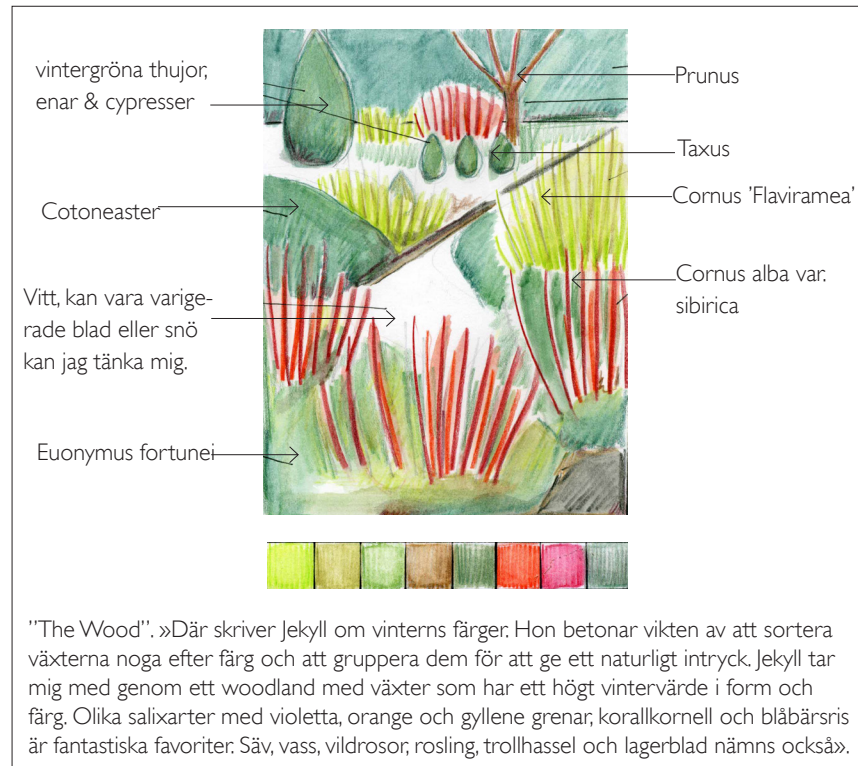
Gertrude Jekyll

I utbildningsmomentet ”Perenner i offentlig miljö” ingick det att studera ett kapitel ur Gertrude Jekylls *Colour Schemes for the Flower Garden*. I boken skriver Jekyll om sina tankar, hur man kan komponera med färger i trädgården. Att upprätthålla en blomsterlist med ett hållbart (good) färgschema är inte vare sig enkelt eller vanligt (Jekyll 2001, s. 17). Hon ger exempel på växtkombinationer, och uppehåller sig vid hur man kan förhålla sig till färg i såväl den större som i den mindre trädgårdsanläggningen. Gertrude Jekyll utarbetade färgscheman för perenna planteringar och utgick från sina erfa-



Fig. 91. En blomma har flera färger: *Hemerocallis 'Final Touch'* (A) och *Helenium autumnale* (D). Foto: Jonas Bengtsson, N. Nilsson.

renheter från den egna trädgården i Munstead Wood. I kapitel efter kapitel får läsaren ta del av hur man tar sig an ”The Spring Garden”, ”The Wood”, ”The June Garden” med flera. I texterna fann studenterna förslag på växter till olika typer av planteringar och hur Jekyll förhöll sig till färgen som ett kompositionsredskap. Studenterna skulle bekanta sig med Jekylls arbetsätt genom att i egna färgbilder och text tolka det hon reflekterade över och på-



"The Wood". »Där skriver Jekyll om vinterns färger. Hon betonar vikten av att sortera växterna noga efter färg och att gruppera dem för att ge ett naturligt intryck. Jekyll tar mig med genom ett woodland med växter som har ett högt vintervärde i form och färg. Olika salixarter med violetta, orange och gyllene grenar, korallkornell och blåbärsris är fantastiska favoriter. Säv, vass, vildrosor, rosling, trollhassel och lagerblad nämns också».

Fig. 92. Studier av kapitlet "The Wood" (Jekyll 2001 ss. 113-119). Akvarell, textkommentar. Anna Winsnes 2010.

stod om färg. Hur de valde att göra framgår av de tre exemplen figurerna 92, 93 och 94.

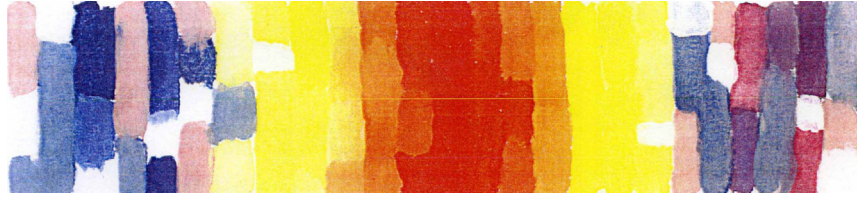
Syftet med studierna av Gertrude Jekylls färgresonemang var att tolka hur färgschemat såg ut, vilka växter hon använde och vad hennes planteringar hade för karaktär (formell, informell, vild, parkkaraktär).

Uppgiften har genomförts sju gånger mellan åren 2004-2011. På olika sätt har studenterna tagit sig an Jekylls texter. En del kommenterade hennes tankar om färg medan andra gjorde visuella reflektioner. De allra flesta har genom åren valt att närmare studera "The Main Hardy Flower Border", en rabatt som Jekyll betraktade som en tavla där svala färger i



»Till skuggiga platser skall man använda svalt vitt, blått, blekgult, friskt grönt mot omgivande bladmassa. Exempel på växter kan vara akleja, riddarsporre, stormhatt, lilja, anemon, gullvia och trillium».

Fig. 93. Studier av Gertrude Jekylls artikel Colour in the Flower Garden (Robinson 1921). Datorgrafik. Linda Odensten 2006.



»Gertrude Jekyll har arbetat mycket medvetet med färgsättningen av denna plantering. Dess färger följer i stora drag färgcirkelns, där hela spektrat från kalla till varma kulörtoner finns representerade. Planteringen är komponerad så att de kalla kulörtonerna med låg intensitet på sidorna, höjer de varma kulörtonerna med hög intensitet i mitten.

Gertrude Jekyll tänker mycket på planterings färguppbyggnad utifrån människans fysiska förutsättningar. Hon skriver... att om man står och tittar några ögonblick på planterings gråblå del så mättar man ögat med dess kulörtoner och passerar sedan med glupskhet till det gula fältet med dess kompletterande kulörtoner. Sedan passerar ögat en harmonisk övergång med de närstående kulörtonerna orange och rött för att sedan återvända till det gula igen. Jag tycker att det är intressant att hon tog ett steg bort från individuell smak och utgick från mer allmänbiologiska förutsättningar när hon komponerade planeringen».

Fig. 94. Studier av Gertrude Jekyll's kapitel "The Main Hardy Flower Border" (Jekyll 2001, ss. 69-73). Gouache, textkommentar: Charlotte Brännström 2008.

dess båda ändar höjer de varma färgerna i bildens centrum (fig. 94). Det har också funnits ett stort intresse för att tolka tankarna om "The Wood" där Jekyll målar med ljuset (Jekyll 2001, s. 35) och föreställer sig "bilder" av färg befolkad med växter (fig. 92).

Jekyllstudierna tillämpades i ett senare moment som innebar att rita perenna planteringar i Mariestads kommun. Bland andra har det anlagts en plantering i Mariestads stadspark efter Gertrude Jekylls sätt att plantera i "drifts" och efter hennes tankar om färg. Jag återkommer till det momentet i kapitel 2.6 (kompositionsövningar).

Egen undersökning: "The Banks of Early Bulbs" – färgbilden som rekonstruktionsredskap

Mitt intresse för Gertrude Jekyll resulterade i ett sätt att med färgbilder tolka och analysera de planteringar hon skrev om. Det direkta syftet var att

utveckla ett färganalytiskt dokumentations- och tolkningsredskap – en metod – med vars hjälp jag kunde undersöka Jekylls uppfattning om harmonisk färgkomposition. Med tiden insåg jag att metoden kunde vara användbar även i de sammanhang då informationen om en plantering var vag och otillräcklig, till exempel för historiska planteringar där underlaget möjligen kunde vara en planteringsritning med en mer eller mindre omfattande och detaljerad växtlista. Den i sin tur kunde vara oprecis genom hänvisningar till trivialnamn eller till färgsorter och varieteter som är svåra att identifiera, att komma över eller som inte finns därför att de är utgångna. I dessa situationer måste man söka ersättning i det befintliga växtsortimentet. Efter vad skall man då välja?

Den frågan ställer trädgårdsmästaren inför en rekonstruktionsuppgift där det inte räcker med en historisk och aktuell växtkunskap utan där det också krävs att man kan sätta sig in i och förstå någons gestaltande tanke – den estetiska intention som en gång låg till grund för det växtval och den kompositionsordning som formade planteringen. Uttryckt med terminologin i denna undersökning handlar det om att finna (försöka finna) det historiska färgschemat, vilket man sällan kan ha annat än mer eller mindre välgrundade föreställningar om. På vägen fram till dessa föreställningar ställs man inför ett nytt undersökningsmoment och en ny funktion för färgbilden som kan kallas för *intentionstolkning*. Ett tolkningsmoment och en bildfunktion som är besläktad med de färgtolkningar som berörts i avsnittet om naturstudier, men som inte riktar sig mot en iakttagbar verklighet utan mot någons estiska avsikter. Därmed är framställningen inte långt från ämnet för nästa kapitel som handlar om färgbilden som redskap vid egna växtkompositioner. Steget att gå från någon annans estetiska intentioner till sina egna är ju inte så långt.

Metoden – att utveckla ett färganalytiskt dokumentations- och tolkningsredskap – prövades på planteringarna i Gertrude Jekylls trädgård i Munstead Wood. I detta kapitel visas planen på "The bulb border" (fig. 8.1 A) så som Jekyll beskrev den under tidig vår (Jekyll 2011, s. 26-27). Undersökningen utfördes i fyra steg och presenterades i en artikel på "Internationella

tional Conference on Landscape and Urban Horticulturae” i Bologna 2009 (Nilsson, 2010).

Situationsbeskrivning, steg 1

Den information om växternas färger som Jekyll nämner i sin text antecknades på Jekylls originalplan i svartvitt (fig. 95 A), med undantag av *Muscari* som står angiven på planen men inte nämns i texten. Detta var källsituationen.

Rekonstruktionstolkning, steg 2

Detta steg kan behövas när (ursprungs)situationen färgmässigt är oklar till exempel när det som i detta fall handlar om en textbeskrivning över färger. Syftet med den färglagda planen var att ersätta och integrera Jekylls färgangivelser genom att måla kulörerna på växterna (fig. 95 B). Merparten av växterna fanns vid det aktuella tillfället i Göteborgs Botaniska Trädgård och kunde därför där färgmässigt kontrolleras. Färgerna registrerades med hjälp av R.H.S. färgsticka. Momentet motsvarar det som tidigare kallats för färgregistrering.

Intentionstolkning, steg 3

För att komma underfund med vilka intentioner Gertrude Jekyll kan ha haft konstruerades en abstrakt bild – ett färgschema – som utgick från kulörerna, deras placering och kvantitet (fig. 95 C).

Färganalys, steg 4

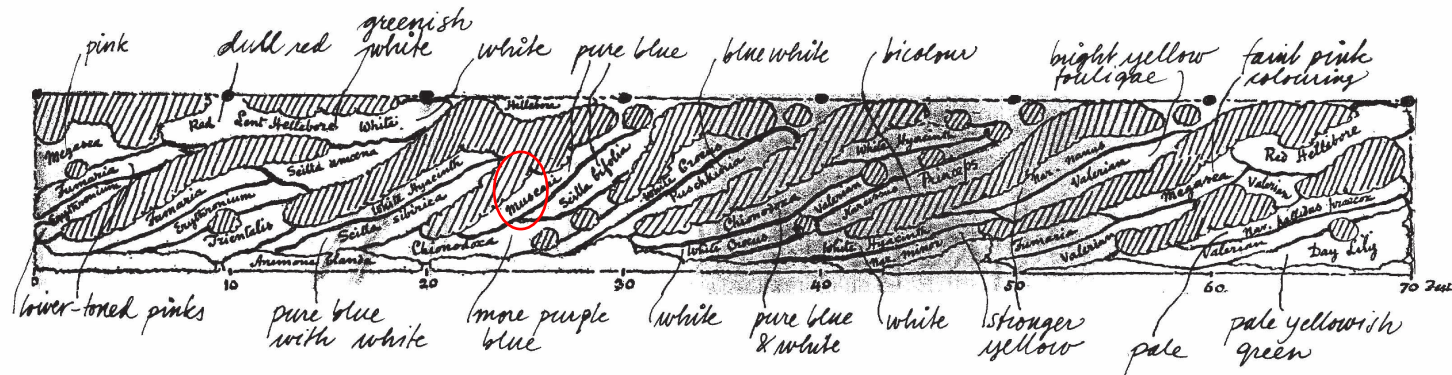
Färgschemat (fig. 95 C) analyserades. Det innehåller besläktade färger, från purpur (rödviolett) via olika blå kulörer över till gulgrönt och gult, och vitt. De varma färgerna ligger till höger i bilden och de kalla till vänster. Färgschemat innehåller komplementkontrast den mellan gulgrönt och ljust rödviolett (fig. 96 A) samt de gula färgerna och ögats sammansmältande kombination eller (uttryckt på ett annat sätt) en blandning av de blå och rödviolenta färgerna till violett. Ljushetskontrast råder mellan de två kulö-

erna mörkt rödviolett och vitt samt rödviolett och gult (fig. 96 D). Dessutom finns andra tonvärdesplan (valör) som består av de ljushetslika grönaaktigt blå, blåviolett och rödviolett (fig. 96 E) samt de gulgröna färgerna, ljust blått och rödviolett. Där förekommer kall-varmkontrast (fig. 96 B) och besläktade färger (fig. 96 C). Frånvaron av röda och orange färger ger ett helhetsintryck av svalhet och lugn vilket i denna plan kan visa på ett sätt, eller en vision att nå harmoni. De vita partierna är inte helt vita utan svagt gulaktiga. Därmed bidrar de till att binda ihop de övriga färgerna snarare än att separera dem från varandra (jfr fig. 95.C).

Med de två senare bildtyperna: *intentionstolkning* och *färganalys* finns ett underlag för att fylla ut, komplettera och ersätta växtmaterialet i en historisk plantering. Ett underlag som kan användas i bibehållande och utvecklande skötsel och vid rekonstruktioner, men som också kan användas för historiska studier som har de historiska trädgårdsformerna och uttrycken som undersökningsfråga.

Om den aktuella planteringen kan sägas att vi har anledning att tro att Jekyll arbetade med färgen på ett sätt som låg nära färgläran, här exemplifierad via Johannes Ittens tankar om harmoniska färgkompositioner.

I Gertrude Jekylls insikter om färg i trädgårdsdesign och växtkomposition kan man finna en förklaring till varför hennes bok blev och fortsatt att vara ett sådant betydande hortikulturellt dokument. Hon arbetade med och uttryckte sig genom färg på ett sätt direkt relaterad till färgläran, här exemplifierad genom Johannes Itten och hans teori om färgernas harmoni. Jekyll ansluter därmed till erfarenheten i form av stödjande regler om hur komplementfärger, tonvärden och kontraster formar estetiska helheter eller kompositioner. Harmoni uppnås genom att balansera, kompensera och justera färgfenomen. Harmoni kan, i konkreta termer, analyseras och läras. Ett redskap är färgscheman vars förenklade beskrivningar fungerar både som ett analytiskt och gestaltningsmässigt stöd. Ett färgschema beskriver inte en objektivt sann situation; dess betydelse har med funktionalitet att göra. Och som med alla redskap kan det brukas med större eller mindre skicklighet eller insikt.



A) Steg 1. Situationsbeskrivning. Tilläggsanteckningar om färg (2010) på Gertrud Jekylls plan (1911, ss. 26-27)



B) Steg 2. Rekonstruktionstolkning. Färganteckningarna i A) översatta till färg och inlagda på Gertrud Jekylls plan. Gouache.



C) Steg 3. Intentionstolkning. Färgerna i B) samlade i ett färgschema för att illustrera schemats analytiska innehåll på ett överskådligt sätt.

Fig. 95 A) Plan över "The Banks of Early Bulbs" i Gertrud Jekyll's trädgård Munstead Wood B) och C) rekonstruktions- och intentionstolkning. Gouache N. Nilsson.

Efter-kommentar:

Med hjälp av schematiska bilder av olika slag prövade studenterna att förstå ansatsen (stilen, färgkompositionen) i en historisk plan med tillhörande text. Ett exempel på det är hur Linda Odensten tolkat färgkapitel, *Colour in the Flower Garden* (fig. 93). Hon har tagit fasta på idén om att växter, inhemska (till exempel *Aquilegia* och *Primula*) så väl som exotiska (*Meconopsis*),

kan användas i rabatter där de tillåts växa naturligt och därmed fungerar tillsammans. Därefter har hon utmanat idén om naturligheten och skissat på ett förslag till en geometriskt utformad tapetrabatt i ljushetskontrast och komplementkontrast. I figur 93 illustreras växterna tillsammans med ett förslag till färgschema. Som bild betraktad innehåller den både föreställande element och nonfigurativa. Det som håller ihop bilden är dess färger.

