



# FÄRGEN SOM MOTIV

Transparens och Transcendens

ULF SAND



## **DEN GENOMSKINLIGA FÄRGEN SOM MOTIV**

**Lasyrtekniken ”har varit målar Konstens viktigaste verkningsmedel under alla blomstringsperioder”.<sup>1</sup>**

I det följande handlar det om vägen från Apelles, målar Konstens fader, till vår tids postmoderna bildvärld. Hur har det sett ut, hur har Konstens roll som representation förvandlats och utvecklats? Jag kommer att hävda att den direkta kopplingen mellan skönhet och makt som uppstod genom Alexandereran och som levde fullt ut genom historien till och med Napoleon, numera efter romantikernas, impressionisternas och expressionisternas insatser har brutits till förmån för en ny frihet, nämligen att skapa ”konsten” som ett övningsfält som på sikt kan berika Konstens betydelse i samhället. Denna frihet kommer jag att söka belysa och exemplifiera utifrån en goetheanistiskt orienterad arbetsmetod som i sig är källskapande. Jag kommer att måla aktivt i detta övningsfält. Resultaten är inte konst i gängse mening utan fullt användbara också för vetenskaplig bearbetning. Detta kommer jag att redovisas som eget bidrag i slutet av arbetet.

Konsten, och därigenom färgen, som uttrycksmedel besitter en egen kraft som det gäller att förlösa. Denna inneboende egenkraft, var det som Alexander förband med ”skönheten som statsbärande makt”. Det mandat som styrte konsten under historien är nu befriat, men konsten är inte mindre lagbunden för det. Konstens lagbundenhet tillhör alltså inte tiden, utan tar sig olika uttryck i olika tider. Vår tid är lyckligt lottad så till vida att konst inte utgör ett hot i den bildvärld som vi tillåts leva i. Konflikten i Tyskland mellan Bauhausrörelsen och nazismen är

---

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

att slående exempel på hur illa det kan vara när det är som värst. Då hävdandet av en konstnärlig uppfattning kunde vara lika med risken för förlust av inte bara yrket utan i slutänden livet självt.<sup>2</sup>

Konsten som övningsfält handlar då framförallt om vad jag gör. Hur skapar jag idag? Denna aktivitet måste då möta mitt centrala motiv, nämligen vad jag vill. Vad vill jag undersöka?

Arbetets slutsatser kommer att försöka leda i bevis att konsten som övningsfält i dag handlar om en näringsfråga för livet, en nödvändighet, en personligt individualiserad skolningsväg. Detta är något annat än den generella bildvärld som ligger i en yttre stats nationella maktmanifestation eller i en kommersiell påtvingelse som förekommer i reklam och media. Dessa yttringar manifesteras genomgående i yttre mening genom konsten som kulturarv. Konst som allmänt begrepp skall inte förväxlas med konsten som övningsfält. Konst är konst. Vetenskap är vetenskap. Att skapa konst är nödvändigt för att upprätthålla kulturer. Att skapa vetenskap är lika viktigt för att förtäta kunnandet i densamma. Det innovativa ligger i att ha en relation till båda. Övningsfältet som sådant är det moderna samtalets fält som öppnar för något nytt. Kan det vara så att övandet skänker näring åt den konstnärliga processen? Övandet skänker en tidsfrist till skapelseakten. I övandet är beslutsgången helt annorlunda än i skapelseakten. I övandet handlar det om att avstå, att avstå från egna intentioner och att registrera skeenden. Jag fattar ett beslut att genomföra något och att sen vänta på resultatet. En väntan som är förväntansfull. Vad blir resultatet, känns det rätt eller är det bara ännu ett väntande som återstår? Så upprepas övandet gång på gång. Och plötsligt har något skett som kan sammanliknas med en konstnärlig process. Hur är detta möjligt. Och hur förhåller sig resultatet av övandet till den konstnärligt frambragda verket. Det konstnärliga verket och resultatet av övandet skiljer sig åt fundamentalt. För att sammanfatta.

Betraktandet av konstprocessen och av övningsprocessen är totalt olika. Konstprocessens resultat tål att betraktas hur länge som helst, det ger näring hela tiden. Du skådar djupare och djupare in i konstens brunn som skänker svalka och vederkvickelse oförbehållslöst. Konsten är magiskt, den är evig.

När det gäller resultaten av övningsprocessen är det helt annorlunda. Den totala avsaknaden av konstprocess, det vill säga, medvetet övande utan konstnärlig frihet och konstnärlig risktagande är fundamental. I konstens process handlar det om att våga, att spränga gränser, att födas på nytt, att skapa det oförutsedda, ren vilja råder. Du bestämmer startordningen och har ingen aning om resultatet. Du är beredd att låta alla sorters attacker vara närvarande i konstprocessen. I övandet när dessa processer undviks får det andra konsekvenser. Här finns inget utrymme för kompromisser eller om man så vill för konstnärlig genialitet, eller processualitet. Allt är här nödvändighet, nödvändighet till att avstå, att låta färgprocessen vara allenarådande. Här handlar det om uppenbarade lagbundenheter. Du ser vad du såg och utförde. Ingen konstpaus, bara process, bara färgförändring. Du uthärdar inte övningsresultatet under längre tid. Det är ju inte konst. Det är realitet på färgens villkor och det kräver någonting tillbaka av din varseblivning. Detta är skolning, detta är på allvar, detta

---

<sup>2</sup> Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany*, Harvard University Press: Cambridge, Massachusetts 1968.

