

## DET GENOMSKINLIGA ATRAMENTUM SOM MOTIV

Lasyrtekniken ”har varit målarkonstens viktigaste verkningsmedel under alla blomstringsperioder”.<sup>1</sup>

### FRÅN APELLES TILL VENEDIG TILL MODERNT LASYRMÅLERI

De målningar som Apelles skapade blev världsberömda i den antika världen. Så småningom hamnade några i Roms Kejsarliga Palats. Det sista verket förstördes i Neros brand 64 e Kr. Källorna anger också namnet på en restaurator som försökte rädda det som räddas kunde. Här talar vi om en berömmelse på över 350 år. Apelles tillskrivs innovationen Atramentum, den tunna slöjan med vilken han behandlade den färdiga bilden. Denna syntes inte, men upplevdes. Den gav målningen en magisk, hemlig verkan.

Den förste som medvetet använde ett Atramentum var den grekiske målaren Apelles. Han brände själv ett svart pigment från elfenben. Detta lade han som en ytterst tunn slöja över sina målningar. Effekten blev ett skimrande magiskt silverljus som ögat inte kunde se, men som ändå förändrade varseblivningen av bilden. De kändes. Men hans målningar skilde sig markant från hans samtida. Han är känd som Alexander den stores hovmålare och är allmänt betraktad som målarkonstens fader, hans kända tidsera är 332-329 f. Kr.<sup>2</sup>

Patrik Reutersvärd är inne på samma linje med sitt Ganosis begrepp som han menar är fullt etablerad runt 500 f.kr. Här handlar det om att låta statyerna i Grekland behandlas dels med färg dels med rena vaxbehandlingar för att dämpa ljusets verkan på ögat. Genom bevarade räkenskaper har vi en god uppfattning om att statyerna målades mörkare för män och ljusare för kvinnor med upprepande vaxbehandlingar. Här är en ren inspirartion till Apelles som ljusdämpade sina målningar med ett eget tillverkat Atramentum. Det skarpa ljuset i Grekland uttrycker sig med olika behandlingsscenarior för ögats moderering av det skarpa ljuset. Apelles var inte ensam om att modulera ljuset som Reutersvärd visar i sin avhandling.<sup>3</sup>

Botticelli målningar *Venus födelse* 1485 samt *Förtalet* 1494-95 stammar från originalmålningar av Apelles.<sup>4</sup> Under renässansen användes lasyrer som flertaliga Atramentumskikt, framförallt av Venedigs målare med Tizian i spetsen.

#### Atramentumet som hemlighet

E. H. Gombrich tar i en artikel i *The Burlington Magazine* upp frågan om lasyrens betydelse. Han hänvisar till Plinius text där Apelles attribueras uppfinningen av Atramentumet. Han

---

<sup>1</sup> Jens Thiis, *Renoir*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1944, s 142-152.

<sup>2</sup> Källorna till Apelles baseras främst på Plinius *Naturalis Historia*, Paul Åström förlag, Jonsered 1997, olika paragrafer exempelvis nr 97, s 189.

<sup>3</sup> Patrik Reutersvärd, *Studien zur Polychromie der Plastik GRIECHENLAND UND ROM*, SVENSKA BOKFÖRLAGET, Bonniers/ Stockholm 1960, s 64-74.

<sup>4</sup> Alexandra Grömling, Tilman Lingesleben, *Botticelli*, Könemann, Köln 1998.

påpekar att ingen annan under Apelles livstid kunde uppnå samma magiska effekt i sin konst. Varken Plinius eller Gombrich hävdar att detta Atramentum var jämt fördelat över hela bildytan. Så hur man behandlar det slöjartade på bilden har betydelse enligt båda. Gombrich menar att denna lagbundenhet inte är fullständigt bearbetad.<sup>5</sup> Gombrich tar i en artikel i samma magasin 1962 upp ett antal skrifter som bekräftar Apelles betydelse: A.P. Laurie bekräftar i sin bok *on Greek and Roman Methods of Painting* (Cambridge 1910) att ett Atramentum som Plinius beskriver det är fullt tänkbart. Junius utgav 1638 *The Painting of the Ancients*. ”Reynolds in his notes to Du Fresnoy” hävdar att både Tizian och övriga Venetianska målare, framförallt Corregio, använde Atramentumet, nu som flera lasyrskikt i målningarna. Vasari var den som sammanfattade det hela: Det handlar om något som glädjer ögat (*Vasari on Technique*, Brown, London 1907).<sup>6</sup> Apelles var forskaren.