I en praktiskt inriktad undervisningssituation sammanfördes två kun-

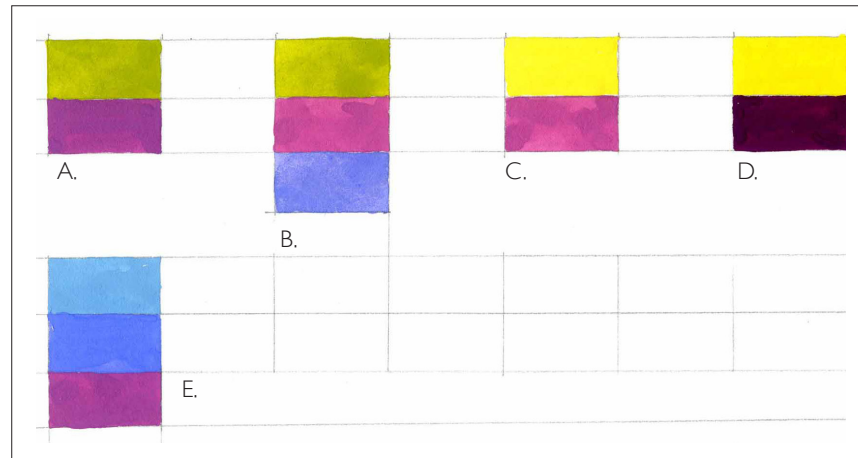


Fig. 96. Steg 4. Färganalys. A) komplementkontrast, B) kall-varmkontrast, C) varma besläktade färger, D) ljushetskontrast, E) likhet i valör (tonvärde).

skapsvägar en färgteoretisk, i huvudsak genom Johannes Ittens kontrastbegrepp, och en hortikulturell via Gertrude Jekylls. Medlen var observationer, laborationer och kompositionsövningar. Som beskrivande, analyserande och gestaltande redskap kom vi att arbeta med faktiska, färgsatta scheman. Därmed gavs innehållet i växtkomposition en teoretisk grund kopplad till ett abstrakt redskap. Färgschemat användes senare som ett metodologiskt redskap att skissa på en rabatts och/eller en växtmiljö färgschema.

De tre ”färganteckningarna” av studenter i detta kapitel representerar tre olika bildkaraktärer: en abstraherad bildform som ger en idé om lignoser ordnade i olika färgfält (fig. 92), en nonfigurativ bild uppbyggd med rektangulära färgfält, som alltså enbart visar på färgen (fig. 94) och en datorgrafisk bild som både innehåller en verklighetstrogen föreställning om växter och ett nonfigurativt färgschema (fig. 93).

På ett liknande sätt som man kan studera trädgårdsskribenters uppfattning om färgverkan och estetiska påståenden kan annat arkivmaterial undersökas, till exempel ritningar eller beskrivningar av planteringar. De olika undersökningsstegen är jämförbara: beskrivning, tolkning, analys och schematisk slutsats.

Bildtyper i detta kapitel:

- *färgtolkning* intentionstolkning, rekonstruktionstolkning, (fig.95 B)
- *färgschema* (fig. 95 C)
- *färganalys* (fig. 96)
- *färglaborativa bilder* (fig. 84 A, 85, 86-94)
- *skissartade anteckningar* (fig. 83, 86-87, 90)

Samtliga färgbilder i avsnittet innehåller ett tolkande moment. Figurerna 83-94 har anteckningens karaktär som medför att det inte är skarpa gränser mellan bildslagen. Tolkningen av ”The Wood” (fig. 92) innehåller till exempel både ett prövande av växtlighetens placering i ett rumsligt perspektiv och en analyserande färganteckning.

2.6. Växtkomposition: färgschema och färgkomposition

I detta kapitel är det undersökningsfrågans avslutande del som är ämnet:

Hur kan färgbilder av olika slag, i synnerhet schematiska, utformas och användas för att undersöka färg i trädgårdar och växtmiljöer och hur kan färgbilder användas som redskap i gestaltning av växtmiljöer?

Utbildningsmomenten i växtkomposition var av olika slag, från planteringar av sommarblommor i urnor till större perennplanteringar. Två typer av färgbilder användes som redskap: färgkomposition och färgschema. Bilderna som framställdes var främst personliga skisser, men de var också underlag för kritik och genomgångar. Formen var fri. Studenterna arbetade med de material, tekniker och den slags bildbyggnad de kände sig bekväma med. Med tiden, allteftersom studenterna hade med sig datorvana in i utbildningen, valde en del att pröva och uttrycka sig med hjälp av digital teknik.

I den färgbildstypologi som är svaret på undersökningsfrågan om färgbilder av olika slag, har de bilder som handlar om att ge planteringar och trädgårdar estetiskt uttryck ett, jämfört med tidigare bilder, särskiljande innehåll. De kan uppfattas som undersökande, men det som undersöks är inte existerande miljöer utan platsers möjligheter och konsekvenserna av estetiska uttryck och grepp. I denna typ av kompositionsbilder och scheman formuleras och prövas gestaltande intentioner. Bilderna är riktade mot att ge gestalt till skillnad mot att tolka och analysera iakttagbara växter och miljöer eller litterära påståenden.

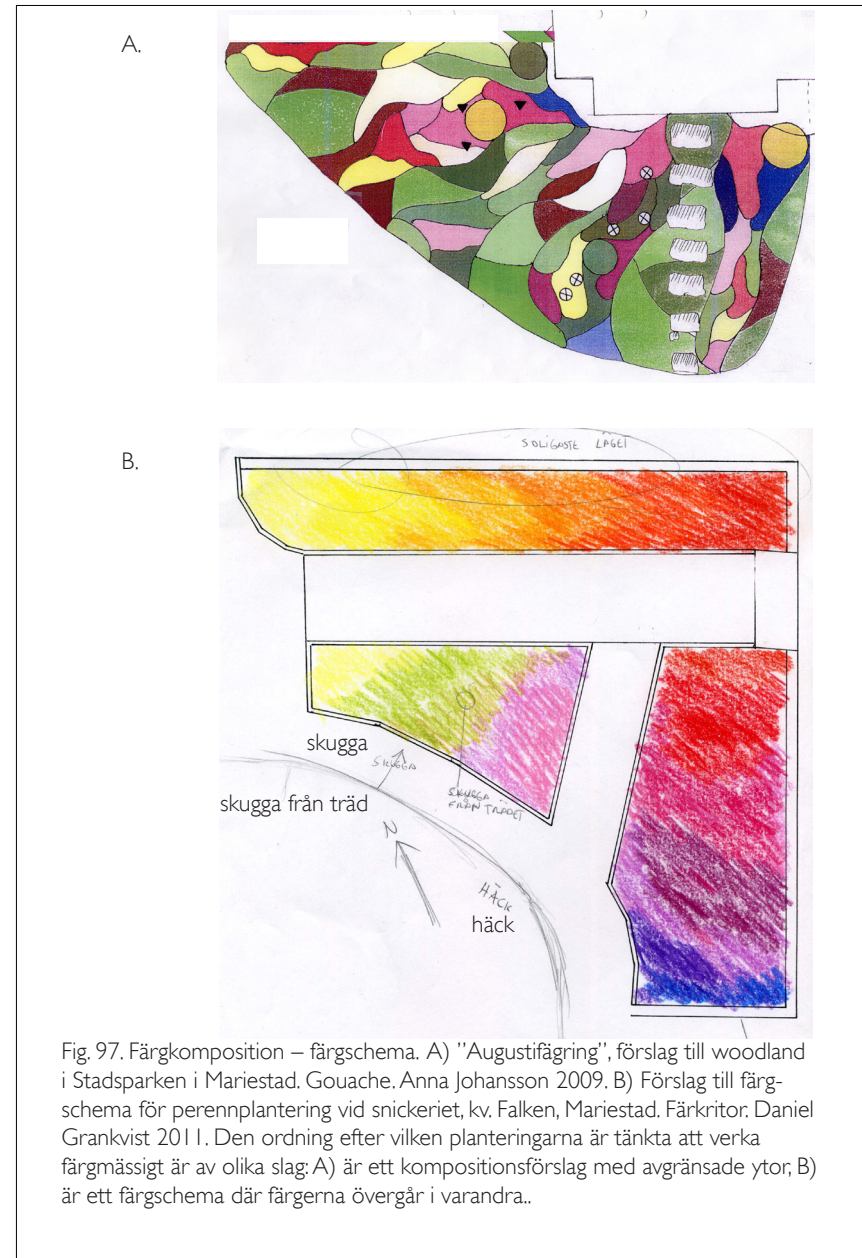


Fig. 97. Färgkomposition – färgschema. A) "Augustifärgning", förslag till woodland i Stadsparken i Mariestad. Gouache. Anna Johansson 2009. B) Förslag till färgschema för perennplantering vid snickeriet, kv. Falken, Mariestad. Färkriter: Daniel Grankvist 2011. Den ordning efter vilken planteringarna är tänkta att verka färgmässigt är av olika slag: A) är ett kompositionsförslag med avgränsade ytor; B) är ett färgschema där färgerna övergår i varandra.

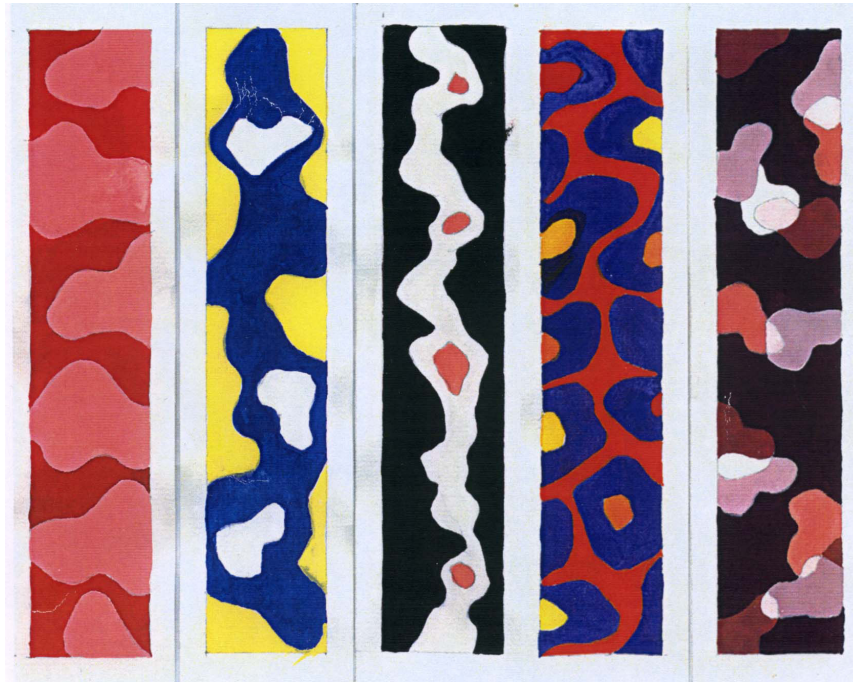


Fig. 100. Sommarblommor; mönster- och färgskiss till "Direktsådd" på fem odlingsytor. Uppgiften bestod i att välja ett fåtal arter ur *Lindbloms frökatalog* (Lindblom 2001) men som förekom i flera färgställningar och namnsorter. Vidare ingick att göra en formanalys över en eller ett par former som var typiska för arten, antingen en detalj eller översatt till en helhet. Formanalysen gestaltades som en plan, och vidare till att omfatta en hel komposition: fem från varandra avgränsade fält utformade till en helhet. Gouache. Lina Fors 2001.

som de två exemplen på urnplanteringar, figur 98 och 99.

När färgschema användes i kompositionsförslag hade det alltså delvis en annan funktion jämfört med när schematiska färgbilder användes för att undersöka och studera. Som gestaltungsredskap återknöt vi till Gertrude Jekylls sätt att använda begreppet, som en gestaltande färgordning eller överordnad idé efter vilken en plantering färgmässigt skulle fungera. I denna funktion är färgschemat att uppfatta som en *gestaltande strategi*, det vill säga som ett mål att sträva mot och verka för att nå en tänkt färgverkan

eller en färggestalt med en viss karaktär.

Både kompositionsbilder och scheman kunde prövas (diskuteras och utvecklas) genom att relateras till färgteorin och färganalysen. De tre bildtyperna gav tre olika moment i ett gestaltande förlopp:

- i kompositioner prövades och utvecklades gestaltande idéer
- i schema översattes idéerna till strategier att nå de uppsatta målen
- genom analyser kunde idéer och sätten att nå de önskade resultaten justeras och utvecklas

Sommarblommor

Sommarblommor i planteringskärl är en vanlig form för växtarrangemang i offentliga miljöer. Formatet passade för experiment och innebar ingen katastrof vid ett eventuellt misslyckande. Materialet bestod av annueller och installationsliknande tillbehör som till exempel växtstöd. Momenten med dessa slags mini-kompositioner återkom vid olika tillfällen under utbildningen.

Urnkompositionerna var relativt okomplicerade uppgifter och enkla att koppla till olika färg- och formteman. Varje student komponerade inför olika tillfällen: vår- höst- och vinterfärgning. Dessa gav sammantaget ett jämförelsematerial som utvärderades och bedömdes både som bilder och växtarrangemang. Urnorna placerades ut i skolträdgården och stadsrummet i Mariestad. I skolträdgården kunde vi arbeta fritt och experimentera med färg, form och växtmaterial. Färgtemat varierade från år till år men omfattade mestadels en övergripande färgidé för hela skolträdgården och för stadens sommarblommor. I detta kapitel visas två exempel. Urnkompositionen "Konflikt" (fig. 98) beskrivs både med en planteringsanvisning i färg och en verklighetstrogen föreställning, en illustration som återger växternas form, höjd och i viss mån djup. "Pease, Love & Understanding" (fig. 99) är namnet på tre kompositioner där färgintentionen är hetta och kontrast och där det råder en variation mellan de tre kompositionerna och växternas

inbördes placering och färg (fig. 99).

I stadsrummet arbetade vi med urnor och större sommarblomsplanteringar i samklang med, eller motvikt till stadens färger och störande orosmoment. Studenterna (som var indelade i grupper) tog fram ett färg- och formtema för den plats de arbetade med.

Efter det avslutade kursmomentet hade var och en i uppgift att beskriva hur de uppfattade att arbeta med färgen i stadsrummet och hur de själva påverkades av att komponera med växter utifrån färg. En skriftlig kommentar av studenten Stefan Bootin följer här:

Att gestalta med material som har mycket färg/många färger, som sommarblommor oftast har, skulle man kunna jämföra exempelvis med bildterapi. Vad är det som får utlopp i kompositionen? Jag tror att en sommarblomskomposition har en bra potential att ge en slags positiv feedback. Vad som än funnits med i skapandet tror jag att färgerna på olika sätt i stor grad är stimulerande att se på i efterhand. Jag tänker att det kan innebära en konstnärlig läkande process som alltid resulterar i något med mycket färger. Jag menar, om man jämför ytterligheterna rent krasst, mycket färg eller färglöst. Vad direkt, väcker mest positiva känslor utan att analysera? Jag tror även att ett sådant här skapande kan väcka intresse för självreflektion, metaforisk eller inte, även om den som gör arbetet från början inte hade kontakt med detta i sig själv. Jag tänker att det kan fungera som en ordlös ”terapi” eller utvecklingsmöjlighet för sig själv, men som också kan gynna omgivningen. (Bootin 2009. 11. 20)

”Direktsådd”

I skolträdgården fanns fyra odlingskvarter. Ett av dem planterades årligen med sommarblommor, dit studenterna själva drog upp växterna (produce-
rade). Det rörde sig sammantaget om ca 3000 växter. Två kvarter användes till grönsaker. Det fjärde kvarteret bredsåddes med anueller. Ett ca 140 kvadratmeter stort fält innebar en möjlighet att experimentera med växter och växters färger på en relativt stor yta. Vi slapp uppdragning av ytterligare utplanteringsväxter, samtidigt som vi kunde pröva hållbarheten i sommarblommor av ett annat slag. Tanken var att i en kommande yrkesverksamhet

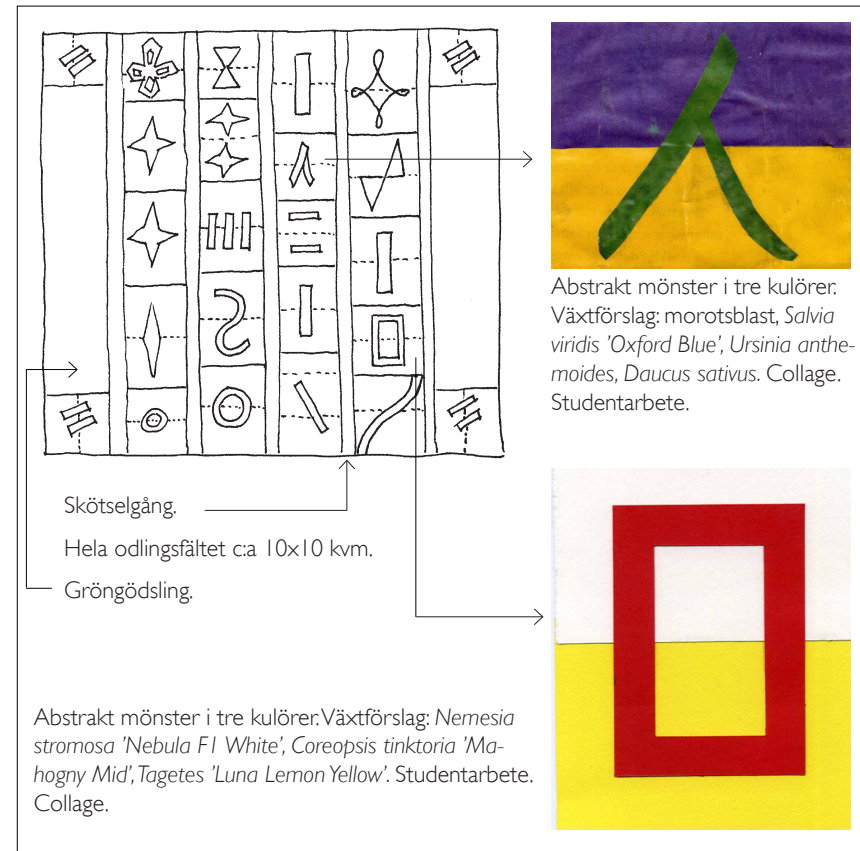


Fig. 101. Färgens relativitet. Mönsterskisser till "Direktsådd" 2001. Sammanställningen till ett helt mönsterfält gjordes av N. Nilsson.

skulle direktsådd kunna vara ett intressant alternativ ur både arbets- och miljösynpunkt, samt att för en allmänhet sprida kunskap om dessa växters kvaliteter. Uppgiften gick under arbetsnamnet ”Direktsådd”. Syftet var trefaldigt:

1. pröva möjligheten att genom bredsådd komponera en plantering med växter som höll måttet under en växtsäsong
2. pröva att skissa på växtkompositioner utifrån färgläran eller någon an-



Fig. 102. "Morris goes Bombay". Skiss till "Direktsåd". Akvarell. Bimme Gustavsson 2003.