är evigheten. Konsten är med Goethes ord ”*inte det som är men det som det också skulle kunna vara*” det vill säga konsten är näring medan övandet är utövande av verklighet, den hela verkligheten som människan är inspänd i. Konsten är människans paus, eviga paus från verkligheten. Samtalet och sammanhanget mellan dessa poler är det skapande samtalet. Då lever människan i två tillstånd, det konstnärliga och det övande fältet som en sann medborgare i två världar, den sinnliga och den översinnliga. Konstens värld behöver vi för att uthärda världens tristess och meningslöshet. Övandets värld behöver människan för att vitalisera evighetens utmaningar. Utan evigheten kan vi inte leva, utan konsten kan vi inte begeistras av det gudomliga. Hur får vi in det gudomliga i övandet, som är vår uppgift som jag individer?



### **ATRAMENTUMPROCESSER SOM FÄRGFORSKNING**

Intentionen med Atramentumprocesser som färgforskning är att låta färgens inneboende kraft som gestaltningskraft uppenbaras som primärt motiv. Färgens egen dynamik är det styrande och ledande i målningsprocessen. Färgerna som använts är gult, rött och blått.

Vad händer när gult följs av rött och sedan av blått? Vad händer på ett djupare plan när gult målas på rött, rött målas på blått och så vidare? Den metod som jag använder är Atramentumtekniken, det vill säga varje enskild färg läggs heltäckande över papperet vid olika tillfällen. En färgseparering uppstår vars dynamiska verkan kan varseblivas genom hela färgprocessen.

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. Hans bilder var världsberömda i Antiken under hellenismen och kunde beskådas på Palatinen i Rom fram till Neros brand 64 e Kr.<sup>3</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 inspiration 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>4</sup>

Botticelli målningar *Venus födelse* 1485 samt *Förtalet* 1494-95 stammar från originalmålningar av Apelles.<sup>5</sup> Under renässansen användes lasyrer som flertaliga Atramentumskikt, framförallt av Venedigs målare med Tizian i spetsen.



---

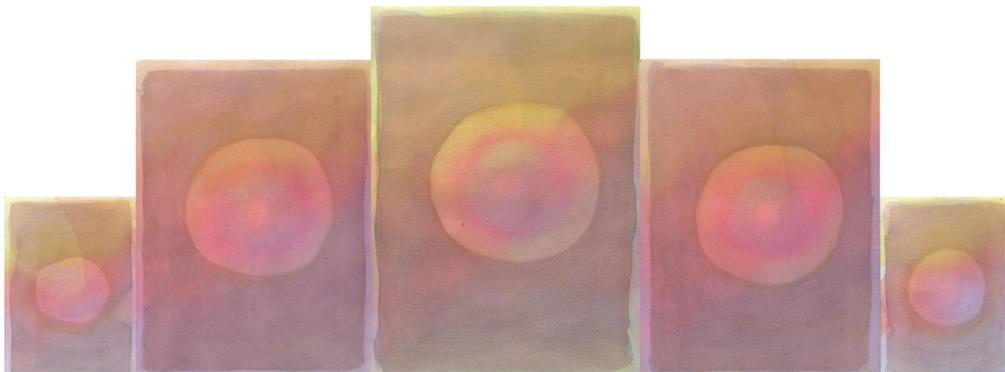
<sup>3</sup> Källorna till Apelles baseras främst på Plinius *Naturalis Historia*, Paul Åström förlag, Jonsered 1997, olika paragrafer exempelvis nr 97, s 189.

<sup>4</sup> Patrik Reutersvärd, *Studien zur Polychromie der Plastik GRIECHENLAND UND ROM*, SVENSKA BOKFÖRLAGET, Bonniers/ Stockholm 1960, s 64-74.

<sup>5</sup> Alexandra Grömling, Tilman Lingesleben, *Botticelli*, Könemann, Köln 1998.

### **Rudolf Steiners utveckling av Atramentumbegreppet**

Rudolf Steiner tar upp Apelles tråd och för den vidare i ett föredrag hållet i Dornach den 8 maj 1921. Här handlar det om bildfärger och glansfärger, och deras relation. Steiner bekräftar Apelles Atramentum, den tunna slöjan. När vi vill måla något fysiskt, så måste något ljusfyllt klinga in i det rent bildmässiga, ljus måste skapas genom att ett förtunnat svart läggs som en slöja över bilden. När vi vill måla något växande är det en gulvit slöja som läggs över bilden. När vi vill skildra något själsligt kräver det en blå slöja. På jag-nivån måste de förtunnade slöjornas olika färger, svart och vävande vitt som genomlyses av rött, samverka som ren bild. Det övergripande fenomenet är att en målnings uttryck gestaltas av något man inte kan se, bara uppleva.<sup>6</sup> Rudolf Steiner målade själv ett tak i Haus Duldeck i Dornach med lasyrteknik, mer om det senare. Således spänner arbetet med Atramentumbegreppet över en lång tidsperiod från antiken över renässansen till våra dagar.