### **Atramentumet som konst**

I en annan artikel i *The Burlington Magazine* 1962 menar Gombrich att det som Apelles gör som en engångsföreteelse med Atramentumet under renässansen nu har utökats till att målarna använder lasyrer på ett genomgripande sätt.<sup>7</sup> Tizian lär ha sagt till sina elever ”smutsa ner färgerna”. Han kunde använda trettio till fyrtio lager med lasyrer. Ofta på pastosa delar av målningen. Det samma gäller med Leonardo da Vincis *Sfumato* som målades med harts och olja på tempera. Även Rembrandt använde lasyrer, omväxlande varma och kalla.<sup>8</sup>

E. H. Gombrich tar i sin bok *Konstens Historia* upp Venedigs roll inom måleriet på 1400,-1500 talet. Venedig var ljusets och färgens värld. I Florens och övriga Italien var det linjen som styrde. För venetianerna var färgen inget bihang, utan hade ett egenvärde, en egen ton. ”De venetianska målarna följde Bellini och använde framför allt färgen för att åstadkomma enhet i bilderna.” Giorgione och Tizian är de stora mästarna. Gombrich menar att Giorgione målade utan skisser, och han upptäckte färgens egen lagbundenhet. Gombrich nämner också Corregio som avgörande. ”Färgens stora mästare hade upptäckt hemligheten att enbart med det svarta kolets hjälp trolla fram ljus.” Apelles hemlighet hade nu blivit instrumentell, den drev måleriet framåt.<sup>9</sup> Venetianerna var konstnärer.

I ett föredrag i Dornach Schweiz, juni 1923 tar Rudolf Steiner upp tråden om Tizians måleri. Här handlar det om Tizians målning ”Mari himmelsfärd” i Franciskanerkyrkan Santa Maria Gloriosa dei Frari i Venedig målad 1516-1518. Steiner menar att den flytande färgen i lasyrerna ger människan en äkta färgupplevelse, färgen skiner, den uppenbarar sin egen natur. Färgen ger härigenom människan tillgång till världen som helhet.<sup>10</sup> Tizian målar i denna bild utifrån samma tradition som Raffael och Leonardo men är på gränsen att bara i den mittersta delen av bilden kunna behålla färgerna som sken, detta i den mittersta delen, i den övre delen kommer Tizian mer in i vishetens sfärer och i den undre delen mer in i dygdernas värld, enligt Steiner.<sup>11</sup>

### **Atramentumet som social handling**

---

<sup>5</sup> E. H. Gombrich, *Controversial Methods and Methods of Controversy*, *The Burlington Magazine*, Mar., Vol. 105, No. 720, 1963, s 90-93 (Trapp no. 1963 C.1)

<sup>6</sup> E. H. Gombrich, *Dark Varnishes: Variation on a Theme from Pliny*, *The Burlington Magazine*, Feb., Vol. 104, No 707, 1962, s 51-55 (trapp no.1962G.1)

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> *Konstens Värld*, Kjell B. Sandved, Uddevalla 1964. S 1340-1342.

<sup>9</sup> E. H. Gombrich, *Konstens Historia*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1954, s 249-259

<sup>10</sup> Rudolf Steiner, *Das Wesen der Farben*, Dornach 1973, s 185.

<sup>11</sup> Ibid. S 189-195.

