



**INSTITUTIONEN FÖR LITTERATUR,  
IDÉHISTORIA OCH RELIGION**

Masteruppsats i teologi

**FÄRG ÄR ANDE BILD ÄR VÄSEN: Josef Albers färglära analyserad genom Hans Beltings antropologiska bildteori.**

**COLOR IS PRESENCE IMAGE IS ESSENCE: Josef Albers' method of color analysed thru Hans Belting's anthropology of images.**

Stina Östberg

*Termin:* HT22/VT23

*Kurs:* RT2903 Religionsvetenskap och teologi,  
examensarbete för masterexamen, 30 hp

*Nivå:* Master

*Handledare:* Johannes Börjesson

### **Abstract**

The purpose of this dissertation is to investigate Josef Albers' practically oriented color theory. The survey is done through a framework of Hans Belting's anthropological theory of images. Apart from text analysis, the dissertation uses a method involving practically oriented color exercises. What the dissertation discusses is how image and ethics can be understood within Albers' color practice. In addition, the dissertation explores how Albers' *Interaction of Color* can be understood as a tool to articulate experiences beyond the physical visible world. The dissertation articulates the viewpoint that by letting Albers' methodology of color and Belting's anthropological theory of images interact, both appear with increased clarity. A result of the investigation is a series of conclusions: 1, 'image' within Albers' color practice can be understood as essence that emerges in a synchronous process of perception and fabrication, with the actual ability of making the invisible visible. 2, the dissertation suggests that how Albers interweaves aesthetics and ethics, can be put in connection to his catholic background, and to his background at the Bauhaus school. Furthermore, formation of perception and of morals can be seen as the main purpose of Albers' color practice. 3, concerning how Albers' methodology of color can be understood as a tool to describe experiences beyond the physical visible word, the dissertation points back to practice: Albers' methodology of color, set into practice—possesses an ability to reveal the invisible.

**Keywords:** Josef Albers, *Interaction of Color*, *Search Versus Re-search*, Hans Belting, anthropology, essence of images, ethics, morals, religion, abstract art, theology, art history, color theory, visual studies, spiritual art, practice and theory.

**Ett varmt tack** till min handledare Johannes Börjesson som har följt med längs vägen och kommit med råd och kommentarer som varit avgörande för uppsatsens slutresultat. Tack Camilla Larsson för att du tog dig tid att läsa och kom med råd och frågeställningar ur konstvetenskapligt perspektiv som var betydande i arbetet med uppsatsen. Tack mamma Marianne Degerman för att du har hjälpt mig med korrektur, men framför allt för att du från tidig ålder stödde och utvecklade mitt intresse för bild. Tack Kalle för hjälp med bildmaterial och för ditt tålamod. Tack Tyra för din vakna blick och dina kloka ord (nu har jag mer tid igen). Tack för allt pappa, du som närmar dig den andra sidan. När jag frågat dig om hur det känns att glömma sina barn, så har du talat om för mig att dina barn finns med i färgrika scener i ditt inre.

## INNEHÅLLSFÖRTECKNING

KAPITEL 1: INLEDNING.....	4
En kontemplation: Vad händer i mig när jag ser? .....	4
Bakgrund till uppsatsen .....	6
Praktik och teori .....	7
1:1 Syfte.....	7
1:2 Forskningsfrågor.....	7
1:3 Material .....	7
1:4 Forskningsöversikt.....	8
Albersforskning.....	8
Forskning i anslutning till den antropologiska bildteorin.....	10
Vad kan denna uppsats tillföra forskningen om Albers?.....	11
1:5 Avgränsning .....	12
1:6 Källkritik.....	13
1:7 Teori.....	14
1:8 Metod .....	15
1:9 Bildmaterial .....	15
1:10 Centrala begrepp.....	16
KAPITEL 2: FÖRDJUPAD TEORIDEL OCH ALBERS BAKGRUND.....	16
2:1 Bakgrund och inledning till den antropologiska bildteorin .....	17
Ett antropologiskt perspektiv gör en universell bildteori.....	18
Begrepp och språk.....	19
2:2 Den antropologiska bildteorin.....	20
Internt–externt.....	20
Blick–kropp.....	23
Osynligt–synligt .....	25
Sammanfattning av den antropologiska bildteorin.....	30
2:3 Josef Albers en bakgrundshistoria.....	31
Unga år .....	31
Bauhaus och strömningar i tiden .....	33
Bauhausåren.....	35
U.S.A och Black Mountain College .....	37
Åren vid Yale.....	38
Utgivningen av <i>Interaction of Color</i> .....	39
Kapitel 3: <i>INTERACTION OF COLOR</i> OCH <i>SEARCH VERSUS RE-SEARCH</i> , ANALYSERAT GENOM DEN ANTROPOLOGISKA BILDTEORIN .....	40

3:1 Interaction of Color .....	41
Bildmaterial och fotnoter .....	41
Introduktion.....	41
Sida 1–5 .....	43
Sida 6–17 .....	45
Sida 18-21.....	49
Sida 22–32 .....	53
Sida 33–36 .....	57
Sida 37–46 .....	60
Sida 47–51 .....	64
Sida 52–53 .....	65
Sida 54–60 .....	66
Sida 61–64 .....	68
Sida 65–74 .....	69
Sida 75-194.....	71
Summering .....	73
3:2 Search Versus Re-Search .....	74
<i>General Education and Art Education: Possesive or Productive</i> .....	75
<i>One Plus One Equals Three and More: Factual Facts and Actual Facts</i> .....	80
Summering .....	85
KAPITEL 4: DISKUSSION OCH SLUTORD .....	86
4:1 Diskussion del 1: Bild enligt Albers färglära .....	87
4:2 Diskussion del 2: Estetik och etik sammanflätat .....	90
4:3 Diskussion del 3: Att sträva efter medveten närvaro.....	94
4:4 Slutord .....	98
4:5 Kommentar.....	99
4:5 Framtida forskning .....	99
BIBLIOGRAFI .....	100

## KAPITEL 1: INLEDNING

En kontemplation: Vad händer i mig när jag ser?

Josef Albers målning *Study for Homage to the Square* "Evident" från 1960 är uppställd på en vagn i Moderna Museets arkiv. Jag rör mig runt målningen för att se hur den är gjord. Den är utförd på baksidan av en masonit. Den skrovliga ytan kan liknas vid en tätvävd frottéhandduk med kort lugg. Ytan gör att färgen får en gropighet och ett liv. I likhet med så många andra av Albers målningar i serien *Homage to the Square*, så består denna målning av tre kvadratiska färgfält placerade ovanpå varandra. Jag kan inte tyda Albers handskrift full ut men på målningens baksida står anvisningar om hur målningen är genomförd. Allt utefter hur Albers strävade efter att en övning skulle kunna återupprepas i likhet med hur forskning förhåller sig till att evidens säkerställs genom att en annan forskare kan komma fram till samma resultat.

Ground: 6 coats of liquitex (Permanent pigment)

Painting: Paints used (from center)

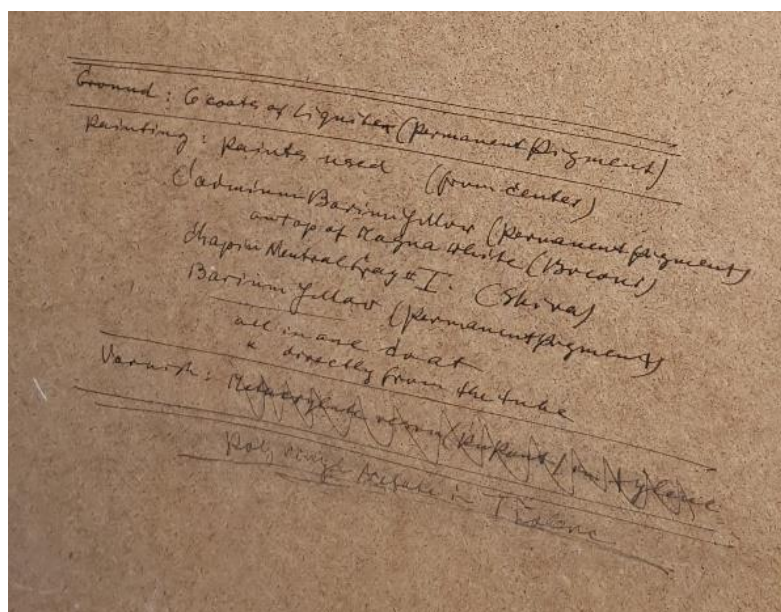
Cadmium Barium Yellow (Permanent pigment)

on top of magna white (xxxx)

(xxxx) Mineral gray #1 (xxxx)

Barium Yellow (permanent Pigment)

all in one coat directly from the tube



Text på baksidan av målning: *Study for Homage to the Square* "Evident", 1960. Foto: eget.



*Study for Homage to The Square*  
"Evident", 1960, Josef Albers, akryl på  
masonit, 102x102 cm. Moderna Museet i  
Stockholm. Foto: eget.

För att se bilden rakt framifrån sätter jag mig på huk. Efter en stunds fokuserande på kvadrat kadmium i centrum lyfter den sig. Den svävar och lägger sig ovanför den ljusgrå och svagt gul-flammigt-ockra. Nu uppstår något jag ej tidigare upplevt. Den svagt grå kvadrat som ligger mellan de två gula lagren, vibrerar och skiftar till att framträda som violett. Mellanlagret flammar violett i upplösta fält och mer markerade fält. Men så plötsligt i samband med att min blick rör sig, blir allt gult. De två fälten i bakgrunden upplöses och kadmium tar över synfältet. Allt är med ens självklart, starkt gult i mitt inre, i sinnet. Varför blir det så?

Min blick skakar sedan till och fälten blir åter igen tre. Gult och grått, anden av violett självklart närvarande som en vibrerande puls. Bilden inom mig är tre hypostaser i en kropp. Oseparerbara interagerande kraftfält.

Detta om att öppna ögon talar Albers om i sin färglära. Det var den vision han framför allt lyfte fram som mål med sin undervisning. I den målning som jag möter på Moderna Museet framstår färgen som en kanal som leder in i mitt inre. Synsinnet uppenbaras i mötet med målningen som en ledning som sätter själen i kontakt med omvärlden. Hur färgerna i målningen interagerar gör en sinnebild av hur mitt inre liv är i kontakt med materien. När jag

ser på målningen slås jag av tanken att Albers ”att öppna ögon” handlar om att konkret vara närvarande och faktiskt se sin egen blick. Jag vill benämna det som en närvaro i perception. Det är en upplevelse av närvaro genom att i färg ta in den egna kroppens funktioner och framför allt handlar det om att skönja hur det känns att se. Men det är också en närvaro av något yttre som transcenderar vad som faktiskt existerar i den visuella världen framför mig. Det är en färggestalt som närmar sig och rör sig helt i fjärran bortom den värld som går att ta på.

#### Bakgrund till uppsatsen

Inte sällan är det konstvetare, konsthistorikers eller teologers tankar om konst som benämner och definierar koncept om bild, vilka sedan skrivs in som skeenden i konst och bildhistorien. Detta påverkar i sin tur hur människor allmänt tänker och talar om konst och bild. För praktikern, till lika konstnären, råder till viss del en verbal språklöshet färgad av fokuset till praktiken. Bildkonstnärens fokus skall absolut ligga vid praktiken. Men när konstnärers perspektiv verbalt, lyser för starkt med sin frånvaro inom teoribildningen, uppstår också en risk för feltolkningar och en glappande sanningsenlighet mellan teorierna, historieskrivningen och den konstnärliga verkligheten.

Jag är bildkonstnär, och denna uppsats är skriven inom fältet teologi. Att jag är konstnär gör att jag har praktikers perspektiv att tillägga i teoribildningen om bilder. Att som praktiker skriva en uppsats med konstvetenskaplig inriktning, inom ämnesområdet teologi, har för mig inneburit en multidisciplinär undersökning om perception, och genom det också existens. Teologen Ola Sigurdson skriver att ”[...] de ting vi riktar vår blick emot är beroende av vår kunskap och våra uppfattningar. Än mer intrikat blir det när vi vänder vår blick mot en annan person.”<sup>1</sup> Att vi har en inbyggd förförståelse i vår blick innebär att vi kan medvetandegöra en sådan förförståelse och då även förändra den. Seendets förmåga till utveckling kan sägas vara vad denna uppsats kretsar kring.

Att ämnesfältet bild är hemmahörande inom teologin, kommer ur den definition om bild som uppsatsen använder. Det bildkoncept uppsatsen använder säger att essensen av en bild är – att bild närvarogör vad som är frånvarande. Bilders förmåga att närvarogöra vad som är frånvarande, är att betrakta som en väsenslik egenskap. Det är en egenskap som berättar om bilders rörlighet och inneboende anlag att pendla mellan att vara fysiska föremål i världen och

---

<sup>1</sup> Ola Sigurdson, *Himmelska kroppar, inkarnation, blick, kroppslighet*, (Glänta produktion, 2006), 151.

att vara immateriella visioner, drömmar och minnen i sinnevärlden. I denna uppsats undersöker jag detta gränsland mellan själen och materien, ett område som kallas för bild.

#### Praktik och teori

Konkret har uppsatsens interdisciplinära utgångspunkt inneburit att jag studerat och sammanfört en praktiker och en teoretiker. För praktikern, är det konstnären och pedagogen Josef Albers (1888–1976), och då specifikt hans metod för färglära som undersöks. Den teori som uppsatsen fördjupar sig i är formad av konsthistorikern och bildvetaren Hans Belting (1935–2023), och då specifikt dennes antropologiska bildteori.

#### 1:1 Syfte

Ämnen för denna uppsats är Josef Albers färglära som han formulerade i läroboken *Interaction of Color* 1963 och två föreläsningar i boken *Search Versus Re-Research* publicerad 1969. Färgläran i *Interaction* består av utläggningar och praktiska övningar. I *Search* lägger Albers fram sina tankar om bild, konst och utbildning. Ett viktigt syfte med uppsatsen är att undersöka hur Albers färglära fungerar som ett instrument att utveckla seendet, samt hur färgläran kan sägas bära på en potential av formerande egenskaper.

#### 1:2 Forskningsfrågor

De frågor som uppsatsen framför allt ämnar besvara är:

- 1: Hur kan bild förstås inom Albers färglära?
- 2: Hur kan Albers färglära förstås utifrån frågor kring moral och etik?
- 3: Hur kan Albers färglära förstås som ett redskap för att beskriva mänskliga erfarenheter bortom den fysiska synliga världen?

#### 1:3 Material

Primära källor för uppsatsen är Albers lärobok *Interaction och Color* (originalutgåvan från 1963 och 4e upplagan av den förenklade utgåvan från 1971). Och två av tre föreläsningar i hans bok *Search Versus Re-Search* (1969): ”General Education and Art Education: Possesive or Productive” och ”One Plus One Equals Three and More: Factual Fact and Actual Facts”. Båda föreläsningarna hölls i april 1965 på Trinity College, Hartford, Connecticut i U.S.A. Den tredje föreläsningen i *Search* beskriver delar av Albers undervisning som inte är relevant för denna uppsats.

För uppsatsens teori används två böcker av Hans Belting: *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* från 2001 och *Likeness and Presence, A History of the Image Before the Era of Art* från 1994.

## 1:4 Forskningsöversikt

### Albersforskning

Något jag tycker mig se upprepat noteras inom forskning om Albers, är hur hans färglära utformades i likhet med verifierbar forskning. Exempelvis gör katalogen *Intersecting Colors: Josef Albers and his Contemporaries* från 2015 en djupdykning i detta ämne. I denna bok undersöker teknikhistorikern Sarah Lowengard hur Albers färglära befinner sig i ett ämnesområde där både konst och vetenskap är aktiverade.<sup>2</sup> I samma katalog skriver Susan R. Barry, professor i neurovetenskap, hur tvärvetenskaplig forskning på 1970-talet upptäcker hur neuroner tycks aktiveras av linje, ljus, färg och kontur. Något som Albers har ägnat sitt liv åt att beskriva i sin pedagogik.<sup>3</sup>

Ytterligare ett exempel på en forskare som lyfter fram Albers som vetenskapsman är Mike Zenders. Han gör så i artikeln ”Design Research Pioneer Josef Albers: a case for design research” från 2016. Zenders menar att Albers som pedagog är väl undersökt, men däremot att han inte är tillräckligt uppmärksammas som framstående forskare.<sup>4</sup>

Charles Darwents biografi *Josef Albers Life and Work* från 2018, är den mest sentida och fullständiga biografi som skrivits om Albers. Biografen har varit behjälplig i uppsatsen för att få ett omfattande grepp om Albers bakgrund och genom det vad som formade hans undervisning och färglära. Vad som framträder annorlunda i Darwents biografi i relation till annat material jag studerat är att den framhåller Albers som katolik. Detta gör att Albers katolska arv genom biografen också framstår som viktigt för vad han utvecklade genom livet. Ytterligare tar Darwent upp den radikala pedagogik om barnet i centrum som växte fram i sekelskiftets Tyskland. Han lyfter denna pedagogik som viktig för förandet av Albers idévärld. Filosofen och utbildaren Friedrich Wilhelm Foerstes teoribildning sägs då spela en viktig roll.<sup>5</sup> Fokus i denna pedagogik låg vid att lära genom att aktivera sina sinnen, och lära genom att göra. Detta får sägas vara ett synsätt som är tydligt representerat genom hela Albers praktik och pedagogik.

I tal om hur Albers sammanbinder estetik och etik har jag funnit två artiklar. Eva Díaz

---

<sup>2</sup> Sarah Lowengard ”Explaining Color in Two 1963 Publications”, *Intersection Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy, (Amherst College, 2015), 30.

<sup>3</sup> Susan R. Barry, ”Josef Albers and the Science of Seeing”, *Intersection Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy, (Amherst College, 2015), 79.

<sup>4</sup> Mike Zenders, ”Design Research Pioneer Josef Albers: a case for design research”, (2016), 1, hämtad 20 april 2023,

[https://www.academia.edu/69938884/Design\\_Research\\_Pioneer\\_Josef\\_Albers\\_A\\_Case\\_for\\_Design\\_Research](https://www.academia.edu/69938884/Design_Research_Pioneer_Josef_Albers_A_Case_for_Design_Research).

<sup>5</sup> Charles Darwent, *Josef Albers Life and Work*, (Thames & Hudson Ltd, 2018), 63.

”The Ethics of Perception: Josef Albers in the United States” och Clara Hernandez ”Josef Albers: Art, Education and Democracy”. Båda dessa artiklar ger ingångar till hur Albers ser moralisk utveckling som sitt främsta undervisningssyfte. Díaz formulerar att Albers utvecklade en progressiv pedagogik som manar till experiment och social förändring.<sup>6</sup> Hernandez skriver fram Albers vision som att utveckla kritiska och medvetna sinnen för att göra demokratiska och fria medborgare.<sup>7</sup> Díaz tar exempelvis upp den amerikanska pedagogen och filosofen John Deweys teoribildning som ofta benämns som ”learning by doing”, i relation till Albers. Och hur deras idévärldar samspelar om hur utbildning kan få människor att utvecklas till självbestämmande individer.<sup>8</sup> I relation till det är det intressant att läsa att Darwent ser Dewey som att stå för en amerikanisering av den radikala pedagogik som formades av Foersters.<sup>9</sup> Men Deweys bok *Democracy and Education* ska ha publicerats på tyska kort efter att den gavs ut 1916. Så att Albers följde Dewey som Díaz påstår, är möjligtvis korrekt.<sup>10</sup> Hernandez tar upp Bauhaus och strömningar i det tidiga 1900-talet som en viktigt komponent för hur Albers genom livet strävade för att rasera hierarkier mellan konst, konsthantverk och design.<sup>11</sup>

I uppsatsen har jag valt att lyfta fram att Albers katolska bakgrund och skolning är av vikt för förandet av färgläran. Att jag gör så kan naturligt förklaras med att uppsatsen skrivs inom teologiämnet. I mitt intresse för teologi och religionsvetenskap ligger en nyfikenhet inför att studera hur idétradition och religion ofta är sammanflätat. Viktigt att lyfta fram är att det har producerats utställningar med Albers verk som tydligt visar på hans katolska arv som en viktig komponent i hans pedagogik och konstnärliga produktion. Utställningen *The Sacred Modernist: Josef Albers as a Catholic Artist*, föreslår att Albers färginteraktioner var andligt laddade undersökningar. Utställningens curator Nicholas Fox Weber gör sambandet mellan bildserien *Homage to the Square* och det nya Jerusalem som presenteras i Uppenbarelseboken i Bibeln. I Uppenbarelseboken visualiseras Jerusalem som kvadrater i kvadrater, och denna vision sägs ha inspirerat till hur många katedraler i Europa sedan konstruerats.<sup>12</sup> En sådan

---

<sup>6</sup> Eva Díaz ”The Ethics of Perception: Josef Albers in the United States”, *The Art Bulletin*, Vol. 90:2, (2008), 260.

<sup>7</sup> Clara Hernandez, ”Josef Albers: Art, Education and Democracy”, *Arte, Individuo Y Sociedad*, Vol. 34.4, (2022): 1389 (16 i PDF), hämtad 20 april 2023, <https://dx.doi.org/10.5209/aris.81122>.

<sup>8</sup> Díaz, ”Ethics”, 281.

<sup>9</sup> Darwent, *Albers*, 197.

<sup>10</sup> Díaz, ”Ethics”, 279.

<sup>11</sup> Hernandez, ”Albers”, 1389 (16 i PDF).

<sup>12</sup> Aidan Dunne, ”Is God in the details?”, utställningsrecension av *The Sacred Modernist: Josef Albers as a Catholic Artist*, Glucksaman Gallery, curator: Nicholas Fox Weber, *Irish Times*, 11 april 2012, <https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/visual-art/is-god-in-the-details-1.499214>.

tolkning av Albers har både mötts med intresse och kritiserats. Exempelvis skriver Mark Harris i sin recension av utställningen att en sådan tolkning av Albers möjligtvis kan ifrågasättas som att vara mer en "[...] curatorial devil's advocacy than an opening of paths towards a profound revision of scholarship."<sup>13</sup> Harris fortsätter med att skriva att Albers oftare avvisade att hans praktik kunde sammankopplas med religion, än att han välkomnade en sådan tolkning av hans arbete. Harris tillägger att det i Albers produktion finns referenser till judisk mysticism likväl som till kristen teologi.

Forskning i anslutning till den antropologiska bildteorin

Konsthistorisk forskning har traditionellt undersökt konstföremål och artefakter utifrån att de har en historia och att det är klassificerbara objekt som kan dateras och visas i utställningar.<sup>14</sup> Vad Hans Belting bidrog till att etablera med den antropologiska bildteorin, var att arbeta genom frågeställningen: Vad är en bild?<sup>15</sup> Det ledde till en konsthistorisk forskning som var mer inriktad på kontext samt frågeställningar om funktion och reception av konst och bild, än vad som varit närvarande inom fältet tidigare.<sup>16</sup>

Detta skifte från ett ensidigt fokus på artefakt – till att studera en bilds användning och funktion kom att skapa debatt i det humanistiska fältet. En debatt som framför allt handlade om huruvida bildvetenskapen är en del av det konsthistoriska fältet eller inte.<sup>17</sup> Belting beskriver att hans forskning står i relation till ett behov som fanns om att uppdatera konsthistorikern Erwin Panofskys (1892-1962) ikonologi. Enligt Belting är Panofskys ikonologi fokuserad på att tala om bilder med text som utgångspunkt. Brytpunkten med det betyder då ett steg i riktningen mot att studera bild utifrån vad den verkligen är och vad den gör. En ny ikonologi har sedan tagit form genom bland annat konsthistorikern W.J.T Mitchell och Belting. Mitchell var tidig med att lägga fram att bild bör ses som ett levande ting.<sup>18</sup> Något som han utvecklar i sin bok *Picture Theory: essays on verbal and visual representation* (1994). Mitchell gör en distinktion mellan *picture* (fysisk bild) och *image* (intern bild). I relation till det kan vi tydligt se ett samband och släktskap mellan Mitchell och Belting.

Den nya typ av ikonologi som växt fram genom Mitchell och Belting bär på en kritik till konsthistorien att vara allt för linjärt sammansatt. Ett ställningstagande som i sin tur stött

---

<sup>13</sup> Mark Harris, "The Sacred Modernist: Josef Albers as a Catholic Artist", utställningsrecension, Glucksaman Gallery, curator: Nicholas Fox Weber, *Art Monthly*, april 2012.

<sup>14</sup> Hans Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, (Princeton University Press, 2011), 2.

<sup>15</sup> Ibid, 1.

<sup>16</sup> Luca Vargiu, "Hans Belting", *The Palgrave Handbook of Image Studies*, red. Kresmir Pugar, (Josip Juraj Strossmayer University, 2021), 859.

<sup>17</sup> Belting, *Anthropology*, 2.