### **OM RUDOLF STEINERS KONSTBEGREPP**

---

<sup>6</sup> Rudolf Steiner, Färg och materia, att måla ur färgen, *Om färgernas väsen*, Kosmos förlag, Järna 1995, s 80-87.

I föredraget ”Goethe som fader till en ny estetik” identifierar Rudolf Steiner konstens roll som en frihetspol mellan idéernas tankesfär och den fysiska verkligheten. I detta fält är människan skapande, riktad mot framtiden. Människans värld är estetisk till sin natur, hon kan göra både det ena och det andra.<sup>7</sup>

Rudolf Steiners konstimpuls är en livsimpuls. Under hela sitt liv skildrar han hur den moderna människan behöver självkunskap för att kunna förstå sitt liv. Denna självkunskap kan bara komma ur livet självt och en av metoderna som vi använder för att tillgodogöra oss självkunskapen är utan tvekan konsten. Här är människan skapande.

Rudolf Steiner återkommer under hela sitt liv i sina föredrag till sin centrala tanke, bland annat i München 1917, att det är människan själv som är skapande, esteticerande, men inte knutet till idéernas värld eller den reala världen, utan i ett nytt fält som Steiner karakteriserar som ”det sinnligt-översinnliga”, en vidgad kunskaps- och upplevelsesfär.<sup>8</sup>

I föredraget från München problematiserar Steiner det hela ytterligare. I konsten, det vill säga i livet, är två grundläggande drivkrafter verksamma. Han namnger dessa till och med som uttryck för dåtidens konststriktningar: impressionism respektive expressionism.

Impressionismen står för det grundläggande nyfikna, det yttre varseblivna. Som den forskande hållningen i naturstudiet och så vidare. Konsten är här starkt förknippad med den goetheanistiska forskningsmetoden. Steiner talar om att konsten kan uppenbara ”inte det som är, utan det som också skulle kunna vara”. Konsten blir här en del av en möjlig världsevolution. Konsten kan uppenbara en annan verklighet.

Expressionismen, säger Steiner i föredraget, är helt förknippad med människan själv. Med hennes eget inre. Inte med hennes varseblivning, utan här handlar det om efterverkan av sinnesvarseblivningar som kan utgöra bränsle för den konstnärliga processen. Här handlar det om att ”lätta på trycket” genom friast möjliga förhållningssätt till det konstnärliga uttrycket. Här talar Steiner om en grundläggande hygienisk verkan av konstutövandet. Människan förblir frisk genom att utsätta sig för konsten.

Rudolf Steiner själv verkade i hela sitt liv för att förverkliga synen på konst som en livskonst, med ett inbyggt kunskapande. Det går en rak linje från föredraget ”Goethe som fader till en ny estetik” till Münchenföredragen och vidare mot kulminationen som kommer med byggandet av hans allkonstverk, Goetheanum, ”Ordets hus”, i Dornach, Schweiz.

---

<sup>7</sup> Rudolf Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1991, s 13-36.

<sup>8</sup> Rudolf Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1991, s 81-104.



## ANTROPOSOFI OCH MÅLERI

Den tyska konsthistorikern Andreas Mäckler har publicerat en intervjubok där 17 konstnärer försöker att ringa in de centrala motiven i den antroposofiska konstimpulsen.<sup>9</sup>

Mäckler menar att det är märkligt att den konstyttring som stammar ur antroposofin har fått så liten uppmärksamhet i den övriga konstvärlden. Han menar att det efter Steiners död har passerat över två generationer med konstnärer som arbetat i den stil som förknippas med Steiners tes ”Att måla ur färgen”. Många av konstnärerna som intervjuas i boken har haft framgångar som konstnärer innan de mött Steiners impulser, men efter att de blivit inspirerade av antroposofin har de blivit ignorerade som konstnärer på ett uppenbart sätt. Ett exempel är Joseph Beuys, medlem i Antroposofiska sällskapet, som i konstvärlden överhuvudtaget inte förknippas med antroposofin. Steiners impuls kan, enligt Mäckler, i korthet sammanfattas som att ”Han vill uppnå en transcendens i det materiella. Färg är själ, både av natur och hela kosmos och vi tar del av denna själ när vi medupplever färg.”<sup>10</sup>

När jag djupläser de 17 intervjuerna framkommer tre teman. Det första är frågan om en stil, en goetheanistisk stil. Det andra temat talar om konsten som en process, där resultatet inte är det väsentliga utan det viktiga är att gå en individuell skolningsväg. Det tredje temat talar om konsternas försoning, allkonstverket. Några exempel ur intervjuerna kan förtydliga. Günter Meier, född 1921 verksam vid Växtfärgslaboratoriet i Dornach. Meier menar att Rudolf Steiners växtfärgimpuls för honom handlar om en ödesfråga. Han menar att genom att använda växtfärger transparent, så återförs ljuset in i materien, färgen kan verka teurapeutiskt. Alltså växtfärg och transparens.