Det laserade rummet och den laserade väggen använder i dag Apelles innovation som skiktmåleri. Detta sker numera i relation till ett arkitektoniskt motiv där färgen gör tjänst på rummets väggar, till skillnad från Apelles tid i Grekland där färgen målades på fristående dukar. I Rom kom övergången till rumsgestaltningar. Under renässansen var bildytan koncentrerad mot kyrkans och hovens rum, men blev senare återigen under impressionismen och expressionismen koncentrerad på fristående dukar.

I en magisteruppsats på Stockholms universitet behandlar jag två nutida färgsättare som i färgen ser sitt motiv inspant i Apelles anda. Här handlar det om färgen i arkitekturen. Vidarkliniken i Järna och Jönköpings läns museum är färgsatta innovativt genom "att de använder lasyrmåleriets transparens i en konstnärlig situation med arkitekturen som utgångspunkt."<sup>12</sup>

Det historiska motivet tilltalas av att: "Både Fuchs och Nyrén följer i spåren på målarkonstens fader, den grekiske Apelles, som var verksam vid Alexander den stores tid.<sup>13</sup> Hans innovation att skapa djup och skönhet genom det som Plinius kallar ""Atramentum"" , den tunna slöjan, vilken överfördes hela målningen som en lasyr, skapade för Apelles likväl som för dagens lasyrmålare möjligheten att genom ljusets brytning i färgskikten locka fram färgens under, vilket E. H. Gombrich påpekar i sin *The Heritage of Apelles*.<sup>14</sup> Även Goethe nämner Apelles som den store uppfinnaren och mästaren på lasyrmåleri. I sin historiska del av färgläran konstaterar han att Apelles storhet bestod i hans lasyrer som han använder för att skapa ett förtrollat sken i bilden. Goethe sätter likhetstecken mellan Apelles lasyrer och den färgklang som Rembrandt åstadkom med sitt skiktmåleri."<sup>15</sup>

Vidarkliniken i Järna, färgsatt av Fritz Fuchs och Jönköpings Läns Museum färgsatt, av Karin Nyrén, skiljs åt genom färgsättarnas "handskrift". "Fuchs vill ha grundade ytor utan rinningar i lasyrerna med klara milda *sfumatiska* övergångar. Nyrén använder ingen grund och hennes lasyrer är kraftiga både i rinningar och i valörerna."<sup>16</sup>

Bägge husen är offentliga byggnader och det utmärkande är att utförandet i färgsättningen sker genom ett socialt samarbete. Hela måleriprocessen är en gemensamt buren handling av flera målare. Apelles målade själv, de venetianska mästarna hade sina ateljéer där mästaren med sina medhjälpare fullföljde den framburna målningen. Dagens lasyrimpuls styrs av en bestämd färgsättares idé, men utförs i ett socialt sammanhang. Lasyrmålarna övar.

Jag ställde väsentliga frågor angående lasyrmåleri i dag till en kollega.<sup>17</sup> Vilka är de viktigaste kriterierna för lasyrmåleriet när det gäller uppdrag? Här handlar det om att lasera utifrån en helhetssyn på färgsättning främst interiört på allt från skolor, institutioner, muséer i bostadsproduktion eller till Svampen på Stureplan i Stockholm, där uppdraget var att måla den i en stämning av en jeansjacka. Frågorna och svaren följer här;

---

<sup>12</sup> Ulf Sand, *Färgsättning som konst*, Magisteruppsats Stockholms Universitet 1999-2000, s 29.

<sup>13</sup> Ibid s 28

<sup>14</sup> E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Oxford 1976, s 17

<sup>15</sup> J. W. Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Erster teil*, München 1963, s 57, 65.

<sup>16</sup> Ulf Sand, *Färgsättning som konst*, Magisteruppsats Stockholms Universitet 1999-2000, s 28.

<sup>17</sup> Samtal och intervju med Janne Silvasti 2021-12-04.