<sup>18</sup> Ibid, 12.

på kritik från exempelvis konsthistorikern David Fredberg, som varnat för att över huvud taget framlägga en bildhistoria.<sup>19</sup> Jag förstår Fredbergs varning som en reflektion över att bildämnet genom sin komplexitet och tolkningsrymd är svårt att förhålla sig till linjärt. Därför behövs varningen om att skriva en bildhistoria, eftersom historia till sin form akademiskt behöver byggas upp enligt ett linjärt perspektiv.

Outtröttligt fortsatte Belting under sin levnad att sträva efter ett bildstudium som kombinerar discipliner och perspektiv. I sin forskning rörde han sig mellan konsthistoria, bildvetenskap, samtidskonst, filosofi, psykologi, religion, medievetenskap och visuella studier. Beltings ställningstagande var uttryckligen att bild bör studeras genom att eftersöka material i både det förgångna och i framtiden inom den egna kulturen.<sup>20</sup> Detta ledde till att han kritiserades för att använda ett allt för brett studiematerial och att det medförde risken att den antropologiska bildteorin har svårt att finna teoretiskt gensvar till följd av sin brokighet. Vidare har det också lett till att Belting kritiserats för att framlägga en ofullständig beskrivning av bildhistorien.<sup>21</sup> Framför allt bör det uppmärksammas att Belting rönt stort inflytande och uppskattning för sitt ickelinjära och täta perspektiv. Vad han har etablerat är ett antropologiskt perspektiv på bild, som ställer ett allt för strikt evolutionärt tänkande inom den konsthistoriska forskningen på ända.

Vad kan denna uppsats tillföra forskningen om Albers?

Jag vill belysa fyra områden som denna uppsats har ny och viktig kunskap att tillföra forskningen om Albers färglära. 1, Denna uppsats är den första att sammanföra Beltings antropologiska bildteori med Albers färglära. Detta får sägas vara något av värde för forskningen eftersom Beltings teori kan sägas ha etablerat ett nytt paradigm inom bildforskningen. Ett paradigm som i sin användning inom konsthistorisk forskning lett fram till en orientering och möjlighet till att undersöka bild som väsen, framför att bild inom forskningen företrädesvis tidigare hanterats som artefakter och material i världen. Jag vill påstå att användningen av Beltings antropologiska bildteori i samband med Albers, förtydligar och tillgängliggör det konstbegrepp som Albers själv uttalar. 2, Ytterligare kan det påpekas att det i denna uppsats är första gången som bild inom färgläran undersöks ingående. Detta vill jag hävda är av värde för forskningen om bilder. Det är värdefullt eftersom Albers genom sin praktik pekar till det bilkoncept som sedan etablerats av teoretiker som Belting. Detta är av

---

<sup>19</sup> Vargiu, "Hans Belting", 864.

<sup>20</sup> Ibid, 866.

<sup>21</sup> Ibid, 862.

vikt att föra fram, eftersom det visar på hur praktikern och praktikens tillvägagångsätt är att värdesätta inom forskningen, som viktig del i hur framsteg inom teoribildning utvecklas. 3, Vidare kan det klargöras att det tidigare har etablerats tankar om att det finns en relation till religion och religiositet i Albers bakgrund och i hans konstnärliga produktion. Denna uppsats är dock mig veterligen, den första som skrivs om Albers och hans färglära inom teologiämnet. Tillika får det då också uttalas att det är den första uppsatsen, i den akademiska forskningen om Albers, att sammanbinda hans relation till övning och repetition med en katolsk idétradition om praktik och etik. 4, Att döma av den akademiska forskningen om Albers, är att den huvudsakligen – eller till och med bara – fokuserar på att undersöka skrivet material. Denna uppsats gör ett försök att i sin metod tillägga ett moment av att praktisera övningar som presenteras i läroboken *Interaction*. Praktiserandet av övningarna fungerar i uppsatsen som ett underlag till att synliggöra hur konst, bild, etik och varseblivning av en verklighet bortom den fysiska synliga världen kan förstås inom färgläran.

Genom sin metod tillgängliggör uppsatsen Albers färglära och de idéer som omgärdar den med en högre tydlighet än vad tidigare forskning gjort. Metoden av praktiserande får sägas göra denna uppsats väsentligt annorlunda från annan akademisk forskning om Albers. Min förhoppning är att vad jag här räknat upp som särskilt för denna uppsats, utgör ett viktigt tillägg i forskningen om Albers färglära och dess värde för eftervärlden.

### 1:5 Avgränsning

Det finns ett rikt material både om Albers, Belting och olika fält som berör bild. Till följd av det så har en stram avgränsning varit nödvändig. Avgränsningen är en avvägning i relation till uppsatsens forskningsfrågor, och den tid uppsatsen kunnat ta i anspråk. Jag har valt bort att undersöka tidigare texter av Albers som exempelvis ”Historical or Contemporary” från 1924. Jag har inte heller undersökt hans poesi. De material jag valt att studera i uppsatsen är publicerat på 1960-talet, detta gör att materialet artikulerar vad Albers kommit att sammanställa under en livstid.

De titlar av Belting som används för uppsatsens teori är valda för att de formulerar den antropologiska bildteorin. Specifikt *An Anthropology* formulerar teorin medan föregångaren *Likeness and Presence* kan sägas ha stått för upprinnelsen till teorin.

Forskningsfrågorna för uppsatsen vill inte utreda olika förhållningssätt om bild. I likhet med det gör inte heller uppsatsen en redogörelse över den antropologiska bildteorin i relation till andra teorier om bild. Min bedömning har varit att en sådan redogörelse vore allt för tidskrävande att utföra inom ramen för denna uppsats. Det är inte heller inkluderat i

forskningsfrågorna hur Albers står i relation till olika teorier om färg eller andra färgläror. Jag har till följd av det valt att utelämna att beskriva historisk utveckling av färglära eller färgteori som ämne.

### 1:6 Källkritik

Uppsatsens primärkällor författade av Albers är inte akademiskt material i klassisk bemärkelse. *Interaction of Color* (Yale University Press, 1963) är en lärobok i färglära som innehåller ett rikt bildmaterial och texten är bitvis att uppleva som poesi. *Search Vs. Re-Search* (Trinity College Press, 1969) är en bok framställd utefter tre föreläsningar, i vilka Albers beskriver hur han förhåller sig till konst, bildning och utbildning. Varken *Interaction* eller *Search* använder referenser i klassisk forskartradition. Det finns kritik om felaktigheter i Albers färglära.<sup>22</sup> Det finns också argumentation som bemöter den kritiken.<sup>23</sup> I uppsatsen går jag inte in i argumentation som handlar om riktigheten i olika läror om färg eller perception. Jag gör inte heller en historisk redogörelse för framväxten av färglära som ämnesfält.

Att Albers inte underbygger sina ställningstaganden med referenser eller en argumentation som är lätt att följa upp, gör att han kan läsas som subjektiv i sina uttalanden. Vad som kan vara viktigt att nämna, är att det i dag är få som har kunskap om hur mycket Albers har influerat dagens konstutbildningar.<sup>24</sup> Det kan även vara på sin plats att påpeka att Albers genom sitt liv var verksam vid några av västvärldens mest renommerade utbildningsinstitutioner (Bauhausskolan, Black Mountain College och Yale University). Vad Albers genom sitt liv kom att utveckla, har i hans eftermäle kommit att uppskattas och leva vidare. Det är en anledning till att jag ser det som viktigt att lyfta fram och studera de källor som finns att tillgå, där Albers själv står som avsändare.

Hans Belting räknas till en av de mest framstående forskarna inom konsthistorisk och bildvetenskaplig forskning av i dag. Hans antropologiska bildteori utgör det ramverk och bildkoncept som uppsatsen använder. Teorin utvecklades av Belting under 1990-talet, vartefter det hänt mycket inom bild och teknikutveckling. Men, Beltings forskning har orienterat förståelsen om bild till ett antropologiskt synsätt om hur bild används.<sup>25</sup> Vidare har han tagit den konsthistoriska forskningen till att närma sig det allmänna området för visuell

---

<sup>22</sup> Alan Lee, "A Critical Account of some of Josef Albers' Concepts of Color", *Leonardo*, Vol 14, No. 2, MIT press, (1981), 99-105.

<sup>23</sup> Dorotea Jameson, "Some Misunderstandings about Color perception, Color Mixture and Color Measurement", *Leonardo*, Vol 16, No. 1, MIT press, (1983), 41-42.

<sup>24</sup> Díaz, "Ethics", 261.

<sup>25</sup> Jonathan Miller, "Hans Belting, An Anthropology of Images: Picture, medium, Body", *Anthropological Quarterly*, Vol. 85.2, 2012, bokrecension, 631.

kultur.<sup>26</sup> Den antropologiska bildteorin har genom det också befast att studium av bildbruk är av vikt för vår förståelse om vad bild är. Detta står i kontrast till att avgränsat studera bild utifrån att det är statiska artefakter utförda i olika material som studeras. Genom detta framsteg om en dirigering till att föra in ett studium av bildbruk i teoribildningen, får också Beltings forskning ses som avsevärt viktig för konsthistorisk bildforskning i stort.

Ytterligare att påpeka som väsentlig kritik för uppsatsens källor är att Belting och Albers är vita män fostrade i västerländsk kontext. De är båda från Tyskland och har båda en relation till världskrigens fasor. Uppsatsen går inte in i material som behandlar hur konst och utbildningsfrågor påverkats och förändrats i efterdyningar av första eller andra världskriget. Även om det vore utomordentligt intressant, så skulle även det vara ett allt för stort arbete att utföra inom ramen för denna uppsats.

Hur Albers och Belting står sig för en feministisk eller postkolonial läsning har inte heller varit en fråga som denna uppsats behandlat. Uppsatsen får ses som ett utsnitt, en redovisning och ett inlägg, av många möjliga inlägg, inom det specifika området om vad perception är i relation till bild och färg, samt ett inlägg om bildning och estetikens samband med etiken. Sett i ljuset av dagsaktuell svensk kontext kan uppsatsen läsas som en reflektion om bild och konstämnets fortsatta plats och värde inom generell utbildning.

### 1:7 Teori

Att bild har förmågan att transcedera vår materiella verklighet, är ett synsätt som är vedertaget bland bildkonstnärer och konstvetare. Jag vill även påstå att det är ett synsätt om bild som också är etablerat hos lekmän. Detta påstående om en generell uppfattning om bild, kan härledas till uttryck som ”att beröras av en bild eller ett konstverk”, ”att drabbas av ett konstnärligt uttryck” eller ”estetik som sublim upplevelse”. Genom att i uppsatsen använda Beltings antropologiska bildteori poängterar jag att uppsatsen också anammar idén om att bild är av plural karaktär. Det vill säga att bild är ett fenomen som uppstår mellan människa och fysiska material i världen. Bild är drömmar, minnen och visioner, likväl som det kan vara målningar, fotografier och skulpturer. Genom att sätta detta ramverk om en bilds väsen i bruk, överbryggs glappet mellan materia och själsliv. Jag menar att överbrygga detta glapp var något Albers strävade efter i sin undervisning och färglära.

För den antropologiska bildteorin finns ett fördjupande teoriavsnitt på sidorna 16–31.

---

<sup>26</sup> W. J. T. Mitchell, "The Surplus Value of Images", *Mosaic*, Vol. 35.3, (2002), 6.

## 1:8 Metod

Genom textanalys gör uppsatsen ett försök att utifrån tidigare skrivet material svara på de forskningsfrågor som ställs. Förutom att analysera text inrymmer uppsatsen i sin metod praktiska moment av färgövningar. Färgövningar har genomförts genom att studera originalutgåvan av *Interaction of Color* och att genomföra vissa övningar genom att laborera med färg enligt bokens instruktioner.

I den forskning som jag läst inför denna uppsats har jag inte hittat något akademiskt material som på ett praktisk plan tar sig an Albers färglära. Det är här denna uppsats genom sin metod kan utgöra ett viktigt inlägg i forskningen om Albers. Det vill säga att denna uppsats parallellt med att undersöka Albers nerskrivna begreppsvärld också tar sig an färgläran praktiskt. Albers hela pedagogik och färglära manar till att praktiseras. Uppsatsen följer uppmaningen om att praktiskt utföra färgläran med förhoppning om att visa fram en djupare förståelse om de funktioner Albers beskriver som inneboende i färgläran.

Färgövningar har framför allt genomförts genom att laborera med färg digitalt. Det har då handlat om att i stället för att använda pappersark så som Albers gjorde i sina kurser, har övningar genomförts i dataprogrammet Illustrator. Digitalt kan färger lätt varieras för att interaktion mellan färger ska kunna undersökas. Övningar har också gjorts genom att studera bildmaterialet i originalutgåvan av *Interaction* ingående.

## 1:9 Bildmaterial

Eftersom uppsatsen undersöker färg, bild och konst så innehåller uppsatsen bilder som tydliggör vad det är som undersöks. De bilder som presenteras i relation till övningar i färgläran är framställda digitalt. Några bilder i uppsatsen är gjorda utefter övningar för att illustrera vad som står i texten. Några bilder är digitalt genomförda varianter på bilder som finns i *Interaction*. Att studera färglära är tidskrävande och precis som Albers påpekar ett livslångt arbete. De färgövningar som i uppsatsarbetet genomförts experimentellt, i relation till övningarna i boken, är inte av en sådan kvalitet att de pedagogiskt berättar för en läsare vad Albers beskriver. De bilder som finns i *Interaction* är insamlade från studenter som gick Albers kurser över åren. Det vill säga att de valts ut för att de tydligt visar på de problem som Albers tar upp i specifika övningar. Därför har jag i flera fall valt att ta fram digitala varianter på dessa bilder framför att använda egenutförda experiment. Jag vill uppmuntra läsare att själv göra övningar, eftersom det är först i det egna praktiserandet som det fördjupat framträder insikter, om vad det är Albers beskriver.

I uppsatsens finns bildmaterial som är allmängods, samt ett foto av studien *Homage to the Square "Evident"*, som är Moderna Museets upphovsrätt.

## 1:10 Centrala begrepp

Begreppet *konst* står i denna uppsats framför allt för bildkonst. Begreppet *bild* utvecklas i uppsatsens teoriavsnitt, sammanfattande kan det sägas om *bild* att det inbegriper både mentala bilder så som drömmar och visioner– och materiella bilder i världen. I det fall ordvalen *primitiv religion* eller *primitiv bild* används i uppsatsen, används dessa ordval för att beskriva religion eller bild kronologiskt och/eller evolutionärt. I västerländsk kontext kan bilder innan reformationstiden benämnas som primitiva. I det avseendet rör det sig i uppsatsen oftast om bilder som inom kyrkan, eller i folktro, sågs eller ses som heliga. Ett klargörande för uppsatsens teori är att ordet *primitiv* inte skall läsas som ett värderande begrepp. *Ikonologi* är en tolkningsmodell för att undersöka konstverks kulturella och historiska betydelse. *Modernism* avser i uppsatsen bildkonsthistorien omkring 1900–1960-tal. *Samtidskonst* är ett begrepp som i uppsatsen används för konst av i dag. Ett *samtida konstbegrepp* är i uppsatsen ett konstbegrepp som är format efter reformationstiden. Under reformationen togs makten från kyrkans män att initiera och att heliggöra bilder och föremål. Endast skriften framhölls som helig och kunde inte representeras av någon bild. I detta skede öppnades ett nytt utrymme upp för en tradition att kontempera bilder och föremål.<sup>27</sup> Kortfattat kan det sägas att det är det konstfält som då växte fram, som är vad ett samtida konstbegrepp vilar på. *Färg* och *färglära* i uppsatsen avser huvudsakligen färg i bemärkelsen fysiska färgpigment. Detta till skillnad från färg inom fysiken, som avser ljus. *Färgövning* är i uppsatsen en praktiskt genomförd övning med hjälp av pigment, färgat papper, belysta föremål eller digitalt. Begreppet *formerande* har i uppsatsen betydelsen en avsevärd och holistisk förändring i människan.

## KAPITEL 2: FÖRDJUPAD TEORIDEL OCH ALBERS BAKGRUND

För att undersöka Albers färglära använder uppsatsen den antropologiska bildteorin formulerad av konsthistorikern, konst– och bildvetaren Hans Belting (1935–2023). Teorin är viktig för uppsatsen eftersom den erbjuder ett konceptuellt paradigm genom vilken Albers färglära kan förstås med ökad tydlighet. Det vill säga genom att låta Albers möta Belting uppstår en friktion mellan dem vilket utgör grunden för att kunna besvara uppsatsens frågeställningar.

Den antropologiska bildteorin skrivs i detta avsnitt fram genom en inledning och bakgrund, varpå det följer en redogörelse för teorin som antropologisk, samt en redogörelse

---

<sup>27</sup> Hans Belting, *Likeness and Presence, A History of the Image Before the Era of Art*, (the University of Chicago Press, 1994), 16.

för den begreppsvärld som Belting presenterar. Den fördjupade översikten till teorin som sedan följer har jag valt att skriva under tre rubriker: Internt–externt, blick–kropp, samt osynligt–synligt. Rubrikerna går in i varandra, men en förhoppning är att de synliggör hur den antropologiska bildteorin artikulerar relationen mellan intern och extern bild, relationen mellan blick och kropp, samt hur bild som väsen pendlar mellan att vara osynligt och synligt. I uppsatsens analys och även till viss del i slutdiskussionen görs återkopplingar till beröringspunkter som går att finna hos Albers med den antropologiska bildteorin.

Vad som kan sägas om Albers är att han satte praktik framför teori i allt han gjorde. Det material av Albers som uppsatsen undersöker använder både text och bild i sin förmedling. Även om Albers uttrycker sina tankar och ställningstagande i skrift så görs det med viss knapphet och ofta med ett poetiskt tilltal. Albers budskap förmedlas framför allt genom att hans färglära sätts i bruk. Belting i sin tur är teoretiker och han artikulerar vad bild är genom ord. Till skillnad från Albers visualiserar inte Belting vad det är han talar om. Detta gör att en konkret bildupplevelse inte kan erfaras genom hans teori. Vad som uppstår mellan Albers och Belting är ett utbyte vilket i min mening gynnar förståelsen av dem båda.

Den bildparadigm som den antropologiska bildteorin presenterar säger att bild besitter väsenslika egenskaper. Ett sådant synsätt kan sättas i kontrast till en tradition vart bild framför allt studerats som artefakt och material i världen. Att den antropologiska bildteorin lyfter fram bild som väsen gör att den är pedagogiskt effektiv för att förstå bild i relation till perception och kropp. Kortfattat kan skrivas att Beltings teori artikulerar vad Albers färglära sätter i bruk när den praktiseras. Samtidigt visualiserar Albers genom sin färglära, vad det är Beltings teori uttrycker. I mötet däremellan uppstår en ökad förståelse för bild som väsen, samt Albers tankar om bild, estetik/etik och hur färg kan fungera som redskap för att beskriva mänskliga erfarenheter bortom den fysiska synliga världen.

## 2:1 Bakgrund och inledning till den antropologiska bildteorin

Hans Beltings sextio år långa forskarkarriär spänner över bysantinsk och medeltida konst till renässans in i modern tid. Genom sin forskning har han outtröttligt förändrat den konsthistoriska idébildningen och dess roll genom att ifrågasätta dess traditionella metoder och teorier. År 1987 publicerade Belting ett avsked till traditionell konsthistoria genom den provocativa titeln *The End of the History of Art?*<sup>28</sup> De förändringar han ville se inom fältet var en mer funktionalistisk syn på vad konst och bild är. Detta leder för Belting fram till den antropologiska bildteorin. Under sina sista levnadsår ägnade Belting sin tid åt att studera

---

<sup>28</sup> Vargiu, "Hans Belting", 857.

relationen mellan bildvetenskapen, medieteorin och visuella studier, med ett fördjupat reflekterande i relation till frågor om blick och syn. I detta ingick också reflektioner om hur postkolonial forskning är av värde för bildforskningens fortlevnad.

Bakgrunden till den antropologiska bildteorin påbörjade Belting i arbetet med boken *Likeness and Presence, A History of the Image Before the Era of Art*, från 1994.<sup>29</sup> I sin genomgång av vad bilder är och gör, sträcker han sig i det verket från antiken in i renässansen med några få inblickar till moderniteten. Belting framhåller däri att han inte förklarar bilder, och inte heller påstår att bilder förklarar sig själv. Bilder avslöjar bäst sin betydelse genom hur de används, skriver han.<sup>30</sup> Om *Likeness and Presence* var ett startskott för den antropologiska bildteorin, så är det i boken *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* från 2001, som teorin utvecklas i sin helhet. I *An Anthropology* byggs teorin upp genom exempel från antik bild och bildanvändning, men Belting utgår där i hög grad också från bildämnet i modern tid. Specifikt i bokens sista kapitel behandlar han den moderna bilden genom fotografiet, och hur det är länkat till den äldre bildhistorien.<sup>31</sup>

Ett antropologiskt perspektiv gör en universell bildteori

Belting förklarar sitt perspektiv som antropologiskt i bemärkelsen kulturanthropologi i Europa. Han framhåller detta som viktigt. Det är så, för att det inom antropologin är vedertaget att det väsen vi kallat för bild har en dubbel betydelse. Enligt antropologin är bild mer än en produkt i vårt seende. Bilder skapas enligt antropologin ur personlig och kollektiv kunskap och intention. Belting slår fast: "We live with images, we comprehend the world in images. And this living repertory of internal images connects with the physical production of external pictures that we stage in the social realm."<sup>32</sup> Ytterligare beskriver Belting att bildens inneboende natur är "[...] *presence of an absence*."<sup>33</sup> Han skriver att en fysisk bild är närvarande för vår blick, men att den närvaron eller synligheten är beroende av materialet, genom vilket bilden framträder. Detta förhållande gäller oavsett om det rör sig om en bildskärm eller antik skulptur. Genom detta resonemang kan vi således också förstå den antropologiska bildteorin som universell och applicerbar på bild generellt.

---

<sup>29</sup> Belting, *Anthropology*, 8.

<sup>30</sup> Belting, *Likeness and Presence*, xxii.

<sup>31</sup> Belting, *Anthropology*, 3.

<sup>32</sup> *Ibid*, 9.

<sup>33</sup> *Ibid*, 6.

## Begrepp och språk

Belting klargör att han i den antropologisk bildteorin använder det tyska ordet *bild*.<sup>34</sup> Det tyska (och det svenska) ordet *bild* innefattar båda de engelska begreppen *image* och *picture*.<sup>35</sup> För att formulera en distinktion med hjälp av de engelska begreppen, kan *image* sägas vara vad som uppstår i vårt sinne, så som drömmar och minnen. Således har *image* att göra med *imagination*, till svenska översatt till föreställningsförmåga och fantasi. Ordet *picture*, är mer en benämning på det konkreta föremål eller material som en bild kan vara, exempelvis ett fotografi, en målning eller en skulptur, enligt Beltings resonemang. Ytterligare kan klargöras att Belting återkommande liknar bild vid väsen. På tyska används *wesen*, vilket i den engelska utgåvan översatts *essence*. *Essence* kan ha både översättning [innersta] väsen och essens, extrakt.<sup>36</sup>

I tal om begrepp beskriver Belting att ögat är vad som möjliggör att bild blir till, i och utanför våra kroppar. Angående ord som *blick* och *seende* refererar Belting till den marxistiska filosofen Régis Debray och hur han sätter blick i samband med bild.<sup>37</sup> Debray har formulerat hur blicken är vad som levandegör bilder, i likhet med hur text levandegörs genom läsning. Exempelvis kan ett franskt ord som *regard* förutom att titta, också innefatta att *se* och *se upp*. Från Debray använder Belting även ordet *transmit*, att överföra bilder, framför ett vokabulär om att producera bilder. En användning av *transmit* har betydelsen att *överföra* eller *sända* bilder. Belting beskriver det som att begreppet *transmit* språkligt transcenderar ett begrepp som kommunikation. Ordet kommunikation att jämföra med ett begrepp som handlar om att överföra, uttalar Belting i likhet med Debray som banalt.<sup>38</sup>

*Medium* och *material* är ytterligare två viktiga begrepp i Beltings resonemang som visar på den komplexitet och rikedom som bildämnet utgör. Ordet *material* pekar mot det fysiska som exempelvis oljefärgen för en konstnär. Begreppet *medium* kan betyda det samma, men kan också vara en person som talar med de döda eller något annat bortom vår fysiska existens. Möjligtvis är den vanligaste användning av ordet 'medium' att beskriva något som befinner sig i ett gränsland, eller mitt emellan. Beltings användning av ordet *medium* pekar mot vad som fungerar som värd eller bärare för en bild. Det vill säga att materialet/mediet, är vad som gör en bild synlig.<sup>39</sup> Medium kan således i Beltings teori förstås som materialet i en

---

<sup>34</sup> Ibid, 1.

<sup>35</sup> Ibid, 9.