---

<sup>9</sup> Andreas Mäckler, *Anthroposophie und Malerei*, dumont taschenbücher, Köln 1990

<sup>10</sup> Rudolf Steiner, *Das Wesen der Farben*, sid 93, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1973



Fritz Fuchs, född 1937, verksam som färgsättare i hela Europa. Fuchs menar att det väsentliga ligger i färgens eget väsen. Om man är uppmärksam på detta kan färgens enbart estetiska, dekorativa och psykologiska verkan fördjupas. Färgen skall sväva, den kräver sociala förmågor hos hantverkarna som måste samarbeta för att kunna förverkliga de monumentala färgsättningar som Fuchs skapar.

Karl Schultz-Köln, född 1921, konstaterar att "vi är inte här för att måla en lära", utan han menar att Steiners uppmaning var det viktigaste för honom i mötet med antroposofin, att vända på rollerna. Det är inte konstnären som är det viktiga, det är färgen själv som är det substantiella, vad vill den säga, hur uttrycker den sig. Detta kräver en metodisk skolning, menar Köln, och är inte en "antroposofisk stilfråga". Det goetheanistiska måleriet handlar om hantverket, om bildfläcken som kunskapsfält. Medlet är växtfärgspigment och transparens. Man måste kunna måla ur färgen, det vill säga man måste uppleva färgen som en väsensfylld varseblivning.

Hans Hermann, född 1922, poängterar den inre vägen. Konstutövningen blir nedslag av denna, det handlar om en process, inte om ett färdigt resultat. Som konstnär menar han att han är ett skapande väsen, att han i arbetet med de konstnärliga medlen kan se till att det enskilda blir till en helhet. Färgen som han använder blir ett medel att skola sig till en ny medvetenhet, en ny människa måste födas i kommunikationen med färgen. "Färgen är uttryck för det själsliga, också det själsliga i kosmos". Nyckelordet är Steiners uppmaning att man med enbart färgklanger kan uppenbara andliga kvaliteter som ligger förborgade i själen. Hermann menar att vägen går över utbildandet av varseblivningen och sedan av tänkandet, detta gör att en medvetenhetsutvecklingsprocess kan starta. Här är konstens hantverk, övningsfältet. K.H. Türk, född 1928 menar att "konststilen tillhör det förflutna, nu måste vi utbilda en livsstil- med konst". Han talar om nödvändigheten att underställa sig "färgen, formen, klangen" och att tjäna dessa kvaliteter utan att hänfalla till att skapa antroposofiska epigoner som stil. Konst har med begreppet "hur", inte "vad" att göra genom att nå viljan. Den antroposofiska impulsen tilltalar ett annat konstabegrepp än det generella. Nu handlar det om att konsten är medarbetare i det som Türk kallar "människobildandet". Steiners impuls med färg handlar om att komma loss från det subjektiva, att komma in i en skolningsväg. Türk påpekar att många konstnärer som kommer i kontakt med Steiners färgintentioner utvecklar en ny relation till sitt konstskapande. Här finns inget utrymme för dogma, utan det handlar om det levande.

Konrad Oberhuber, född 1935, anser att det viktiga är metoden, inte förebilden. Han menar att Steiners bidrag framförallt ligger i hans totala vändning av perspektiven. Han är "radikalt antiliniär och profärgig". Allt vad flyktpunkt heter undvikes. Steiner vill att betraktaren skall uppleva ett kroppsfritt upplevande av färg.

Diether Rudloff, född 1926, talar om att hitta det mikaeliska i vår tids konst, han nämner två namn, Gerhard Wendland och Alo Altripp, förutom Joseph Beuys. Han menar att man måste göra skillnad på Steiners idéer om konst och hans eget konstnärliga skapande. Han menar att företeelsen av en antroposofisk stil är ett ickebegrepp. Steiner var ingen konstnär, han var en andlig forskare och filosof som blev tvungen att ta till bildkonsten för att skapa rum för sina intentioner. Konstnärer kan bara individuellt vända sig till antroposofin för att finna skapande anknytningspunkter. Så länge man inte imiterar Steiner ser han honom som modern och avantgardistisk förebild. Han nämner namn som Conny Tiebout, Hans Hermann, Karl

Schultz-Köln, Edith Schaar, K.H. Türk och Joseph Beuys som arbetar i denna anda. Konstnären måste ständigt vara i rörelse.