Det första frågan till kollegan handlar om beställaren och sammanhanget. Svaret blev;  
*För lasyr uppdrag är det viktigt att målet är tydligt! Beställarens roll är avgörande på hur man förhåller sig till färgsättningen. Det skiljer sig mycket från varje uppdrag. Där det kan handla om ett kontor i urban miljö eller en förskola eller sjukhus. Intentionen med verksamheten som färgsätts är nyckeln till iden om färgsättningen.*

Varför Lasyr?

*Lasyr är ett konsthantverk. Lasyrtekniken ger möjlighet till en konstnärlig behandling av stora ytor. Med relativ enkel teknik uppnår målarna resultat. Det finns en större medvetenhet om färgkvaliteter och konstnärlighet i lasyrmåleriet än i traditionellt måleri. Utförandet är i sig en skapande process.*

Utgångspunkten för färgsättningen; Rummet eller väggen?

*Utgångspunkten är alltid människan i sammanhanget! Sedan i denna följd: Användaren, ljuset, rummet och till sist väggen.*

De olika skikten, vad avgör?

*Lasymåleri är en process där det sällan finns färdiga recept till ett färdigt resultat. Genom experiment och skaparlust för man arbetet vidare. Ibland känns väggen, rummet färdigt efter tre strykningar, ibland behövs det flera skikt. Om ekonomin eller tidsbrist begränsar arbetet kan man komma undan med två skikt, men det vanliga är tre skikt.*

*Här handlar det om konstnärligt kunnande; vilka färgblandningar som man använder eller vilka färgskikt man lägger på varandra för önskat resultat, som i början kan vara en önskan, ett tydligt färgprov eller en svag föreställning om färgstämningen eller en bestämd idé.*

Färgsättningen, sammanhanget mellan rum?

*I större sammanhang är det viktigt att man har fågelperspektiv. Färgsättning görs ofta som skisser och det kan handla om flera alternativ. Färgsättaren rör sig mellan rummen och går intuitivt igenom färg/rum/helhet. Därefter kommer själva appliceringen och då öppnas ögonen och känslan för vidare utvecklandet av nyanser och hur färgerna binds ihop. Många gånger med samma sista färgskikt. Atramentum!*

Renovering?

*Det är alltid en fråga om avvägning om att renovera hela väggar eller bara skadade platser. Det är en kunskapsfråga hur man kan bryta till en färgnyans som en annan lasyrmålare tidigare har blandat ihop. I regel syns skadorna bättre i en täckmålad yta än på en laserad vägg.*

Konst i laserade rum?

*Mycket levande och starka färger är inte den optimala bakgrunden för bildkonsten. Däremot duger väl en fint laserad vägg.*

Äkta ljus?

*Ljuset är den viktigaste komponenten i lasyrmåleriet. Bra dagsljus ger färgen en annan kvalitet än elljus. Dagsljusets skiftningar ger lasyren möjlighet att visa sin mångfald från olika skikt och på det sättet är de tunna skikten öppna för att upplevas som olika nyanser i varierat ljus.*

Svaren på intervjun kan sammanfattas och bearbetas som följer;

Intentionen från verksamheten  
Lasyr är ett konsthantverk  
Människan i sammanhanget  
Det konstnärliga kunnandet  
Fågelperspektiv  
En annan lasyrmålarens färg  
Det optimala för bildkonsten  
Ljuset är den viktigaste komponenten i lasyrmåleriet

Människan och ljuset och dess interaktion som uppstår genom lasyrprocessen är en levande process. Det färdiga resultatet är beroende av att en färgprocess har ägt rum. Beställaren måste vara inställd i skillnaden mellan täckfärg och lasyr. Detta är ett aktivt val, i Vidarklinikens fall var det uppenbart. Den Antroposofiska människosynen genom Rudolf Steiners intentioner att lyfta rummen med transparent färg var vägledande och självklar för färgsättaren Fritz Fusch. Vad gäller Jönköpings läns Muséum var detta inte självklart, men Karin Nýren var väl insatt i frågan om laserade ytors färgverkan. Fritz Fusch grunderade ytor gav lasyrerna en Grekisk Appolonisk anstrykning, medans Karin Nýrens ogrundade ytor i sin strävhet gav mer av en Dionysiskt vild tendens. Den laserade väggen bär på bägge kvaliteterna.