- nan tematisk intention
3. pröva färgbilden som skissmetod.

I fortsättningen bortses från övriga hantverksrelaterade moment som preparering av växtbäddar, sådd och skötsel som ogrärensning, gödsling, hantering av skadedjur, fröinsamling mm.

Sommaren 1999 bestod uppgiften i att göra abstrakta färgkompositioner på fem smala fält. Varje student gjorde var sitt förslag. I figur 100 är intentionen hämtad ut färgläran. Bilden kan liknas vid ett färgschema, alltså en idé om hur växter kan sås i åtskilda fält för att nå en viss färgverkan. Växterna i det här fallet var *Salvia borminum* (broksalvia) och olika sorter *Lavatera trimestris* (sommarmalva). Året därpå komponerades enkla bildsymboler i tre färger på sex fält, figur 101. Vi ville främst undersöka färgers påverkan på varandra när de betraktades simultant och vad det kunde innebära för en hel planterings uttryck. Kunde tre kulörer bli fyra? Simultankontrasten, eller med Josef Albers uttryck "färgens relativitet" är en betydelsefull kontrast i själva bilden (förlagan), men hur verkar den i ett fält med växter? Studenterna gjorde nitton små färgkompositioner i collagetek-



Fig. 103. "Lapptäcke". Skiss till "Direktsåd". Gouache. Elin Skoglöw 2005.

nik som sammanfogades till en helhet.

År 2003 ändrades odlingskvarterets inre form. Temat för Direktsådden hämtades ur Arts & Crafts-rörelsens bildspråk med mönster från växtvärlden. Förslaget "Morris goes Bombay" (fig. 102) utgår från kall-varm kontrast. Texturen, så som färgerna är applicerade på pappret, antyder att studenten ville ge en vision om hur växterna tog sig ut i den kommande planteringen.

I förslaget "Lapptäcke" (fig. 103) var temat polykromt måleri inspirerat av den finlandssvenske konstnären Carolus Enckell, en formmässigt strikt komposition där ljushetskontrast och kall-varm kontrast formar helheten till ett "lapptäcke". Färgytorna innehåller en, två eller tre färger avsedda att ligga så nära växternas färger som möjligt.

Efter-kommentar I: "Direktsådd"

Färgbilderna var en övning i bildkomposition, ett medvetet sammanställt skissarbete vars resultat utformats till en helhet. De var alltså färgkompositioner efter vilka man kunde överföra sin intention om en särskilt växtkombination till en plantering, eller som i detta fall ett fält bredsått med anuel-

ler. Det visade sig att växtresultatet mer eller mindre väl stämde överens med färgbilderna. De var ju intentioner och kunde inte bli något annat. Till exempel blev de abstrakta mönsterfälten (fig. 101) en ur mönstersynpunkt relativt rörig komposition på grund av växternas olika karaktärer och att de inre mönstertyorna var för små. Det blev plottrigt. Sammantaget gav dock hela odlingskvarteret ett intryck av en fyllig ”sommaräng”, ett stycke natur i ett hortikulturellt rum.

Bildframställningen, sättet att illustrera växterna i mer eller mindre figurativa mönster som i ”Morris goes Bombay” (fig. 102), ger associationer till omslutenhet och mjukhet. Handlaget att applicera färgen bidrar till det. Att antyda växternas färger i nonfigurativa små ytor tillsammans med större rektangulära fält däremot, innebär en förstärkning av formen i kompositionen ”Lapptäcke” (fig. 102). Form och färg samverkar. I båda dessa illustrationer ligger de varma färgerna längs sidorna och de kallare i mitten.

Samtliga kompositionsbilder är i plan. Det är inte så man ser planteringar i verkligheten, alltså ovanifrån. Det måste till ett moment av föreställning, att tänka sig hur något kan komma att se ut. I arbetet med bilden kan man hamna i att det är bilden som är verkligheten, och det är inget konstigt med det. Det är ju i bilden man befinner sig under tiden skissarbetet pågår.

När växtmaterialet är annueller bör man inte bortse från det gröna. Ändå, i figur 100 förekommer inget grönt. Där har kronbladens färger varit bestämmande för kompositionen som därmed får en intensiv färgverkan. I verkligheten såg det annorlunda ut, kanhända som en överraskning för den som gjort bilden eller som en självklarhet. Bildens (kompositionens) kvalitet är av ett slag, odlingsfältet med blommor av ett annat. Malvornas förhållandevis rika bladmassa tog ner kompositionens färgverkan.

En blomma kan vara intensiv i kulören som till exempel hos orange sorter av *Calendula officinalis* (ringblomma) eller oklar och genomskinlig hos sorter av *Papaver* (vallmo). Trots att vissa blommor har en ren och mättad färgton är det gröna ständigt närvarande, inte minst på grund av den överblomning som sker efter hand under säsongen.

Växtsättet hos anueller är ofta busklik (*Cosmos bipinnatus*, rosenskära)



A.



B.



C.

Fig. 104 A) Färgschema till ”Snickerirabatten” efter Gertrude Jekylls tankar om harmoniska färger. Collage. Ida Andersson 2010. B Färgschemat omsatt i en plantering. Nyplanterad 2011. Foto: N. Nilsson. C) Färganalys.

eller grenigt instabilt (*Bupleurum rotundifolium*, harört)) och karaktärerna mjuka och följsamma (*Panicum virgatum*, jungfruhirs). Här finns naturligtvis undantag med styvare arter som till exempel *Limonium vulgare* (risp). I färgbilden med salvia och sommarmalvor (fig. 100) antyder formen ett mjukare växtsätt och därmed kan färgbilden sägas stämma med intentionen.

Kompositionen ”Lapptäcke” (fig. 103) är stramt uppbyggd i ett geome-

triskt mönster. Den överensstämde till viss del med hur planteringen såg ut i verkligheten beroende på att några växter hade en stabiliserande effekt på helheten, till exempel *Amaranthus cruentus* (blodamarant), *Calendula officinalis* (ringblomma) och *Artemisia abrotanum* (åbrodd). På grund av växtsätt och karaktär är det enkelt att föreställa sig naturlika kompositioner som påminner om ”vilda” ängar i landskapet. Att ge en sådan typ av plantering en struktur som uttrycker något annat, något som har med själva färgen att göra är en utmaning. Det är på ett annat sätt att komponera med anueller som är uppdragna i förväg för att sedan användas som utplanteringsväxter. Dessa har en jämförelsevis lång och stabil blomning i en mängd olika färger i olika grader av intensitet och mättnad. Därmed blir det enklare att styra en komposition utifrån till exempel kontrastbegreppen.

Ett realistiskt återgivande av en planteringsidé främjar inte bilden som kompositionsredskap enligt min mening. Snarare är den nonfigurativa formen att föredra därför att den ger just en idé om något, visar på en intensitet snarare än ger en föreställning om hur verkligheten kan tänkas komma att se ut.

Perenna planteringar

Som tidigare nämnts var ett årligt utbildningsmoment att rita och anlägga perenna planteringar i Mariestad. Studenterna skissade på färg- och formtema till platser av olika slag, till exempel stadsparken, en fickpark i anslutning till ett bostadsområde och rabatter i anslutning till skolområdet. Det ingick i momentet att visa förståelse för att färg och form är en betydande del i en rabatts uppbyggnad och att utgå från respektive plats förutsättningar samt att ha en idé om ett tema. Utgångspunkten för färg- och formtemat var studier i Gertrude Jekylls färgscheman och hennes kompositionsidéer om ”form in planting” (Jekyll 2001, ss. 169-171). I uppgiften ingick att arbeta enligt uppställningen ”att ta sig fram i en arbetsprocess” (se figur 106). Studenterna började med att beskriva den angivna platsens karaktär och gjorde en bedömning av dess läge och förutsättningar för ett visst slags perennplantering (se fig. 111 A) Utifrån platsanalysen arbetade de sedan fram

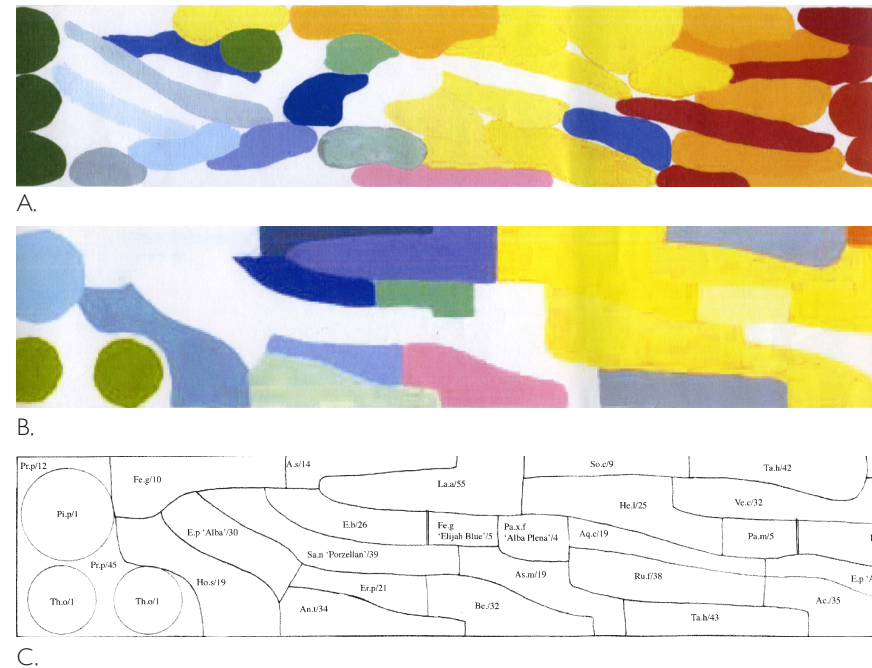


Fig. 105. "Anna & Jekyll". Förslag till perennplantering på Hertig Karls Torg i Mariestad. A) Del av rekonstruktionstolkning av Gertrude Jekylls rabatt "The Main Hardy Flower Border in July". B) Del av kompositionsskiss. C) Del av planteringsplan. Gouache och grafit. Examensarbete av Anna Nilsson 2011.

en kompositionsskiss/färgschema med tillhörande planteringsplan, eventuella anläggningsåtgärder och kostnadsberäkning. Här återges åtta exempel med olika typer av bilder som visar planteringen som färgkomposition (två av exemplen är examensarbeten).

"Snickerirabatten"

Ida Andersson utgick från Gertrude Jekylls "The Flower Border in August" (Jekyll 2001, s. 88 ff.). Studien resulterade i ett planteringsförslag som utfördes 2012 i Mariestad (fig. 104). Färgschemat, gjort som collage, innehåller de för Jekyll typiska tankegångarna när hon komponerade med hela färgcirkeln. Collaget innehåller cirkelns samtliga färger med undantag av rent rött.

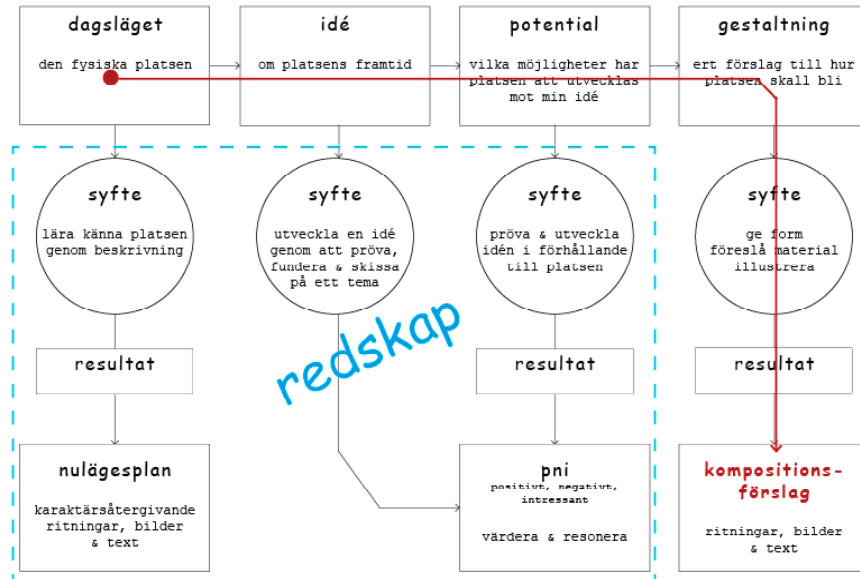


Fig. 106. Arbetschema för uppgiften "Perenner i offentlig miljö". T. Westerlund & N. Nilsson

Kulörerna går från blått och blåviolett via gulgrönt, gult och något orange över till kallt rosa och rödviolett. Färgschemat avslutas med en återkoppling till blåviolett och blått, men i en ljusare valör.

"Anna & Jekyll" (fig. 105)

Anna Nilssons förslag är resultatet av en studie i Gertrud Jekylls rabatt "The Main Hardy Flower Border in July." Hennes syfte var att få en större förståelse för Jekylls sätt att i en plantering komponera med hela färgskalan. Jekyll utgick från kalla färger som stegrades till ett crescendo i mitten och vände åter till kallare kulörer. I figur 105 A) visas en del av Anna Nilssons tolkning av Jekyll. B) är motsvarande del i studentens rabattkomposition där hon anpassat färger och växter till den aktuella platsen. I figur 105 C) visas samma del av planteringsplanen.

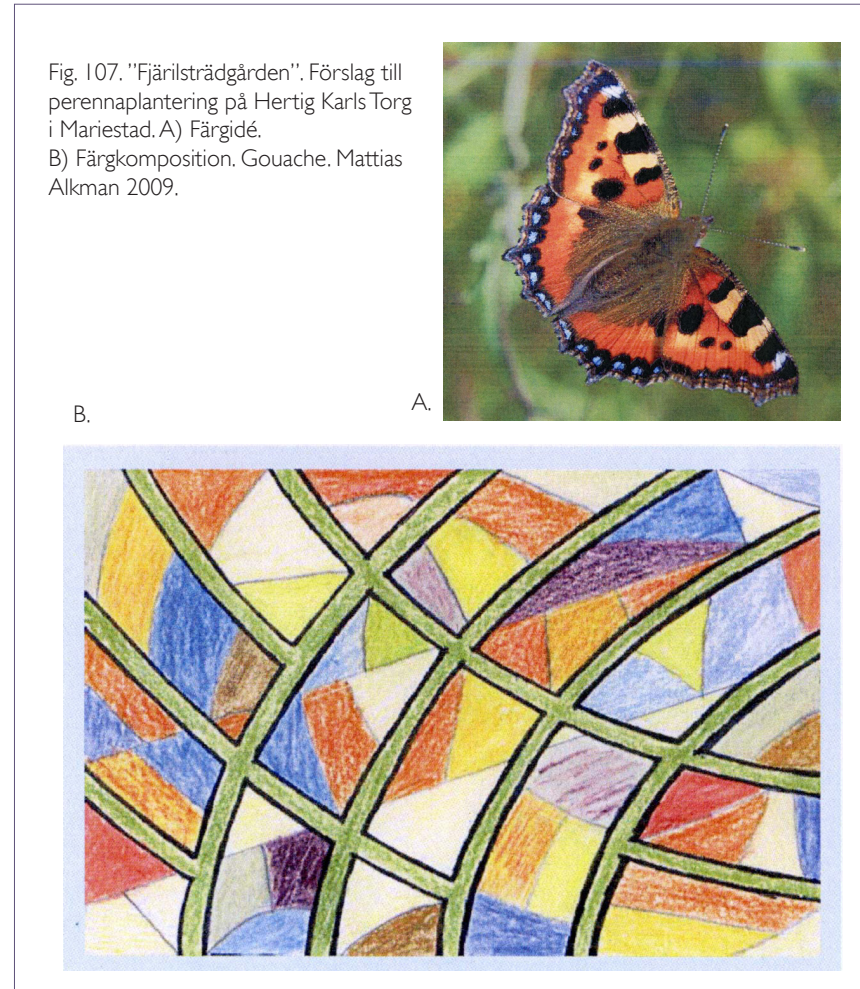


Fig. 107. "Fjärilsträdgården". Förslag till perennianplantering på Hertig Karls Torg i Mariestad. A) Färgidé. B) Färgkomposition. Gouache. Mattias Alkman 2009.