Av det ovanstående är det slående hur intentionerna går isär. Så fort det handlar om att skapa yttre "inre" rum, för en skola, en kyrka eller liknande, uppstår genast en "stilfråga". Vi känner igen Waldorfstilen, Klinikstilen, Kristensamfundet och så vidare. Här är drömmen om allkonstverket levande. När det handlar om att skapa inre "inre" rum, kommer frågan att handla om förvandling och skolning av färg och formupplevelsen. Processen är det viktiga, inte resultaten. Det som är uppenbart för betraktaren vad gäller allkonstverket ävensom för det processuella är att bägge vill bygga något nytt, enskilt eller i samverkan. Frågan om en antroposofisk konst faller alltså utanför ramen, om man med antroposofisk konst menar något liknande som det vanliga konstbegreppet. Konrad Oberhuber, (Steiner är "radikalt antiliniär och profärgig") och Diether Rudloff, (konstnärer kan bara individuellt vända sig till antroposofin för att finna skapande anknytningspunkter): bägge är konstvetare och är det väsentliga på spåren. Andreas Mäckler : "Steiner vill uppnå en transcendens i det materiella. Färg är själ, både av natur och hela kosmos och vi tar del av denna själ när vi medupplever färg". Steiner visar mot ett mål, Oberhuber och Rudloff visar på en väg.



## **FÄRGENS INNEBOENDE KRAFT**

Apelles, Tizian och Rudolf Steiner satte mig på spåret.  
Spåret var lasyrmåleriets inneboende kraft.

Färgforskningen börjar om från början. Med de mest elementära övningarna. Där upplevelser övas. Detta måste ske med fullt vaken forskarmetodik. Mitt bidrag inom måleriet, där det gula följs av rött och av blått för att sedan sammanställas i ett samspel riktat mot människans rytmiska system, skall ses som ett försök att utifrån grundfärgernas individualiseringskraft skapa bilder som kan tala genom de tre grundgesterna i livet: till morgonens inandning, det röda. Till aftonens utandning, det blå. Och inte minst till dagens andning, det gula. Tillsammans bildar dessa kvaliteter underlag för ett uttryck, den målade bilden. Dessa fenomen är tillgängliga för betraktaren genom det omvända skapandet. Betraktaren börjar där målaren slutar (Steiner)<sup>11</sup>. Detta innebär att betraktandet av en övning kan likställas med betraktandet av ett konstverk. Bägge öppnar upp för kommunikationsmedvetande.

### **Färgernas virvel**

Till färgernas värld kan människan resa på många olika sätt. Med bilen stoppar vi för rött. Vid själslig beröring rodnar vi. Rosens röda färg lockar oss. Konstens röda färg ger oss vederkvickelse och mognad. Det röda följs av det gula, det blå och så vidare. Forskningens färg är av ett annat slag. Här är färgens innebörd som reagens inte självklar, den är inte kopplad till sinnevärlden utan här öppnar sig nya perspektiv som kan innebära en vidgad kunskap. Forskarens fält gäller här. Tekniskt sett handlar det här om akvareller på pannå. Temat för målningarna är att undersöka hur de tre grundfärgerna gult, rött, blått möts i en sorts virvelform. Detta grundläggande tema är varierat genom olika formmotiv. Motiven kan rubriceras som 1 Slutet form, 2 Balanserad form, 3 Öppen form. Detta utgör basen för den färgmässiga lagbundenhet som ligger till grund för hela målningsserien. Dessa bilder påbörjades som en färgövning år 1991. Denna övning har jag sedan dess utvecklat och fördjupat som ”Tema med variationer”.

Intentionen med undersökningen är att låta färgens inneboende kraft som individualiseringsmöjlighet uppenbaras som primärt motiv. Färgens egen dynamik är det styrande och ledande i målningsserien. Här vill jag rekommendera ett studium av Goethes Färglära, sjätte avdelningen, *Färgens sinnliga-sedliga verkan*. Goethe är en förebild.<sup>12</sup> Färgerna som använts är gult, rött och blått. Varje övning, bild, består av fem akvareller i olika storlekar. Det största arket är dominant i mitten, det inramas av två successivt mindre akvarellblad på varje sida. Tillsammans bildar bilderna en Romansk båge. En färgmässig helhetsbild bärs sålunda upp av ett arkitektoniskt element.

Arbets sättet är det enklaste tänkbara, både teoretiskt och praktiskt. Idealet är att endast färgens egen inre dynamik skall bearbetas av målaren, för att sedan som färdig bild komma betraktaren till mötes. Min personliga egna intention som konstnär har, i största möjligaste mån, hållits utanför. I dessa bilder är det den forskande hållningen som är det viktiga. Vad händer när gult följs av rött och sedan av blått? Vad händer på ett djupare plan när gult målas på rött, rött målas på blått och så vidare?

---

<sup>11</sup> Rudolf Steiner, *Kunst und Kunsterkenntnis*, Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1991, s 84.

<sup>12</sup> Pehr Sällström, *Goethes Färglära*, Kosmos Förlag, Stockholm 1976.