<sup>36</sup> Engelsk Ordbok, (Bokförlaget Prisma, 1988), 149.

<sup>37</sup> Belting, *Anthropology*, 4.

<sup>38</sup> Ibid, 4.

<sup>39</sup> Ibid, 18.

målning, men också en människokropp vars centrala nervsystem genererar bilder.

Efter denna bakgrund och begreppsförklaringar, ägnas nu de kommande sidorna åt att redovisa delar av den systematiska sammanställning Belting lägger fram för att bygga den antropologiska bildteorin.

## 2:2 Den antropologiska bildteorin

### Internt–externt

Images do not exist only on the wall (or the TV screen), nor do they exist only in our heads. They can not be extricated from a continuous process of interactions, and that process has left its traces in history of artifacts. This never ceasing interaction continues in our era of digital images [...].<sup>40</sup>

I den antropologiska bildteorin är interna och externa bilder oskiljaktiga. I denna symbios är mediet/materialet en viktig komponent. När Belting lägger fram treenigheten *image* (intern bild), *picture* (extern bild) och *medium* (material), presenteras mediet eller materialet att fungera som ett stöd och redskap för den inre bilden. I och med att Belting lyfter in medium/material klargör han också att det inte handlar om bild som media, som i exempelvis massmedia, utan att det handlar om bilders behov och användning av fysiska media/material för att bli till. Han belyser i detta även att människans kropp kan ses som ett levande medium genom hur den ständigt genererar och processar bilder.<sup>41</sup> Bilderna kommer till oss som om de använde våra kroppar som värdar, resonerar Belting.<sup>42</sup>

Vad som framträder i den antropologiska bildteorin är att det är i relationen mellan kropp och material som bilder uppstår.<sup>43</sup> I samband med ett sådant påstående skriver Belting ”*The picture is the image with a medium.*”<sup>44</sup> Detta betyder att bild bör förstås och tolkas utöver sitt faktiska medium/material, och snarare ses som att stå i relation till våra levande kroppar som helhet. Våra kroppar bebos av bilder, och det är också i våra kroppar bilder tar form skriver Belting.<sup>45</sup> Bild i våra kroppar, formulerar han genom att begreppsliggöra att det mellan materiell bild och kropp, uppträder immateriella bilder. Genom detta framträder med tydlighet att den antropologiska bildteorin inkluderar bild som att fungera och verka både internt i människan och externt i världen utanför människan. Vad Belting formulerar är att

---

<sup>40</sup> Ibid, 4-5.

<sup>41</sup> Ibid, 11.

<sup>42</sup> Ibid, 19.

<sup>43</sup> Ibid, 3.

<sup>44</sup> Ibid, 10

<sup>45</sup> Ibid, 3.

bild är att betrakta som väsenslik, genom hur bild rör sig mellan människans inre värld och världen utanför människan.

Inre bilder framträder i något som Belting formulerar som en dubblerad process av perception och fabricering. Denna dubbla process äger rum simultant och är inte separerbar, fastslår han.<sup>46</sup> Vidare namnges immateriella bilder som drömmar, upplevelser, fantasier, visioner eller minnen.<sup>47</sup> Jag förstår detta som att samtidigt som vi ser på en bild, fabriceras våra inre bilder simultant. Minnen är en kroppslig upplevelse som kan beskrivas vara hur vi inom oss genererar bilder av händelser eller personer som inte är närvarande. Vi tenderar att tillskriva samma förmåga om att framkalla något frånvarande, som en funktion i materiella bilder. Som i exempelvis ett fotografi.<sup>48</sup> Genom det så kan också materiella bilder benämnas som en länk mellan våra inre bilder och våra kroppar, skriver Belting.<sup>49</sup>

För att klargöra distinktionen mellan immateriell bild (vision, dröm eller minne) och medium/material tar Belting upp ikonoklasm. Ikonoklasm eller bildstormning betyder våld mot bilder. Ett sådant våld, förstör endast en bilds material så som bronset, stenen eller färgen förklarar Belting. Vad som förstörs är således endast materialet som ger stöd åt den immateriella bilden. Ikonoklasm till trots, så förblir den immateriella bilden orörd i betraktarens inre. I förekomsten av bildförstörelse har handlingen som mål att utplåna en bild från offentligheten och vill göra det genom att förstöra bildens materialitet. Bildförstörelse blir således en symbolhandling i likhet med hur det är en symbolhandling att installera en staty i det offentliga rummet skriver Belting.<sup>50</sup> Men att statyer förstörs kan aldrig helt infria att de idéer och tankar som en bild inrymmer utplånas från människors medvetande.

---

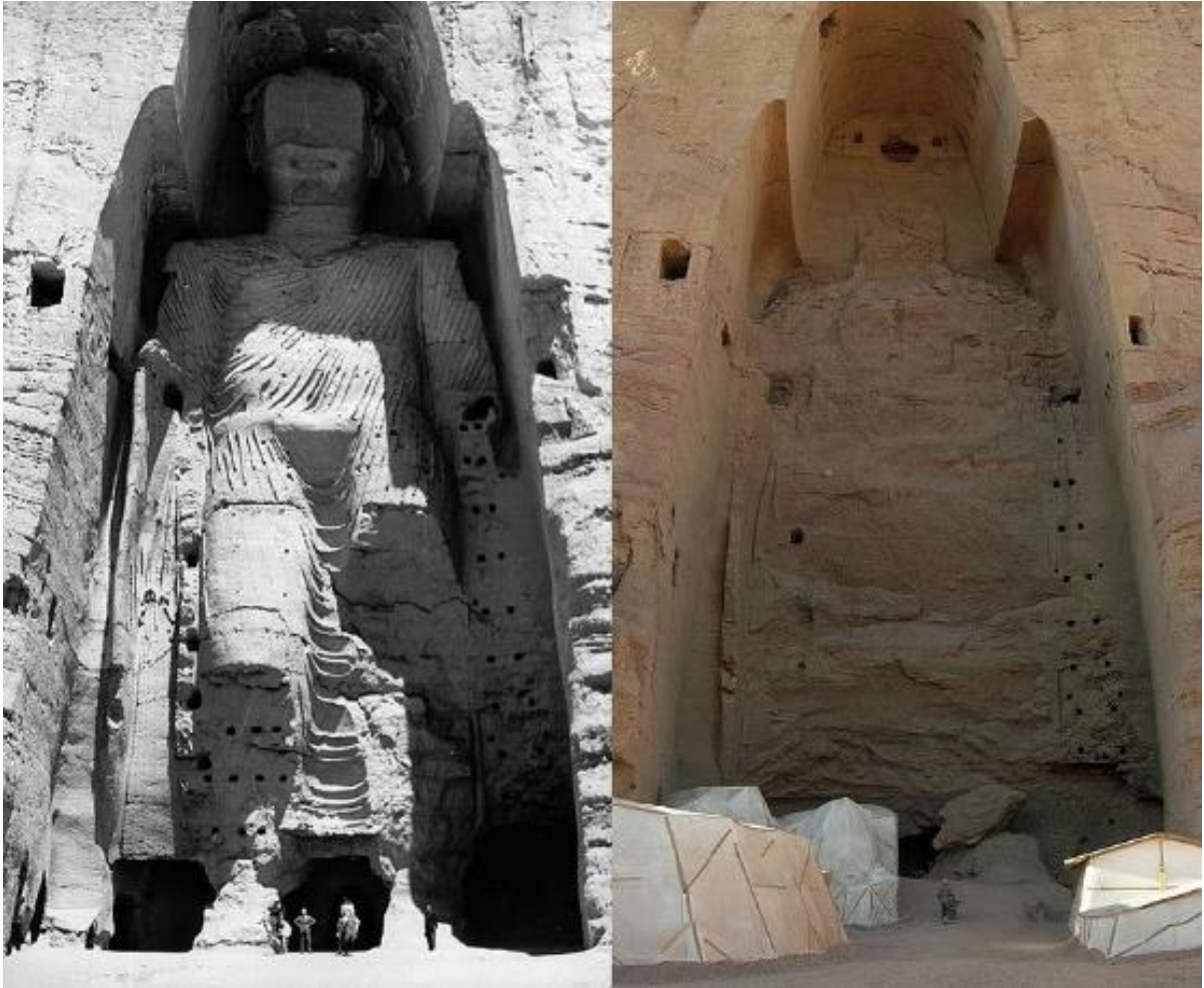
<sup>46</sup> Ibid, 36.

<sup>47</sup> Ibid, 2.

<sup>48</sup> Ibid, 146.

<sup>49</sup> Ibid, 6.

<sup>50</sup> Belting, *Anthropology*, 6.



Ett exempel på ikonoklasm i modern tid. I Bamiyan beläget i dagens Afghanistan fanns fram till 2001 två buddhastatyer från 500-talet, uthuggna i klippor. Området är beläget längs sidenvägen och från 100-tal fram till den muslimska invasionen på 800-talet var det en buddhistisk plats. I mars 2001 förstördes statyerna av Talibanerna. Källa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_destroyed\\_heritage#/media/File:Taller\\_Buddha\\_of\\_Bamiyan\\_before\\_and\\_after\\_destruction.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_destroyed_heritage#/media/File:Taller_Buddha_of_Bamiyan_before_and_after_destruction.jpg)

I detta avsnitt intern–extern har bild artikulerats som väsen. Vad den antropologiska bildteorin säger är att bild uppstår mellan människa och material i en synkron process av perception och fabricering. Bild enligt teorin kan likväl vara intern så som drömmar, minnen eller visioner och samtidigt externa genom material i världen. Vad teorin säger är att internt och externt är sammanbundet genom bilden som levande väsen. I nästa avsnitt ges inblick till hur teorin artikulerar en förskjutning från ett aktivt deltagande i bilduppleveses till bild som utblick. I samband med det artikulerar Belting att den moderna bildhistorien har inneburit en distansering mellan blick och kropp.

### Blick–kropp

När Belting förklarar relationen mellan inre bild, kropp och extern bild använder han spegeln som modell. Han skriver att en spegel redan under antiken kunde representera en kropp som en plan yta bestående av glas och metall. En spegling uppstår på spegels materialitet, och även om kroppen på spegeln är felvänd, kommer den materiella bilden till oss internt i våra kroppar. Detta tar Belting sedan vidare in i renässansen och Albertis symboliska fönster.<sup>51</sup> Albertis fönster är en matematisk modell för att utföra ett perspektiv som ser korrekt ut. Denna perspektivformel kom att bli modell för renässansmåleriet. Användningen av Albertis perspektiv och utblick till världen, fick renässansbilden att framträda som en transparent yta. Det vill säga en utblick. Detta kan enligt Belting ses som en förlaga till vår relation till vår tids bildskärm.<sup>52</sup>

När Belting sammanför dagens bildskärm med hur användningen av centralperspektivet i bilder utvecklades under renässansen, kan det förstås som en utveckling av hur bild också alltmer kommit att distanseras från våra kroppar. I en sådan utveckling använder Belting begrepp som ”ocular centrism” och ”disembodied gaze”, det vill säga blick fränkopplad från kropp.<sup>53</sup> Begreppen kan förstås genom att göra en jämförelse med perspektiv i bild från tidigare bildhistoria. Belting skriver att när perspektivmåleri blev norm under renässansen, medförde det också att betraktaren alltmer började titta ut på bilden, mer än att delta i och att uppleva bilden. Att vara i bilden är något som en mer perspektivlös återgivning i primitiv konst kan sägas gestalta. Exempelvis använder ikonerna ett perspektiv som ofta omnämns som omvänt. Det vill säga att en betraktare är centrum i bilden, i stället för att stå framför och utanför bilden. Att stå utanför bilden, och blicka in i bilden, är vad som händer genom centralperspektivet där siktlinjerna möts i en punkt bortom målningen, eller i målningens centrum.

Ett samtida exempel som tas upp av Belting som en förskjutning från att delta i bild till att se bild som platt yta är TV-mediet. Han belyser hur vi genom TV-mediet givits möjligheten att resa i tid och rum. Platsen vår kropp är på kan genom TV-mediet i vårt sinne bytas ut till platsen vi tittar på, skriver Belting. Han formulerar det som ett utbyte av ”här och nu”, till ett ”där och nu”.<sup>54</sup> Även detta kopplar han sedan ihop med en förskjutning från en deltagande bildupplevelse till en form av passiv och utblickande observation.

---

<sup>51</sup> Ibid, 17.

<sup>52</sup> Ibid, 17.

<sup>53</sup> Ibid, 28.

<sup>54</sup> Ibid, 20.



Rafael, *School of Athens*, 1509–1511, 500x570 cm, Apostoliska palatset, Vatikanen.

Källa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_School\\_of\\_Athens](https://en.wikipedia.org/wiki/The_School_of_Athens)



Evangelisten Lukas målar gudsmodern, okänd rysk målare, 1500-tal. Källa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Icon#/media/File:Evangelist\\_Luka\\_pishustchiy\\_i\\_konu.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Icon#/media/File:Evangelist_Luka_pishustchiy_i_konu.jpg).

Notera perspektivet i ikonen. Det vill säga att möbler och arkitekturen i bilden har siktlinjer som sammanstrålar i punkter som ligger framför bildytan. Detta skiljer sig ifrån Rafaels målning *Athenskolan*. Rafaels målning har siktlinjer som sträcker sig bortom och bakom bildytan. Just i *Athenskolan* används tvåpunktperspektiv.

I relation till utvecklingen av ett perspektivistiskt seende från renässans till vår tids bildskärmar kan vi således följa Beltings resonemang. Han resonerar runt hur blick lösgörs från kropp och att den västerländska människan tycks frångöras från att delta och uppleva bild. Bild är i det något som fungerar bortom den egna kroppen och detta synsätt kommer även att utgöra en påverkan för utvecklingen inom olika discipliner om vi förstår Belting rätt. Det vill säga att det är en utveckling som kan sägas lagt grund för hur konsthistorisk forskning inneburit ett studium av artefakter i världen. I Beltings forskning framgår en tydlig kritik i relation till en sådan utveckling som alltför linjär och statiskt utformad. Det handlar då om hur konsthistorien formats i enlighet med att studera bild som material och artefakt att definiera, kategorisera och datera. Det är detta Belting ser som en alltför stram inlåsning vilket en antropologisk bildteori kan avhjälpa.<sup>55</sup> En mer dynamisk och ickelinjär metod att formulera konsthistoria ur, är då enligt Belting genom att studera bilders funktion och användning.

I detta avsnitt om blick–kropp har Beltings beskrivning av hur blick distanseras från kropp presenterats. Genom kunskapen om hur internt och externt är sammanfogat inom den antropologiska bildteorin kan vi nu tillägga att blick och kropp är vad som sätter människan i kontakt med den materiella världen. Ytterligare kan vi tillägga att den antropologiska bildteorin problematiserar en förskjutning som bildhistorien gjort. Det rör sig då om en förskjutning och distansering mellan blick och kropp, något som kommit ur att bild i den moderna historien behandlats mer som utblick än som inblick. Vad Belting presenterar är att denna förskjutning haft en inverkan på hur man inom konsthistorisk forskning kommit att studera världen. Under nästa rubrik artikuleras hur den antropologiska bildteorin benämner att bild gör vad som är frånvarande närvarande.

#### Osynligt–synligt

En viktig utgångspunkt i formulerandet av den antropologiska bildteorin är dödsporträtt och begravningsbilder. Det vill säga bilder som i olika kulturer ersätter platsen för en kropp som gått förlorad genom att någon avlidit. I begravningsbilden är både kropp och bild väsentliga, eftersom det är den saknade kroppen (den döde) som ersätts av bilden, skriver Belting.<sup>56</sup> I äldre begravningsbilder var närvaron viktigare att uppnå, än att bilden liknade personen den representerade. Här kallar Belting det för att *materiell bild* utgör en *artificiell kropp*, som fyller tomrummet efter den döde. En förlorad kropp, byts ut till en bilds virtuella kropp. Detta är den motsättning som bilder alltid är, enligt Belting: ”images makes a physical (a body’s)

---

<sup>55</sup> Vargiu, ”Hans Belting”, 866.

<sup>56</sup> Ibid, 19.

*absence* visible by transforming it into iconic presence.”<sup>57</sup> Genom att studera dödsbilden eller dödsporträtt är det inte att undersöka döden som är viktig för Belting, det är fortfarande bilden som är ämnet. För att beskriva hur bild är sammankopplat med död citerar han Gaston Bachelard. ” [...] death had first been an image, and it will ever remain an image”.<sup>58</sup> För vi vet inte verkligen vad döden är, fortsätter han. Vad Belting genom Bachelard vill ha sagt, är att människan fortfarande inte har en säker kunskap om vad som inträder efter dödsögonblicket. Vad vi tror oss veta om döden eller en tillvaro efter döden är baserat på föreställningar, fantasier och visioner.

I samband med undersökningen av dödsbilder klargör Belting att bildens historia är tätt sammanbunden med kyrkohistorien. Detta gör att heliga bilder och helgonporträtt är viktiga som källa för konsthistorisk undersökning. Enligt Belting säger den kristna ikonens historia att ikonerna kommer ur de gamla romerska, grekiska och egyptiska koncepten av porträtt vilka alla sammanstrålar i Egypten.<sup>59</sup> Den mest betydande källan för helgonbilder kommer från begravningsporträtt som användes av familjen i minnesritualer vid graven, fortsätter han.<sup>60</sup>

I samband med dödsporträtt uttrycker Belting bildens funktion av att närvarogöra något frånvarande. För att artikulera detta tydliggör han hur frånvaro kan liknas vid osynlighet, och närvaro vid synlighet. Belting väver också detta om att framkalla något frånvarande samman med en sentida modell för dödsbilden. I 1900-talets andliga seanser ser han likheter mellan dödsbild och hur ett medium upplåter sin kropp som kärl för den döde, varpå den döde sedan talar genom denne. Detta kallar Belting för en hybrid form av vår tidiga historias förkroppsligande av den döde.<sup>61</sup> I 1900-talets nyandliga seans görs den döde närvarande med sin röst, genom att en levande kropp utgör materialet, till lika mediet, resonerar han.

---

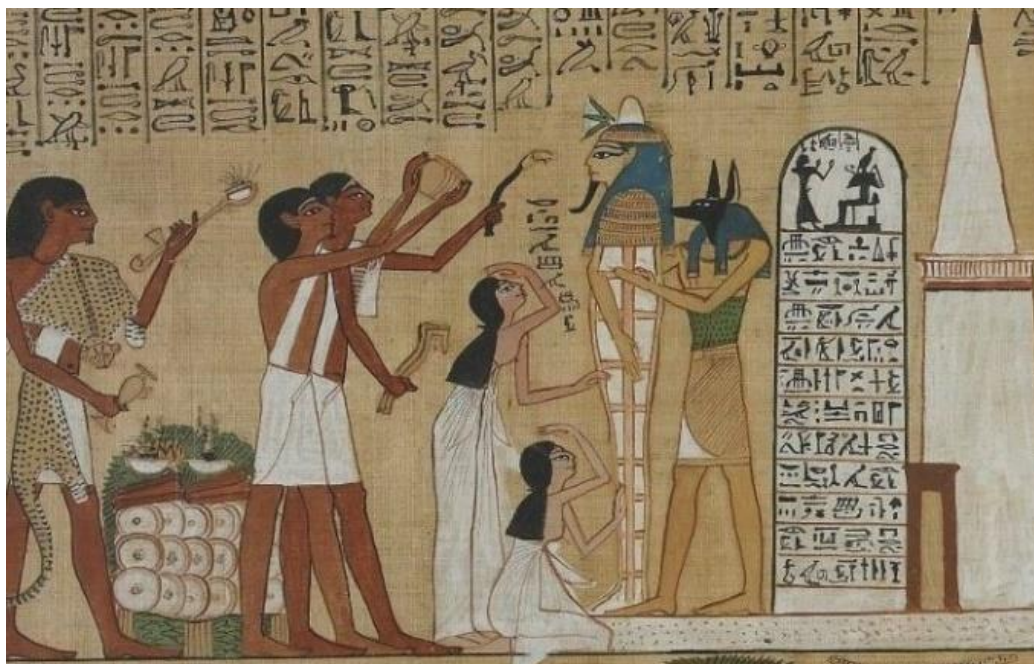
<sup>57</sup> Ibid, 3.

<sup>58</sup> Ibid, 4.

<sup>59</sup> Belting, *Likeness*, 98.

<sup>60</sup> Ibid, 101.

<sup>61</sup> Belting, *Anthropology*, 19.



”Book of the Dead of Hunefer”, bilden visar riter framför graven, ca 1300 f.Kr. British Museum, London.

Källa: <https://www.britannica.com/topic/reanimation-rite>

En papyrus som beskriver en munöppningsritual. Efter att mumie och kista var färdigställd, förbereddes dessa för att den dödes själ skulle komma i kontakt med efterlivet. Momentet i tillredningen kan beskrivas som en munöppnings och animationsritual där kistan eller mumien magiskt förkroppsligades, för att säkerställa att den döde skulle kunna äta och andas och interagera med ett efterliv, (Belting, *Anthropology*, s. 101).

I samband med att Belting skriver om dödsbilden och dess relation till helgonporträtt och ikonerna tar han upp så kallade omålade bilder. Dessa bilder sågs som utförda genom gudomligt mirakel, eller genom direktkontakt med den kropp bilden representerade. Det allra kändaste exemplet är Mandyllion som är en textil duk. Denna textila duk sågs enligt legenden som ett avtryck av Jesu ansikte. Berättelsen om Mandyllion har sin begynnelse i det andra århundradet och har sedan förflyttats vidare in i bildkulturen enligt Belting.<sup>62</sup> Det kan beskrivas som att Mandyllion återskapar inkarnationens mirakel, genom kontakten mellan bild och kropp. Kontakten mellan bild och kropp i Mandyllion kan liknas vid analogin i vår tids fotografi, där fotot ses som ett existensbevis eller ett avtryck, av den personen fotografiet föreställer. Vidare kan vi genom kunskapen om Mandyllion, den omålade bilden, förstå hur den kristna ikonteologin format sin syn på ikonmålaren. I ikonteologin ses ikonmålaren som att vara ett kärl för guds vision och inte som ikonens upphovsperson.

---

<sup>62</sup> Hans Belting, *Likeness*, 53.



*Kung Abgar av Edessa, tar emot Mandylion från Thaddeus. Okänd konstnär, Saint Catherines kloster, Sinai, Egypten. Källa: [https://en.wikipedia.org/wiki/Image\\_of\\_Edesa#/media/File:Abgarwithimageofedessa10thcentury.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Image_of_Edesa#/media/File:Abgarwithimageofedessa10thcentury.jpg)*

I religiös kontext beskriver Belting bilden som vad som fyller tomrummet för en icke synlig Gud. I primitiv religion kan det handla om att bilden gestaltas som dans och sång och genom det ger uppenbarelser som närvarogör guden eller gudarna. I kristen tradition har och får fortfarande bilder och artefakter uppträda som levande genom att de utfört mirakel, gråter och bärs i procession som om de kunde gå själva.<sup>63</sup> Att bilden gör närvarande vad den avporträtterar eller symboliserar, kan vi se exempel på både i historisk och i dagsaktuell kontext. Antingen om det handlar om att frambringa något, utplåna eller byta ut en bild till en annan bild, får det sägas höra till en universell syn på bilders betydelse, användning och funktion.

---

<sup>63</sup> Hans Belting, "Iconic Presence. Images in Religious Traditions", No 12:2, *Material Religion the Journal of Objects, Art and Belief*, (2016), 235.



Finskortodox procession. Ett exempel på hur bilder används i kristen tradition för att närvarogöra ett helgon. En procession innebär att en skara människor rör sig framåt. Inom den kristna kyrkan används det vanligt i inledning av gudstjänsten och då ofta med ikoner, kors, föremål och rökelse.

Källa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Processio\\_n#/media/File:Kirkkoliput.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Processio_n#/media/File:Kirkkoliput.jpg)



George Floydmural gjord av demonstranter i Portland, Oregon. Ett exempel på hur en person, en händelse och ett strukturellt problem adresseras med hjälp av bilder och genom det närvarogörs. George Floyd mördades 25 maj 2020 genom polisbrutalitet i Minneapolis U.S.A. Efter händelsen uppstod en rad protester för att uppmärksamma mordet, polisbrutalitet och rasism.