"Augustifägring" (fig. 97 A)

Planteringen "inre" form är informell och uppbyggd i "drifts" efter engelsk planteringstradition. Växterna är både avgränsade i monokulturella grupper och samtidigt sammansatta i fält som innehåller fler arter för att ge ett intryck av "naturlighet" (fig. 97 A). I kapitlet "Communicating naturalistic plantings: plans and specifications" i *The Dynamic Landscape* (Dunnett och Hitchmough 2004) uttrycks detta väl.

Despite being a century old, this style of planting remains the predominant style in British garden design, and the more studied of landscape schemes. The associations between plant groups are much more intimate in drift planting and, as a result, there is great emphasis on both contrast and harmony in colour, form and texture between nearby plants. (Dunnett och Hitchmough 2004, s. 247)

I denna typ av plantering dominerar formen i kompositionen där sambanden mellan växtgrupperna blir mer intim än i en ”blockplantering”. Genom att skissa i ”drifts” konfronterades studenten med den engelska planterings-traditionen.

”Fjärilsträdgården” (fig. 107)

Nässelfjärilen var utgångspunkten för färgtemat i planteringen (fig. 107 A). Färgtemat är också knutet till Gertrude Jekylls beskrivning av hennes egen plantering ”The Main Hardy Flower Border in July” och visas i färgkompositionen (fig. 107 B). Där illustreras växternas planteringssätt i drifts vars avsikt är att ge planteringen en vildvuxen karaktär som också knyter an till Jekylls ideal.

”Perennkomposition i ljusbetslika kulörer” (fig. 108)

Lisa Hedbergs avsikt var att göra en perennplantering med ”gammaldags växter”, sådana som funnits i Sverige före 1940. Färgidén hämtades från olika romantiserade bilder vilka sammansattes till ett collage (fig. 108 A). Den färgteoretiska utgångspunkten var rött, blått och gult som ingår i den harmoniska treklängen (Itten 1971, s. 72). Genom att blanda in vitt i färgerna blir valörerna ljusa och har följaktligen det pastellfärgade gemensamt. Detta visas i fotomontage (fig. 108 B och C).

Även i detta planteringsförslag är den inre ordningen hämtad efter Jekylls sätt att plantera i ”drifts”. Lisa Hedberg skriver att »... idén med att använda ett gammeldags växtmaterial, passar fint ihop med rosa och blått som är två tidstypiska färger för 1900-talets första hälft och för Jekyll som



A.



B.



C.

Fig. 108. Kompositionsskisser till plantering i kv. Falken, Mariestad. ”Perennkomposition i ljusbetslika kulörer”. A) färgidé, B) och C) alternativa kompositionsskisser. Färgkopierat fotomontage. Examensarbete Lisa Hedberg 2009.

var verksam under samma tid». (Hedberg 2009, s. 21)

”Klimt, ett förslag till woodlandplantering i Mariestads stadspark” (fig. 109) Formerna i Klara Strandås skissförslag till en perenn plantering i ”drifts” är hämtade hos Gertrude Jekyll och målningen ”Wasserschlangen 1” av konstnären Gustav Klimt. Klara Strandå har associerat fritt efter Klimts målning som domineras av guldfärgade fält, mörkblått och violett samt känsliga linjer med stiliserad växtlighet (fig. 109 A). Samtliga bildexempel kompletterar varandra. I figur 109 B) visas urvalet färger, i C) markeras planens olika ytor (”drifts”), i D) förstärkt med växtlighetens tänkta färger och i E) – slutligen – sätts betraktarens fantasi i rörelse genom det grafiska sättet att via teckningen undersöka detaljer och lavera i fält.

”Ballongfärd” (fig. 110)

Ett fång av ballonger i klara färger (fig. 110 A) blir förslag till en plantering bland annat genom att anknyta till den färgkontrast som Itten benämner färgens egen-kontrast. I Anna Lindkvists bilder framträder en speciell karaktär av kontrollerad brokighet genom att de kulörintensiva färgerna skiljs åt med vita eller mörka (gröna) fält (fig. 110 B). Dessa är betydelsefulla om man vill förskjuta de lysande gula, röda och blå färgerna mot ett mer

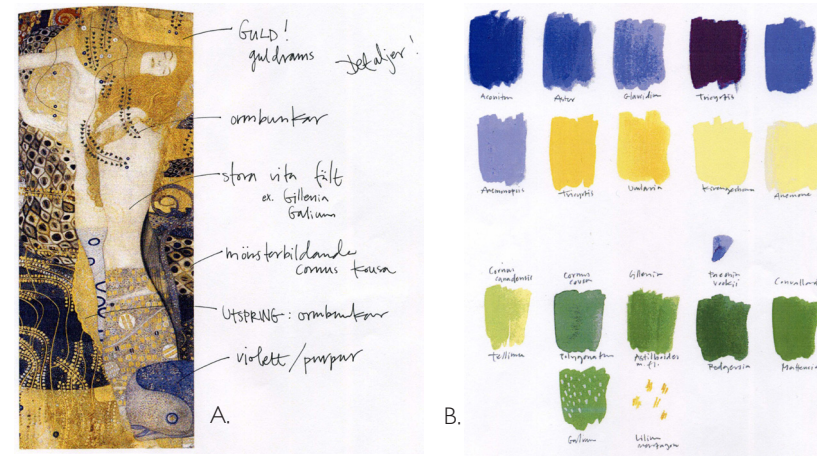
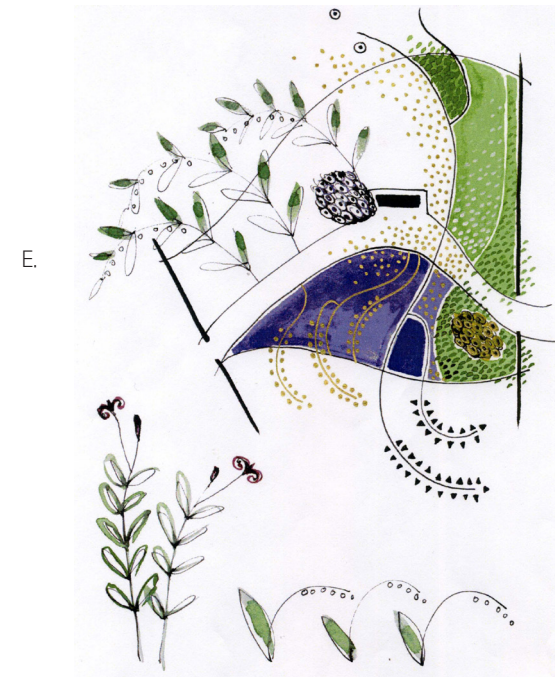
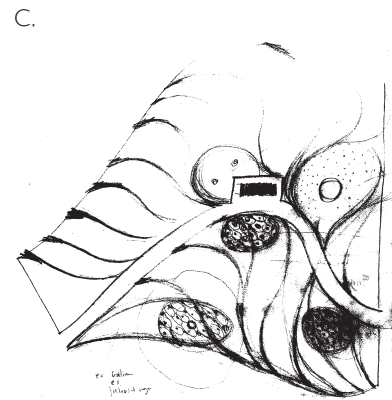


Fig. 109. "Klimt", förslag till woodlandplantering i Mariestads stadspark. A) Konstbild som färg- och formidé. B) urval av färger; C) skiss till plantering med drifts, D) och E) alternativa kompositionsskisser. Akvarellfärg, tusch och guld. Klara Strandå 2009.





dämpat färgschema.

Färgens egen-kontrast ligger långt från det som i trädgårdslitteraturen mestadels omnämns som harmoniska färger. Kontrastens "högljudda" uttryck fordrar en skicklig hantering för att uppnå balans både inom en komposition och i relation till dess omgivning. Färgschema (fig. 110 B) och färgkomposition (fig. 110 C) antyder att studenten lyckats hantera både egenkontrastens svårigheter och möjligheter.

"Biblioteksrabatten" (fig. 111)

Planteringen ligger längs med stadsbibliotekets fasad i Mariestad. Idén var att utgå från fasadens varma gulgrå kulörer och arbeta med besläktade färger. På NCS färgsticka registrerades kulörerna S2020, Y20R, Y10Y, S1030 Y10R, S2030 och Y20R. Avsikten var att växterna skulle gå i liknande färger från riktigt ljust till mörkare mot brunaktigt rött. Fasaden och rabatten som helhet skulle ha ett genomarbetat färgförhållande till varandra.

Men, för att undvika ett enformigt helhetsintryck valde studenten Anna Winsnes att komplettera med kontrasterande kalla kulörer, arter som blommar kontinuerligt under säsongen med en blå eller blåviolett färg. Exempel på växter var *Anemone blanda* (balkansippa) på våren, *Ajuga reptans* (revsuga) på sommaren och *Crocus speciosus* (höstkrokus) på hösten. Hon föreslog växter som band samman det ljusare med det mörkare, arter som har växtdelar i både mörkare och ljusare nyanser, t.ex. *Euphorbia griffithii* (eldtörel) med sina mörka stjälkar, ljusare blad och roströda högblad.

Figur 111 D. visar en variation på både besläktade färger och deras komplementära kontraster. Därtill förekommer ljushetskontrast och kall-varmkontrast. Färgschemat innehåller en grumlig brun kulör som får sin färgkaraktär genom intilliggande kulör. Livligast blir de kombinationer som innehåller blåaktigt rött/rödviolett och rödororange.

Efter-kommentar 2: perenna planteringar

Efter vilka färgmässiga regler eller estetiska föreställningar kan växter organiseras i rabatter? Bör man ta hänsyn till kvalitetskontrast, valörskillnader

A) Materialprov på fasad och omgivning



B) Färgidé med växtförslag:
Euphorbia graffithii (eldtörel),
Hemerocallis 'Naomi Ruth' (daglilja),
Epimedium rubrum (sockblomma),
Paeonia lactiflora 'Gua Light' (lukt pion),
Paeonia mlokosewitschii (svavel pion),
Pinus mugo 'Mops' (bergstall),
Ajuga reptans (revsuga),
Digitalis ferruginea (brun fingerborgsblomma),
Helleborus orientalis, 'Red Lady' (julros).

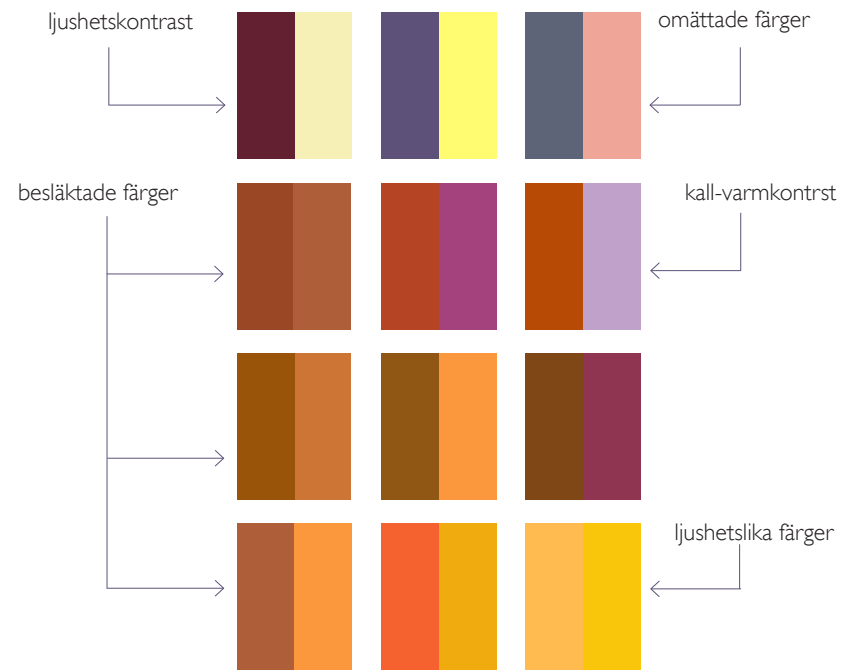


C) Färgschema. Kulörerna är hämtade från fotografierna med datorverktyget pipetten.



Fig. 111 A-D) "Biblioteksrabatten". Anna Winsnes 2011.

komplementkontrast



D) Färganalys. Färgintentionen var besläktade varma färger med kontrasterande kalla inslag. Analysen visar en sammansatt komposition. Där finns komplementkontrast, kall-varmkontrast och ljushetskontrast. Färganalys: N. Nilsson.

och kulörtonförskjutning, eller de "åldrande" förändringar som sker över tid med växternas färger? Det har varit frågor som rests genom det pedagogiska arbetet. Att göra ett kompositionsförslag till en rabatt innebär en sammansatt handling som består av ett antal procedurer. I en praktiskt inriktad undervisningssituation sammanfördes två kunskapsvägar en färgteoretisk, i huvudsak genom Johannes Ittens kontrastbegrepp, och en hortikulturell via Gertrud Jekyll. Medlen var observationer, laborationer och gestaltungsövningar. Som beskrivande, analyserande och gestaltande redskap arbetade vi

med olika typer av bilder. Därmed fick undervisningen en teoretisk grund kopplad till bilden som metodologiskt redskap.

En intention med uppgifterna i växtkomposition var att parallellt med skissandet implementera Bertil Rolfs tankar om professionell och praktisk kunskap, d.v.s. de erfarenheter, handlingar och procedurer – både funktionella och dysfunktionella – som är förenade med detta slags kunskap. Det var inte så att vi diskuterade Bertil Rolfs texter inom studentgruppen, men vi försökte få studenterna medvetna om vad begrepp och arbetsätt innebar – inför och i – deras egna övningsuppgifter och inför ett kommande professionsutövande. Fördomar eller dysfunktionellt beteende är inte förenligt med praktisk kunskap enligt Bertil Rolf. Förvärv av kunskap är förvisso en typ av lärande där man till exempel inom växtkomposition kan tro att man kan komponera intuitivt utan färdigheter, en föreställning som inte är ovanlig bland studenter i början av en estetisk utbildning. Lärande innebär enligt Bertil Rolf att man lär sig att behärska ett system, genom att forma procedurer för att förbättra ett utförande (Rolf u.å. s. 91). Genom inlärningsprocesser lagrar man arbetsätt vilket medför att man utför en handling med framgång, till exempel lär sig blanda färg och därmed urskilja olika färgtoner. Lärande i praktisk kunskap innebär att prestationerna förbättras då man övergett dysfunktionella procedurer. Kapitel 1 i Bertil Rolfs *Profession, tradition och tyst kunskap* inleds med orden: »Personlig kunskap uppstår när kunskapstraditioner förenas med individuell upplevelse». (Rolf 1995, s. 13). Vid tiden för utbildningsmomentet ”Perenner i offentlig miljö” hade studenterna påbörjat sitt sista utbildningsår och var relativt förtrogna med färgen som gestaltungsmedel och annan praktisk och teoretisk kunskap som hörde samman med växtkomposition. De hade praktiskt genom bildtolkning och färganalys orienterat sig i en kunskapstradition där färgen varit betydelsefull genom att studera Gertrude Jekylls bok *Colour Schemes for the Flower Garden* (Jekyll 2001). Avsikten var bl.a. att föra vidare en kunskapstradition inom hortikultur som utgått från begreppet och innehållet i ”The cottage garden”. De hade också genom olika slags studier och undersökningar av växtmiljöer skaffat sig (och slagits av) individuella upplevelser.

I kompositionsuppgifterna med perenner skulle dessa färgfokuserande upplevelser (kunskap och upplevelse) prövas, eller rättare, tillämpas på en perenn plantering.

Vari består en individuell upplevelse? Enligt Bertil Rolf vilar den på individens förmåga att komma i kontakt med verkligheten. Det gör hon genom självupplevd och personbunden erfarenhet och genom handling. Med ett sammanfattande ord kan detta beskrivas som färdighet som är kopplad till någon form av värdering.