Två huvudfrågor utkristalliseras snabbt under arbetet. Den första frågan handlar om hur många gånger en färgpåläggning som innebär en reell förändring av bildens kvalitet kan utföras. Här handlar det tekniskt konkret om bildens möjliga död, allt blir grått till slut, genom de upprepade färgpåläggningarna. Transparensen upphör. Den andra frågan handlar om hur många gånger en bild kan vitaliseras genom det som jag kallar en färgimpregnering. Detta är generalackordet, den enskilda bilden tonas i gult, rött eller blått. Färgdominanten ger bilden förnyelsekraft genom förstärkt och bibehållen helhetsverkan. Det gula, det röda, det blå läggs på bildytan och förstärker genom transparensen färgens helhetsverkan.

Dessa två frågor kan liknas vid två poler som står på sätt och vis emot varandra. I bästa fall kan målningsprocessen stegras till ett ackord. En klang av uppnådd färgbiografi är då förhanden. De kan i sämsta fall ta ut varandra, så att ingenting händer.<sup>13</sup>

Akvarellmåleriet som jag bedriver med våt färg på torrt underlag, kallas tekniskt för skiktmåleri. Det föregående skiner igenom. Detta innebär att varje nytt skikt som målas på bilden representerar nutid. Det som skiner igenom efter torkprocessen representerar dåtid. Tillsammans bildar dessa kvaliteter underlag för ett uttryck, den målade bilden.

*Här är pudelns kärna. Den målade bilden, av människan för människan, innehåller både dåtid och nutid, och när vi betraktar bilden skapar vi framtid. Genom vårt deltagande i den konstnärliga processen skapar vi ständigt på och om vår biografi. Genom konsten har vi ett instrument som kan göra oss immuna mot den första polens dominans, det utslätade grå rutinartade, som kan leda oss in i total förlamning. Den andra polens förnyelsekraft, som aktiveras genom helhetsgreppet, kan börja växa inom oss.*

I tidigare epoker skilde man dessa poler åt genom begreppsparen Skönhet-Makt, Fulhet-Ofrihet. Det sköna var det sanna, och uttryckte makt. Friheten var given med börd. Idag är detta inte längre relevant. Idag måste vi börja om från början. I måleriet från grunden. Från färgerna själva. Vi måste individualisera vårt förhållande till det gula, det röda, det blå, som kraft, som identitet. Detsamma gäller hela färgcirkeln. Det är bara genom vårt jag som det nu finns en reell möjlighet att arbeta med färg. Att njuta av färg utifrån en estetisk hållning handlar det inte om här. Här handlar det om ett arbete, och att påbörja återskapandet av en relation till färgens skapande värld på ett djupare plan.

Här kommer den forskande hållningen in. Forskningen ger oss metoder som kan appliceras på olika fält inom kunskapandet. Tills nu har man ansett att konsten står och skall stå utanför grundforskningen. Inom konsten står "Färdigheten" i fokus, det uppövade idealet, representerat genom den tecknade avbilden. Men denna metod som för länge sedan uppnått och upprätthåller sitt mästerskap inom akademierna, anser jag att man helt bortser från färgens universalitet. Från denna ståndpunkt är färgen underordnad: strukturellt ordnad, och uppenbarad, verklighet.

---

<sup>13</sup> Se Goethes text om Polaritet, *Goethes Färglära*, s 383-384.

Förutsättningen för kunskapandet är given med färgens värld, som utgångspunkt. I det existerande, i dagen integrerade dramat. Syftet med arbetet är att visa att människan genom att kunskapa om "Färgen som motiv" kan vara aktiv del i ett nyskapande kunskapssammanhang där den övande människan är avgörande för skapandet.

Färg och människa verkar i ett sammanhang.

Rött = morgon, den aktiva punkten. Ljuset tränger igenom mörkret.

Gult = dag, den högsta punkten. Ljuset bländar.

Blått = kväll, den passiva punkten. Mörkret tränger igenom ljuset.

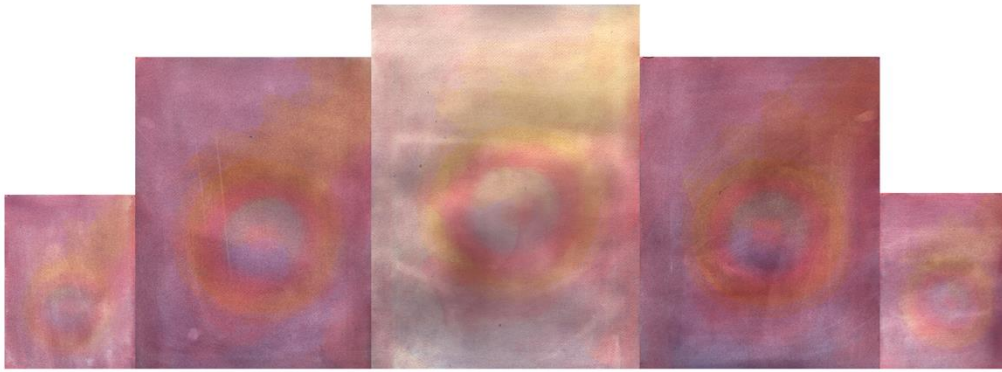
Färgen som motiv blir människans fält, som kunskap och som skapare av sammanhang. Färgforskningen måste börja om från början. Med de mest elementära övningarna. Där upplevelser övas. Rutin likväl som förnyelse måste tilltalas. Detta måste ske med fullt vaken forskarmetodik. Här handlar det om att kunskap föder kunskap. Mitt bidrag inom måleriet som skapat verk där det gula följs av rött och av blått, för att sedan sammanställas efter de anförda polernas princip, upprepning kontra förnyelse, i ett samspel riktat mot människans rytmiska system skall ses som ett försök att utifrån grundfärgernas individualisering skapa bilder som kan tala till de tre grundgesterna i livet, till inandning, till utandning och inte minst till livet självt, i andningen.