Detta kan väl hänvisa på att lasyr är ett konsthantverk, där kunnandet är utslagsgivande på vilket resultat som önskas.

Människan i sammanhanget är det viktigaste. I Vidarkliniken Valde Fritz Fusch att använda olika sorts bindemedel i sjukhusets olika delar. Ytterst syntetiska bindemedel och pigment. I de offentliga delarna harzbindemedel och i patientavdelningarna bivaxbindemedel och i enstaka rum växtfärgspigment. Här tilltalades det konstnärliga kunnandet med de olika teknikerna och deras verkan.

Fågelperspektivet tilltalades absolut, huset har ett sammanhang. Detsamma gäller Karin Nýrens muséum. Det som hon färgsätte var en tredje tillbyggnad till muséet, både arkitektoniskt genom Carl Nyrén som arkitekt och Karin Nyrén som färgsättare krävdes det fågelperspektiv för att lösa uppgiften. I hennes färgsättning tangeras frågan om renovering, hennes färger måste fungera ihop med den färgsättning som fanns tidigare, en kompromiss självklart, men fungerande. Själv är jag av den åsikten att lasyren åldras med tiden och det är bättre att renovera där det behövs med återupptagen färgsättningsprocess, såsom vi har beskrivit den tidigare.

Det optimala för bildkonsten är enligt mitt förmenande en avvägning mellan det Appolinska och det Dionysiska. Här kommer frågan om konst in igen. Lasyrmåleriet öppnar upp frågeställningen om vad konst är. Teraapeutiskt verkande eller allmänt uppväckande. Rudolf Steiner skiljer på individuell konst och på allmän konstprocess i sin verkan, den individuella konsten verkar enbart medicinskt för betraktaren, den allmänt verkande är en samhällsförvandlande process.<sup>18</sup> Lasyrmåleriet som en transparent flytande färgprocess sätter oss som människor in i ett sammanhang där färgens skapande värld uppenbaras för oss, både privat och som människogemenskap. Tänk bara i dag på färgad belysning, vilken oerhörd intryck det gör på oss i våra skilda miljöer och sammanhang. Lasyrmåleriet är den färgade belysningens vitala föräldrar. Rytm och puls i ett.

Ljuset i lasyrmåleriet är nyckeln till allt. Vår relation till ljusets återkommande varje morgon till dess stegring mitt på dagen, till dess avtagande mot dess möte med mörkret lever hos de flesta av oss i omedvetenhet. Detta är livets rytm, vår största hemlighet. Lasyrmåleriet speglar denna dualism mellan färgskikten. Det föregående skiktets förflutna belivas med ett nytt skikt

---

<sup>18</sup> Rudolf Steiner, *Konst och Konstkunskap*, Antroposofiska Bokförlaget 2021, s 66-77.

som förändrar verkligheten. Verklighetens verklighet utökas. Vi skapar med ljuset komplexare verkligheter, som stämmer oss bättre till de komplexa väsen som vi är.

## **ATRAMENTUMTRANSPARENSER**

### **Transparens**

Transparent färg innehåller som visats alla tre kvaliteter i människans liv. Dåtid, nutid och framtid.

### **Färgens puls och rytm**

Färgens puls och rytm är en skapande kommunikation för den övande människan.

### **Kopplingen Apelles, Botticelli, Rudolf Steiner**

Kopplingen Apelles, Botticelli, Rudolf Steiner binder ihop historien likväl som den utgör i sig en transparens av historien. Det finns sammanhang att utforska. Här är det frågan om en tidstransparens. Botticelli målade på nytt några av Apelles mest berömda målningar, Venus födelse, Förtalet. Rudolf Steiner ville förnya vägg och rumsmåleriet med laserande färg.