Källa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/George\\_Floyd\\_protests#/media/File:George\\_Floyd\\_Mural\\_in\\_Portland,\\_Oregon.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/George_Floyd_protests#/media/File:George_Floyd_Mural_in_Portland,_Oregon.jpg)

Flera exempel som Belting gör kommer ur religiös kontext. När han tar upp Madonnan i historien skriver Belting att det under medeltiden sågs som att en bild från förr, bar med sig den tid den kom ifrån. Detta betydde då även att den svunna tiden som bars med i bilden, kunde se in i och uppehålla sig i den tid den var i. En Madonna kunde genom det fortsätta att vara närvarande i samtiden. För genom sin närvaro i formen av exempelvis en skulptur, kunde Madonnan dela tiden för sin tillblivelse med sin betraktare.<sup>64</sup> Det tycks genom det som om två tider kunde fungera parallellt. Exemplet om Madonnan framträder som att stå i likhet med hur ett fotografi på en förlorad vän, kan framkalla ett minne, och närvarogöra den saknade. Närvaron av vår inre bild sker i nuet, även om fotografiet är taget för länge sedan eller föreställer något som inte existerar längre. Två tider fungerar parallellt i den som minns. I detta exempel ser vi tydligt hur Belting för fram hur bild innehåller en mångt högre komplexitet än vad som ryms inom att studera bilder som material daterade i tid.

I detta avsnitt om osynligt–synligt har bilds essens att närvarogöra något frånvarande presenterats. Framför allt dödsbilden har stått modell i Beltings forskning för hur han för fram sitt resonemang om vad bilder är. Nästa avsnitt utgör en sammanfattning till den antropologiska bildteorin innan uppsatsen övergår till att redogöra för Albers bakgrundshistoria.

#### Sammanfattning av den antropologiska bildteorin

Genom en väv av bildhistoria från dödsmask till bilder i modern tid visar Belting att interna bilder inte kan separeras från externa bilder. Han hävdar att det nära samspelet (interaktion) mellan yttre och inre i tal om bilder, gestaltas genom drömmar, fantasier, visioner och visuella minnen. Ytterligare argumenterar Belting för att en fysisk bilds material kan betraktas som bärare eller stöd för våra inre bilder. Han uttrycker då också, att den fysiska bilden inte fungerar som en mellanhand mellan inre bild och betraktare. I stället beskriver han att inre bilder förmedlas i en dubblerad process mellan betraktare och fysisk bild. Den dubblerade processen benämner han som fabricering och perception. Genom detta är bild enligt den antropologiska bildteorin en deltagande upplevelse, där bildöverföring och perception samspelar och sker simultant. Den inre bilden benämns av Belting som ”mental konstruktion”, vilken är framförhandlad mellan betraktare och en bilds material.<sup>65</sup> I detta kan vi förstå fabricering och perception som en akt för människans inre bildframställan.

Belting berör bilder som temporära och ständigt föränderliga, anakronistiska och till

---

<sup>64</sup> Belting, *Anthropology*, 20.

<sup>65</sup> *Ibid*, 36.

och med magiska.<sup>66</sup> Utifrån det kan vi också förstå varför det är så viktigt att öppna för det breddade bildbegrepp som den antropologiska bildteorin erbjuder. I det växer bildbegreppet bortom att vara en yta och ett fysiskt material kategoriserat som tillhörande en viss epok. I stället utgör då det väsen vi kallar för bild något som rör sig internt och externt. En bilds essens enligt ett sådant synsätt är förmågan att frambringa vad som är frånvarande, ”making present what is absent”. Vad Belting presenterar genom teorin är ett bildbegrepp där internt–extern och blick–kropp är intimt sammanfogat. I ett sådant synsätt har bilden en förmåga att omställa osynligt till synligt.

Genom teoriavsnittet har vi nu givits en fördjupad inblick till hur Belting historiskt systematiskt formar den antropologiska bildteorin. Vad som är viktigt att ha med sig som teoretiskt ramverk in i analysen av Albers: är att bild är att betrakta som väsen, att bild uppstår mellan människa och material och att bild har en förmåga att närvarogöra vad som är frånvarande. Nästa avsnitt övergår till att ge en sammanfattning av Albers bakgrundshistoria. En sådan överblick behövs för att ge inblickar till vad som format honom. Avsnittet om Albers bakgrund har ett fokus på utbildning och yrkesliv, då detta är av störst relevans för uppsatsen framför mer personligt material om uppväxtår och familj. Eftersom Bauhaus och de idéer som omgärdade skolan kan sägas influerat konst, bild, design och arkitekturhistorien avsevärt så har det ägnats ett eget avsnitt. Det är vid Bauhaus Albers tar sina första kliv som lärare inom konstutbildning. Det är också där han tar över den preparandkurs (*vorkurs*), som han kommer att utveckla genom livet, vilken även leder fram till publiceringen av *Interaction*.

### 2:3 Josef Albers en bakgrundshistoria

#### Unga år

Franz Joseph Albers föddes 1888 i en katolsk hantverkarfamilj i provinsen Westfalen i dagens Tyskland. I hemmiljö och skolgång fostrades Albers strikt katolskt.<sup>67</sup> Som fjortonåring gavs Albers genom ett statligt stipendium möjligheten att påbörja en utbildning till grundskollärare.<sup>68</sup> Han fullföljde sin utbildning vid katolska skolor där han inkvarterades hos antingen familjer på orten eller vid internat. Under skolgång och även i sitt tidiga yrkesliv närde Albers en konstnärsdröm genom sitt intresse för bild och hantverk. För att kunna studera konst var han tvungen att ansöka hos tyska staten om att ta uppehåll från sin lärartjänst. Efter att Albers fullgjort sina första år som lärare beviljades hans ansökan om

---

<sup>66</sup> Ibid, 36.

<sup>67</sup> Ibid, 63-65

<sup>68</sup> Ibid, 62.

uppehåll från sin tjänst och han påbörjar konststudier i Berlin.<sup>69</sup> Konststudierna avbryts abrupt av första världskrigets utbrott 1914. Från krigsåren är det stora luckor i vilket material som finns om Albers. Inte förrän 1919 tar Albers upp sina konststudier igen men nu vid kungliga konstakademin i München. Den akademiska konsten gör att Albers sedermera sökte sig vidare till den nydanande Bauhausskolan i Weimar.<sup>70</sup>



Albers, Självporträtt, teckning, 1918. Källa:

<https://www.wikiart.org/en/josef-albers/self-portrait-1918>



Albers, *Rosa mystica ora pro nobis*, 1918 (rekonstruerad 2012, original förstört omkring 1944). Albers första offentliga uppdrag är att göra ett blyinfattat fönster till en kyrka i Bottorp. Verket heter *Rosa mystica* och omnämns även som *Rosa Mystica ora pro nobis/mystiska ros be för mig*. Titeln går att härledas till "Maria Rosa Mystica" som är en medeltida persona av jungfru Maria. Uttrycket "den mystiska Rosen" gestaltar jungfruns blomsterlika renhet och hennes taggiga lidande. Källa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Albers#/media/File:1918\\_Josef\\_Ablers\\_Rosa\\_mystica\\_ora\\_pro\\_nobis\\_Reconstruction\\_Authorized\\_by\\_the\\_Josef\\_and\\_Anni\\_Albers\\_Foundation.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Albers#/media/File:1918_Josef_Ablers_Rosa_mystica_ora_pro_nobis_Reconstruction_Authorized_by_the_Josef_and_Anni_Albers_Foundation.jpg)

<sup>69</sup> Ibid, 60.

<sup>70</sup> Ibid, 119.

### Bauhaus och strömningar i tiden

Vid Bauhaus bedrevs utbildning inom arkitektur, konst och konsthantverk mellan 1919–1933. Skolan grundades av arkitekten Walter Gropius i Weimar och kom att byta säte två gånger till följd av den politiska situation som rådde i Tyskland. Skolans ideal var sprungna ur att bryta ner klassbarriärer som man ansåg fanns mellan konstnärer och hantverkare. Skolans yttersta vision kretsade kring att vara med om att bygga en modern värld av arkitektur och design.<sup>71</sup> I skolans manifest publicerat 1919 går det att läsa att Bauhaus ska rädda konsten ur sin isolering. Detta skall göras genom att hantverkare och konstnärer samarbetar i kollektiva projekt där byggnaden (arkitekturen) är centrum för all kreativ aktivitet. Ytterligare gör manifestet klart att statusbarriärer mellan hantverkare och konstnärer ska raseras. Den slutgiltiga punkten på manifestet är att det ska etableras kontakter med industri för produktion av hantverk runt om i landet. Målet för Bauhaus var att frigöra sig från statliga bidrag genom att kunna sälja design och hantverk i samarbete med industrin.<sup>72</sup> Demokratisering och massproduktion låg i tidsandan.

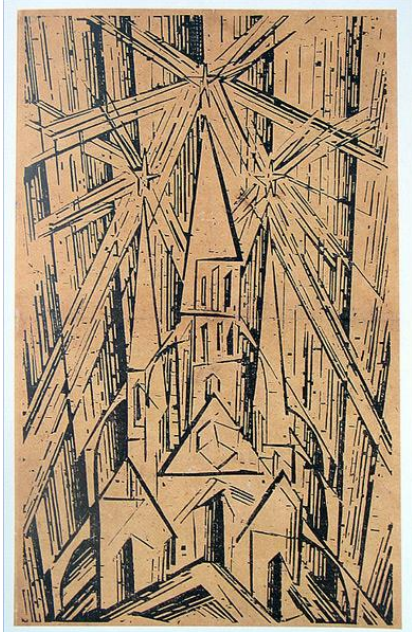
Idéhistorikern Staffan Källström har beskrivit vad som frodades i den tidsanda då Bauhaus tog form. Han skriver i sin bok *Framtidens katedral, medeltidsdröm och utopisk modernism* att det inom konstområdet i det tidiga 1900-talet rådde en stark medeltidsidealiserings, vilket inspirerade till diskussioner om konstens roll i samhället.<sup>73</sup> Medeltidsidealiserings är också något som framgår av det träsnitt föreställande en katedral som pryder Bauhaus första prospekt. Skolans själva namn är inspirerat från *baühutte* som under medeltiden låg vid katedralens fot. I en så kallad *baühutte* samlades de skickligaste av hantverkarna som utförde arbete vid katedralen.

---

<sup>71</sup> Ibid, 119.

<sup>72</sup> Frank Whitford, *Bauhaus*, (Thames & Hudson Ltd, 1984), 11-12.

<sup>73</sup> Staffan Källström, *Framtidens katedral, medeltidsdröm och utopisk modernism*, (Carlssons bokförlag 2000), 129.



*Katedral*, träsnitt av Lyonel Feininger, 1919  
ca 30x19 cm.

De tankar som florerade i och omkring Bauhausskolan grundades framför allt i en tanketradition som ville koppla ihop konstuppfattning med moralisk och social förändring. Detta influerades starkt av att det i tiden rådde ett nära samband mellan religiösa och politiska idéer. Detta samband mellan religion och politik hade den betydelsen att tidsandan präglades av nyandlighet genom spirituella och religiösa rörelser. Även den katolska traditionen fick förnyat inflytande och intresse bland intellektuella.<sup>74</sup> Bland konstnärer framhölls idéer som talade om att den moderna konsten skulle företräda en andlig revolution vilken skulle leda till högre social medvetenhet.<sup>75</sup> Pånyttfödelse fanns i konsten menade man, och konstnärerna var de verkliga prästerna, filosoferna och samhällsförändrarna.<sup>76</sup> Synsättet som präglade Bauhaus kan således sägas ha varit ytterst visionärt om att en ny värld skulle skapas.

Den visionära riktningen är framträdande inom Bauhaus genom att några av 1900-talets mest inflytelserika konstnärer, designer och arkitekter var verksamma där. Vid sidan om Walter Gropius är det personligheter som Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, Mies van der Rohe, László Maholy-Nagy med flera präglade skolan. Bauhaus välkomnade både manliga och kvinnliga studenter till skillnad från konstutbildningar vid akademierna som endast tog emot manliga studenter. I historieskrivningen är dock bauhauskvinnornas roll nertonad. Några som haft betydande karriärer är Marianne Brandt, Gertrud Arndt, Anni Albers, Benita Koch-Otte och Gunta Stölzl.

---

<sup>74</sup> Ibid, 131.

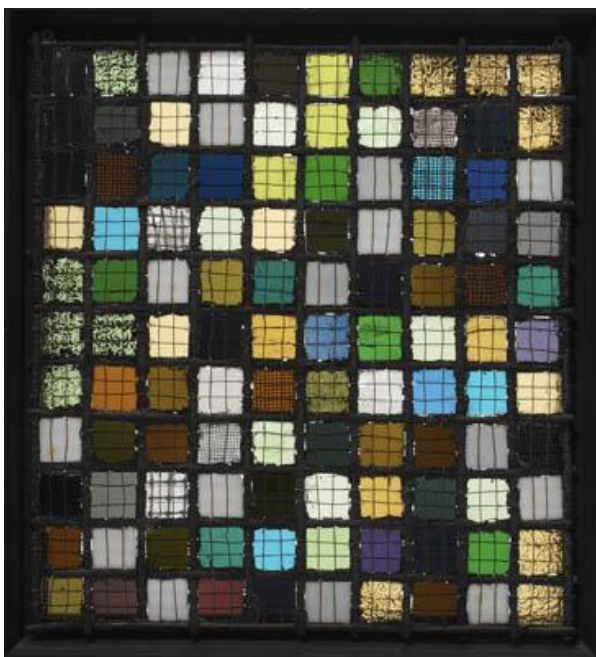
<sup>75</sup> Ibid, 130.

<sup>76</sup> Ibid, 131.

Den konstnärliga modernismen i det tidiga 1900-talet kan delas in i tre strömningar, en som lät sig inspireras av det andligt mystiska, en mer så kallad primitivistisk linje som intresserade sig för konst som inte påverkats av modern kultur, samt en linje som intresserade sig för teknik och vetenskap.<sup>77</sup> Modernismen inom konst och litteratur kan sägas ha växt fram i skärningspunkten mellan dessa poler. Det var också i detta spänningsfält som Albers startade sin bana som konstnär och pedagog inom konst, konsthantverk och designutbildning. Det rör sig om ett spänningsland som tog form mellan rationalitet och mystik.<sup>78</sup> Detta spänningsland kan också sägas ha präglades Bauhaus intellektuellt och även blossat upp till en rad interna konflikter parallellt med att skolan var hårt ansatt av det konservativa styret i Tyskland. Bauhausskolan sågs som radikal, modern och genom det också hotfull. Den 11 april 1933 omringar Gestapo skolbyggnaden och stänger den för gott.

#### Bauhausåren

För Albers var det Bauhausskolans namn och Lyonel Feiningers katedral på skolans prospekt som lockade honom att söka sig dit. I biografiskt material framgår att han vid Bauhaus jobbade hårt för att tillgodogöra sig hantverkskunskap specifikt i glasverkstaden. Det är också arbeten utförda av honom i glas, som finns kvar från den tiden.<sup>79</sup>



*Gitterbild/Grid mountet*, ca 1921–22,  
32,4x28,9 cm. Glas sammansatt med hjälp  
av en lödteknik som Albers lärt sig i en  
elektronikverkstad. Källa:  
[https://www.wikiart.org/en/josef-  
albers/grid-mounted-1921](https://www.wikiart.org/en/josef-albers/grid-mounted-1921)

<sup>77</sup> Ibid, 129.

<sup>78</sup> Ibid, 133.

<sup>79</sup> Darwent, *Josef Albers*, 125.

När Albers kommer till Bauhaus lyfts han fort fram som en av de mest talangfulla studenterna utifrån hans fantasifullhet med olika material.<sup>80</sup> Efter bara ett par år som student vid Bauhaus utses Albers till lärare vid skolan.<sup>81</sup> Så småningom görs han även till föreståndare för preparandkursen (*vorkurs*). Det är denna kurs som Albers sedan kommer att utveckla vid olika utbildningsinstitutioner livet igenom.

Innan Albers görs ansvarig för preparandkursen hölls den av målare som Wassily Kandinsky, Paul Klee och Johannes Itten. Kursen bedrevs under dem i en anda av färg och formteori. Ett viktigt underlag för kursen var Johann Wolfgang von Goethes färgteori som kan sägas se på färg andligt mer än vetenskapligt.<sup>82</sup> Goethe som var diktare och vetenskapsman utvecklade en färglära som talade om färgers mystik i mer poetiska ordalag än hur exempelvis vetenskapsmän som Isaac Newton artikulera sig om färg.

Albers bidrag till preparandkursen var kopplat till att han hade en stark materialkänsla och fascinerades av materials olika betingelser. Exempelvis kunde det i Albers undervisning handla om att studera hur papper kunde få självbärande egenskaper genom att vikas.<sup>83</sup> Den metod som Albers ska ha utvecklat vid kursen satte sitt fokus till handfast görande. Det vill säga att studenterna genom praktisk undersökning skulle få erfarenhet och genom det framgång i sina studier.<sup>84</sup>

Bauhaus kan sägas ha haft en stark influens på Albers yrkesliv. Under åren vid Bauhaus träffade och gifte sig Albers med Annelise Freishmann. Hon blir senare känd som textilkonstnären Anni Albers. Charles Darwent skriver i sin biografi att skolan kom att utgöra Albers hela liv. Han studerade vid Bauhaus, han arbetade där, han gifte sig med en bauhausler och fick en bauhausfamilj.<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Whitford, *Bauhaus*, 133.

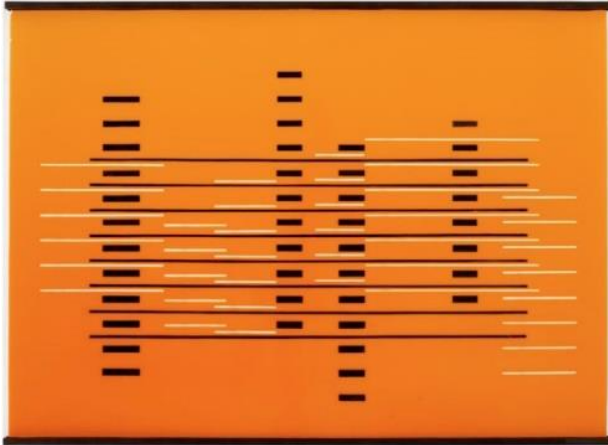
<sup>81</sup> Darwent, *Josef Albers*, 140-141.

<sup>82</sup> Whitford, *Bauhaus*, 106, 115.

<sup>83</sup> *Ibid*, 115.

<sup>84</sup> Darwent, *Josef Albers*, 149.

<sup>85</sup> *Ibid*, 149.



Frontal, 1927, glas, 33,5x46,7 cm. 1927.

Källa: <https://www.wikiart.org/en/josef-albers/frontal-1927>

Succesivt får Albers flera ansvar inom skolan vid sidan av sin undervisning och 1930 befordrades han från *jungmeister* till professor.<sup>86</sup> I ett brev till en vän, från tiden innan Bauhaus stängs för gott skriver Albers att situationen är nu sådan att lön kräver ett familjetråd som visar på arisk bakgrund. Han avslutar brevet med att skriva att slutet är nära och att allt arbete är ödelagt.<sup>87</sup>

#### U.S.A och Black Mountain College

I samband med att Bauhaus stängs kontaktar Albers kollegor i U.S.A och i Prag.<sup>88</sup> Efter en tid kommer ett erbjudande om anställning vid en utbildning i North Carolina. Det är i samband med att Albers anländer till Black Mountain College som han på knackig engelska formulerar att hans undervisning handlar om att ”to make open eyes”.<sup>89</sup> Uttalandet är återkommande citerat i litteratur om Albers. Enligt konsthistorikern Eva Díaz ska uttalandet först ha tryckt i en tidningsintervju med de nyanlända makarna Josef och Anni. I intervjun uttrycker Albers vad han hoppas åstadkomma i U.S.A.<sup>90</sup> Det svar han då formulerar kommer han senare att göra till ledstjärna och syfte med sin pedagogik.

Från att Albers kommer till U.S.A jobbar han ihärdigt med en undervisning där estetik och etik smälts samman. Konsten utvecklas genom det för Albers att alltmer vara processen att göra den. Konsten är inget objekt – konst är en upplevelse, var vanliga uttryck på Albers lektioner.<sup>91</sup> Det är under dessa år Albers ser alltmer på sin undervisning som en strävan till att

---

<sup>86</sup> Ibid, 180.

<sup>87</sup> Ibid, 188.

<sup>88</sup> Ibid, 189.

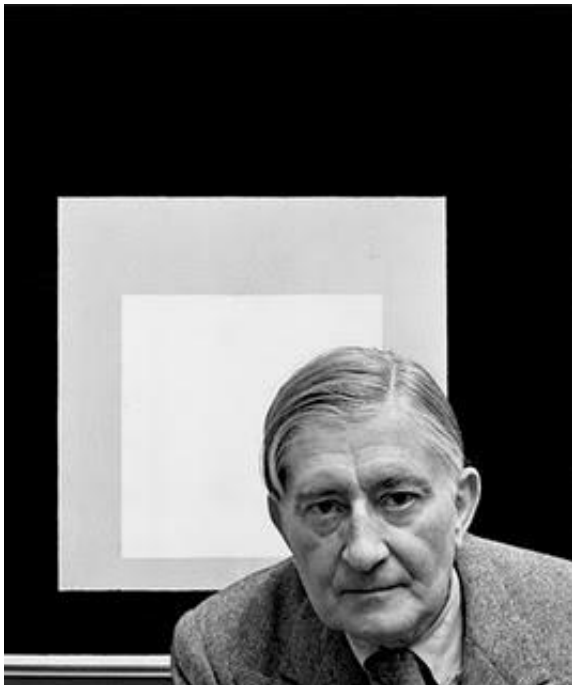
<sup>89</sup> Josef Albers, *Search Versus Re-Search*, Three lectures by Josef Albers at Trinity College, April 1965, (Trinity College press, Hartford Connecticut, 1969), 11.

<sup>90</sup> Díaz, ”Ethics”, 260.

<sup>91</sup> Darwent, *Josef Albers*, 203.

göra bättre människor. Detta till skillnad från hur undervisningen på Bauhaus hade strävat till att göra bättre designers.<sup>92</sup>

Black Mountain College är mytomspunnen som institution och många viktiga konstnärer från den tiden formades där, antingen som lärare eller studenter eller både och: Cy Twombly, Elaine de Kooning, Robert Rauchenberg, Ruth Asawa, John Cage med flera. Makarna Albers undervisar vid skolan i 16 år. Efter att de lämnat Black Mountain 1949 gör Albers flertalet utställningar och vid en kurs vid Harvard gör han den första målningen i serien *Homage to the Square* – en serie som han sedan kommer att fortsätta på under resten av sitt liv.<sup>93</sup>



Josef Albers framför en målning i serien *Homage to the Square*. Årtal okänt. Källa: [https://en.wikipedia.org/wiki/Josef\\_Albers#/media/File:Josef\\_Albers.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Josef_Albers#/media/File:Josef_Albers.jpg)

#### Åren vid Yale

Efter att Albers lämnat Black Mountain College bjuds han som lärare in till Yale School of Fine Arts 1950. Uppdraget för Albers är att förnya och modernisera undervisningen.<sup>94</sup> Från skolledningen vid Yale är det Bauhaus preparandkurs som var tilltänkt att stå som modell för omdaning.<sup>95</sup> Att en man som målade kvadrater gjordes till skolans högste ledare upprörde

---

<sup>92</sup> Ibid, 198.

<sup>93</sup> Ibid, 233.

<sup>94</sup> Ibid, 234.

<sup>95</sup> Ibid, 237.

många som anslöt sig till en mer traditionell syn på vad konst skulle vara. Albers genomför en mängd reformer och hans undervisning uppfattas som både radikal och omvälvande.<sup>96</sup>

Från Yale går Albers i pension läsåret 1957/58 varefter han tidvis är del i utbildningen som gästlärare. Under 1960-talet fördes Albers färgundervisning vidare av yngre lärare och en kult tycks odlas kring hans metod och det arv han lämnat efter sig. Albers undervisning och kurser i hans anda, sågs som både mytisk och användbar oavsett vilket huvudämne en student hade. Det talades om Albers som en närvaro och influens vid Yale som berörde alla, från jurister till bankmäklare och vetenskapsmän. Många konstnärer återger Albers undervisning och undervisning i hans anda som formerande för vad de senare kom att bli som konstnärer.<sup>97</sup> Albers hinner bli 70 år innan han lämnar Yale för gott.

#### Utgivningen av *Interaction of Color*

Åren efter att Albers lämnat Yale är han mycket produktiv i ateljén och även med uppdrag. 1962 får han hedersdoktorsgrad vid Yale, med en liknande ceremoni som anordnades för John F. Kennedy. År 1963 publiceras Albers lärobok *Interaction of Color* av Yale University Press. Vid den tiden är det den största bok Yale publicerat med sina tre delar och många färgbilder. Boken kan genomföras i och med att Rockefellerstiftelsen 1956 beviljar ett stipendium. Vid tiden för stipendiet börjar också studenter få brev där Albers eftersöker specifika bilder från olika övningar.<sup>98</sup> Inga av bokens konstverk är Albers egna.<sup>99</sup> *Iteration* som helhet är också dedikerad till hans studenter.