I dessa tre huvudprinciper är sålunda färgens virvel uttryckt som synonymt med människans livsrum. Med morgonens gripande, med dagens puls och med aftonens lämnande. Färgen fungerar här som forskande element. Målningarna är forskningsresultat i användning. För forskningens genomförande måste de tre nämnda grundgesterna genomgå en förvandlingsprocess och sålunda genom sin inneboende kommunikationsförmåga kunna återuppstå i en förvandlad form. Att visa på denna förvandling är arbetets syfte. Tesen som drivs är sålunda, att det i själva färgerna ligger förborgade förvandlingsmotiv som baserar sig på relationsviljan mellan det gula, det röda och det blå. Relationen till detta förvandlingsmotiv kan ses som människans egen inneboende frihet att umgås med färgen som framtidsimpuls.



### **Färgen som motiv**

Färgen som motiv, *Färgen som motiv*, vad betyder det? Färgen som motiv, skall det vara något nytt? Färgen som motiv, är det en kalibreringsfråga på stämningar i exempelvis ett färgat rum, i ett konstverk eller i en praktisk tillämpning som i trafiken? Färg och form hette det tidigare, formen var det viktiga, det strukturella, färgen var aktören, det individuella, som var underordnat den strukturellt formade verkligheten. Strukturen styr funktionen, förändras strukturen förändras verkligheten. Den moderna konsten är också strukturell, Duchamps *Ready Mades* är kanske det bästa exemplet på en sådan förändring. Hans arbete har följts av ett oräkneligt antal strukturellt betingade konstverk. Den expressionistiska konsten från femtiotalet och framåt ingår också i denna strukturella tradition, kanske kan den uppfattas motstridigt som en renodlad aktörskonst, men det är action som gäller, från första start. Attacken i expressionismen är viljebetonad, inom konceptkonsten är det tanken, eller föreställningen som gäller. I ingetdera fallen är färgen ett självständigt motiv. I New Age-måleriet är det strukturella elementet dominerat av känslöstämningar. I inget av de tre fallen av strukturellt betingad konst, som totalt har dominerat det senaste seklet, har "Färgen som motiv" haft någon som helst bäring. En del konstverk har mer av färg, andra mindre, men ingenstans är *färgvärlden* bärande som funktion. Slutsatsen blir då inte varför, utan vad är färg. Vad menas med "Färgen som motiv"?



Den slutliga bilden är en akvarellmålning bestående av fem olika målningar som är sammansatta till en helhetsbild. Jag har dokumenterat de olika stadier som utgör målningens tillblivelseprocess med fotografier. De olika stadierna ger en bra bild av vad Atramentummåleriet har för möjligheter. På det sätt som dokumentationen har utförts kan åskådaren vandra fram och tillbaka i dess tillblivelse, vilket är omöjligt inför den slutgiltiga bilden.

Bilden börjar med ett allmänt anslag med de tre grundfärgerna gult, rött och blått. Här ligger färgen bara pålagd, det vita papperet dominerar. Sedan förstärks anslaget med en dubbling av färgfälten, det vita papperet dominerar inte längre. En klart urskiljbar ljusare överdel och en klart mörkare underdel utkristalleras som en tendens till polarisering. Nu utförs ett helt Atramentum. Det vill säga samtliga bilder är laserade i samma färgton. En tunn slöja har dragits över bilderna, även över de tidigare omålade ytorna. En helhetsverkan uppstår. Än en gång utförs ett Atramentum, men denna gång är det ett färgmässigt differentierat Atramentum. Mittbilden är laserad med röd färg. De inre flyglarna med blå färg och de yttre minsta flyglarna med gul färg. Jämfört med föregående bild uppstår här en dynamik mellan bilderna, en sorts potentiering. Så kommer ett nytt element in. En gest införs i målningarna. Detta genom att i flödet av gul, röd och blå färg sparar ut ett cirkelformat, respektive ett dynamiskt, eller ett balanserat fält. Gesten förstärks med ett upprepat färgflöde. Målningarna är fortsatt differentierade med en öppen dynamik mellan bilderna. En fortsättning är ännu möjlig. Nu börjar bilden sluta sig och anta sin slutgiltiga karaktär. Detta sker nu igen med ett genomgående Atramentum, den tunna slöjan. Dynamiken finns kvar, men bilden börjar få en egen karaktär. Någoting tillbakahållet visar sig i bildernas öppenhet. Nu kommer nu det stora avgörandet. Bilderna målas i ett starkt Atramentum men underdelen av bilderna lämnas i fred. Ytterligare ett element anslås således. Verkan av det differentierade Atramentumet finns kvar men kräver lång varseblivning. Denna färgföljd består således av