Bildtyper i detta kapitel:

- *färgkomposition* (fig. 97 A, 100-103, 105 B, 107 B, 108, 109 D-E, 110 C)
- *färganalys* (fig. 104 C, 105 A, 111 D)
- *färgschema* (97 B, 98 A, 99 A-C, 104 A, 110 B, 111 C)

Gränserna mellan bildtyperna är, som tidigare, inte skarpa. Skillnaden mellan dem ligger till stor del i när i processen de framställs. En kompositionen är ett provande av en idé. I analysen relateras kompositionen till begrepp och färegenskaper. Schemat är ett schematiskt resultat som framförallt skall uppfattas som strategi, dvs riktninggivande mål.

3. Diskussion och slutkommentar

Resultatsammanfattning

Färg är ett komplext fenomen. I fysikalisk mening uppstår färger som » ... ljusvågor, vilket är ett speciellt slag av elektronisk energi». (Itten 1971, s. 15) Men, »Colour is said to be contained within light, but the perception of colour takes place in the mind. As waves of light are received in the lens of the eye they are interpreted by the brain as colour». (Hornung 2005, s. 13) Färg finns i ljuset men att uppfatta färg sker i hjärnan genom synsinnet. Vågor av ljus tas emot av ögat och tolkas av hjärnan som färg.

Färg i en estetisk mening, som hanteras i denna uppsats, handlar om *färgverkan* – hur färgerna verkar. Johannes Itten skriver att färgverkningsarnas »... djupaste och väsentligaste hemligheter är omöjliga att upptäcka med ögat. De kan endast kännas med hjärtat. Det *väsentligaste* undandrar sig en begriplig *formulering*». (Itten 1971, s. 7 [min kursivering]) Det väsentligaste förstår jag som våra känslor och upplevelser, där färgen har ett tyst verkningssätt. Färgverkan i den meningen kan uppfattas på ett likartat sätt av fler men är trots allt en subjektiv registrering. När Itten skriver formulering, skall det nog förstås ordagrant som verbal formulering. En annan av kulturens uttrycksformer än språket är bilden och den bildmässiga formuleringen. Via bilder har konstutövare genom historien formulerat sig i och om färg. För några har färgfrågan varit viktig att diskutera och lyfta upp till ett medvetet plan genom begrepp och samband. I uppsatsen har refererats till bland andra Wassily Kandinsky, Josef Albers och Johannes Ittens framställningar om färg och färgteori.

Det finns olika modeller över hur man kan ordna färger. En kromatisk ordning är ett färgspektrum där övergången från en färg till en annan är

diffus. Men, färgspektrum kan också brytas ner i tydligt avgränsade delar, som till exempel i Johannes Ittens tolvdelade färgcirkel. De estetiska färglärorerna kan vara konstruerade på olika sätt. Itten bygger sin kontrastlära på tolv spektralfärger. Josef Albers hänsköt teorin till förmån för praktiska övningar. Hans färglära är snarast ett register av experimentella övningar som utgår från att färger uppträder i ständig förändring och står i ständig relation till andra färger.

Till den komplexitet som kommer från olika sätt att förklara och förstå färg skall följaktligen läggas mångfalden och föränderligheten i färgsituationer, att färger byts ut och villkor ändras. Färger ser olika ut under olika rumsliga förhållanden, i olika ljus och i relation till varandra. Och som observatörer är vi olika bra på att se skillnader och förändringar. Att beskriva en färg i tid och rum på ett sådant sätt, att den som inte befinner sig i den aktuella situationen ser färgen framför sig, är svårt om det överhuvudtaget är möjligt.

Samtidigt som färg uppfattas subjektivt kan färgupplevelser delas. Egenskaper och stämningar är intersubjektivt tillgängliga. Tanken som denna uppsats, och framförallt den empiri som den baserar sig på är, att färgbilder är ett sätt att lyfta det oreflekterade till reflektion på en intersubjektiv nivå. Utgångspunkten är ett postulat: att bilder kan fånga verkligheten i form av meningsfulla reflektioner och påståenden. Till detta antagande, som i sig inte undersöks utan tas för givet, är en bärande tanke att bilder som undersökande redskap verkar ”verifierande”. Bildmässiga tolkningar, analyser och gestaltningar kan i relation till verkligheten vara vägledande och klargörande, men de kan också vara vilseledande och förvanskande. Det som gör dem till det ena eller det andra är hur de används – det vill säga – vilka möjligheter som bildskaparen förmår utnyttja och vilka möjligheter bildernas betraktare förmår tillgodogöra sig. Bilder som redskap handlar till stor del (kanske uteslutande) om den funktionalitet som uppnås genom färdigheter (att visualisera) och metodik (att utföra). Färdigheter måste tränas. Det skickliga bruket av redskapen får var och en uppöva. Metodiken kan däremot formuleras och utvecklas i en reflekterande

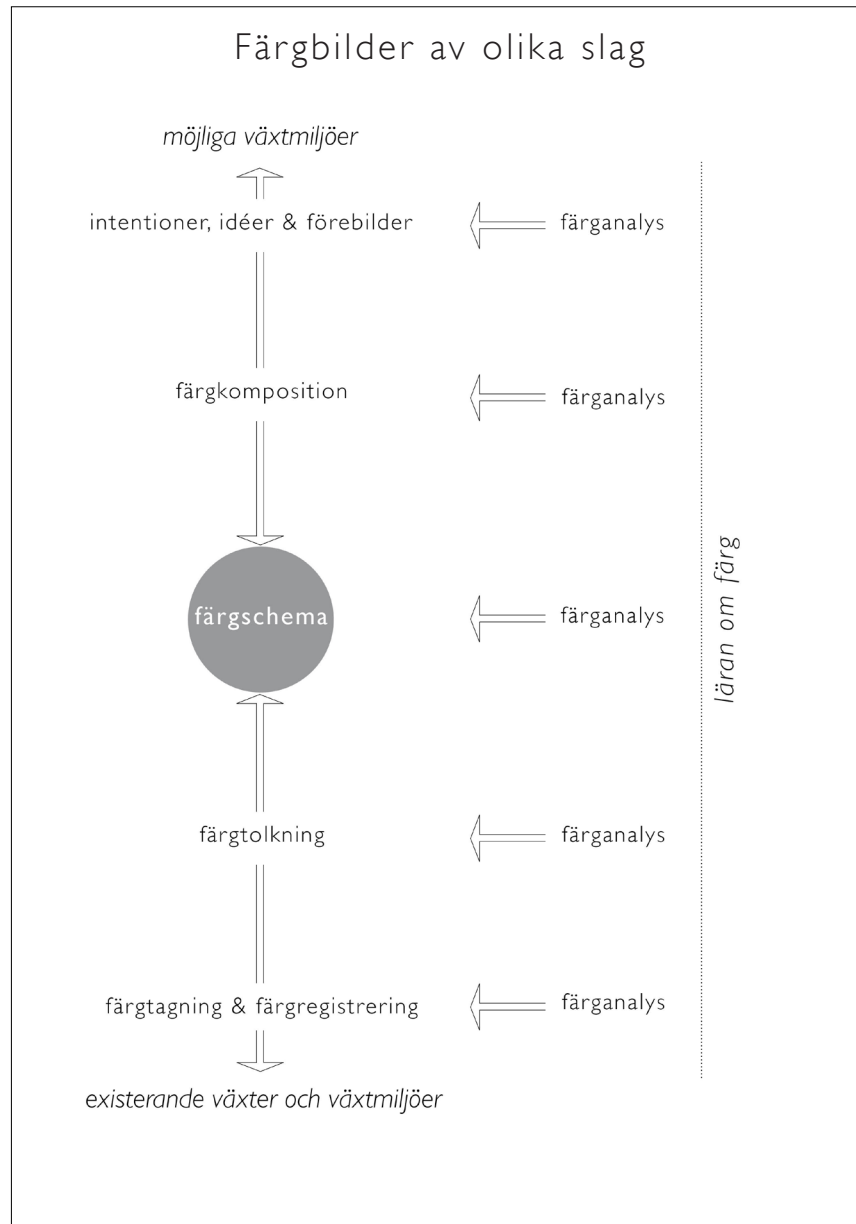


Fig. 1 | 2. Modell: färgbilder av olika slag. N. Nilsson.

process som i varje fall i stora stycken kan intersubjektiveras, till exempel i form av typer (typologi) eller taxonomi (ordning). Det är mot den bakgrunden som följande övergripande undersökningsfrågor med sin precisering har formulerats.

Hur kan färgbilder av olika slag, i synnerhet schematiska, utformas och användas som funktionella redskap i undersökningen av färg i trädgårdar och växtmiljöer respektive vid gestaltning av växtmiljöer?

1. *Vilka bildtyper och bildbaserade undersökningsmetoder har använts i färgundervisningen inom utbildningsprogrammet "Trädgårdens hantverk och design" samt i egna undersökningar som redovisas i denna uppsats?*
2. *Vilken funktion har dessa bildtyper och metoder haft?*

De olika bildslagen (typerna)

I undersökningen om färgbilder som består av olika funktioner (till exempel observation, tolkning, analys och försök) och framställningsformer, har det varit nödvändigt att göra jämförelser och att sortera. »Att göra systematiska jämförelser innebär att börja typologisera, finna typiska, ... uttryck i tid och rum och därigenom bygga upp förklarande sammanhang. Byggnader, händelser och så vidare [bilder] laddas därmed med en mening som bidrar till (ökad) förståelse och därmed förklaring. ... En sådan typologisering innebär i första hand att man arbetar fram (bygger, modifierar) *passande begrepp*, ...» (Molander u.å. s. 12). Efter hand som framställningen av denna uppsats pågått har det arbetats fram "passande begrepp" i avsikt att öka förståelsen (det sammansatta sammanhanget) och vara förklarande (genom bland annat färgteorin).

Resultatet är en modell – eller ett system av formulerade samband – mellan olika slags färgbilder med olika funktioner: närmare bestämt fem olika *bildtyper*. Dessa syftar till att vara *registrerande*, *tolkande*, *komponerande*, *analyserande* respektive *schematiska*. Det förekommer också en bildgrupp som jag valt att kalla färglaborativa bilder. Det är bilder av ett annat slag, övningar, uppmätningar, fotografier, m.fl. som inte ryms inom nämnda bildtyper. Övergången mellan *bildtyperna* är glidande. Indelningen ger snarare riktning-

är än skarpa gränser. Det är knappast möjligt att isolera eller begränsa varje bildtyp till att innehålla en enda egenskap eftersom varje typ innehåller ett tolkningsmoment. Därför är det lämpligt att först ge *sambanden* mellan bildtyperna. Figur 112 visar en uppställning i relation till ett undersökande (nerifrån) eller ett gestaltande (uppifrån) förlopp. Båda vägarna möts i färgschema som är den centrala och sammanfattande bildtypen. Färganalyser är reflektioner vid sidan av och kan knytas till samtliga bildtyper, eller vilket är mer riktigt att säga, samtliga moment i ett undersökande eller gestaltande förlopp.

Med uppställningen vill jag ha sagt att det i högre grad är bildens funktion (dess verkande) i ett sammanhang, än bildens form och egenskaper som ger typologin. Genom att peka på sambanden vill jag, för den som med rätta kan bli förvirrad av oklara gränser och likheter mellan bilder av olika slag, framhålla den metodologiska tanke som modellen och indelningen utgår från.

Färgtagning och färgregistrering

Vid färgtagning och färgregistrering bestäms och dokumenteras en miljö eller en växts färg och färger. Bilden är redskapet för att *se* och att *dokumentera*. Färgbestämningen innebär ett tolkningsmoment i form av att reducera, förenkla och göra urval. Detaljeringen påverkas av syftet som till exempel kan vara att fånga mångfalden av nyanser eller det motsatta genom att vara sammanfattande och karaktäriserande.

Färgtagning sker genom en skissartad bildanteckning (fig. 53, 27 A). Referenssystemet är det egna seendet och tillgängligt material (akvarellfärg, färgpennor m.fl.). Bilden har anteckningskaraktär och utförs på plats i fält.

Vid färgregistrering (fig. 65 A-C) sker bestämningen mot någon form av färgsticka och dess referenssystem med koder (t.ex. med R.H.S. färgsticka eller NCS färgindex). Det underlag som refereras till är därmed tillgängligt för andra. Bilden kan framställas i fält eller vid arbetsbordet utifrån stickans koder.

Resultatet blir i båda fallen en mer eller mindre strikt ordnad färgremsa

(fig. 47 B). Det kan också bli bilder som visar hur färger fördelar sig över en yta: antingen som friare återgivning av färger och mönster (fig. 47 A) eller som en mer schematisk uppskattning av färgförhållanden (fig. 65 A-C). Mer än de andra typerna av bilder är färgtagning och färgregistrering underlag för vidare bearbetning. De ligger till grund för tolkningar, analyser, kompositioner och scheman. På detta sätt är de också bilder att *gå tillbaka till* och att *kontrollera mot*.

Färgtolkning

All färgavbildning innebär tolkning. Till skillnad från de andra bildtyperna, där tolkningsmoment inte går att komma ifrån, är avsikten med denna bildtyp att *understödja tolkning* och *subjektivt betraktande*. I dessa visas, reflekteras och används det personliga, det någon menar sig ha sett och som slagit an en ton hos individen. Syftet är att lyfta fram egenskaper och sammanhang såsom de *kan uppfattas*. Riktningsgivande ord är helhet, karaktärisering, stämning, reflektion och värdering. Undersökaren står därmed lika mycket i fokus som det undersökta som kan vara växter, miljöer eller påståenden (andras eller egna). Avsikten är att undersökaren skall få syn på något, inte bara i det som undersöks utan också relatera till sig själv. En av bildens redskapsfunktioner är att *göra klart för sig* vad detta kan vara. En annan funktion är att med bilden som medel *kommunicera* tolkningen till andra för att få *synpunkter* som kan föra tolkningsprocessen vidare. Det intersubjektiva handlar således om att dela genom *dialog*. Det gör färgtolkning till den bildtyp som jag betraktar som mest öppen (fig. 46 A-B, 47 A). Den kan inte avgränsas till att innefatta endast ett enda påstående. I tolkande bilder kan så väl avbildningens form (byggnad) som dess material och innehåll skifta efter vad som är personligt och situationsbundet funktionellt. I en bild som tolkar färg(verkan) i en växtmiljö framträder en *iakttagen ordning*. Färgtolkningar är underlag för färgscheman som är tolkningsprocessens slutresultat.

Färgkomposition

Färgkomposition är den andra bildtypen av reflekterande färgbilder. Den

skiljer sig från den föregående (färgtolkning) och den kommande (färganalys) genom att vara *prövande* och *gestaltande*. En komposition är en avslutad bild där de enskilda delarna på ett medvetet sätt bygger en balanserad helhet (fig. 30-32, 107 B, 109 D). En komposition innehåller – mer eller mindre tydligt – estetiska avsikter. På så sätt är bildtypen intentionell, i den prövas intentioner. Både framställningen av bilden och det avbildande resultatet innebär en test av en färgidé och hur den kan tänkas fungera i ett sammanhang (inför till exempel en plantering). I det avseendet är färgkompositioner att uppfatta som *skisser*, antingen av steg på vägen till en gestalt eller som den gestaltande processens bildmässiga slutresultat (nästa steg är självfallet den hortikulturella situationen: växter i växtmiljöer som med avseende på färg kan tolkas och analyseras). Komposition kan också vara en avslutad egen bild (fig. 30-32, 100).

Som bildtyp lånas kompositionsbildens innehåll och byggnad från de övriga typerna. Ur färgregistrering hämtas kulörerna. I likhet med bildtypen färgtolkning är det helhet och karaktär som eftersträvas. I likhet med analysen underlättar den reducerande bildbyggnaden att fokusera på färgverkan. Genom prövandet av en idé framträder en ordning. Gränsen mot färgschema är glidande. Kompositioner byggs upp av och resulterar i scheman och förhåller sig därmed till färgscheman på samma sätt som färgtolkningen. De är båda bildtyper ”på väg”.

Färganalys

Analytiska färgbilder har motsatt riktning jämfört med tolkande och komponerande bilder. Syftet, vilket ju också ligger i ordet analys, är att klarlägga *egenskaper* och *samband* genom uppdelning eller sönderdelning (fig. 77 A-B, 80 A-E). Tolkning och kompositioner har helheten och stämningar som fokus. Analys söker *förklarande* orsaker i delarna. Med den förklarande intentionen följer behov av ett underlag, inte enbart i det som undersöks utan också i *begrepp*. Analytiska begrepp intar i färganalys vad personliga referenser (subjektivt betraktande) utgör vid tolkning och komposition. För att analyserna skall vara begripliga för någon mer än de som gjort

dem behöver de relateras till någon *teoribildning* eller lärobyggnad, det vill säga förklarande kategorier som är erkända. I denna uppsats utgörs det analytiska underlaget framförallt av Johannes Ittens färglära och hans uppdelning i kontrastpar. Bild och begrepp följer vandra på ett sätt som inte behövs i de andra färgbilderna. Som ett resultat av funktionen av att vara förklarande hör ett friläggande av färgens ”egenbetydelse” – det som färg är i sig självt. Det betyder att de analytiska färgbilderna behöver vara *reducerade* i det avseendet att andra komponenter som till exempel form så långt som möjligt bör skalas bort (fig. 79-80). De bör vara neutrala så att bildbyggnaden underordnas egenskapsanalyserna. Det är färgen, dess ljushet, mättnad, proportioner, med flera egenskaper, som skall framträda. Med hjälp av nonfigurativa bilder (gärna rektanglar och kvadrater) och täckande färgmedia när man, enligt min mening, längst i ”friläggningen”. Men det sker på bekostnad av tillgängligheten. En färganalytisk bild av det slag som uppsatsen pläderar för, fordrar av både bildskapare och bildens läsare en medvetenhet om vad bilden representerar och ett översättningsmoment för att komma till den hortikulturella situationen.