Att boken genom dess omfång tog många timmar i anspråk för många olika personer, är tydligt. Bara för framställning av bilderna behövdes 800 olika färgblandningar laboreras fram.<sup>100</sup> I den slutgiltiga formen är texten i *Interaction* uppställd som poesi. Texterna skall läsas tillsammans medan man ser på bilderna i boken. Som helhet är boken utformad enligt Albers bestämda hållning om att lärande kommer ur att praktisera och att det synliga och seende måste undervisas genom att skåda.

Efter kraftiga förseningar publiceras *Interaction* 1963 i en upplaga på 2000 exemplar och den kostar 200 dollar att köpa. Förutom att boken är mystisk och episk, omtalas det höga priset oundvikligt av recensenter.<sup>101</sup> Presentationskopior skickas ut till katolska skolor med ett brev som lyder: Mr. Albers har uttryckt att han inte under några förhållanden önskar få någon

---

<sup>96</sup> Ibid, 242.

<sup>97</sup> Ibid, 263.

<sup>98</sup> Ibid, 275.

<sup>99</sup> Ibid, 274.

<sup>100</sup> Ibid, 274.

<sup>101</sup> Ibid, 277.

uppmärksamhet till följd av denna gåva.<sup>102</sup> De flesta andra exemplaren i upplagan försvann in i privata samlingar eller bibliotek där boken i dag kan beskådas och läsas under övervakning. Det var först med den förenklade utgåvan 1971, som Albers pedagogiska livsverk fick större spridning. Den förenklade utgåvan har reviderats och nytryckt flertalet gånger. Den har sålt i mer än en halv miljon exemplar på femton språk. År 2013 lanserade Yale *Interaction* som hemsida, [interactionofcolor.com](http://interactionofcolor.com). På webben kan boken som helhet studeras genom att betala en avgift.

Enligt Charles Darewents biografi var det Albers studenter, mer än *Interaction*, som kom att sprida dennes tankar om färg vidare under 1960-talet. Eftersom boken till en början inte fick en nämnvärd spridning var det studenterna när de gick vidare in i arbetslivet, som konstnärer och lärare, som kom att föra undervisningen om färg vidare. En av hans studenter benämner det som att de skickades ut som missionärer för att undervisa om färg efter att de fullgjort Albers kurser. *Interaction* was a missal, not a bible.<sup>103</sup>

Ända fram till sin död 1976 skriv och målade Albers. I dag finns hans målningar bevarade i privata samlingar och på museer.

### Kapitel 3: INTERACTION OF COLOR OCH SEARCH VERSUS RE-SEARCH, ANALYSERAT GENOM DEN ANTROPOLOGISKA BILDTEORIN

I detta avsnitt av uppsatsen görs en läsning av *Interaction* och av två av föreläsningarna i *Search Vs. Re-Search*. Läsningarna har gjorts genom ett raster av den antropologiska bildteorin. Det vill säga att färgläran och *Search* analyseras genom ett teoretiskt ramverk som säger att bild har en väsenslik förmåga. Bild uppstår enligt det teoretiska ramverket mellan sinne och materia i en simultan process av perception och fabricering. Ytterligare säger detta bildkoncept att essensen av en bild är att den har förmåga att göra närvarande vad som är frånvarande.

Som det påpekats i tidigare avsnitt så sätter Albers praktik framför teori i sin undervisning och färglära. Det innebär att färgläran framför allt uttrycker sig genom instruktioner till övningar. Det är således först i genomförandet av övningarna som det framträder vad som åsyftas med färgläran. En akademisk uppsats består till sin form huvudsakligen av text. För att kunna artikulera och förtydliga vad ett praktiserande av färgläran visar fram, är den antropologiska bildteorin till stor hjälp. Genom att låta färgläran

---

<sup>102</sup> Ibid, 275.

<sup>103</sup> Ibid, 277. Förklaring, *missale* (liturgisk bok), är den bok som innehåller den kristna mässans officiella texter och sånger. Ordet *missale* är från romersk-katolskt bruk.

tolkas genom Beltings antropologiska bildteori begrip- och begreppsliiggörs, vad som uppstår i färglaborationer och i bildupplevelse, i Albers färglära. I ett försök att tydliggöra beröringspunkter mellan Albers och Belting för en läsare återkopplar jag i analysen till teorin.

De två föreläsningar i *Search* som också framläggs i denna del av uppsatsen redovisar Albers tankar om undervisning och konst. Dessa tillsammans med färgläran, granskad genom den antropologiska bilteorin, ger svar på de frågor som uppsatsen ställer. Att jag valt att endast ta in två av tre föreläsningar som material i uppsatsen, från *Search*, har att göra med att den tredje föreläsningen huvudsakligen beskriver hur Albers undervisade i teckning vid Yale.

Som avslutning till både avsnittet om *Interaction* och föreläsningarna i *Search* finns ett summerande stycke.

### 3:1 Interaction of Color

#### Bildmaterial och fotnoter

*Interaction* går att låna i original till Kungliga bibliotekets specialläsesal, det är den utgåvan som ingående studerats för uppsatsen. Sidhänvisningar är dock gjorda i relation till den förenklade utgåvan som utkom 1971. Detta för att det med stor sannolikhet är den utgåvan en läsare av uppsatsen har tillgång till. Ett fåtal digitala varianter av bilder som finns i *Interaction*, finns med i uppsatsen för att ge läsaren en ökad förståelse för vad Albers beskriver. Även egna bilder som tagits fram i uppsatsarbetet finns med som bildexempel för att förtydliga vad som uttrycks i färgläran.

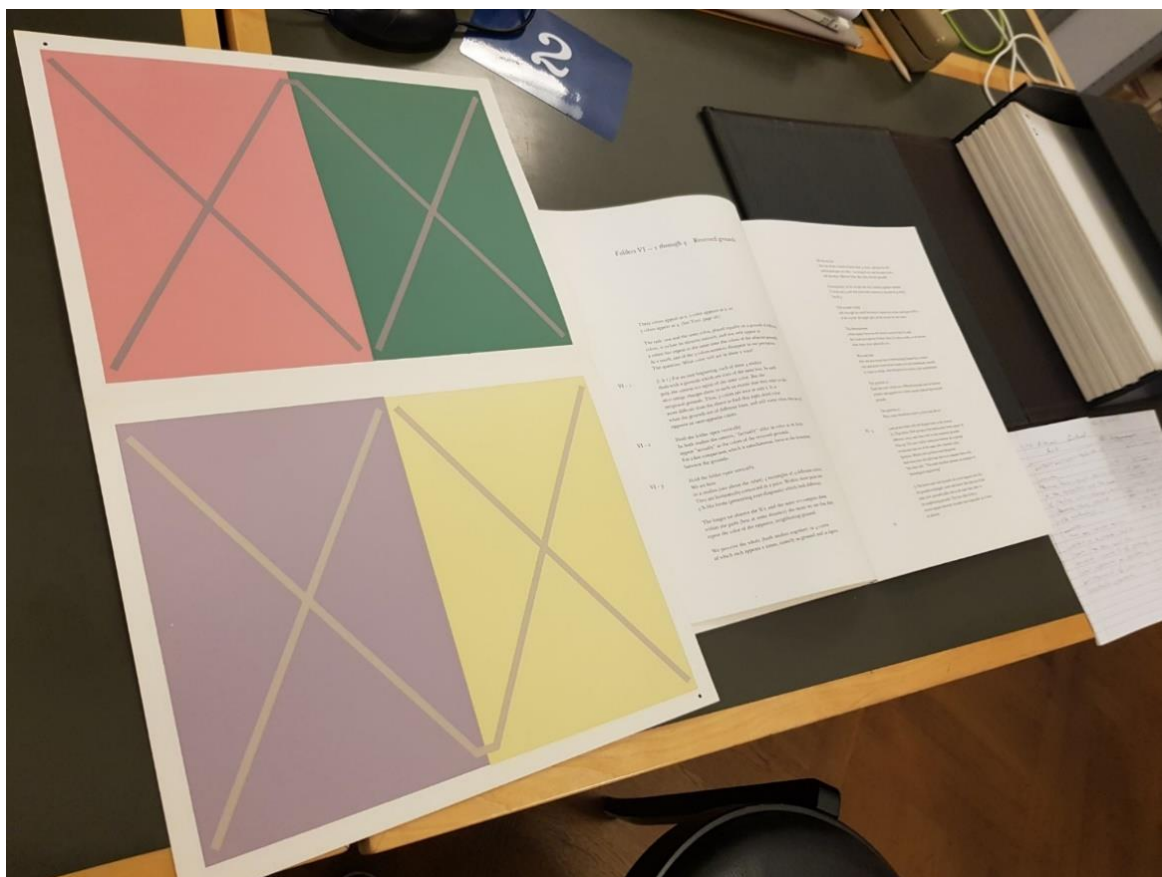
#### Introduktion

Jag lånar fram *Interaction* till Kungliga bibliotekets specialläsesal under några mörka decemberdagar. Boken består av tre delar. I textdelen framläggs tankar om färg och olika färgövningar från Albers undervisning. En av delarna till boken är en omfattande katalog med utvickningsbilder av de övningar som beskrivs i textdelen. Till utvickningsbilderna finns ett häfte med förklarande kommentarer till bilderna och hur övningarna genomförts. Texten i boken är uppställd som dikter och färgbilderna mäter omkring 50x35 cm när de viks ut. Bilderna är skrintryckta och i vissa av dem har färgen olika grad av glansighet. Jag har i läsningen valt att sätta rubriker med sidnummer från boken för att det ska gå att lättsamt följa, och även slå upp i *Interaction* vad det är jag skriver om.

Fotografierna på nästa sida visar bokens utseende och en utvickningsbild med tillhörande avsnitt från kommentarshäftet.



*Interaction*, De vita  
bladen är  
utvikningsbilderna. Till  
vänster ligger häftet med  
kommentarer till  
övningarna och under  
den ligger bokens textdel.  
Foto: eget.



Närmast i bild, övningar ”VI 1–4”, övningen är att få tre färger att se ut som två, en färg att se ut som två eller tre färger att se ut som fyra. Vid sidan av bilden är kommentarshäftet uppslaget samt foldern med utvikningsbilder.

Sida 1–5

När jag slår upp textdelens första sida står det ”THIS BOOK IS MY THANKS TO MY STUDENTS”. Ett tillägnande som talar om att Albers såg på sin undervisning och färgläran som en kollektiv aktivitet. *Interaction* är visuell som helhet, med tillhörande två böcker, och den stora foldern innefattande utvickningsbilder. Texten är uppställd som dikter, i korta stycken. Även om det till boken finns tre delar att läsa och titta i, så upplevs boken som lättillgänglig både i form och språklig ton. Att texten i hög grad är beskrivande för hur övningar utförs gör den lättläst tillsammans med bildmaterialet som förklarar varje övning genom att visa ett resultat.

Introduktionen berättar att det är en lärobok som jag har framför mig. Eller mer exakt att det är en återgivning av ett experimentellt sätt att studera färg, och att undervisa i färg. I inledningen finns också de kända påståendena om att vår perception sällsynt återger färg så som en färg faktiskt är, samt att färg är konstens mest relativa medium.<sup>104</sup> Färgers relativitet beskrivs senare genom hur individens relation till ett namn på en färg (exempelvis röd), också ger lika många nyanser som individer. Även när en färg definieras med hjälp av ett företagsnamn (Coca-Cola), framkallar olika personer, olika röda nyanser inom sig, skriver Albers.<sup>105</sup> Dessa exempel grupperas som hågkomst av färg eller visuellt minne, enligt Albers pedagogik.

Redan i dessa formuleringar om visuellt minne kan vi skönja beröring till rubrikerna i uppsatsens teoridel. Rubriken ’extern–intern’ kan vi hörsamma genom hur Albers talar om en färg som kopplas till ett visst företagsnamn och hur denna färg framkallas med hjälp av minnet, i vårt sinne. Även rubriken ’blick–kropp’ kan göras närvarande i hur blicken sammankopplas med kropp genom hur Albers beskriver ett färgnamn (och en dryck som förtärs) som metaforisk bärare av en nyans. Även rubriken ’osynligt–synlig’ kan inkluderas genom att företagsnamnet kan ses på som en bild som gör närvarande vad som annars är frånvarande, genom hur företagsnamnet framkallar färg i sinnet. Den antropologiska bildteorin säger att våra kroppar bebos av bilder, och det är också i våra kroppar bilder tar form.<sup>106</sup> Detta är något som framkommer i det inledande exempel som Albers gör i sin färglära.

Genom detta kan vi således erinra oss hur Belting beskriver bild som ett rörligt fenomen. Den antropologiska bildteorin artikulerar att bilders förnybarhet är förbunden till att

---

<sup>104</sup> Josef Albers, *Interaction of Colour*, (Yale University Press 1963, 4e upplagan 2013), 1.

<sup>105</sup> *Ibid*, 3.

<sup>106</sup> Belting, *Anthropology*, 3.

bilder framträder mellan sinne och material, i en simultan ständigt pågående process av perception och fabricering. Detta kan sättas i samband med hur Albers påtalar hur den perceptuella minnesförmågan inte är tillförlitlig som sanning. Vad Albers säger är att färgnamn innebär olika referenser för olika sinnen. Vad som sinnet frambringar överensstämmer sällan med originalet av den färg som efterfrågas (i detta fall coca-colaröd). Vad vi kan utläsa av Albers exempel är att det är en effekt av den komplexa och rörliga process vart bilder framträder.

Innan vi går vidare vill jag göra en läsare uppmärksam på att Albers gör detta inledande exempel om visuellt minne med hjälp av en dryck. En dryck som gemensam referens, en referens som kan sägas vara ikonisk och global. Det är en dryck med en färg, smak, lukt, textur och inre upplevelse som i stort sett alla människor kan relatera till, både intellektuellt och sinnligt. Detta är ett tydligt pedagogiskt exempel Albers gör, om att bild(färg) är något som går långt utöver att vara förbundet till att vara material i världen.

Något som Albers introducerar tidigt i *Interaction*, är att den läroform som boken presenterar vänder på gängse uppfattning om förkovran. Bokens upplägg sätter praktik framför teori och det är även så Albers utformade all sin undervisning. Att praktiken ställs framför teori av Albers, visas helt konkret i läroboken genom att avsnittet om färgteori och olika färgsystem är disponerat till bokens sista kapitel. Albers framhåller i inledningen att han i sin pedagogik syftar till att träna förmågan att se. Ytterligare skriver han att det är seendet som står i relation till fantasi och föreställningsförmåga (*Weltanschauung*), som är i fokus.<sup>107</sup> Det är inte kunskap i formen av fakta som undervisningen förmedlar. Vidare är de färgillustrationer som presenteras till övningarna i boken, inte tänkta att ses som svar. I stället bör de ses som förslag till hur övningarna kan genomföras i undervisning, skriver Albers.

Vikten av att ställa praktik framför teori, samt att en allt för snäv syn på förkovran hämmar nyfikenhet är något som Albers uttrycker återkommande. Detta är intressant att se på i ljuset av hur Belting genom den antropologiska bildteorin öppnar upp för ett mindre linjärt tillvägagångssätt för konsthistorisk forskning. Vad Belting förespråkar är en metod som fokuserar till att studera bildbruk och bilders funktion för att släppa på tyglarna i ett ramverk som enligt honom leder till en hämmande framför ett främjande utvecklingen inom bildforskningen. Vad som kan sägas om den antropologiska bildteorin är att den befrämjar ökad komplexitet genom att studera bild som ett fenomen som övergriper tid och rum. Detta vill jag påstå står i likhet med hur Albers i *Interaction* manar till prioritering av att bruka

---

<sup>107</sup> Albers, *Interaction*, 2.

seendet och genom det också uppnå ökad förståelse för bilders funktion.

Vikten av att öva ögat, förklaras av Albers genom liknelser kopplade till musik och text. Exempelvis som att det är hur toner är sammansatta och pauserna däremellan, som gör att vi hör musik, och inte bara toner separerade från varandra. På samma sätt beskriver Albers hur någon som stavar rätt, likväl kan ha svårt att ta till sig poesi. Den undervisning som *Interaction* lyfter fram, syftar till att utveckla en ökad känslighet i seendet. Ett seende som kan utläsa vad som händer i interaktionen mellan färger. Och detta är viktigt för det är mycket ovanligt att färger ses enskilt, separerade från en kontext av angränsande färger, framhåller Albers.<sup>108</sup>

Tillsammans med hur Albers skriver om interaktionen mellan färger och interaktionen mellan toner, som blir musik, eller hur bokstäver blir ord och poesi, så citerar han Kandinsky. Albers skriver att synsättet om interaktion står i likhet med hur Kandinsky sa att det viktiga i konst var: ”what counts is not the what but the how.”<sup>109</sup> Ett resonemang om hur detta skulle kunna förstås gör jag i uppsatsens diskussion. Även Belting gör ett uttalande om *hur*, i relation till *vad* och då i ett sammanhang som handlar om utförande och bilders material. Även detta har jag valt att utveckla i slutdiskussionen i stället för här.

Sida 6–17

Vad gäller övningars praktiska genomförande är färgat papper materialet att föredra. För papper finns i otalig mängd nyanser och kan användas direkt utan moment av färgblandning, kladd och penseltvätt. Förutom att studenternas aktiva deltagande i undervisningen lättare kvarstår genom att ta bort ett försvårande och tidskrävande moment av färgblandande, så är papper ett billigt material, resonerar Albers.<sup>110</sup> Paketpapper, magasin, tapet, skräp från butiker, illustrationer, reklam, allt kan komma till nytta i undervisningen. Att studenterna tillsammans letar material och skapar sin papperspalett är ett utmärkt sätt att inleda undervisningen fortsätter han. Att välja färgat papper framför målarfärg motiveras också av att det med papper går att repetera ett färgval utan svårighet. Ytterligare är det viktigt att papper förskonar oss från variation i textur till följd av penseldrag, eller hur en målarfärg förändras medan den torkar.<sup>111</sup> Ytterligare klargör Albers att skalpell är att föredra framför sax, för att få rena skär utan ludd. Och för att den effekt som önskas i en övning, med större

---

<sup>108</sup> Ibid, 5.

<sup>109</sup> Ibid, 5.

<sup>110</sup> Ibid, 6.

<sup>111</sup> Ibid, 7.

säkerhet skall uppnås, används hellre stora pappersark än små.<sup>112</sup> För att förklara detta om vikten av att se färg på en större yta vill jag ge er bilden av att dekorera ett rum. I ett sammanhang av inredning är det först när en väggfärg rollas upp på ett större väggparti, som en nyans verkligen framträder för ögat.

Fokuset till praktiken gestaltas i Albers undervisning genom att studenterna utifrån övningarna, ska laborera sig fram till resultat. Studenten ska ha förstått att det i övningarna inte efterfrågas att söka behagliga eller matchande färgkombinationer.<sup>113</sup> Bortom att söka behagliga färgkombinationer ska i stället de resultat som studenten presenterar, ses som att de demonstrerar ett visst problem i relation till en specifik övning. Att just vägen fram till ett resultat framhålls som det viktiga, framför att resultatet i sig självt är behagligt eller vackert att se på, gör att det inte ges utrymme till att dekorera, illustrera, representera eller uttrycka sig, enligt Albers metod. Med eftertryck beskriver Albers att centralt för studentens utveckling är att fokusera till att förstå en viss övnings principiella problem. Och i relation till det förstå hur materialet kan användas för att framställa vad som efterfrågas.<sup>114</sup> Ett eget uttryck är därför inte väsentligt.

I de avsnitt där Albers reflekterar över resultat och eget uttryck som sekundärt för färgläran, är Beltings utläggningar om centralperspektiv under rubriken 'blick–kropp' berikande att dra sig till minnes. Enligt den antropologiska bildteorin har Albertis utblick och renässansens perspektivmåleri distanserat bilden från kroppen. Något som enligt teorin innebär en förflyttning av fokus från bildupplevelse till hur en målning är utförd. Vad färgläran helt praktiskt gör är att fokusera till en närvaro i utförandet av en övning, framför att fokusera på utkomsten av övningen. Förmågan att vara uppmärksam inför vad som uppstår i sinnet när en övning utförs, är vad som tränar och förfinar seendet hos den som utför övningen. I färgläran förflyttas således blick åter till kropp.

När Albers kommer in på frågan om valör klargör han hur svårt det är att gradera vad som är ljusare eller mörkare. En färg kan ha olika ansikten heter det i rubriken.<sup>115</sup> Färgers olika ansikten, eller dess relativitet ges olika ingångar i texten. Exempelvis beskrivs relativitet genom en berättelse om upplevelsen av kallt och varmt, en så kallad haptisk illusion.<sup>116</sup> Detta förstår jag som en allegori av hur vår känsel i huden har svårt att urskilja exakta temperaturer, i likhet med hur vår upplevelse av färger är relativ beroende på färgens närliggande kontext.

---

<sup>112</sup> Ibid, 10.

<sup>113</sup> Ibid, 10.

<sup>114</sup> Ibid, 9.

<sup>115</sup> Ibid, 8.

<sup>116</sup> Ibid, 8.

Albers exempel handlar om att doppa den ena handen i kallt vatten och den andra i varmt. Efter en stund doppas båda händerna sedan i ljummet vatten. Den hand som innan varit i kallt vatten, upplever då troligtvis de ljumna vattnet som varmare, än den hand som tidigare varit i varmt vatten.

Vidden av svårighet färgers relativitet innebär beskrivs av Albers genom att han berättar att sextio procent av studenterna i hans klasser återkommande graderade valörer fel.<sup>117</sup> Här klargörs att det kan ha en god effekt att inte rösta i en klass, angående att definiera färg.<sup>118</sup> Detta förstår jag vara beroende på att gruppdynamik kan ha en påverkan på utfall, mer än att individens öga anstränger sig för att fastställa om en valör exempelvis är mörkare eller ljusare än en annan. Vad valörövningar kan visa är om ett öga är tränat eller inte, förklarar Albers.<sup>119</sup> Efter avsnittet om färgers relativitet kommer ett avsnitt om färgintensitet, ljus och mörker. Avsnittet handlar delvis om den tidens återgivning av fotografier i media.<sup>120</sup> Ökningen av att använda fotografier i media och press, är något som Albers framhåller som en ökad möjlighet till att träna ögat.<sup>121</sup>

I en övning med att urskilja valör, påpekas att ögat är det bästa instrumentet för att läsa färger, framför exempelvis kameraoptik. Detta kan enligt Albers fastställas genom att man studerar färgfotografier. Han påpekar att färgåtergivningen i fotografier ofta är förvrängd. Färger överkompenseras på bekostnad av andra, vitt drar ofta till grönt. Han skriver: ”This makes color slides of Mondrian paintings unbearable.”<sup>122</sup> I den övning som sedan beskrivs ska studenten samla olika gråa valörer och gradera dem. Ju mer sömlös graderingen är, i den bild som framställs, desto mer ansträngande är det att genomföra övningen, men resultatet blir då också mer övertygande genom sin illusion av gradering, skriver Albers i instruktionen till uppgiften.<sup>123</sup>

---

<sup>117</sup> Ibid, 13.

<sup>118</sup> Ibid, 13.

<sup>119</sup> Ibid, 14.

<sup>120</sup> Ibid, 12.

<sup>121</sup> Ibid, 12.

<sup>122</sup> Ibid, 15.

<sup>123</sup> Ibid, 16.



Digital framställning av övning "Gradation --intensity--a test". En svartvit gradering som överlappas av tre och en stapel där graderingen från bakgrunden är omvänd. "But this second gradation exists only in our perception. In fact, the vertical bands consist solely of an entirely even middle grey which turns unrecognizable through a light illusion." Bild: Karl Ivanovic, digital variant efter förlaga V-2 i *Interaction*, (s. 85).

Bilden med staplarna som upplevs som graderade kan relateras till teorirubriken 'osynligt–synligt'. Vad Albers visar är att något som faktiskt inte finns närvarande i det fysiska materialet, gör sig närvarande i vårt sinne. Eftersom övningen är att gradera svart-vitt så kan vi heller inte här tala om färg. Här övergår färgläran till att handla om bild. Genom att beskriva dödsporträttets funktion och användning historiskt artikulerar Belting det fenomen som Albers visualiserar. Belting beskriver hur dödsmasken eller begravningsbilden gör närvarande en förlorad kropp. Vad Belting beskriver kan erfaras genom att studera vad Albers instruerar i sin färglära genom övningen om gradering. Något som inte finns närvarande i materialet framträder som bild i sinnevärlden.

Efter övningarna i svart-vit valör går läroboken vidare till övning i färgintensitet och valör.<sup>124</sup> Den allegori som ges inledande om svårigheten att hitta en samsyn när det gäller färger, är "gentlemen prefer blondes".<sup>125</sup> Ytterligare i relation till detta framhåller Albers, att vad den ene eller andre föredrar ändras ofta över tid. Olikheten i val är något bra, men det är viktigt att ha kännedom om att valen ofta görs rent godtyckligt ur fördomar, precis som hur vi förhåller oss till människor. Därför är det viktigt att öka sin medvetenhet om preferenser och

<sup>124</sup> Ibid, 16.