olika sorts färgflöden med anslag och förstärkningar. Med genomgående och med differentierade Atramentum. Med gestantydning och förstärkningar. Det avgörande är den inneboende dynamiken i de olika färgerna uppenbaras genom transparensen i tekniken. Färgen som motiv är det som avgör de olika stegen. Färgen låter sig behandlas, men är alltid sig själv i sin konsekvens. Där färg får vara i sitt eget väsen kan dess inneboende ljus-mörker-processualitet studeras. Dynamiken i färgens väsen visar vägen. Det som jag kan tillföra i processen är gesten. Endera frigör jag rum i målningen, då uppstår en utandningsgest, som avslappning. Eller så koncentrerar jag färgen i målningarnas centrum, då uppstår en inandningsgest, aktivitet, i det tredje fallet uppstår en balansgest. Den fjärde möjligheten är att helt avstå från gest. Gesttypen avgörs genom samtalet med färgerna i de olika situationerna, men avgörande är att jag får kontakt med färgens väsen. Gesten är mitt hjälpmedel. I de nio bilder som presenteras föreligger slutresultatet av processerna. Här får betraktaren själv imaginera deras tillblivelseprocess.

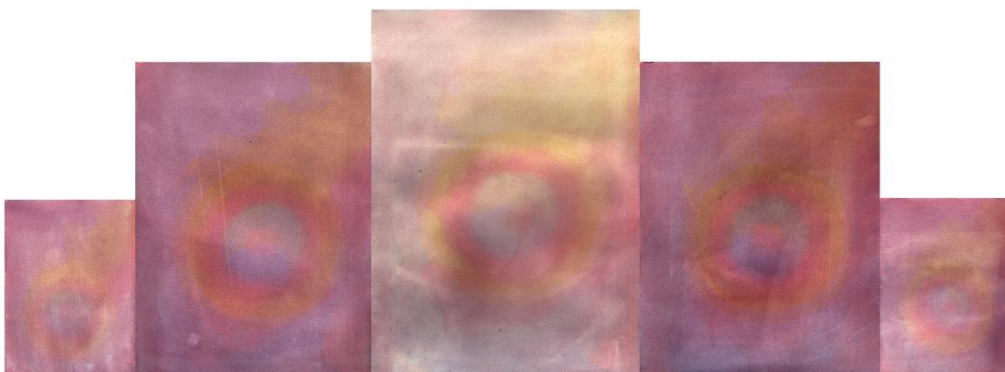


Den första gesten. Varm sömn. Allt är kaos. Ingen medvetenhet.





Den andra gesten halvt vaken. Gryningen kommer



Morgongest. Uppvaknande.



Balans. Mitt på dagen.



Kväll. Utandning.



Mot natten och sömnen



Natt. Kallt kaos

## SLUTORD

Så kommer frågan var vi befinner oss idag med ”färgen som motiv”. En kollega berättade att i samband med laserandet av rum på ett institut att målarna efter fullgjort hantverk var tvungna att lägga en brandklassad hinna på färgen på grund av regler.<sup>14</sup> Då uppstår frågan: Vad blir kvar av en inre färgverkan i det rummet?

Jag har i det ovanstående arbetet redovisat ett öppet övande sedan 25 år tillbaka med färgtransparens och Atramentumproblematik. Ett vinterarbete med intention som kan sägas vara inspirerat av antroposofin. Här vill jag nämna min lärare Hans Hermann som skolade mig i färgseendets gestaltningsvärld. Han var lika bestämd i slutet av min utbildning att jag måste skilja på övandet, forskandet och hitta en egen väg konstnärligt. Att färgskolningen skulle komma in bakvägen i konsten, utan att vara antroposofiskt programatisk, tog han för givet. Min syntes av allt detta är att konsten måste få näring genom ett inre arbete, som jag kallar vinter. Men konst handlar om energier, tilltagande och avtagande, på samma sätt som växtkraften på våren och sommaren och som sensommarens övergång i höst. Våren är figurativ, vi ser hur livet växer. Likväl som att hösten är nonfigurativ, vi ser inte in i skrumpan, men vi upplever det. Tre tillstånd alltså. Eller om man så vill, vårens vilja, höstens tanke och vinterns förundran.

”C” Ulf Sand Järna 2023

---

<sup>14</sup> Samtal med Bo Eriksson

## LITTERATUR

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

Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1968.

Andreas Mäckler, *Anthroposophie und Malerei*, dumont taschenbücher, Köln 1990.

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

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

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

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

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

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