Färganalyser och de färgteoretiska begreppen intar i typologin en särskild plats genom att analyser kan utföras i alla steg i ett undersökande eller gestaltande förlopp. Registreringar, intentioner, tolkningar, kompositioner och scheman kan fördjupas, utvecklas och justeras genom analys. Färganalyser förutsätter i modellen inte enbart begrepp och förklarande teori utan också bilder (eller påstående) på väg eftersom i bildtypen färganalys analyseras iakttagelser eller intentioner.

Färgschema

I en undersökande eller gestaltande process är färgschema en sammanfattande slutprodukt. De föregående bildtyperna är dess underlag. Färgschema kan i sig också vara underlag, och därvidlag fungera som ordning för kompositioner, tolkningar och analyser.

Färgschemat är ett redskap med vilket man kan förstå färgverkan. Färgschemat ger en ordning, visualiserar ett ordnande av en existerande el-

ler tänkt (idé) situation (fig. 104 A, 110 B). Det är det praktiska (funktionella) resultatet eller den bildliga utsagan av något. I så måtto ansluter jag mig till Gertrude Jekylls sätt att använda begreppet färgschema i till exempel kapitlet ”Gardens of Special Colouring” i boken *Colour Schemes for the Flower Garden* (2001, ss. 120-139).

Färgschemats riktning går på *tvären* över de aspekter som de andra bilderna hanterar. Registrerande, tolkande, analyserande och komponerande samlas i en bild eller egenskapsbeskrivning. Färgschemat kan i sin tur testas mot färgteorin. Teori i betydelsen »...”teoretisk ram”, vilken kan innehålla grundläggande begrepp (fackspråk)... ämnesdefinierande eller i alla fall acceptabla metoder...». (Molander u.å. s. 9) Enligt Molander ger teori i denna mening »... en grundläggande bild av den verklighet som skall undersökas. Men den formulering som är delvis inspirerad av det platoniska *theoria* kan vi säga att vi måste lära oss *se* på rätt sätt, för att det område som först är främmande ska öppna sig för oss». (u.å. s. 9)

Färgschemat kan med hjälp av Johannes Ittens färgteori således ligga till grund för fördjupande tolkningar och analyser eller alternativa kompositioner. Det gör färgschema till en *kombinationsbild* med möjligheter. Men, bilderna kan också uppfattas som godtyckliga och oklara genom att bildskaparens avsikt kan vara svår att förstå för den som inte känner till bildens syfte och tillkomst. Färgschema är därmed ett redskap för initierade. Det undersökande och gestaltande resultatet beror på användarens förmåga att ”se på rätt sätt”. Det krävs både i framställning och i kommunikation en medvetenhet om vilken slags schematisk förenkling som är möjlig att göra i den aktuella situationen och därtill kunskap att översätta den schematiska idén och framställningen till växter och trädgård.

Färgschema kan användas mer eller mindre funktionellt (det kan självfallet också brukas dysfunktionellt). Kopplingen till personlig förmåga medför att redskapet måste ligga väl i handen för att utföraren skall känna sig bekväm. Handlingens utfall, inte hanteringen av redskapet, skall vara i fokus. Redskapet skall, för att relatera till Michael Polanyis kunskapsbegrepp verka ”tyst” – ha ett ”tyst” verkningssätt. »All vår kunskap vilar på en

tyst dimension». (Rolf 1991, s. 13) Den som inte har tilltro till sina redskap kan inte använda dem skickligt. Redskap och metoder är hjälpmedel för att utföra prestationer (undersökande eller skapande). När stödfunktionerna reser praktiska eller mentala hinder kommer man av sig. Fokus förflyttas från resultatet av prestationen till hur den utförs. Det vet vi, om inte annat från vardagslivets redskapsanvändning. Det betyder att de redskap och metoder som är funktionella för en person inte behöver vara funktionella för en annan. Färgschema skall därför ses som ett redskap och en metod vid sidan av andra redskap och metoder.

Att färgschema verkar genom personer och är bundna till situationer gör att de fungerar i dialog (med sig själv, andra, en plats), verkar sämre i diskussion och har litet värde vid konfrontation. Färgschema kan visa vägen men de bevisar inget. Men det gäller – i mindre eller högre grad – alla redskap, metoder och tekniker som används i estetiskt (gestaltande/skapande) arbete.

Med den vägvisande funktionen följer att färgschema är ett *gestaltungsstrategiskt* redskap och ett *förhållningssätt* till skillnad från ett gestaltungs-direktiv. Strategins uppgift förklaras i ett uppslagsverk som att »... välja utgångspunkt ... och mål ...» (Nordisk Familjebok s. 299). Färgschema ger som strategiskt dokument utgångspunkt för och mål att sträva mot. De ger en referenspunkt, något att vila på eller ta avstamp från. Strategisk kan genom ordbokshänvisningen *skarpblick* (Molde 1955, s. 1526) knytas till skarpt seende vilket är en utvidgning till en individuell nivå. Att äga skarpblick kan jämföras med Bertil Rolfs handlingskompetens, så som jag tolkat begreppet. Den som är handlingskompetent ser skarpt. Men även Bengt Molanders kunskapsresonemang är högts aktuella. Molander skriver om att ”ha blick för”, och uppmärksamhet är för honom en central aspekt på kunskap (1996, s. 11). I dessa avseenden menar jag att färgschema *skärper seendet* och *riktar uppmärksamheten*.

Därmed kan bildtypens funktion sammanfattas:

- Med färgschema menas i denna uppsats en förenklad, gärna abstrakt nonfigurativ, avbildning av färgordningen eller färgidén i en plantering.

- Färgschemat syftar till att ge ledning och att rikta uppmärksamhet och seende.
- Färgschemat har både det subjektiva och det intersubjektiva som mål.

I sin allra enklaste form kan färgschemat användas som ett snabbt skissredskap i komponerandet av exempelvis en urna med sommarblommor, där målet är att nå fram till en komposition som bygger på någon eller ett par av Ittens kontrastpar. Strategin kan till exempel vara att det ena kontrastparet ges ett överordnat visuellt utrymme. Innebörden blir då att det andra paret får en underordnad betydelse eller fungerar som en hjälpkontrast. Inom de båda kontrastparen väljer man ut det antal växter man ser överensstämmer med färgschemat.

Ett långsammare arbetssätt är när det handlar om exempelvis en större plantering under särskilda ståndortsbedingungen, som exempelvis ett surjordsparti. Här måste man arbeta parallellt med färg, ståndort, odlingsförhållanden, klimat, den omgivande miljön och växter. Färgschemat ges från början en övergripande strategisk ”färgform” genom till exempel kall-varmkontrast och komplementkontrast. Det visar sig att det inte är tillräckligt, att det måste till ytterligare ett kontrastpar för att det skall bli en ur färg- och ståndortssynpunkt fungerande plantering. Ljushetskontrasten ligger då nära till hands att komplettera med eftersom det finns många surjordsväxter i både mycket ljusa och mycket mörka färger. Här medger gestaltungsstrategin ett öppnare förhållningssätt till färgschemat genom att hänsyn måste tas till den växelverkan mellan färgen och de växter som fungerar i den aktuella ståndortsmiljön.

Bilden och verkligheten

Som betraktare ser vi bilder i ett sammanhang. Hur vi tolkar och mottar dem är beroende av sammanhanget. Förutom den ”yttre” kontext i vilka bilder betraktas har våra personliga referenser betydelse.

I denna uppsats (”uppsatsens verklighet”) skall bilderna inte läsas som en verklighetstrogen föreställning av natur eller planteringar utan i det sam-

manhang som *denna* framställning bygger: bilden som redskap att utforska, gestalta och kommunicera. Bilderna har då två funktioner. En är att vara delar av ett metodologiskt resonemang. En annan, vilket metoden syftar till, är att vara delar av ett resonemang om färg i hortikultur. Att vara ”del av ” betyder att bilderna är resonemang och exempel i sig, ofta utan stöd i textmässiga förklaringar därför att sådana tillägg till bilderna, enligt min uppfattning, inte alltid låter sig göras eller inte alltid tillför någon ytterligare mening.

De hortikulturella situationerna är en annan aspekt på verkligheten. En fråga är vad bilderna visar – hur nära denna verklighet de befinner sig. Tidigare i uppsatsen har jag talat om tre ”ordningar”, men möjligen kan ordet positioner vara bättre. Den första är färger i enskilda växter och samspelet mellan växter i de sammanhang de ingår i. Den andra är det någon ser och uppfattar av växters och växtermiljöers färg. Den tredje är bilden av färg. Bilderna avbildar i ”tredje hand” och *representerar* därmed vad någon har sett på en plats vid ett tillfälle. Bilderna inom samtliga bildtyper är således *representationer* av färgfenomen och färgmässiga intentioner. Det faktiska fysiska finns inte i bildplanet utan dolt bakom det. Utan insikt i detta fundamentala förhållande kommer man ohjälpligt fel. Men med medvetenhet om vad bilder är har man tillgång till det, enligt min uppfattning, bästa redskapet för att undersöka, föreställa sig och tala om färgverkan.

Denna möjlighet frigörs när man ser färgbilder som den *egna* verklighet de utgör och därmed är jag framme vid den tredje aspekten på vad verklighet kan vara – bilden som egen verklighet. Som sådan visar den inte hur hortikulturen och naturen verkligen ser ut. Det har heller inte varit föreställningen att så skulle vara fallet och inte avsikten att åstadkomma bilder av *det* slaget. Filosofen Ludwig Wittgenstein skriver: »Jag målar utsikten från mitt fönster [avbildar, eller avbildar inte verkligheten?]; ett särskilt ställe, bestämt genom sin plats i arkitekturen hos ett hus, målar jag i ockra. Jag säger att jag ser detta ställe i denna färg. Det betyder inte att jag här ser färgen ockra, ty i *denna* omgivning kan detta färgämne se ljusare, mörkare eller mer rödaktigt ut än ockra. Jag ser detta ställe så som jag här målat det i

ockra, nämligen som ett starkt rödaktigt gulb». (Wittgenstein 1996, s. 23)

Även om verkligheten skulle uppfattas lika av olika individer blir bilderna av verkligheten olika. I ett konstnärligt sammanhang uppmuntras det individuella bildskapandet till att uttrycka eller återge något – ge sin mening. I en undersökning är det på ett annat sätt. Önskvärt är att den framställda bilden visar något, en glimt av verkligheten som man själv och andra kan förstå. Men bilder lever sitt eget liv. Innehållet aktiveras genom reaktioner beroende på betraktaren. Bilden är alltså beroende av betraktaren. Konsthistoriker E. H. Gombrich uttrycker det träffande när han skriver om Piet Mondrians målning ”Broadway Boogie-Woggie” att han (Gombrich) inte precis vet vad ”boogie-woggie” är, men Mondrians målning förklarar det för honom (Gombrich 1968, s. 342).

Bildinnehållet i de bilder, av olika slag, som pläderas för i uppsatsen utgör iakttagelser, frågor, antaganden, påståenden, slutsatser m.m. relaterade till bildens egen verklighet. Registreringarna, tolkningarna, kompositionerna, analyserna och de schematiska ordningarna är i det sammanhanget direkta, faktiska, precisa och jämförbara. Man kan säga att bilden i sin egen verklighet är att lita på. Men där utöver återkastar, reflekterar, bilden situationen och tillståndet i det som är dess förlaga eller utgångspunkt. Detta är en annan verklighet vilken befinner sig på ett ”avstånd”. Det är med medvetenhet om, och förmåga att *utnyttja* dessa två olika aspekter på verklighet som bilden kan bli ett fungerande redskap, vilket motiverar en kommentar om konsten att *göra* och konsten att *läsa* bilder.

Bilden, avbildaren och läsaren

Att bildskapande har med färdighet att göra har redan påtalats. Bilder kan vara mer eller mindre skickligt framställda så till vida att de är mer eller mindre användbara, träffsäkra eller meningsfulla. *Handlag* är en färdighetsfaktor. En annan, och i det bildsammanhang som det är frågan om, viktigare färdighet är att kunna *se* och vara *uppmärksam*. Att ha ”blick för”, som Bengt Molander uttrycker sig

De bilder, framförallt deras form och uppbyggnad som i Trädgårdsut-

bildningen visat vara effektivast kräver inget förfinat handlag. De är ganska enkla att utföra. Fokus kan därmed placeras på det *uppmärksamma seendet*. Att se uppmärksam måste man lära sig, och i det avseendet är bilder effektiva läroredskap. Relativt snabbt uppövar, enligt min erfarenhet, även den med liten eller ingen erfarenhet alls av färg och bildskapande ett riktat och säkert seende. Man utvecklar *färgförmåga* och *färgminne* genom *färgerfarenhet*. Studentuppgifterna är tyvärr inte så systematisk arkiverade att detta kan visas, men mitt intryck av de återgivningar av olika hortikulturella färgsituationer som studenterna utförde var att i allmänhet blev de förvånansvärt lika.

Under arbetets gång har jag mött ett visst motstånd mot användningen av bilden som den förmedlande länken mellan till exempel natur och betraktare eller läsarens färgtolkning av en text. Det har särskilt gällt de nonfigurativa bilderna. Invändningarna har handlat om att bilden inte förmår fånga mångfalden, att bilden förenklar (allt för mycket) och därmed är missvisande. Jag menar att det intressanta i detta avseende inte är om eller hur bilden som redskap är vilseledande (för det kan bilder självfallet vara), utan om eller hur bilden kan vara vägledande. De olika bildtyperna och sambandet mellan dem är mitt svar på frågan om eller hur.

För att bilden skall fungera som personligt redskap räcker det att den som gör bilden menar att bilden har betydelse för att utföra en *färghandling* på ett funktionellt sätt. Avgörande är resultatet i form av planteringar och växtmiljöer. För att bilden utöver personligt bruk också skall fungera för att utbyta erfarenheter om färg i trädgård och bli ett undersökande redskap som ger resultat som kan delas måste den läsas i enlighet med hur den framställts. Den som mottar ett färgpåstående givet i en bild måste dela språk med den som påstår. Bilden måste ”läsas” på ett adekvat sätt. Bilden kräver ”läsfärdighet” för att det meningsbärande skall framgå. Att läsa är som att skriva – en färdighet. Därmed är jag tillbaka i bildens dubbelhet: den är sin egen verklighet och påstår samtidigt något om en annan verklighet.

Filosofen Tore Nordenstam refererar i artikeln ”Exemplets makt” ett

samtal mellan den holländske konstnären Piet Mondrian och en konstintresserad lekman. Den senare var en beundrare av Mondrians tidigare figurativa måleri och förstod inte avsikten med innehållet i Mondrians senare nonfigurativa målningar. För Mondrian var avsikten emellertid densamma som i hans tidigare måleri: »Det plastiska uttrycket för förhållandet mellan motsatta färger och linjer». (Nordenstam 2005, s. 23) Avsikten med studenternas och de egna färgbilderna har varit att visa *förhållandet mellan kontrasterande färger* i ett stycke naturmiljö eller i en rabattkomposition. Nordenstam skriver att »Den största svårigheten är kanske att undgå frestelsen att efterlysa något mera. Det gäller att göra givande jämförelser och att hålla irrelevanta jämförelser utanför». (2005 s. 23) Konsten att läsa bilder handlar, som jag ser det, till stor del om just detta: att inte läsa in eller förvänta sig mer av bilder än vad bilden faktiskt uttrycker.

Det är i betraktandet, hur bilder kan läsas, som jag vill avsluta. Att läsa bilder är – på samma sätt som att göra bilder – bundet till färdigheter, men också till att ha tilltro till att bilder bär ett meningsfullt och användbart innehåll. Den som misstror bilden som tolkande, komponerande och analytiskt redskap kommer inte heller att finna något av förklarande eller vägledande värde. Ett annat sätt att missbruka bilden är att förvänta sig ett innehåll om en existerande eller tänkt verklighet som bilden inte innehåller.

Varför ett redskap eller en metod som förenklar, inte är precist och kräver översättning? Därför att färgverkan i allmänhet och i trädgård i synnerhet är så komplext som fenomen och fråga, att redskap och metoder som är objektiva inte är operativa. Det går, så vitt jag kan se, inte att utesluta de subjektiva momenten (värdering och skickligt handlag). De redskap och metoder som står till buds är av det subjektiva slaget. Alternativet är inga redskap och metoder alls utöver genialitet i kombination med bindande direktiv.