### **Hilma af Klint, Parsifalserien**

Hilma af Klint har i Parsifalserien kommit ”Färgen som motiv” på spåren, här saknas dock renodlad transparens, men serien visar på både puls och rytm vad gäller färg som kunskaps- och kommunikationskvalitet.

### **Haus Duldeck i Dornach, Schweiz**

Arkitekten Rex Raab skriver i tidskriften *mensch +architektur* i ett temanummer om färgsättaren Fritz Fusch om färgsättningen av taket i övervåningen i Haus Duldeck i Dornach, Schweiz att Rudolf Steiner själv utförde delar av lasyrmålningen av taket. Målsättningen var att verkan av färgen skulle upplevas som liggandes, svävandes, tre centimeter framför takytan självt. En personlig bekant har bekräftat att så var fallet vid återkommande besök i rummet på 70-talet.<sup>19</sup>

### **Jens Thiis Renoir, Återkopplingen**

Den norske konsthistorikern och museidirektör för Nasjonalgalleriet i Oslo, Jens Thiis har i sin bok om Renoir gjort en återkoppling till Apelles Atramentum. I ett samtal mellan Renoir och konsthandlaren Vollard framkommer att Renoir har studerat Rubens måleriteknik och funnit att Rubens ”med en lasyr av svart hade åstadkommit en rentav sagolik silvrig effekt”. Senare i samma text uttalar Thiis att Renoir under sin senare produktion använde sig av tunna lasyrer, ”och här återupptar han en gammal tradition inom måleriet, som var förbisedd och glömd under 1800-talet men som förnyades av färgens två stora mästare, Delacroix och Renoir”. Thiis menar att lasyrtekniken användes av alla stora mästare, van Eyck, van der Weyden, Tizian och så vidare. Denna tradition bryts med nyklassicismen, enligt Thiis, men återkommer således med Delacroix och Renoir. Thiis menar att lasyrtekniken ”varit målarkonstens viktigaste verkningsmedel under alla blomstringsperioder”.<sup>20</sup>

### **The Burlington Magazine**

Den välrenommerade engelska konstitidskriften publicerade ett antal artiklar om de omdiskuterade ”Tvättningarna” av målningar i The National Gallery mellan åren 1947-1963.

---

<sup>19</sup> *Mensch+Architektur nr 95/96 (1-2018), s 30. Samtal med Adja Asmussen 2021-02-13.*

<sup>20</sup> Jens Thiis, *Renoir*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1944, s 142-152.

De skarpaste kritikerna av ”tvättningarna” var Cesare Brandi, chef för ICR, det italienska restaureringsinstitutet, och Warburg institutets ledare E. H. Gombrich. Bägge hävdade att restaureringen av målningarna inte tog hänsyn till deras ”patina, färgade fernissor eller deras Glaze”, lasyr eller glasyr. Utan dessa kunde inte målarens intentioner anses vara bevarade. E. H. Gombrich återkopplar till Apelles och hans Atramentum. E. H. Gombrich menade att eftersom de flesta målare efter Apelles använde lasyrer både som teknik och som slutbehandling, så är det fel att avlägsna dessa skikt vid en restaurering. Mer om detta i ett senare kapitel.<sup>21</sup>

### **Torsten Ekbohm, Picabia**

Torsten Ekbohm har i sitt verk om modernismen ”Bildstorm” en genomgång om Picabias roll inom modernismen och ”Dada”, Ekbohm poängterar Picabias ”Transparens”, en serie bilder med transparensen som motiv. Här är det emellertid inte färgen som är transparent utan ”motivet”. Ett antal människoansikten lyser igenom varandra. Bildytan innehåller mer ”information” än vad den i själva verket förmår gestalta. Beträktaren översköls. Transparensen verkar magiskt.<sup>22</sup>

### **Gerald Häfner, Joseph Beuys**

I en artikel i tidskriften *Das Goetheanum* karaktäriserar författaren upplevelsen av Beuys närvaro i rummet. I motsats till Helmut Kohl som kunde upplevas som kompakt närvarande i rummet, så upplevdes närvaron av Beuys som transparent, genomskinlig, aldrig påträngande.<sup>23</sup>