<sup>125</sup> Ibid, 17.

aversioner, exempelvis vilka färger som ens konstnärliga arbete domineras av (att vi förälskar oss i vissa färger), eller vad det är som gör att vi väljer bort vissa färger, skriver Albers.<sup>126</sup>

#### Sida 18-21

Efter valörträning kommer övningar där studenten stegvis lär sig att söka mellanfärger och genom det få en färg att se ut som två olika färger beroende på dess bakgrund. Att uppnå ett så bra resultat som möjligt i dessa övningar är förbundet med att bakgrundsfärgerna är av samma valör.<sup>127</sup> Det vill säga träningen i att gradera en färgs ljushet/mörkhet är av värde för att gå vidare till nästa steg.

De övningar som redovisas har ofta en långtgående illusorisk effekt. Det är fascinerande att se på dessa utvickningsbilder. Färgens lurendrejeri, som Albers inledande skrivit om, framträder tydligt i flera exempelbilder.

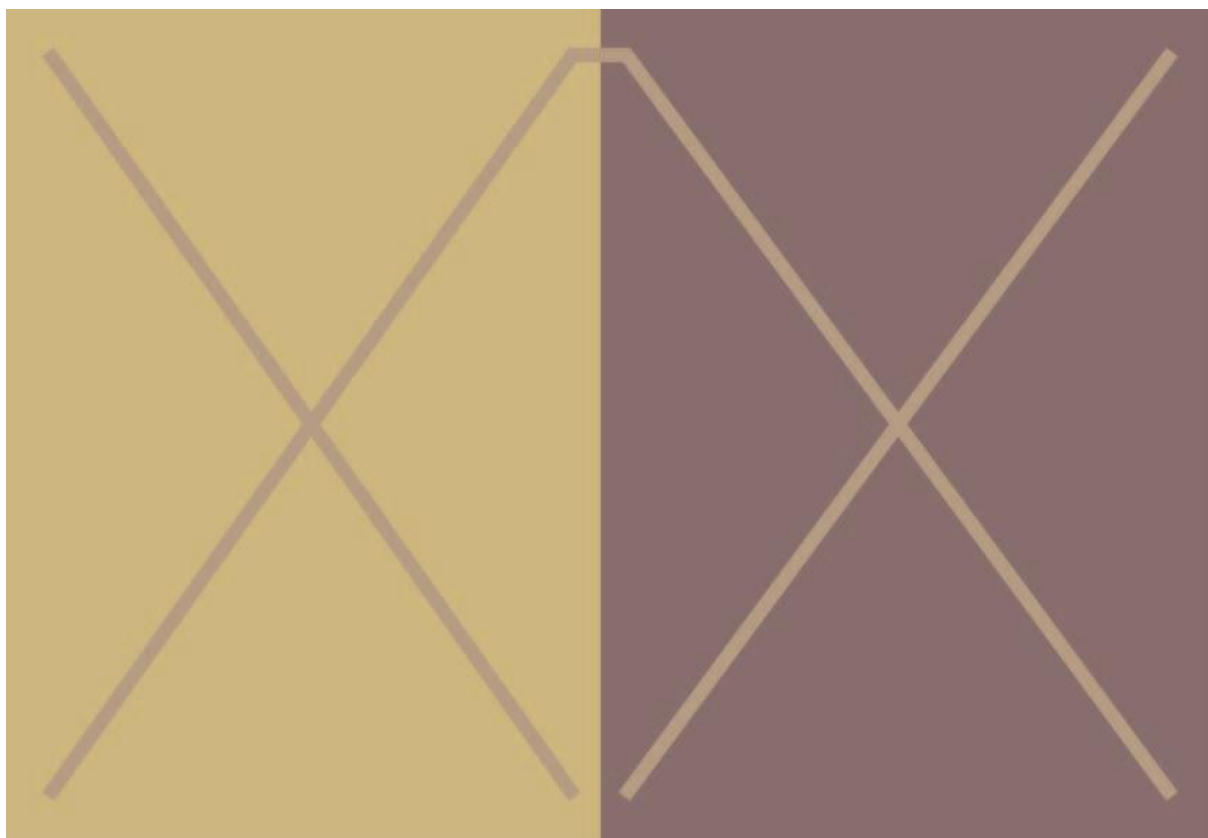
I följande övning är uppgiften att få två färger att likna varandra. Illusionerna som uppstår blir ändå mer förvånande än i föregående övningar. Det verkar som trolleri i hur färger byter skepnad framför mina ögon. Albers skriver om upptäckterna i dessa övningar som begeistrande. Vad som bestämmer att en färg byter skepnad beroende på kontext, är enligt Albers avhängt på ljus och nyans i färgerna. När den kunskapen sjunker in går det att tvinga ljus och nyans genom att använda kontraster skriver Albers. Det går att genom det förflytta hur en färg upplevs till sin motsatta kvalitet. Här kallas det i *Interaction* för att subtrahera. Vad Albers avser här är att en bakgrundsfärg som har likartad nyans som den färg som läggs mot bakgrunden, absorberar (subtraherar) färgen.<sup>128</sup>

---

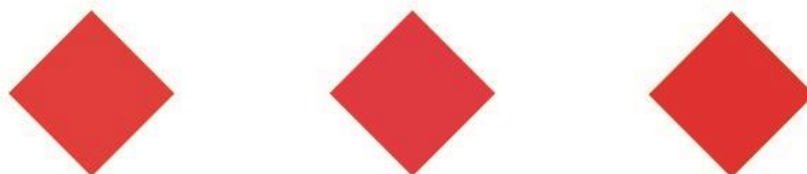
<sup>126</sup> Ibid, 17.

<sup>127</sup> Ibid, 19.

<sup>128</sup> Ibid, 20.

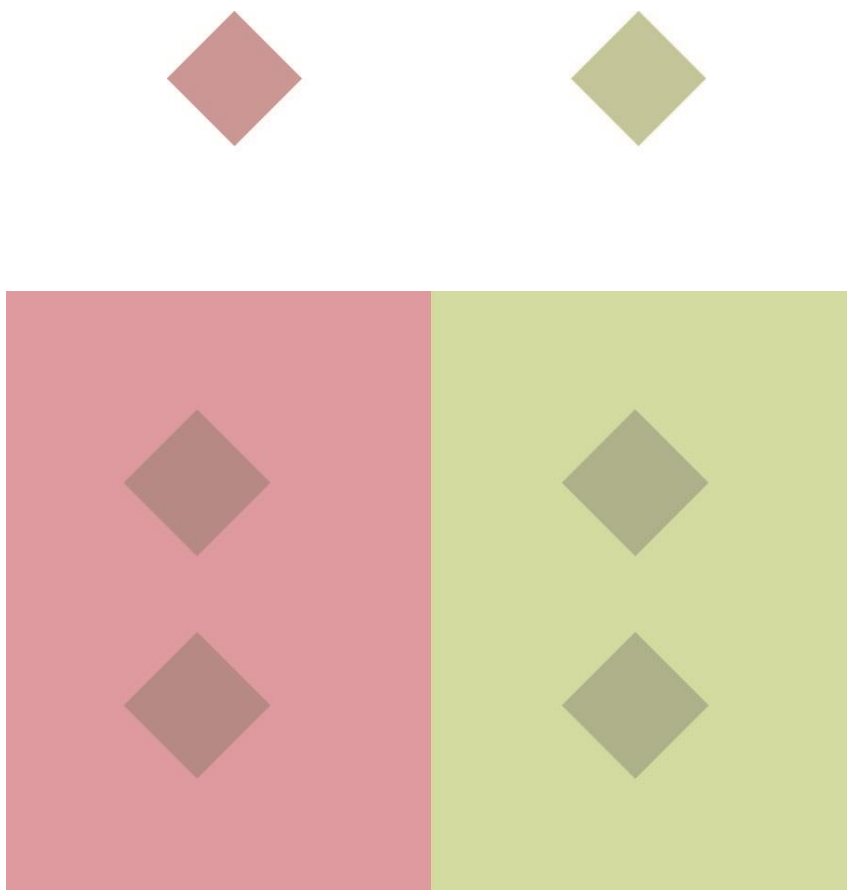


”1 color appears as 2 – looking like the reversed grounds”. Försök hålla ett jämt fokus med din blick över hela bilden. Nu verkar krysset till höger anta nyansen av den gula bakgrunden, och krysset till vänster liknar nyansen i den gråblå bakgrunden till höger. När du tittar i överkant där kryssens linjer möts, framträder det att kryssen är av samma nyans. Bild: Karl Ivanovic, digital variant efter förlaga i *Interaction*, (s. 89).



I denna bild är de röda diamanterna samma nyanser som i bilden ovan, mot den vita bakgrunden. I relation till varandra framträder diamanterna ändå så pass olika beroende på bakgrund. Ett fenomen som i Albers metod kallas för subtraktion, det vill säga att en färg kan absorbera en annan färg. Bild: egen.

Ett syftet som beskrivs av Albers i övningarna som innebär subtraktion, är att få två olika färger att få karaktären av att vara samma färg.<sup>129</sup> Arbetet med övningar framhålls av Albers ofta ge förvånande resultat, och även leda in studenten till en mer avancerad nivå i färgundervisningen. Övningarna om färgsubtraktion och att få färger att likna varandra kan även de relateras tydligt till den antropologiska bildteorin. Bildexemplet nedan från övningar numrerade VII visar tydligt hur två väldigt olika färger kan framträda som lika beroende på bakgrunden de läggs emot. Att tydligt se att två färger är olika men att sedan samtidigt uppleva dem som snarlika eller samma färg, kan tas som ett exempel på hur Belting beskriver perception och fabricering. Det vill säga att vad som existerar externt, fabriceras ändå av perceptionen internt i sinnet som något annat beroende på att kontexten byts ut.

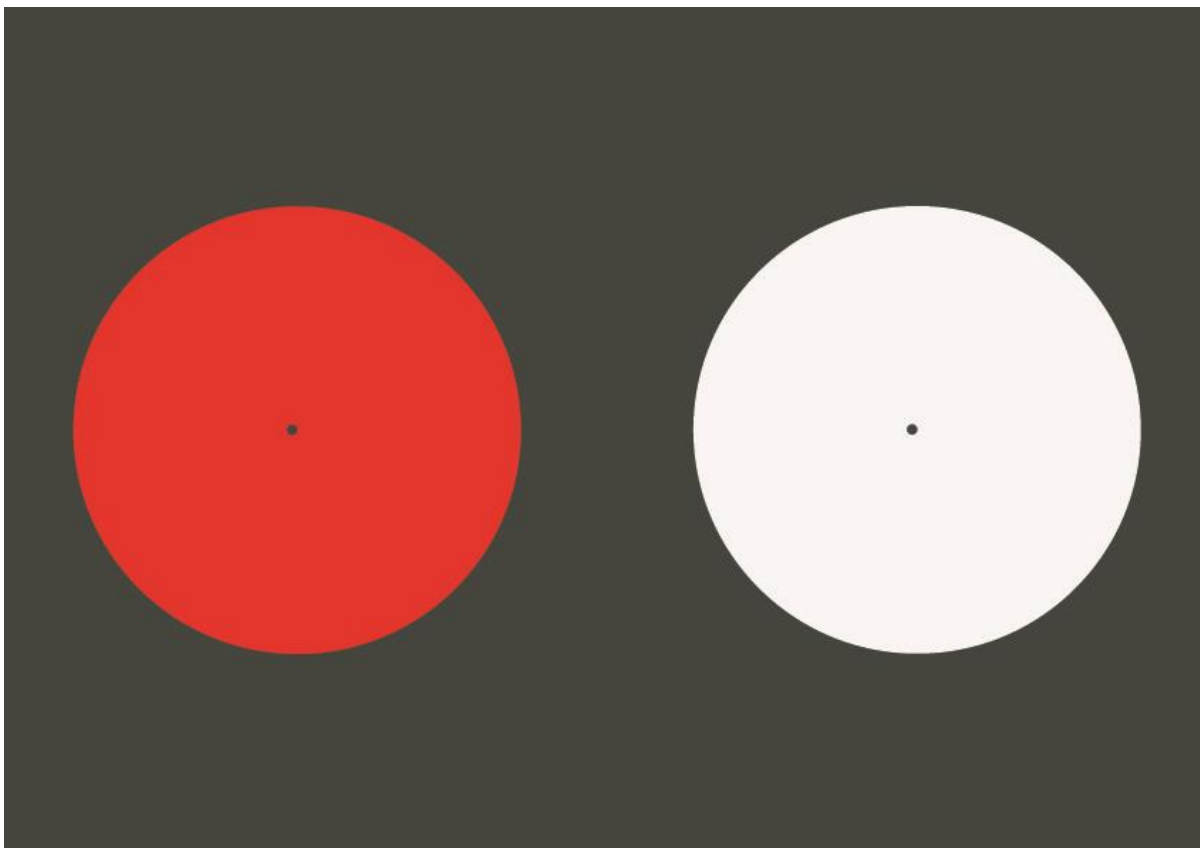


Övning VII-3. "A new task, 2 different colors are to look alike, [...]" (s. 94). Mot vit bakgrund är det uppenbart att det är en grön och en skär nyans vi ser. När en bakgrundsfärg av "rätt" nyans läggs till, uppträder med ens diamanternas olika nyanser att vara snarlika eller den samma. Bild: Karl Ivanovic, digitala varianter utefter övning VI-3 i *Interaction*, originalutgåvan från 1963.

<sup>129</sup> Ibid, 20.

Från övningarna att få färger att uppträda som närliggande leder *Interaction* nu till fenomenet efterbild, vilket av Albers också kallas simultankontrast. I övningen som nedan illustreras förklarar han fenomenet som att ögats förmåga att se en viss färg tröttnas ut.

Övningen om efterbild ger en tydlig upplevelse och förståelse av vad som teoretiskt artikuleras i den antropologiska bildteorin om perception och fabricering. Även hur Belting använder ett begrepp som tradering eller överföring av bild, framstår här träffande för vad som sker in syncentra. I varseblivningen tycks den faktiska bildtradering som sker i övningen vara vad som i ögat visualiseras och helt faktiskt närvarogörs. ”The medium functions as a support, host, and tool for the image.”<sup>130</sup> Jag vill i samband med detta hävda att Albers genom att instruera en övning om efterbild också praktiskt påvisar det faktum om bildväsende som Belting artikulerar teoretiskt. Den antropologiska bildteorin låter sig genom det artikuleras praktiskt genom en enda övning.



Försök slappna av i ögat och titta på den röda cirkeln i en halv minut. Skifta därefter till att titta på den vita cirkeln. Nu framträder det en blågrön nyans i ögat. Denna effekt kallas vanligtvis för efterbild. En teori om varför efterbild uppstår är att ögats receptorer uttröttnas av att se de den röda färgen, varpå en kontrastfärg i stället framträder i ögat. Bild: egen variant av förlaga i *Interaction*, (s. 103).

<sup>130</sup> Belting, *Anthropology*, 5.

Albers beskriver det som att när ögonen skiftar till den vita cirkeln, vilken består av grundfärgerna blå, röd och gult enligt ljusets färgcirkel, så ser ögat endast en blandning av blå och gult, det vill säga en nyans som är komplementfärg till rött. Albers framhåller detta fenomen som ett bevis för att inget öga går säkert från att förledas. Fenomenet kallas av Albers för att vara *psycho-psychological*.<sup>131</sup> Övningen är tänkt att ge studenten en bättre förståelse om varför färger läses annorlunda från vad de fysiskt verkligt är.<sup>132</sup>

I nästa övning som handlar om att visualisera färger i sinnet, framkommer en vinst med att använda färgat papper i stället för målarfärg.<sup>133</sup> Vinsten är just att pappret kräver att färgerna visualiseras, eftersom de inte kan blandas fysiskt. För att se färgblandningar som två olika färgade papper kan ge upphov till, behöver det göras i fantasin, skriver Albers. Denna del i *Interaction* utvecklar praktiskt vad Albers talade om inledande med hjälp av företagsnamnet Coca-Cola. Färgvisualisering i detta skede av läroboken visar att det går att utveckla sinnets känslighet för färg, hågkomst av färg och förmågan att förutspå konsekvens av färg. Det är också tydligt att en sådan utveckling är förbunden till övning. Övningarna i färgvisualisering visar också att blick kan återföras till kropp samt att fantasi kan liknas vid en muskel. Genom färgvisualisering görs den interna bild (vision, minne eller dröm) Belting talar om tydligt närvarande i sinnet. Samtidigt är den externa bilden tydligt närvarande och bärare av den interna bilden genom att den interna bilden framställs genom att utgå ifrån två materiella pappersark i världen.

I en övning av visualisering inom färgläran, görs både den antropologiska bildteorins formulering om bilder som visioner och fantasier tydligt – och hur färgläran kan praktiseras i sinnet görs begriplig. Belting artikulerar: ”We must adress the image not only as a product of a given medium [...] but also a product of our selves, for we generate images of our own (dreams, imaginings, personal perception) that we play out against other images in the visible world.”<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Albers, *Interaction*, 23.

<sup>132</sup> *Ibid*, 22.

<sup>133</sup> *Ibid*, 24.

<sup>134</sup> Belting, *Anthropology*, 2.



Visualisering som gjorts genom att fantisera fram vilken mellanfärg som två färger ger. Bild: egen.

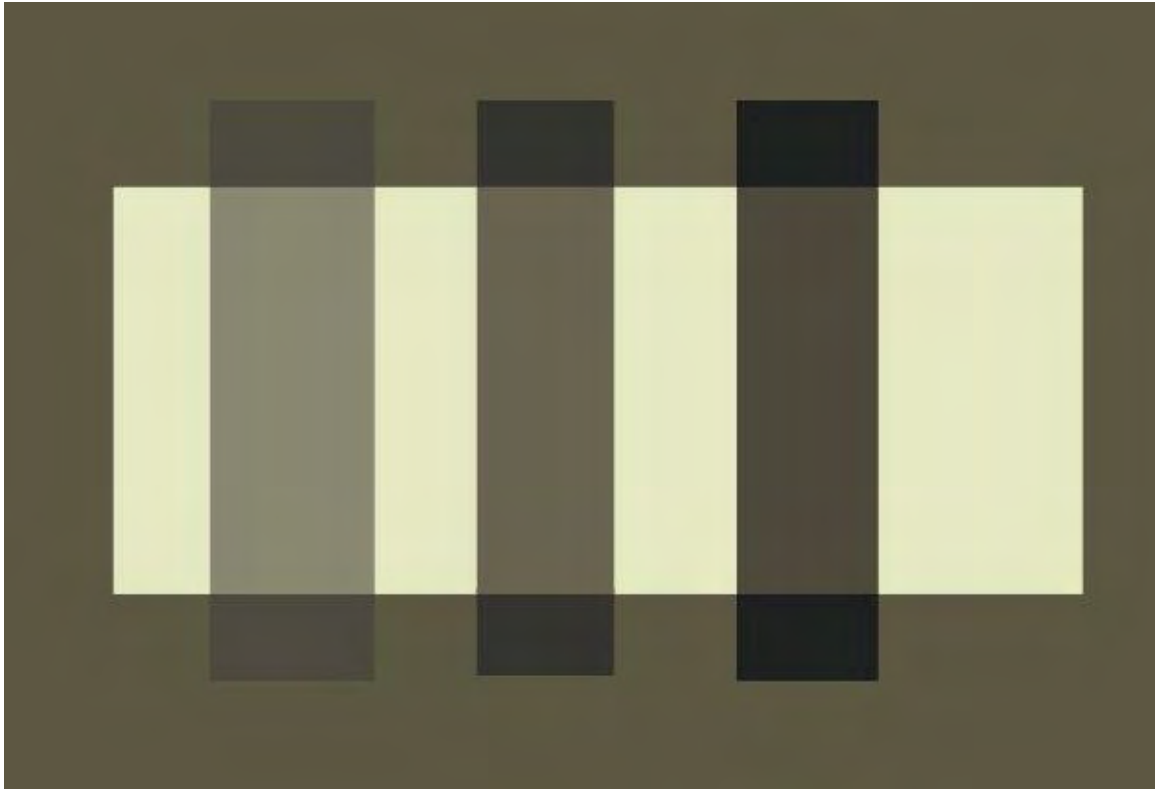
Att framställa färger i sinnet görs i Albers pedagogik med slutna ögon. Han beskriver att de mest övertygande urvalen som klassen gör, läggs ut på golvet i klassrummet. Därefter fortsätter diskussionerna om urval. När två olikfärgade papper läggs ihop med vad som är dess blandfärg, kan nu blandfärgen (mellanfärgen) framstå som transparent. Det vill säga att upplevelsen blir att de båda förstahandsfärgerna (föräldrarna) lyser igenom blandfärgen.<sup>135</sup> När Albers berör frågor om hur färger upplevs som transparenta använder han ett begrepp som ”space-illusion”.<sup>136</sup> Övningarna syftar till att träna föreställningsförmåga och att söka färger i sinnet med en allt större säkerhet. Perception och fantasi utvecklas genom det parallellt i bruket av färgläran.

I övningarna om att visualisera färg benämner Albers färgblandning som mellanfärg, och dess upphovsfärger för föräldrar. De fenomen som uppstår är förbundet med hur proportionerna i en färgblandning är påpekar han. Det vill säga om en grön drar åt gult, eller om blå är dominant i den gröna blandningen. Hur förhållandet mellan färgernas kvantitet är, påverkar sedan hur färger upplevs att vara framför eller bakom varandra. För att förklara kan vi jämföra med en klassisks konstskoleövning att måla av ett landskap. I en sådan övning skulle det ofta benämnas som att arbeta med färgperspektiv. I *Interaction* är Albers ambition

<sup>135</sup> Ibid, 25.

<sup>136</sup> Albers, *Interaction*, 29.

om vetenskaplighet framträdande. Hur färgblandningar kan behöva justeras i nyans och mättnad beskrivs med hjälp av svartvita diagram och pilar.<sup>137</sup>



Övning med "Transparence and space-illusion". Bild: egen variant av XI-3 i *Interaction*, (s. 119).

I övningen om att skapa illusion av rum och yta berör Albers formen på ett färgfält som viktig. Om kanten på ett färgfält är distinkt eller luddigt, påverkar det vi ser. Albers tar upp Cézanne som exempel på en konstnär som utvecklat ett unikt sätt att använda sig av färgfält för att skapa rumslighet, i sitt måleri. Han beskriver Cézannes måleri som "– areas connected and unconnected – areas with and without boundaries – a means of plastic organization."<sup>138</sup> Det vill säga att Paul Cézanne modellerade med färg, som i stillebenet på nästa sida där motivet framträder som skulpterat med hjälp av noggrant formade färgfält.

---

<sup>137</sup> Ibid, 30.

<sup>138</sup> Ibid, 32.



Paul Cézanne, "Still life with a kettle" ("Nature morte à la bouilloire"), ca 1867–1869, olja på duk, 81x64 cm, Musée d'Orsay.