Två frågor att gå vidare med

I uppsatsen visas på fem bildtyper som kan fungera som redskap i undersökningar eller vid komponerande av växtmiljöer. Av fördjupning ser jag

två möjliga fortsättningsfrågor:

- Färgbildens och modellens intersubjektivitet kan testas genom att systematiskt prövas på ett antal utbildningsuppgifter och studentgrupper.
- Färgbildens och modellens möjlighet kan testas mot en fråga, till exempel den som jag inledningsvis nämnde: Vad är färgharmoni i hortikultur och hur kan begreppet relateras till Gertrude Jekylls praktiska och Johannes Ittens teoretiska påstående om färgverkan?

4. Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

- Bootin, S. Text hämtad ur studentuppgift, Göteborgs universitet Institutionen för kulturvård 20.11.2007.
- Kaiser, M. Föreläsning: "Vad är vetenskap?" Göteborgs universitet Institutionen för kulturvård 21.03. 2011.
- Molander, B. Föreläsning: "Teoribegreppet" och efterföljande teoriseminarium. Göteborgs universitet Institutionen för kulturvård 11. 04. 2012.
- Molander, B. (2013). *Tankens frihet och längtan efter verklighet. Om "teori" som idé, begrepp och retorik*. Opublicerat manuskript. Göteborgs universitet Mariestad: Institutionen för kulturvård, biblioteket.
- Rolf, B. (1995). *Teori, praktik och heuristik*. Opublicerat manuskript. Göteborgs universitet Mariestad: Institutionen för kulturvård, biblioteket.
- Rolf, B. *Procedurseminarium*. Göteborgs universitet. Institutionen för kulturvård. 5. 09. 2007.
- Sjömar, P. (2013). *Försök med hantverksinriktad forskarutbildning*. Opublicerat manuskript. Göteborgs universitet Mariestad: Institutionen för kulturvård, biblioteket.

Muntliga källor

- Downs, Annabel. BA MPhil CMLI FSGD (2012) *Om Gertrude Jekylls planer och svar från Richard Bisgrove*. [e-postlista] 19 juni, nina.nilsson@conservation.gu.se.

Tryckta källor och litteratur

- Albers, J. (1982) [1963]. *Albers färglära: om färgers inverkan på varandra*. Stockholm: Forum.
- Andersson, C. (2011). *Bladverkens färg och form. Färgschema som redskap vid undersökning av Lindplanteringen*. Examensarbete i Trädgårdens hantverk och design vid Institutionen för kulturvård.
- Anderson Simson, E. (2010). *Ett urval växter från Karoo Desert National Bota-*

- nical Garden som inspirationskälla till mönsterkompositioner*. Rapport vid Trädgårdens hantverk och design Institutionen för kulturvård.
- Arnheim, R. (2001). *The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim*. Cabinet Magazine (ss. 1-8) Issue 2, Mapping Conversations Spring 2001.
- Arnheim, R. (1974). *Art and Visual Perception: a Psychology of the Creative Eye*. Berkeley: University of California Press.
- Båth, C. (2000). *Färgbestämning av perenner enligt RHS färgkartor: Colour Matching Perennials with the RHS Colour Chart*. Examensarbete i Trädgårdssingjörsprogrammet SLU Institutionen för trädgårdsvetenskap Alnarp.
- Chevreul, M. E. (1854). *The Principles of Harmony and Contrast of Colours*, London: Longman, Brown, Green, and Longmans.
- Chevreul, M. E. & Birren, F. (1987). *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and Their Applications to The Arts*. West Chester: Schiffer Publishing.
- Dahlberg, C. J. (2011). *Mossor och jordlevande lavar på Österplana beds alvar*. Tillämpningskurs Botanik. Institutionen för biologi och miljövetenskap. Tillgänglig: http://www.sbf.c.se/MV/mermossor/rapporter/osterplana_hed.pdf
- Dunnett, N. & Hitchmough, J.(red.) (2004). *The Dynamic Landscape: Design, Ecology and Management of Naturalistic Urban Planting*. London: Spon Press.
- Edwards, B. (2004). *Om färg: handbok och färglära*. Stockholm: Forum.
- Edwards, B. (2004). *Color: a Course in Mastering the Art of Mixing Colors*. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin.
- Ekstam, U. (2002). *Svenska alvarmarker: historia och ekologi*. Stockholm: Naturvårdsverket förlag.
- Gage, J. (1999). *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. London: Thames & Hudson.
- Gage, J. (1995). *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Paperback edition. London: Thames and Hudson.
- Gleick, J. (2006). *Isaac Newton*. Lund: Historiska media.
- Gombrich, E. H. (1968). *Konst och illusion: en studie i bildframställningens psykologi*. Stockholm: Rabén & Sjögren.

- Grose, M. J. (2012). *Plant Colour as a Visual Aspect of Biological Conservation*. *Biological Conservation*, 153. (pp.159-163).
- Gustavsson, E. (1993). Levande tavlor med perenner - om komposition med färg och form. Bengtsson, R. (red.) (1997). *Perennboken med växtbeskrivningar*. Stockholm: LT:s förlag.
- Hedberg, L. (2009). *Perennkomposition i ljushetslika kulörer*. Examensarbete i *Trädgårdens hantverk och design* vid Institutionen för kulturvård.
- Hobhouse, P. (2001). *Flower Gardens*. London: Lincoln Limited.
- Hobhouse, P. (2002). *Colour in Your Garden*. First paperback edition. London: Frances Lincoln.
- Hornung, D. (2005). *Colour: a Workshop for Artists and Designers*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Hume, D. (1962) [1777]. *Liv, tragedi och smak: tre essayer*. Uppsala: Bokgillet.
- Itten, J. (1971). *Färg och färgupplevelse: subjektiva upplevelser och objektiva kunskaper som vägledning till konsten*. Stockholm: Norstedt.
- Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe: subjektives Erleben und objektives Erkennen als Wege zur Kunst*. Ravensburg: Maier.
- Itten, J. (2001). *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on his Book The Art of Color*. New York: Wiley.
- Itten, J. (1963). *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs- und Formenlehre*. Ravensburg: Otto Maier Verlag.
- Itten, J. (2003). *Design and Form: the Basic Course at the Bauhaus and Later*. Revised Edition. New York: Wiley.
- Jarlsbo, J. (2011). Minnet färgar vår färgupplevelse. *Svenska Dagbladet*, 18 september.
- Jekyll, G. (2001). *Colour Schemes for the Flower Garden*. London: Frances Lincoln.
- Jekyll, G. (1911). *Colour Schemes in the Flower Garden*. Country Life, London.
- Johansson, T. (red.) (1965). *Färgboken: färglära för praktiskt bruk*. Stockholm: Rabén & Sjögren.
- Kaiser, M. (2000). *Hva er vitenskap?*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kandinsky, W. (1984) [1911]. *Om det andliga i konsten*. Göteborg: Vinga Press i samarbete med Konstakademien, Stockholm.
- Karlsson, L. (2006). *Färgkombinationer med perenner*. Examensarbete i *Trädgårdens hantverk och design* vid Institutionen för kulturvård.
- Karvik, N. G. (red. 1959): *Från Falbygd till Vänerkust*. Lidköping.
- Klee, P. (1991). *Paul Klee: Malmö konsthall* [7 september-17 november, 1991]. Malmö: Malmö konsthall.
- Kingsbury, N. (1996). *The New Perennial Garden*. London: Frances Lincoln.
- Kingsbury, N. (1997). *Den naturlige stauderhave*. Köpenhamn: Arnold Busck.
- Lawson, A. (1996). *The Gardener's Book of Colour*. London: Frances Lincoln.
- da Vinci L. (1982) [1551]. *Målarboken*. Åhus: Kalejdoskop.
- Lewis, G. (2009). *2000 Colour Combinations for Graphic, Textile and Craft Designers*. London: Batsford.
- Lloyd, C. & Hunningher, E. (2007). *Exotic Planting for Adventurous Gardeners*. Portland, Or.: Timber Press.
- Lindbloms Frö 2001*. Katalog.
- Magnusson, B., Olin, K. & Olvmo, M. (red.) (1992). Kinnekulle: bland drumliner och fossil. Järna: Cradle Publisher.
- Martinson, H. (1963). Utsikt från en grästuva: småprosa. Stockholm: Bonnier.
- Matisse, H. originalupplaga (1997). *Om konst*. Stockholm: Raster.
- Meijer, B., Westrin, T., Berg, R. G:son, Söderberg, Verner & Fahlstedt, E. (red.) (1904-1926). *Nordisk familjebok: konversationslexikon och realencyklopedi*. Ny, rev. och rikt ill. uppl. Stockholm: Nordisk familjeboks förlag. Tillgänglig: <http://runeberg.org/nf/>
- Molander, B. (1996). *Kunskap i handling*. 2., omarb. uppl. Göteborg: Daidalos.
- Molde, B. (red.) (1955). *Illustrerad svensk ordbok*. Stockholm: Natur och kultur.
- Nationalencyklopedin [Elektronisk]. (2000-). Malmö: <http://www.science-direct.com/science/article/pii/S0006320712002431>
- Nilsson, N. (2010). 'Colour Scheme' by Gertrude Jekyll – an Interpretation. *Acta Horticulturae* 881 (2) ss. 945-950.

- Nilsson, N. (2011). Färg – en aspekt på hortikulturellt hantverk & hortikulturella laborationer. I: Löfgren, E. (red.) *Hantverkslaboratoriet, Mariestad* [Göteborgs universitet].
- Nordenstam, T. Carlgren, I. (2005). *Forskning av denna världen. 2, Om teorins roll i praxisnära forskning*. Stockholm: Vetenskapsrådet. Tillgänglig: http://www.cm.se/webbshop_vr/pdf/VR_2003_2.pdf. [2013-02-14]
- Nordisk familjebok ”Uggleupplagan” Nordisk familjebok: konversationslexikon och realencyklopedi. Ny, reviderad och rikt illustrerad upplaga (1904-1926). Stockholm: Nordisk familjeboks förlag.
- Nygren, K. (2012). *Arts and Crafts Gardens and How They Can be Modernised in Sweden*. [elektronisk]. Landscape Architecture Programme, Ulltuna. Tillgänglig: http://stud.epsilon.slu.se/4381/1/nygren_k_120628.pdf [2013-02-14]
- Olsson, G. (2004). *Färgperspektiv: kunskap och forskning om färg i arkitekturen*. Lic.-avh. Stockholm : Arkitekturskolan, Kungliga tekniska högskolan.
- Oudolf, P., Gerritsen, H. & Schlepsers, A. (1995). *Drömplantor: den nya generationen perenner*. Stockholm: Natur och kultur.
- Oxford English dictionary (OED) [Elektronisk resurs]. (2013). Oxford: Oxford University Press. Tillgänglig: <http://oxforddictionaries.com/>
- Påhlsson, L. (red.) (1998). *Vegetationstyper i Norden*. Köbenhavn: Nordisk Ministerråd.
- Rilke, R. M. (1978). *Dikter*. Stockholm: FIB:s lyrikklubb.
- Royal Horticulture Society Colour Chart (1966) : *Table of cross-references*. London : The Society.
- Robinson, W. F. L. S. (1926). *The English Flower Garden and Home Grounds of Hardy Trees and Flowers Only*. New York.
- Rolf, B. (1991). *Profession, tradition och tyst kunskap: En studie i Michael Polanyis teori om den professionella kunskapens tysta dimension*. Nora: Nya Doxa.
- Smedal, G. (1996). *Farge overalt*. Vollen: Tell forlag.
- Svenska Akademiens ordbok (SAOB) (1965). Tillgänglig: <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>
- Thorpert, P. (2012). *Färgupplevelse i skogsmiljö* [elektronisk]. Magisteruppsats på Fakulteten för landskapsplanering, trädgårds- och jordbruksvetenskap. Alnarp SLU. Tillgänglig: http://stud.epsilon.slu.se/3907/1/thorpert_p_120213_2.pdf [2013-04-02]
- Wiktander, U. (2008) *Skötselplan för naturreservatet Österplana hed och vall i Götene kommun*. Mariestad: Naturvårdsenheten, Länsstyrelsen Västra Götalands län. Dnr 511-60635-2002. Tillgänglig: http://www5.o.lst.se/projekt/kinnekulle/pdf/Osterplanahedochvall_skotselplan.pdf. [2013-03-19]
- Wirulf, B. (red. 1958) *Lexikon för konst: bildkonst, arkitektur, konsthantverk, konstindustri*. A-G. Stockholm: Nordiska uppslagsböcker.
- Winter Lanman, S. (2000). *Colour in the Garden: 'Malignant Magenta'*. *Garden History*, 28 (2). (pp. 209-221). <http://www.jstor.org/stable/1587270>
- Wittgenstein, L. (1996). *Anmärkingar om färger*. Stockholm: Thales.
- Elektroniska källor
- Gyld, K. (2008). *Drömparken – Enköping*. Tillgänglig: <http://www.enkoping.se/swwwing/app/cm/Browse.jsp?PAGE=7219>. [2011-06-08]
- Högskoleverkets engelska ordbok (2012) <http://www.hsv.se/densvenska-hogskolan/svenskengelskordbok.4.47873ee11827f812de8000359.html>
- Fotografier tagna av:
- Mattias Alkman: ”Fjärilsträdgården”.
- Jonas Bengtsson: *Pulsatilla patens*, *Helleborus 'Pirouette'*, *Hemerocallis sp.*
- Daniel Grankvist: *Lythrum virgatum*, *Lythrum virgatum* i kombination med andra växter.
- Emma-Kara Nilsson: *Heuchera 'Rachel'*, Trasmatta i fadda färger.
- N. (Nina) Nilsson: Österplana hed mot söder, Österplana hed mot öster, Sedumhällhed med mossor och örter, *Inula salicina*, Kalkhällar, ”Rösen” klapperstrand, ”Rösen” klapperstrand, detalj, *Omphalodes verna*, *Narcissus sp.* *Helenium autumnale*, ”Snickerirabatten”.
- Emma Nordström: *Actea simplex*, *Actea simplex* i kombination med *Helenium* och *Calamagrostis*.

Linda Ottersten: *Anemone hupehensis* 'September Charm'.

Tina Westerlund: Åsa Sahlin, Anton Lundström, *Prunus* 'Accolade', *Prunus* 'Accolade' (detalj).

Anna Winsnes: *Hylotelephium telephium* 'Matrona'.

Janine Österman: *Echinacea purpurea*.

Övriga bilder:

Gustav Klimt: "Wasserschlangen" hämtad ur studentrapport av Klara Strandå.

Johannes Itten: färgtoncirkeln, kvantitetscirkeln, färgstjärnan (Itten 1971), färgklotet (Ackermann, Ute, Fiedler, Jeannine & Feierabend, Peter (red.) (2000). Bauhaus. Köln: Könemann.

Bilder och beskrivningar ur studentarbeten:

Mattias Alkman, Elin Andersson Simson, Ida Andersson, Pia Asikainen, Charlotte Brännström, Jessica Baggeryd, Lina Fors, Daniel Grankvist, Bimme Gustavsson, Julia Haglund, Lisa Hedberg, Anna Johansson, Louise Karlsson, Anna Lindqvist, Madelen Månmyr, Anna Nilsson, Linda Odensten, Linnea Sims, Elin Skoglöv, Klara Strandå, Engla Sundberg, Anna Winsnes, Tora Åberg. Grupparbete: Sims, Sjökvist, Skogsberg, Szczepanec.

Ritning/plan:

Margareta Håkansson: Dahliarabatten, planteringsplan över tapetrabatt i Trädgårdsföreningen i Göteborg 2006.

Gertrude Jekyll: The Bulb Border (Jekyll 2011).

Peter Sjömar: Uppmätning Österplana hed, uppmätning Grötö "Rösenda".

Appendix: färgbegrepp och färgfigurer

1. Färgbegrepp
2. Primärfärger och sekundärfärger
3. Färgens tre egenskaper
4. Fyra färgfigurer efter Johannes Itten

1. Färgbegrepp – efter Faber Birrens förord till Chevreul, Michel Eugène & Birren, Faber (1987). *The Principles of Harmony and Contrast of Colors and their Applications to the Arts.*

Tre karakteriserande färgbegrepp inom fysiken:

Färgens egenskaper:

1. dominerande våglängd (dominant wavelength).

1. färgton, färg (hue)

2. renhet (purity).

2. valör, mättnad (saturation)

3. lyskraft (luminance).

3. intensitet (brightness)

Förklaring: I licentiatuppsatsen används begreppet färg /färgen som en generell och gemensam beteckning för den visuella upplevelsen av färgen på bilder och föremål liksom på dessas efterbilder. Om det är en specifik färg som avses används omväxlande ordet färgton eller kulörton.

Min tolkning

"Målade" exempel

Kommentar



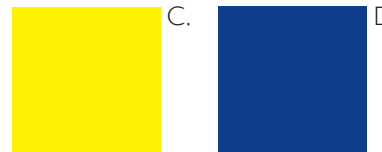
1. färgton = färg och består av kulörton och valör. Kulörtonen är t.ex. grön, orange eller röd.



2. valör = färgens förhållande till ljushet och mörkhet. Graden av avtagande renhet.

A) blå visar kulören i sin renaste ljushet.

B) ljusblå visar kulören dämpad med vitt.