### **Georg K Kremer**

Georg K Kremer är en tysk färgfirma som säljer konstnärsmaterial. I sitt färgpigmentsortiment förekommer Nr 12030 Atramentum. Här är Apelles således förekommande ända in i våra dagar.<sup>24</sup>

### **Lars-Ivar Ringbom**

I sin bok *Konstrevolutioner* konstaterar Ringbom att Apelles hade ”uppdagat speciella och formella konstvärden”, främst genom sin ”färgskala och den svartaktiga fernissa, varmed han överdrog sina målningar”. Ringbom menar att Apelles, ”inskränkte”, ”graden av naturtrogenhet för att ej gå miste om konstens värden”. Ringbom konstaterar också att Apelles var en övande konstnär vilket var en förutsättning för hans fina ”linje”.<sup>25</sup>

### **Max Doerner**

Tar upp Apelles teknik som en illustration till antikens måleri. I sin *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* belyser Doerner antikens temperateknik. Färgen var ofta hård i tonen och efter Apelles innovation lade man svarta slöjor över färgen för att dämpa kontrasterna.<sup>26</sup>

---

<sup>21</sup> *The Burlington Magazine Index Blog*.

<https://burlingtonindex.wordpress.com/2015/07/11/the-burlington-magazine-and-the-national-gallery-cleaning-controversy-1947-1963/>

<sup>22</sup> Torsten Ekbohm, *Bildstorm*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1995, s 56.

<sup>23</sup> Gerald Häfner, *Das Goetheanum*, nr 19, 2021, s 21.

<sup>24</sup> Pigmentgåva av Bo Eriksson

<sup>25</sup> Lars-Ivar Ringbom, *Konstrevolutioner*, Natur och Kultur, Stockholm 1938, s 122.

<sup>26</sup> Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart 1971, s 301.

## LITTERATUR

Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, Ferdinand Enke Verlag, Stuttgart, 1971.

Torsten Ekbohm, *Bildstorm*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1995.

J. W. Goethe, *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Erster Teil*, München 1963.

E. H. Gombrich, Controversial Methods and Methods of Controversy, *The Burlington Magazine*, Mar., Vol. 105, No. 720, 1963

E. H. Gombrich, Dark Varnishes: Variation on a Theme from Pliny, *The Burlington Magazine*, Feb., Vol. 104, No 707, 1962.

E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Oxford 1976.

E. H. Gombrich, *Konstens Historia*, Rabén & Sjögren, Stockholm 1954.

Alexandra Grömling, Tilman Lingesleben, *Botticelli*, Körneman, Köln 1998.

Gerald Häfner, *Das Goetheanum, nr 19, 2021*.

*Mensch+Architektur, nr 95/96 (1-2018)*

Patrick Reutersvärd, *Studien zur polychromie der Plastik GRIECHENLAND UND ROM*. Bonniers, Stockholm 1960

Plinius, *Naturalis Historia*, Paul Åström förlag, Jonsered 1997.

Lars-Ivar Ringbom, *Konstrevolutioner*, Natur och Kultur, Stockholm 1938.

Ulf Sand, *Färgsättning som konst*, Magisteruppsats Stockholms Universitet 1999-2000.

Kjell B. Sandved, *Konstens Värld, Uddevalla 1964*.

Rudolf Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1985.

Rudolf Steiner, *Om färgernas väsen*, Kosmos Förlag, Järna 1995.

Rudolf Steiner, *Das Wesen der Farben*, Dornach 1973.

Pehr Sällström, *Goethes Färglära*, Kosmos Förlag, Stockholm 1976.



*The Burlington Magazine Index Blog*. <https://burlingtonindex.wordpress.com/2015/07/11/the-burlington-magazine-and-the-national-gallery-cleaning-controversy-1947-1963/>

Jens Thiis, *Renoir*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1944.