Källa: [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul\\_C%C3%A9zanne\\_-\\_Still\\_life\\_with\\_kettle\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne#/media/File:Paul_C%C3%A9zanne_-_Still_life_with_kettle_-_Google_Art_Project.jpg)

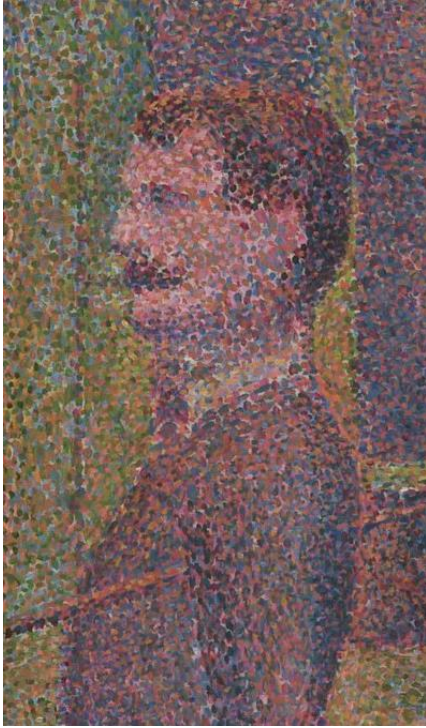
Sida 33–36

I övningarna med att ta fram mellanfärger ges instruktioner om att söka efter den färg som två andra färger ger gemensamt. Efter det avsnittet kommer en översyn av optisk färgblandning och bezoldeffekten.<sup>139</sup> För optisk färgblandning tar Albers upp impressionismens metoder inom måleri och då specifikt pointillisterna och hur de målade små punkter av färg som sedan ögat blandade. Albers leker här med ismens ord och skriver att det skapades en *impression*.<sup>140</sup> Det vill säga ett intryck av en annan färg i ögat, än färgen på de små prickarna på duken. I samband med optisk färgblandning går Albers in på nya trycktekniker som utvecklades i samma tid som impressionisterna verkade. Färgseparering, rastreering och fyrfärgstryck. Vad som sedan utgör själva övningen i *Interaction*, är att laborera med vad som kallas för

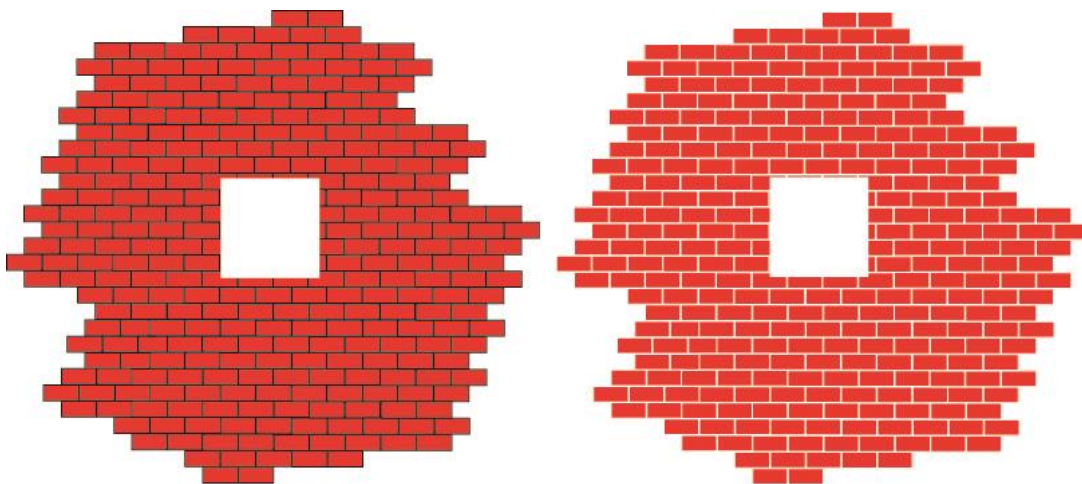
<sup>139</sup> Ibid, 33.

<sup>140</sup> Ibid, 33.

bezoldeffekten. Detta är en effekt upptäckt av Wilhelm von Bezold (1837–1907). Vad Bezold upptäckte var att utbyte av en färg i en mattdesign förändrade intrycket av hela mattan. Det samma ser vi användas i formgivning av exempelvis tapeter och textilier. Utbytet av en färg är en effektiv metod för att med enkla medel öka variationsrikedomen av en enskild design.



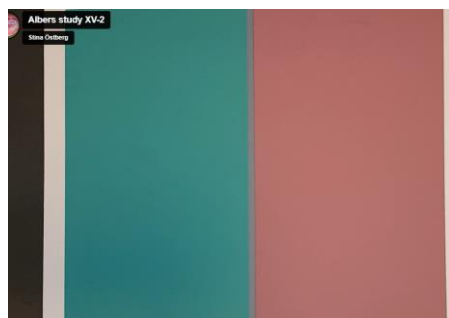
Georges Seurat, detalj från *Circus Sideshow (Parade de Cirque)*, ca 1889, exempel på pointillism. Små färgprickar gör att färgen blandas optiskt i ögat. Källa: [https://en.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Seurat#/media/File:Seurat-La\\_Parade\\_detail.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Georges_Seurat#/media/File:Seurat-La_Parade_detail.jpg)



Albers beskriver hur tegelstenarna med vitt bruk framstår som ljusare än de med mörkt bruk. ”This difference in red is an illusion – of optical mixture – because the bricks are factually alike, of the same colour and of the same red paper.” (Kommentarshäfte från 1963, XIII–3) Bild: Karl Ivanovic, digital variant av övning i *Interaction* om bezoldeffekten, (s. 125).

För att pedagogisk beskriva hur mönster ändrar skepnad genom utbyte av endast en färg gör Albers en parallell till melodin ”Good morning to you” (exempelvis ”Ja må du leva”). Det är en melodi som består av fyra toner skriver han. Melodin känns instinktivt igen oavsett om den sjungs med en ljus eller en mörk röst. Enligt Albers är det intervallerna mellan tonerna som skapar melodin.<sup>141</sup> Här förstår jag intervall att representera mönster i tal om bild. Det vill säga att ett mönster i en tapet kvarstår, men kan upplevas olika om en färg byts ut. Detta om bezoldeffekten förklarar Albers i exemplet med ”Good morning to you”, i likhet med hur ett musikstycke kan låta på olika vis, även om melodin kvarstår och känns igen.

I avsnittet efter det om bezoldeffekten fördjupas övningar om intervall och att transformera färger genom att ställa olika färger intill varandra. Komplexiteten höjs genom att i stället för att jobba med två färger, och färgen mellan dessa, så involveras fyra färger. Uppgiften är att höja eller sänka färgers valör genom att ställa olika färg och valör emot varandra.<sup>142</sup> Efter denna övning är det att korsa färger som ska övas, och att åter igen söka mellanfärg.<sup>143</sup> Men i stället för att blanda färger är det i denna övning valör som skapar effekter i ögat. De illusioner som uppstår är utomordentligt fascinerande. I övningen ska överlappande färgfält dras isär för att blottlägga den valda mellanfärgen. När ytan för mellanfärgen ökas, antar mellanfärgen, färgen i det angränsande papperet.<sup>144</sup> Mittenarket (mellanfärgen) får såldes tre skepnader i ögat och det är närmast animerat hur den antar olika färgidentitet. I kommentarshäftet får vi upplysning om att övningen bäst genomförs i varmt artificiellt ljus (äldre modell glödlampa). Vi får också veta att övningen bör upprepas.<sup>145</sup> Som om ögat vänjer sig vid upplevelsen och att illusionen uppträder allt starkare i sinnet genom repetitionen.



Video från övning/utvkningsbild XV-2, som beskrivs ovan. Albers beskriver det som ”fluting effect” och att det kan liknas vid den illusion av volym som framträder längs räfflorna i en dorisk kolonn.

<https://vimeo.com/manage/videos/826440628>

<sup>141</sup> Ibid, 34.

<sup>142</sup> Ibid, 35.

<sup>143</sup> Ibid, 37.

<sup>144</sup> Ibid, 38.

<sup>145</sup> Ibid, 139.

Utvikningsbilden XV–2 som visas genom videolänk, är ett tydligt exempel på övning som konkret visualiserar vad Albers berör i tal om interaktion mellan färger och att våra sinnen bedrar oss. I relation till den antropologiska bildteorin gestaltas här vad Belting benämner som bilders essens. Bild framträder i sinnet genom att vi genom vår perception möter materialet, vad som då sker, är att bild gör närvarande vad som annars är frånvarande. I detta fall handlar närvaron om en förnimmelse av färg som vi helt faktiskt vet inte finns på papperen framför oss, likväl framträder det i sinnet inom oss. Samtliga rubriker från uppsatsens teoridel har beröringspunkter med erfarenhet från denna övning: Intern–extern, blick–kropp och osynligt–synlig.

Sida 37–46

Efter ytterligare en övning om mellanfärger kommer ett avsnitt som behandlar olika begrepp som används i samband med färg. Det vill säga begrepp som Albers utmärker som användbara. Albers skriver här att harmoni ofta berörs som eftersträvansvärt i tal om färg. Med ett sådant språkbruk ser han en koppling till att färgsystem också utvecklas som instrument att uppnå harmoni mellan färger.<sup>146</sup> Själv vänder han sig emot harmoni som eftersträvansvärt. I stället bör både dissonans och samspel som uppstår mellan färger accepteras menar Albers. Han sätter sedan harmoni och symmetri i relation och menar att mer önskvärt att uppnå angående färg är en dynamisk asymmetri.<sup>147</sup>

I utläggningen om hur harmoni är svårt som begrepp inom färgstudiet, återkommer referenser till toner och musik. Albers framhåller att det är passande med musikjämförelsen eftersom harmoni och harmonisering ofta används som begrepp inom musik. Albers beskriver samtidigt varför jämförelsen också är missvisande. Han skriver att tid inom musiken är en väsentlig faktor, vilket det inte är inom måleri eller inredning.<sup>148</sup> Skillnaden som beskrivs handlar om hur toner rör sig i en riktning i tiden. Det vil säga att en not som står framför en annan not tonar ut och försvinner. Färg däremot tonar inte ut innan vi övergår till att se nästa färg. Vi ser också färgerna i vilken ordning som helst och i olika hastighet beroende på hur vi rör oss, framhåller Albers.<sup>149</sup> Således innehåller hörselsinnet en tidrymd på ett annorlunda vis än seendet. Här beskrivs också att toner kan mätas med teknologiska instrument. Albers skriver att det är svårt att mäta färger eftersom alla färger innehåller alla färger. Och att

---

<sup>146</sup> Ibid, 39.

<sup>147</sup> Ibid, 43.

<sup>148</sup> Ibid, 39.

<sup>149</sup> Ibid, 39.

tillägga är att ljusförhållanden gör att färg ständigt är föränderligt. Vad som påverkar färgperceptionen är komplext sammansatt och radas upp av Albers enligt följande:

Change and changing light – and, even worse,  
several simultaneous lights;  
reflection of lights and of colors;  
direction and sequence of reading;  
presentation in varying materials;  
constant or altering juxtaposition of related  
and unrelated objects.<sup>150</sup>

Att föränderliga förhållanden påverkar färger gör att det inte går att kommersialisera och skapa en ideal färgsättning. Inget färgsystem är tillräckligt flexibelt för att beräkna hur olika omständigheter påverkar färgen. Här skriver Albers att bra måleri kan jämföras med bra matlagning. Även ett bra recept kräver att maten avsmakas medan den lagas. Han utvecklar med att påpeka att hur maten smakar, är förbundet med kockens smak. Kvantitet, intensitet, vikt, transparens, rymd och genomskärning nämns sedan av Albers som begrepp som är användbara inom färgstudiet.<sup>151</sup>

Begreppet 'kvantitet' utvecklas mer ingående. Enligt Albers handlar inte kvantitet enbart om mängd, utan också om vikt, nummer och även balans. Här berörs hur Schopenhauer uppmärksammade detta när han försökte förfina Goethes färgsystem. Om jag förstår Albers rätt, så experimenterade Schopenhauer med hur en färg kan upplevas som ljus. Albers skriver att en färg som upplevs som ljus i sitt pigment behöver en större kvantitet i relation till en färg som upplevs som mörk, för att det ska uppstå balans mellan färgerna.<sup>152</sup> Detta gör att både kvantiteten i yta och kvantiteten i hur en färg repeteras utgör vikt i rum och i tid, enligt Albers.<sup>153</sup> Här använder han ytterligare begrepp som temperatur, tempo, klimat och rytm, vilket beskrivs att vara hur atmosfär och stämning förändras.<sup>154</sup> Det vill säga att den faktiska färgen kan upplevas som föränderlig beroende på förhållandet av hur olika färgkvantiteter kombineras.

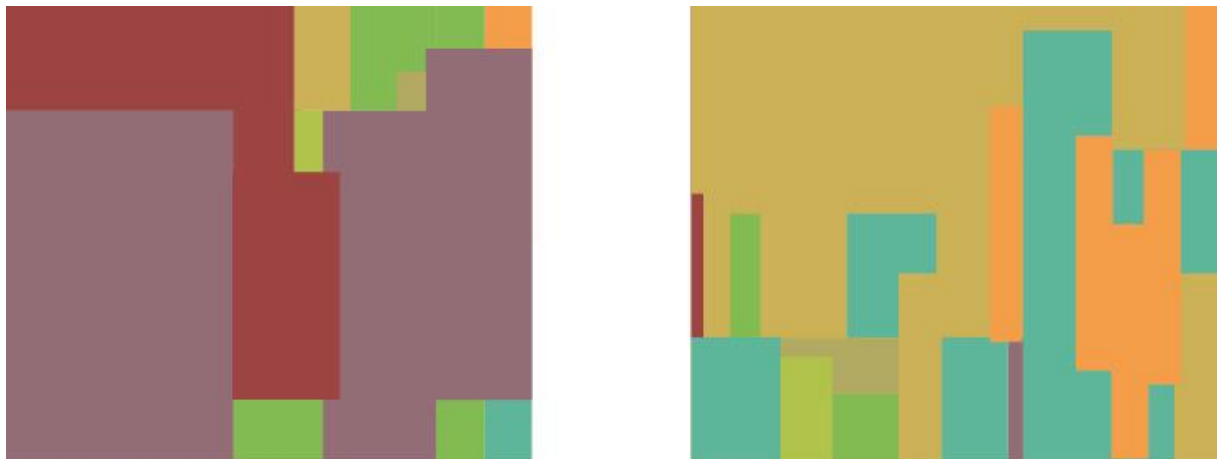
---

<sup>150</sup> Ibid, 42.

<sup>151</sup> Ibid, 42.

<sup>152</sup> Ibid, 43.

<sup>154</sup> Ibid, 44.



Exempel på två bilder som består av samma färger, men med en uppställning av olika kvantitet av varje färg.  
Bild: egen.

I samband med talet om kvantitet gör Albers sedan en parallell till teatern för en fyrfärgsövning. Fyra färger kan i övningen ses som fyra skådespelare skriver han. Och dessa fyra skådespelare ska sedan presenteras i fyra olika framträdanden. Även om färgerna (skådespelarna) kvarstår till sin karaktär, det vill säga att de kvarstår i nyans och valör, kan de tillsammans skapa fyra olika scener. Detta kan uppnås enkom genom att ändra kvantiteten av respektive färg (skådespelare), beskriver Albers. Det förtydligas genom att det är förhållandet mellan färgerna (skådespelarna) som påverkas genom förändringar i dominans, upprepning eller placering. Vad som är spännande i denna studie är att se vilken färg som genom ändrade kvantitetförhållanden, kan förlora sin identitet, eller enligt teaterreferensen, förlora sin roll i scenen.<sup>155</sup>

När det gäller framställningen av färger som skådespelare framgår det att alla färger kan kombineras, men att detta också är beroende på hur färger sätts samman i olika kvantitet. Mängden av en färg, det vill säga dess kvantitet är avhängigt av relationen mellan färgerna i "scenen". Vad som framkommer genom metaforen om färger som levande karaktärer, är att hur vi väljer att kombinera olika färger är typiskt subjektivt. Därför är det också förbundet till övning och repetition att sammansättning av färger/karaktärer ska finna sitt utrymme och roll i en scen eller situation. Här förstår jag det som att Albers nyanserat talar om hur gruppdynamik och demokratiska situationer också bygger på öppenhet och förståelse för olika

---

<sup>155</sup> Ibid, 44.

karaktärer. Det vill säga att det egna tycket och smaken behöver stå till sidan för att alla ska kunna beredas möjligheten till en likvärdig plats i ett sammanhang, eller i en situation. I samband med talet om att alla färger kan kombineras ger Albers en känga till den tidens monumentala måleri när han skriver att hur färg kan kombineras, det är en upptäckt som få samtida målare gjort.<sup>156</sup> Här kan vi förstå att det är en konstriktion i den tiden (60-tal) som var fokuserad till monumentalt måleri som Albers berör. Albers menar att förändring av det utrymme en färg har är mer avgörande för resultatet, än att skala upp formatet på duken. Han fyller i med att skriva att desto större ytan som en duk har också skapar ökad distans, medan det motsatta framkallar närhet och intimitet.

Efter detta går Albers in på begrepp han använder sig av i undervisningen.

Färgbegreppet 'volym-färg' konkretiseras genom formuleringar som: Att thé är ljusare om det ses på en sked, och mer opakt i ett glas. Samtidigt har andra substanser som exempelvis mjölk, samma färg oavsett behållare. Detta gör att endast transparenta substanser kan beskrivas som volym-färg.<sup>157</sup> Volym-färg är något som gestaltas i akvareller av Paul Klee, lägger Albers till. 'Yt-färg' uppfattar jag vara en yta, som att vi ofta föreställer oss ett äpple rött, eller en tomat en annan röd. 'Film-färg' beskriver Albers som tunt och transparent, en upplevelse mellan ögat och det som ses på. Exempelvis kan ett landskap tonas ut som blått i fjärran eller solen ser ut att vara vit på dagen och röd i solnedgången.

Albers ser akvarell som volym-färg, medan oljefärg och gouache är yt-färg. Det förhåller sig så eftersom olja eller gouache inte till sitt uttryck ändrar sig nämnvärt om de målas i flera lager. Att färgen förändras markant genom skiktmåleri eller laving gäller däremot akvarell och tusch, skriver Albers.<sup>158</sup> När han berör konstnärsmaterial kan tilltalet i *Interaction* upplevas som riktat till personer som har kunskap om hur dessa material beter sig. Samtidigt är Albers beskrivande och pedagogisk om materialens olika karaktär. Att förstå hur olika konstnärsfärger fungerar är i hög utsträckning beroende av att praktisera måleri som hantverk. Mycket i *Interaction* talar för att uppmuntra till praktik och att själv prova på, för att succesivt väcka sitt synsinne sammankopplat med handens och kroppens möjlighet i världen.

Teoridelens avsnitt under rubriken blick-kropp har beröringspunkter till vad Albers beskriver om volym-färg, yt-färg och film-färg. Jag tänker då främst på hur Belting beskriver en rörelse där Albertis fönster (centralperspektivet och renässansmåleri) varit en del i utvecklingen till en distansering mellan blick och kropp. Vad Belting beskriver är hur bilden

---

<sup>156</sup> Ibid, 44.

<sup>157</sup> Ibid, 46.

<sup>158</sup> Ibid, 46.

kom att bli något vi blickade ut emot i stället för ett deltagande bildbruk (dödsmasken eller ikonen). I uppmuntran till ett görande och Albers-övande, är perception och hand/kropp genom laborerande och resonerande tätt sammankopplad i undersökningen. Genom det kan blick återföras till kropp i Albers pedagogik.

Sida 47–51

Nu kommer *Interaction* till ett avsnitt som beskriver hur Albers också uppmuntrar fria studier för studenterna. Albers återkommer till att övningarna manar till att lösa ett specifikt problem åt gången med mål att träna studentens observationsförmåga. Även om det är fria studier lämnar inte detta tillvägagångsätt avsevärt utrymme för självuttryck. De fria studierna är framför allt hemuppgifter som följer de systematiska studierna i kursen. I dessa studier är det fortfarande att sätta färger i relation till varandra som är i fokus. Detta betyder att färg existerar för färgs skull, och inte som förstärkning av form, upplyser Albers.<sup>159</sup> Att färg existerar för färgs skull framläggs av Albers genom påpekandet att övningarna bör uppmuntra studenten att arbeta med färgfält.<sup>160</sup> Detta till skillnad från att fokusera på teckning och kontur, vilket handlar mer om form. Att komma bort ifrån ett formfokus kan hjälpas genom att studenten i början river papper i stället för att skära förklarar Albers. Att riva papper luckrar naturligt upp konturen. I de fria övningar kan de olika svårigheter som en viss student kämpar med komma upp till ytan. I de fria studierna blir det också ofta uppenbart, att hur en uppgift löses, är oändlig.

Hemuppgifterna har även om de är fria, olika teman. Det kan vara olika motsatspar som ”glad – ledsen”, ”gammal – ung”, eller lite mer utmanande som ”tidig – sen” eller ”aktiv – passiv”.<sup>161</sup> Dessa övningar leder ofta till diskussioner utan slut i genomgångarna eftersom alla har olika associationer till olika färger. Något annat som är stimulerande för studenterna i de fria studierna påpekar Albers, är att de uppmannas att arbeta i en begränsad palett som väljs av lärare eller en student. Exempelvis kan en begränsning vara att laborera med endast fyra färger, eller endast med komplementfärger. Att uppmanna studenterna att återkommande arbeta med färger de inte tycker om, är också gynnsamt för deras utveckling framhåller Albers. Att göra urval och värdera utifrån en känsla inför en färg, är kopplat till dömande. Detta kan förklaras som att ett urval ofta är kopplat till fördomar, vilket oftast kommer ur en bristande erfarenhet.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> Ibid, 47.

<sup>160</sup> Ibid, 49.

<sup>161</sup> Ibid, 48.

<sup>162</sup> Ibid, 48.

Precis som i föregående avsnitt om konstnärsmaterials olika karaktär, så gör sig rubriken blick–kropp från det teoretiska ramverket användbar när Albers skriver om hur förförståelse kommer ur bristande erfarenhet. Igen är det formuleringar i den antropologiska bildteorin om hur relationen till bilder förändrats genom historien som har beröring med vad Albers skriver om. Belting beskriver hur perspektivmåleriet utvecklats och vad det medfört i tal om blick avskuren från kropp. I Beltings teori artikuleras att en förflyttning skett, en förskjutning från att delta i en bildupplevelse till att mer passivt och omedvetet betrakta och blicka ut mot bilder. En förflyttning kan sägas skett från bildanvändning i ritual – till bild som passiv utblick på exempelvis en bildskärm. I en sådan beskrivning tyck bildupplevelse ha förpassats till att handla om bekvämlighet, underhållning och dekoration framför att vara ett instrument för att skapa närvaro som exempelvis bild i avseende begravningsporträttet som Belting beskriver. Albers manar till övning av sinnet för att komma bort ifrån bristande erfarenhet som ger effekten en slentrian förförståelse. Åter igen, blick ska återföras till kropp och sinnet aktiveras och vässas. Färgläran pekar till ett aktivt deltagande i vad sinnet erfar.

Sida 52–53

Innan *Interaction* kommer in på färgteori så finns ett avslutande avsnitt som kallas ”The Masters – color instrumentation.”<sup>163</sup> Här är det övningar som handlar om att utgå från kända konstnärliga verk och att studera konstverkens färger. Det är en form av parafraserande för att studera konstnärers seende och metoder med färg.

I detta avsnitt skriver Albers att hans pedagogik börjar med studiet av färger som material. Genom att behandla färgen som ett faktiskt material konkretiseras också hur färg reagerar och interagerar i våra sinnen. Albers menar att vad färgstudiet enligt hans metod innebär, är att det är en studie i oss själva. Han skriver: ”Thus we replace looking backward by looking first at ourselves and our surroundings, and replace retrospection with introspection.”<sup>164</sup> Ett sådant citat kan jämföras med vad Belting artikulerar om relationen mellan internt–externt och hur han i sin konsthistoriska forskning strävade till en mer ickelinjär metod: ”We must address the image not only as a product of a given medium [...] but also a product of ourselves, for we generate images of our own (dreams, imaginings, personal perception) that we play out against other images in the visible world.”<sup>165</sup> I läsningen framträder beröring mellan Albers och vad den antropologiska bildteorin säger om bild. Likväl som att bild är material i världen, så är bild något som uppstår internt i människan som

---

<sup>163</sup> Ibid, 52.

<sup>164</sup> Ibid, 52.

<sup>165</sup> Belting, *Anthropology*, 2.

drömmar, minnen och visioner vilka människan sänder ut i världen. Vad Albers säger är att blicken bör vändas inåt och till den nära omgivningen. Interna bilder är något som vi upprepat sänder ut (*generate, transmit*) varför tolkningen bilder bygger på också görs så viktig. Om perception och visuell tolkning inte förkovras, riskerar de bilder vi sänder ut i världen grunda sig i oprecisa iakttagelser.

När Albers beskriver övningar med parafraserande skriver han att vi i vår praktik kan visa respekt för andra upphovsmäns alster och erfarenheter. Här handlar det om att tävla med en mästares attityd och inte med ett resultat, framhåller Albers. Om jag förstår Albers rätt, handlar det om att förfina sin förståelse för en viss tradition och det betyder "[...] to create, not to revive."<sup>166</sup> Det vill säga det är kreativiteten – att skapa, som är det centrala, och inte att återuppliva något som hör till tid som passerat. Detta görs i färgläran genom att föra över alster gjorda av mästare, från dåtid och i samtiden, till färgat papper. Detta är ett medel att identifiera hur olika mästare använder färg som instrument. För Albers handlar detta om att studera hur en mästare ger mening åt färgen.<sup>167</sup> Albers benämner det som att studera intryck, och återge intryckets klimat, temperament, arom eller klang.<sup>168</sup> I studiet av mästare, genom parafraserande är det således exempelvis klangen eller temperamentet, i ett specifikt verk av en mästare, som studeras.

Sida 54–60

Efter avsnittet om att studera mästare beskriver *Interaction* Weber-Fechnerlagen. Här handlar det om vad som sker i människans perception i relation till en faktiskt fysisk förändring. Även om färg tillförs med lika mängd, i flera lager, så följer inte perceptionen samma ökning. Det vill säga att färgen i en akvarell inte upplevs vara djupare, eller mörkare i ett bestämt förhållande till den faktiskt tillförda färgen.<sup>169</sup> Att god kunskap om hur färger agerar och interagerar inte kan uppnås genom teoretisk kunskap, eller genom kalkylerande och beräkningar, är något som blir tydligt genom avsnittet om Weber-Fechnerlagen.