3. intensitet = kulörtonens ljushet och mörkhet (jämförd med stegen i en gråskala). Gul är en färg med hög intensitet, violett med låg.

C) Gul är klar och visar här hög intensitet.

D) Mörkblå är dämpad och visar här låg intensitet.

2. Primärfärger och sekundärfärger – efter Hornung, D. (2005). *Colour: a Workshop for Artists and Designers*. London: Laurence King. Second edition. (ss. 13-17)

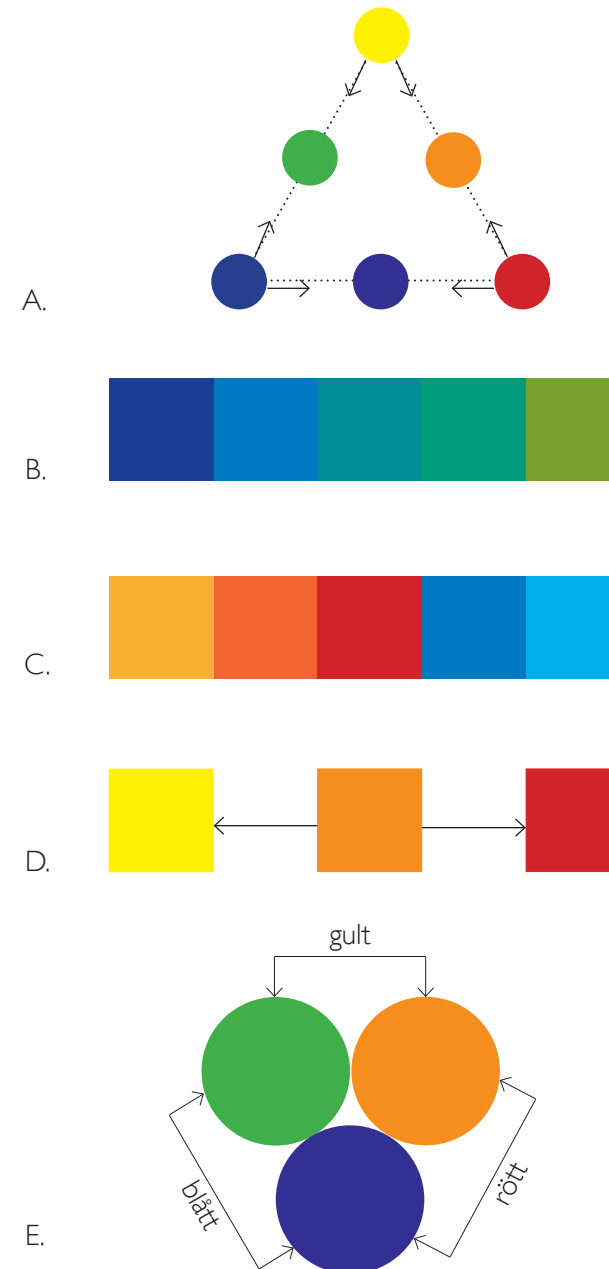
Fig. A) Primärfärgerna är gult, rött och blått, de färger med vilka man, åtminstone teoretiskt sett, kan blanda till alla andra färger. De benämns första ordningens färger. De relateras till varandra enbart genom sin intensitet och mättnad. De har ingen färgmässig anknytning till varandra. För att binda samman dem måste det till andra färger, s.k. färgförmedlare. Dessa är orange, violett och grönt och tillhör andra ordningens färger. Tredje ordningens färger är gulorange, rödorange, rödviolett, blåviolett, blågrönt, gulgrönt.

Fig. B) Primärfärgerna uppträder antingen i början eller i slutet av en färgsekvens.

Fig. C) Primärfärgerna kan också utgöra klimax i vilken en sekvens vänder och tar en annan riktning. Här illustrerad i övergången från rött till blått.

Fig. D) Sekundärfärgerna har en instabil karaktär eftersom de dras mot en av två primärfärger. Orange dras lika mycket till gult som till rött. Flyttas den orange närmare det gula fältet upphör det rödas dragningskraft.

Fig. E) En komposition byggd på sekundärfärgerna innebär en ständig växelverkan mellan dem. Eftersom varje färg har en primärfärg gemensam med någon av de andra två, dras den åt två olika riktningar.



3. Färgens tre egenskaper – efter Edwards, B. (2004). *Color: a Course in Mastering the Art of Mixing Colors*. New York: Jeremy P.Tarcher/Penguin. (ss. 28-30)

Färgton

I stapeln längst till höger har den röda färgen i rutan med text en röd färgton och en mörk valör.

Intensitet

Uppblandad med vitt och svart får färgen olika grader av intensitet. I sin renaste färg talar man om färgens mättnad. Edwards beskriver färgens intensitet med följande ord:

- ren färgton
- mycket klar
- klar
- medelintensitet
- dämpad
- mycket dämpad
- ingen kulör

Valör

Uppblandad med vitt får färgen olika valörer från mycket ljust röd till mycket mörk. Uppblandad med svart minskar färgens lyskraft. Man kan jämföra färgens ljushet och mörkhet med stegen i en gråskala. Johannes Itten betonar vikten av att framställa färgtonsnitt (han nämner dem även tonskalar) av varje ren färg för att öva upp känsligheten för ljus/mörkerkontrast och för att öka antalet urskiljbara tonvärden (Itten 1971, s. 37).

Valörskala



Valörskala



Intensitet

vit

mycket ljus

ljus

medelljus

mörk

mycket mörk

svart



valör
mycket
mörk

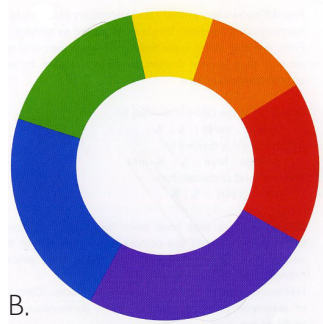
4. Fyra färgfigurer – efter Itten, J. (1971). *Färg och färgupplevelse: subjektiva upplevelser och objektiva kunskaper som vägledning till konsten*. Stockholm: Norstedt. (ss. 31, 61, 67)



A.

Harmoni betyder jämvikt i visuell mening. Johannes Itten använde färgfigurer för att beskriva fenomen inom färgernas harmoni, när två eller flera färger samverkar.

Fig. A) Färgtoncirkeln och komplementkontrast. Betraktar vi en rödviolett kvadrat uppstår i vårt öga en gulaktigt grön kvadrat som efterbild. Ögat söker komplementfärgen för att återställa balansen. Komplementfärgerna ligger mitt emot varandra i färgtoncirkeln.



B.

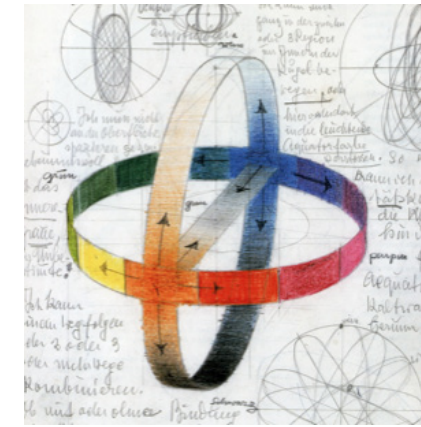
Fig. B) Kvantitetscirkeln och kvantitetskontrast. Samverkan mellan färger sker i kvantitetsförhållanden mellan två eller flera ytor. Kontrasten uppstår genom en sammansmältning (interaction) av färger som står i proportion till deras visuella vikt: färgstyrka och ytstorlek. Kvantitetskontrasten och dess harmoniska proportioner exemplifieras i kvantitetscirkeln. Segmenten illustrerar balanserade proportioner mellan komplementfärgerna och kontrasten neutraliseras "... genom att vi använder färgerna i harmoniska mängder (Itten 1971, s. 62). I ett annat mängdförhållande uppstår något annat, en expressiv färgverkan.



C.

Fig. C) Färgstjärnan och ljushetskontrast. I färgstjärnan beskrivs färgernas förhållande till respektive svart och vitt i sex parallella cirklar som Itten kallar zoner ("Zonen" (Itten 1979, [1969] s. 114). "I stjärnans mitt ligger vitt. Det ansluter sig till de ljusa zonerna, som följs av de rena färgernas zon och de båda mörka färgstegen. I spetsarna ligger svart" (Itten 1971, s. 70).

Färgens intensitet tyck vara likvärdig inom den enskilda zonen, men har i själva verket olika tonvärden.



D.

Fig D) Färgklotet. I färgklotet binds färgcirkeln och färgstjärnan ihop till en rumslig figur – färgkroppen – som visar hur primärfärgerna och deras blandning med svart och vitt är sammanlänkade. »Klotformen gör det möjligt att framställa komplementlagen och åskådliggöra färgernas samtliga grundläggande förhållanden till varandra respektive till svart och vitt». (Itten 1971, s. 66)

Kommentar: Johannes Itten använder ordet tonvärde och ljushetsgrad för valör. När färgernas tonvärden i en komposition är desamma benämner han dem besläktade.

ACTA UNIVERSITATIS GOTOBURGENSIS:
tidigare utgåvor

1. Frantisek Makes: Enzymatic consolidation of the portrait of Rudolf II as "Vertumnus" by Giuseppe Arcimboldo with a new multi-enzyme preparation isolated from Antarctic krill (*Euphausia superba*). 1988. 49 p. ISBN 91-7346-205-5 paper
2. Frantisek Makes: Enzymatic examination of the authenticity of a painting attributed to Rembrandt. Krill enzymes as diagnostic tool for identification of "The repentant Magdalene". 1992. 66 p. ISBN 91-7346-254-3 paper
3. Frantisek Makes: Investigation, restoration and conservation of Matthaeus Merian portraits. Göteborg 1996. 87 p. ISBN 91-7346-290-X paper
4. Lagerqvist, Bosse, The Conservation Information System. Photogrammetry as a base for designing documentation in conservation and cultural resources management. Göteborg 1996. 156 p. ISBN 91-7346-302-7 paper
5. Johnsen, Jesper Stub, Conservation Management and Archival Survival of Photographic Collections. Göteborg 1997. 105 p. ISBN 91-7346-318-3 paper
6. Williams, Stephen L., Destructive preservation, A review of the effect of standard preservation practices on the future use of natural history collections. Göteborg, 1999. 206 p. ISBN 91-7346-358-2 paper
7. Freccero, Agneta, Fayum Portraits. Documentation and Scientific Analyses of Mummy Portraits Belonging to Nationalmuseum in Stockholm. Göteborg 2001. 318 p. ISBN 91-7346-382-5 paper
8. Jensen, Ole Ingolf, Så målade prins Eugen. Undersökning av pigment, måleriteknik och konstnärligt uttryck baserat på naturvetenskapliga metoder. Göteborg 2001. 318 p. ISBN 91-7346-402-3 paper
9. Freccero, Agneta, Encausto and ganosis. Beeswax as Paint and Coating during the Roman Era and its Applicability in Modern Art, Craft and Conservation. Göteborg 2002. 256 p. ISBN 91-7346-414-7 paper
10. Fröysaker, Tine, The church paintings of Gottfried Hendtzschel in Norway – past and future conservation. Part I & II. Göteborg 2003. 210 p. ISBN 91-7346-455-4 paper
11. Brunskog, Maria, Japanning in Sweden 1680s - 1790s. Characteristics and preservation of orientalized coatings on wooden substrates. Göteborg 2004. 316 p. ISBN 91-7346-475-9 paper
12. Egenberg, Inger Marie, Tarring maintenance of Norwegian medieval stave churches. Characterisation of pine tar during kiln-production, experimental coating procedures and weathering. Göteborg 2003. 341 p. ISBN 91-7346-483-X paper
13. Waller, Robert R, Cultural Property risk analysis model. Development and Application to Preventive Conservation at the Canadian Museum of Nature. Göteborg 2003. 189 p. ISBN 91-7346-475-9 paper
14. Johansson, Erica, Shaker Architectural Materials and Craftsmanship. The Second Meetinghouse at Mount Lebanon, New York, USA. Göteborg 2005. 125 p. ISBN 91-7346-533-X paper
15. Hökerberg, Håkan, Att fånga det karaktäristiska i stadens bebyggelse. SAVE-metoden som underlag för bevarandeplanering. Göteborg 2005. 269 p. ISBN 91-7346-542-9 paper

16. Makes, Frantisek, Novel enzymatic technologies to safeguard cultural heritage. Göteborg 2006. 95 s. ISBN 91-7346-557-7
17. Krus, Anna, Kulturarv - Funktion -Ekonomi. Tre perspektiv på byggnader och deras värden. Göteborg 2006. 129 p. ISBN 91-7346-566-6 paper
18. Roos, Britta, Värdeproduktion i kulturvårdande projekt. Fönsterrenoveringen vid Stockholms slott. En fallstudie. Göteborg 2006. 118 s. ISBN 91-7346-567-4 paper
19. Myrin, Malin, Conservation of Gotland sandstone. Overview of present conditions. Evaluation of methods. Göteborg 2006. 152 p., här till fem uppsatser. ISBN 91-7346-568-2 paper
20. Johansson, Sölve, Hydrauliskt kalkbruk. Produktion och användning i Sverige vid bygande från medeltid till nutid. Göteborg 2007. 327 s. ISBN 978-91-7346-569-4 paper
21. Thornberg Knutsson, Agneta, Byggnadsminnen - principer och praktik. Den offentliga kulturmiljövårdens byggnadsminnesverksamhet. Beskrivning och utvärdering. Göteborg 2007. 305 s. ISBN 978-91-7346-592-2 paper
22. Erika Johansson, House Master School. Career Model for Education and Training in Integrated and Sustainable Conservation of Built Environments. Göteborg 2008. 365 s. ISBN 978-91-7346-628-8 paper
23. Meiling, Pär, Documentation and Maintenance Planning Model - DoMaP. A response to the need of conservation and long-term maintenance of facades of modern multi-apartment buildings. Based on case studies in Göteborg in Sweden. Göteborg 2010. 70 p; appendix ; 1 CD. ISBN 978-91-7346-639-4 paper
24. Gustafsson, Christer, The Halland Model. A trading zone for building conservation in concert with labour market policy and the construction industry, aiming at regional sustainable development. Göteborg 2011. 393 p. ISBN 978-91-7346-668-4
25. Nilsson, Johanna, In Search of Scientific Methods for Conservation of Historic Silk Costumes. Göteborg 2010. 45 s., papers I-III ISBN 978- 91-7346-685-1 paper
26. Håfors, Birgitta, Conservation of the wood of the Swedish Warship Vasa of A.D.1628. Evaluation of polyethylene glycol conservation programmes. Göteborg 2010. 546 p.; 1 CD. ISBN 978-91-7346-687-5 paper
27. Almevik, Gunnar, Byggnaden som kunskapskälla. Göteborg 2012. 377 s. ISBN 978-91-7346-714-8 paper
28. Westin, Jonathan, Negotiating 'culture', assembling a past. The visual, the non-visual and the voice of the silent actant. Göteborg 2012. 177 s. ISBN 978-91-7346-726-1 paper
29. Nyström, Ingalill, Bonadsmåleri under lupp. Spektroskopiska analyser av färg och teknik i sydsvenska bonadsmålningar 1700-1870. Göteborg 2012. 238 s. ISBN 978-91-7346-731-5 paper
30. Strang, Thomas, Studies in pest control for cultural property. Göteborg 2012. 389 s. ISBN 978-91-7346-734-6

FÄRGBILDEN SOM REDSKAP VID VÄXTKOMPOSITION

Färgbilden som redskap vid växtkomposition är en metodstudie i samband med undersökning av färgverkan och gestaltning med färg i trädgård. Syftet är att med det erfarenhetsunderlag som utgörs av undervisningen av trädgårdsmästare vid Dacapo och (senare) Institutionen för kulturvård pröva och utveckla färgbilden som lärande och undersökande redskap.

Erfarenhetsmaterialet är tematiskt ordnat i färglaborationer, studier av enskilda växter, studier av naturmiljöer och trädgårdar, studier av litteratur och slutligen växtkomposition. Redskapet är olika slag av färgbilder. Dessa bilder har olika funktion beroende på var de i den undersökande eller gestaltande processen framställs. Bilderna kan vara dokumenterande, tolkande, komponerande och analyserande. En samlande bildtyp är färgschema, det vill säga schematiska återgivningar av den ordning som ger en befintlig miljö färgverkan eller strategin för att nå en bestämd färgverkan i en plantering. Med begreppet färgschema anknyter undersökningen också till den engelska konstnären och designer Gertrude Jekylls bok *Color Schemes in the Flower Garden* från 1911 som är ett av det främsta trädgårdshistoriska dokumentet om färg i trädgård.



NINA NILSSON är konstnär och anställdes 1998 som utbildningsledare i programmet Trädgårdens hantverk och design på Dacapo hantverksskola i Mariestad. När Dacapo blev del av Institutionen för kulturvård vid Göteborgs universitet blev hon lektor med ämnesinriktningen färg- och formlära och växtkomposition. Hon ansvarade för programmets gestaltungsmoment fram till sin pensionering 2012. *Färgbilden som redskap vid växtkomposition* är hennes licentiatuppsats.