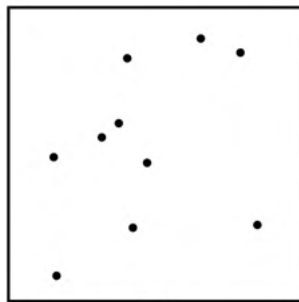
---

<sup>166</sup> Ibid, 52.

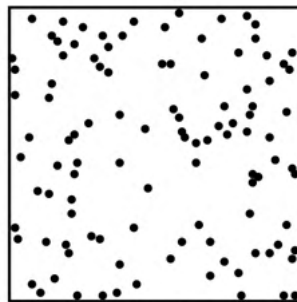
<sup>167</sup> Ibid, 52.

<sup>168</sup> Ibid, 53.

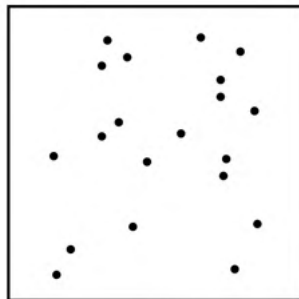
<sup>169</sup> Ibid, 55.



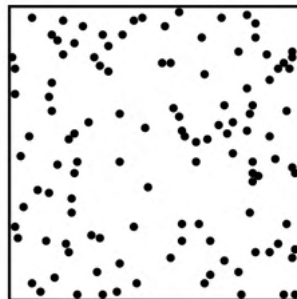
10



110



20



120

I de nedre rutorna är det tio fler prickar i än i de övre rutorna. I rutorna till vänster går det att tydligt se en ökning i antal prickar. I rutorna till höger ser inte ögat ökningen av prickar. Vad Weber-Fechnerlagen säger är att ökning succesivt medför en minskning av upplevelsen. Det vill säga att perceptionen inte korrelerar med ökningen.

Källa:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Weber%E2%80%93Fechner\\_law#/media/File:Weber-Fechner\\_law\\_demo\\_-\\_dots.svg](https://en.wikipedia.org/wiki/Weber%E2%80%93Fechner_law#/media/File:Weber-Fechner_law_demo_-_dots.svg)

För att förstå Weber-Fechnerlagen i relation till praktiken rekommenderar Albers en övning med svart och vitt transparent papper. Företrädesvis ett filmlikt papper som möjliggör att jämnt öka färgens intensitet stegvis. Albers framhåller att han är förvånad över att Weber-Fechnerlagen inte är känd bland kolorister, utan framför allt bland fysiker, astronomer, eller inom elektricitet och akustiker.<sup>170</sup> Att konstnärernas måleriska metoder så som akvarell, temperafärg eller tusch inte går att beräkna görs tydligt i detta avsnitt. I stället rör det sig om en praktisk kunskap i relation till material som övas upp.

I kapitlet "From color temperature to humidity in color" berörs färgtemperatur och något Albers kallar för färgs fuktighet. Det handlar om hur nyanser kan beskrivas som kalla eller varma. Albers skriver att blå, enligt västerländsk tradition beskrivs som kallt, och röd-orangea toner oftast beskrivs som varma. Han framhåller samtidigt att det finns varma blåa, och kalla röda nyanser.<sup>171</sup> Hur en individ tolkar en färg kan därför också leda till mer av en personlig åsikt, skriver han. Här nämner Albers 1900-talets måleri med bas i München som anhängare av idéer om varmt och kallt inom färg. Enligt Albers proklamerade dessa målare idéer om färgers rumsliga effekt, det vill säga att en färgs upplevda temperatur påverkade rumsligheten i en bild. Vad Albers skriver om i detta avsnitt vill jag själv beskriva som

<sup>170</sup> Ibid, 58.

<sup>171</sup> Ibid, 59.

färgperspektiv. Det vill säga att en kall ljusblå ofta upplevs som att vara längre bort (exempelvis i ett målat landskap) än exempelvis en varm och mörkare grön. Albers skriver att det nu finns andra teorier om varmt (nära) och kallt (fjärran).<sup>172</sup>

Efter avsnittet om kalla och varma färger övergår det till att handla om hur vissa färger i sig själv kan upplevas ha en rörelse. Vissa färger kan upplevas som lätt vibrerande i sin kontur. Att detta uppstår kopplar Albers ihop med fenomenet efterbild. I forskningen vet vi inte varför fenomenet uppstår, skriver han.<sup>173</sup> Vissa människor ser vibrationen och andra inte, fortsätter han. I texten beskrivs att färger kan uppträda som skugga på en sida av gränsen och ljus på den andra sidan. Vibrationen uppstår i gränslandet, och det förekommer oftast mellan färger som är kontrasterande i sina toner men av samma valör, enligt Albers. Det vill säga att färgerna har samma styrka eller mätnad. I kommentarshäftet beskrivs vibrationerna som uppstår i synfältet även som aura och gloria.<sup>174</sup> Fenomenet kan även studeras digitalt. Exempelvis som att röd eftertext i en film kan se ut som om den blöder eller är luddig i kanten. Nedan är ett exempel på Albers poetiska språk om det fenomen han beskriver.

[...]

However, the additional illusionary colours  
often are hard to define as to their hue.

They often appear as shadow on one side of the boundary  
and as light reflected on the other side.

Or sometimes this vibration presents just a duplication  
or triplication of the boundary line.

[...] <sup>175</sup>

Sida 61–64

Det mest spektakulära färgfenomenet är enligt Albers det motsatta till en vibrerande gräns mellan färg. Fenomenet uppstår när två färger har exakt samma ljusstyrka. Vad som händer när detta inträffar är att gränslandet mellan färgerna formligen kan upplöses.<sup>176</sup> Detta fenomen är mycket ovanligt att stöta på, eller att lyckas söka sig fram till. Albers skriver att ”equal value” oftare är något som talas om än verkligt ses. Dessutom råder missförstånd om vad fenomenet verkligt innebär. Uppgiften om färg av samma valör är avsedda för någon som närmar sig

---

<sup>172</sup> Ibid, 60.

<sup>173</sup> Ibid, 61.

<sup>174</sup> Ibid, 184.

<sup>175</sup> Ibid, 61.

<sup>176</sup> Ibid, 62.

mästarklass, framhåller han. I gränslandet mellan himlens till synes blåa nyans och vart moln framträder går det att skönja fenomenet. Albers skriver:

When these clouds, often lined up in horizontal groups,  
appear gleaming white in their upper part in full sunlight,  
separated from and rising against a distant deep blue,  
then underneath they show grey tones as shaded white.  
These shades merge, or even hinge, with the same  
but here very close blue: Why very close? This grey is  
of the same light intensity as the neighbouring blue below.  
Thus, the boundaries between grey and blue vanish,  
and we do not see where clouds end where sky begins,  
With such clouds, this is best observed with the sun at our backs.<sup>177</sup>

I en övning för att söka fenomenet med upplösta konturer ska papperet monteras i intarsia. Det vill säga att pappersarken inte ska läggas på varandra utan skäras till så att de med precision passar att lägga kant i kant. Det görs så för att ingen skugga mellan papperen ska uppstå. I detta påpekar Albers att presentationen kräver skicklighet och att det genomförs med renhet.<sup>178</sup> Alla som varit i en konstnärsateljé vet att vissa typer av arbeten kräver större renhet än andra. Konstnärer har vitt skilda metod som ofta avspeglar sig i hur deras ateljé ser ut gällande prydlighet eller stökighet. Här föreställer jag mig att Albers talar om pappersdamm, skärspill och klister. Och att studiet av färg, enligt Albers modell kräver noggrannhet, exakthet och genom det också prydlighet.

Sida 65–74

Bokens två sista delar, förutom bibliografi, handlar om färgteori och om att undervisa i färg. Albers skriver att ett öga och sinne som är tränat på färg, kan se och ta till sig teorierna och deras skönhet. Praktik framför teori, är ett koncept som strävar till att förbereda och göra utövaren mottaglig enligt Albers pedagogik.<sup>179</sup> Laboratoriekursen som beskrivs i *Interaction* har inte som mål att den som genomgår utbildningen ska ha omfattande kunskap om olika färgsystem. I kursen introduceras endast ett fåtal färgteorier, men studenterna uppmuntras att själva sätta sig in i fler teorier för att bredda sin kunskap. Olika färgteorier och system som *Interactions* textdel tar upp är Schopenhauer, Munsell, Faber Birren och Ostwald. Det ges

---

<sup>177</sup> Ibid, 63.

<sup>178</sup> Ibid, 63.

<sup>179</sup> Ibid, 65.

korta inflikar om systemen och att det finns tre olika synsätt på färg. Dessa synsätt är enligt Albers koloristens, psykologens och fysikerns. Dessa har alla olika antal primärfärger i sina system.<sup>180</sup>

Som utvickningsbild och i kommentarshäfte finns Goethes färgtriangel omnämnd – som troligtvis det bästa och tydligaste systemet för färg.<sup>181</sup> Goethes färglära som först utkom 1807–1809, är den som konstnärer oftast söker kunskap i vid sidan om Albers och Johannes Itten.

Avsnittet om att undervisa i färg är ett brandtal om själva syftet med den praktiska laboratoriekursen. Huvudsyfte med kursen är att utveckla kreativitet genom att upptäcka och uppfinna. Enligt Albers kommer djupgående kunskap och fortgående utveckling genom att uppmuntra fantasi och föreställningsförmåga. Fantasi och föreställningsförmåga, är själva kriterierna för kreativitet skriver han. Han skriver att kursen uppmanar till att ”tänka i situationer”, ett nytt och utforskat koncept inom utbildning.<sup>182</sup> Här förstår jag situationerna vara de specifika övningarna som genom att sätta färger i relation skapa situationer att se och tänka kring. Övningarna framkallar en färdighet att visualisera situationer och förlopp inom sig, vilket i sin tur leder till en naturligt ökad förståelse för den mängd förhållanden som har påverkan på situation och förlopp. Möjligtvis kan det beskrivas som ett form av färgens schack, där den som övar sig kan förutspå och inom sig visualisera vad som ska ske med och mellan färger i relation, innan det skett. I tal om hur Albers sammanbinder färg, karaktär och situation kan detta då också liknas vid hur människor med en högre känslighet för mänskliga funktioner och relationer också tydligare kan ta till sig och förutspå skeenden mellan människor i grupp.

Äldre metoders pedagogik har enligt Albers präglats av för mycket icke-undervisning och icke-lärande, vilket har medfört ett icke-seende. Nu är det tid för att uppmana till grundläggande lärande som sker stegvis och utbildning där insikter kommer ur erfarenhet från att utvärdera resultat genom att jämföra dem. Det handlar om att upptäcka sin förmåga att växa och förbättra sig, skriver Albers i sitt brandtal. Han skriver att små barn bygger och sätter samman saker, innan de kan uttrycka sig tvådimensionellt, och att detta är något som är bevisat av gestaltpsykologin.<sup>183</sup> Detta förstår jag som en referens till hur barnet upptäcker och lär med hela sin kropp och sinne. Och att detta är en modell som bör fortgå livet ut för

---

<sup>180</sup> Ibid, 67.

<sup>181</sup> Ibid, 190.

<sup>182</sup> Ibid, 68.

<sup>183</sup> Ibid, 69.

människan. Albers benämner utforskandet som intensifierad aktion, att lära genom ett medvetet praktiserande. *Search* i stället för *re-search*, är modellen som Albers kommer fram till.<sup>184</sup> Dessa två begrepp kom senare att bli en boktitel: *Search Versus Re-Search*. Det är en bok som innehåller tre föreläsningar som Albers höll på Trinity College 1965. Boken utkom 1969 på Trinity College Press.

Att det finns själ och hjärta i undervisning samt att moralen är ett mål framkommer i avsnittet i *Interaction* om undervisning. Albers uttrycker: "[...] is not a matter of method but of heart."<sup>185</sup> Och därför är en lärare personlighet avgörande för studenters utveckling, fortsätter Albers. Att en lärare är driven av en entusiasm för sina studenters lärande och framsteg är viktigare än hur mycket kunskap en lärare har, görs också klart i avsnittet om undervisning.

Sida 75–194

På dessa sidor i den förenklade utgåvan av *Interaction*, är ett urval av utvikiningsbilderna från originalutgåvan reproducerade. I upplagan från 1971 mäter bilderna omkring 16x24 cm. Detta kan jämföras med originalutgåvans bildbilagor som är ca 50 x 35 cm utvikta. I samband med bilderna finns också tillhörande delar av kommentarshäftet att läsa. Kommentarererna är ofta beskrivande i relation till bilderna. Exempelvis som i citatet nedan där Albers skriver om hur färg kan göra det svårt att utläsa form.

Here is a figure extending sideways and  
with many sharp corners. Although all shapes  
are similar triangles, clearly constructed – with pointed  
corners and straight lines – we cannot be sure in the top figure  
whether we see, at a short distance, several figures or only 1.  
And it is not possible to count all the triangles, much less  
their corners. The contours vanish because the 2 colors  
are of the same light intensity.  
Only when the triangles are seen against a white  
background is it revealed that there are in fact  
11 triangles with 21 corners.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> Ibid, 68.

<sup>185</sup> Ibid, 70.

<sup>186</sup> Ibid, 188.



Bild med tio trianglar: Karl Ivanovic, efter utvecklingsbild XX111-2, (s. 189).

Vilka förhållanden som är bra för en viss övning tas också upp i kommentarboken, och hur övningar ska genomföras eller tittas på. Sammantaget kan bokens text läsas som instruktioner för att öva seendet. Det kan exempelvis stå att en övnings problem bäst framträder i artificiellt varmt ljus, eller att övningen ska ses repeterat för att framträda tydligare i ögat.<sup>187</sup> I kommentarerna går att läsa meningar som behandlar relationen mellan vad som finns fysiskt i världen, eller vad som framträder i våra sinnen. Albers berör det faktum att färgerna vi ser i själva verket är ljus. Min tolkning säger att färg som material, övergår genom att beröras som reflektion och immateriellt ljus, till att tendera det metafysiska.

Åter igen kan vi påminna oss om rubrikerna i uppsatsens teoridel: intern–extern och osynligt–synligt. Vad som fabriceras inom oss i relation till perceptionen, eller vad som pendlar mellan att vara osynligt och synligt– det vill säga spänningsfältet mellan fakta och illusion, är en del av övningarnas problem. Albers skriver:

---

<sup>187</sup> Ibid, 139.

[...]

Now, since both studies are done in pigments (inks),

they "present," in fact, reflected light only;

they also "represent," in illusion only,

[...].<sup>188</sup>

Den antropologiska bildteorin beskriver hur bildväsendet framträder i en process av perception och fabricering. Det vill säga att vad vi faktiskt ser har en relation till materialet så som pigmenten i en bild. En bild är då också beroende av vilket ljus som reflekteras i materien, och genom det sedan skapar synintryck i vårt sinne. Samtidigt är bild ett fenomen som dröjer sig kvar som minne, dröm eller vision. Genom det kan vi också förstå bilden som aktiv även när kontakten med materialet har upphört.

Den förenklade utgåvan av *Interaction* från 1971, är bra för att få en insikt i Albers färglära och hur övningarna är tänkta att fungera i träning av att förhöja seende. Men för den som verkligen vill se och ta sig an vad det handlar om rekommenderar jag varmt att låna fram originalutgåvans tre delar till Kungliga bibliotekets specialläsesal.

Ytterligare intressant att vidröra är att det i kommentarshäftets texter ställs frågor till övningarna. Det är frågor om varför det ser ut på ett visst sätt, eller hur det går att framkalla ett visst färgfenomen. I vissa beskrivningar framkommer känslotillstånd och sensation som uppstår i att titta på en övning och färgfenomen. Det formuleras då som utrop om att det är näst in till obegripligt att vi ser vad vi ser. Exempelvis som "Here it is almost unbelievable that the upper small and the lower small squares are part of the same paper strip [...]. And no normal human eye is able to see both squares – alike."<sup>189</sup> Vad utropen säger är något som helt klart upplevs tydligare genom att se på bilderna i originalutgåvan.

#### Summering

Genom instruktioner till övningar i *Interaction* och bilder från övningar har färgläran redovisats och analyserats i detta avsnitt. För att förtydliga hur läsningen av färgläran gjorts genom den antropologiska bildteorin har jag lagt in förklarande segment. Beröringspunkter mellan färgläran och teoridelens rubriker 'intern–extern', 'blick–kropp' och 'osynligt–synligt' har artikulats. Genom det är förhoppningen att en läsare ska ha fått en ökad förståelse för färgläran. Sammanfattningsvis kan sägas att färgläran manar till att bild kan användas för att utveckla och stärka förmågan vad gäller att skåda. Ytterligare kan sägas att färgläran förhåller

---

<sup>188</sup> Ibid, 112.

<sup>189</sup> Ibid, 76.

sig till seende och vision som förbunden med föreställningsförmåga och fantasi. I Albers undervisning uttals seendet som en praktik och aktivitet som kräver att synsinnet används medvetet och kontinuerligt för att det inte ska brukas med godtycklighet och genom det också framställa ogrundade omdömen över vad ögat ser. För att förhöja seendet kapacitet och förmågan att tolka sinnet utförs övningar enligt instruktioner. Exempelvis har vi genom att uppleva efterbild fått en tydligt visualiserad insikt om att färg som inte är synlig i världen framför oss, kan framträda i vårt inre. Tillika har vi fått läsa om och se hur färger kan byta skepnad beroende på kontext.

Ytterligare har vi i analysen av *Interaction* givits en inblick i hur Albers förhåller sig till olika vokabulär i relation till färg. Vad som är viktigt att ha med sig i tal om begrepp är att Albers vänder sig emot att harmoni är något eftersträvansvärt i arbetet med färg. I stället trycker han på att både samspel och dissonans mellan färger ska ges lika stor uppmärksamhet. Ytterligare viktigt i tal om språk är att Albers använder ett begrepp som situation eller scen för sammanhanget eller den bild vart olika färger i en övning interagerar. Tillika benämner han då färger som mänsklig gestalt, så som förälder, karaktär eller skådespelare.

### 3:2 Search Versus Re-Search

För att kunna besvara de forskningsfrågor som uppsatsen ställer behöver det ges en övergripande insyn i Albers tankevärld. Detta uppnås i hög grad genom *Interaction*. Samtidigt är *Interaction* en instruktionsbok som bara ger vissa ingångar om vilka attityder och motiv Albers har för sin undervisning. *Search* består i sin tur i sin helhet av tre föreläsningar som Albers höll på Trinity College 1965. ”Genral Education and Art Education: Possessive or Productive”, ”One Plus One Equals Three and More: Factual Fact and Actual Facts”, samt ”Art Studies as Basic Training: Observation and Articulation”.

De två första föreläsningar är av värde för uppsatsen då Albers tydligt formulerar sina tankar om utbildning och konst i dem. Den tredje och sista föreläsningen är framför allt fokuserad på den teckningskurs Alber höll i på Yale. Den föreläsningen behandlar kursens olika moment och uppbyggnad avseende teckningsmediet. Till följd av det lämnar jag den föreläsningen utanför uppsatsen.

De beröringspunkter mellan Albers och Beltings som vävs in i analysen av *Search* handlar delvis om hur de båda förmedlar ny kunskap. Även deras tankar om att deras fält behöver omvälvande arbete för att bryta ny mark samspekar. Det bildkoncept som presenteras genom den antropologiska bildteorin finns också närvarande.

*General Education and Art Education: Possesive or Productive*

I denna föreläsning ligger fokus på att generell utbildning och konstutbildning inte bör åtskiljas. Det är framför allt en fråga om konstens mening och innehåll som Albers laborerar med här. Han framlägger att konst i relation till generell utbildning kan ge specifikt viktiga erfarenheter för lärandet. Vad som tydligt uttalas är att det traditionellt lagts ett allt för stort fokus på lyssnandet inom utbildning. Albers artikulerar att det har stora fördelar att ta in konst som metod för lärande i utbildning. Det handlar då ytterst om att ge "[...] seeing and vision – [...] proper recognition."<sup>190</sup> Detta bör göras om utbildningen ska kunna förbättras och fördjupas. Följaktligen kan vi utläsa att seendet enligt Albers legat i skymundan angående att ta till sig kunskap inom utbildning. Det är något Albers genom sin undervisning ville ändra på.

Själva meningen med konstutbildning beskrivs av Albers som att den ska stå i relation till konstens omfamning av hela livet. Han beskriver att konst äger rum i våra hem, i affärsverksamhet, på våra torg och konst är även en integrerad del i religionsuttryck. Dessa uttalanden stämmer väl överens med det bildbegrepp som presenteras genom den antropologiska bildteorin. Belting artikulerar att bilders komplexitet är bakgrunden till att bild bör studeras antropologiskt. Bilder existerar i Beltings framläggning överallt i vår omgivning, i våra sinnen och genom det också i de kulturer vart vi projicerar dem. Genom det får bilder också ett eget liv, de är ständigt rörliga och föränderliga, bilden är i själva verket enligt Belting i kontroll över oss, framför att människan skulle vara i kontroll över bilden. Detta är också en springande punkt till teorin som ny paradig. En paradig som innebär en möjlighet att öka medvetenheten om bild och bildbruk.

Albers refererar till två av kristendomens främsta teologer St. Augustinus och Thomas av Aquino när han uttrycker sig om konstens universalitet. Augustinus ska ha sagt att konsten animerar vad som inte är animerat. Jag förstår det som att animation i hur Albers uttrycker sig beskriver hur konstobjekt får liv genom sin gestaltning och när vi upplever dem. Konstobjekten blir i ögats animation således sammankopplade med våra inre liv.

Thomas ska i sin tur enligt Albers ha uttryckt att konsten imiterar naturens beteenden. Albers understryker att Thomas och Augustinus är helgon, något som han påpekar att poeten och vetenskapsmannen Goethe inte är. Goethe förpassas i stället till att vara 1800-tal och ytlig till följd av sitt uttalande om att: "Art is nature – seen through a temperament."<sup>191</sup> Att Albers

---

<sup>190</sup> Albers, *Search*, 9.

<sup>191</sup> *Ibid*, 9.

benämner Goethe som yttlig är intressant med tanke på att han i *Interaction* lyfter fram Goethes färgtriangel som den mest tydliga som framställts av färgsystem.<sup>192</sup> En tolkning av Albers utfall mot Goethe kan förklaras genom hur Goethe var icke-religiös och att han var en vetenskapsman präglad av upplysningstiden. Även att Goethe kom ur en protestantisk kontext kan höras som en förklaring av Albers uttalande. En protestantisk kontext betyder i ett sådant resonemang en kristenhet som inte hör samman helgon i sin tradition. Detta står i kontrast till den katolska tradition som Albers tillhörde.

Vid sidan om Augustinus, Thomas och Goethe tar Albers även upp 1300-talspoeten Geoffrey Chaucer. Chaucer kom enligt Albers närmare sanningen om vad konst är än Goethe. Och denna sanning grundar Albers i att Chaucer ska ha uttalat att konst gör vad som är osynligt synligt. ”Art makes the invisible – visible”.<sup>193</sup> Detta uttalande kan vi sätta i relation till den antropologiska bildteorin som definierar bildväsendet genom förmågan att göra närvarande vad som är frånvarande. I Beltings framläggning är bildens själva essens att den kan synliggöra vad som är osynligt. Detta artikuleras i teorin genom dödporträttens funktion och användning och även exempelvis i hur en skulptur eller ett fotografi kan närvarogöra en frånvarande kropp.

Albers definierar konstens ursprung som kommen ur ”The discrepancy between physical fact and psychic effect.”<sup>194</sup> Albers förklarar att konst är något som genereras ur seende (Eng. *vision*) och formulering. Konstens själva mening är enligt Albers uppenbarelse och att framkalla syn och vision i människan. Detta som Albers uttrycker om *seeing/vision* och formulering, samspelar med hur den antropologiska bildteorin artikuleras sig om bild. Det vill säga att bild framträder i en dubblerade process av perception och fabricering.

I detta om seendets vision och formulering uttalar Albers att formulering kommer ur reflektion och insikt. Och eftersom det förhåller sig så kan inte heller hur konst görs, läras ut. Samtidigt uttrycker Albers i föreläsningen en stark tro på att konst kan utvecklas i människan genom övning. Han beskriver hur övning kan stärka människors observationsförmåga. Det är till följd av detta som konstutbildningen är viktig. För vad konstutbildning kan göra är att utveckla något som han kallar för *visuell empati*, i människan. Denna visuella empati är enligt Albers vad som utgör underlaget för att både uppskatta konst och att göra konst.<sup>195</sup>

Det är viktigt att föra fram att Albers tar avstånd från att konst kopplas samman med

---

<sup>192</sup> Albers, *Interaction*, 190.

<sup>193</sup> Albers, *Search*, 9.

<sup>194</sup> *Ibid*, 10.

<sup>195</sup> *Ibid*, 10.

känslolivet. För Albers är viljan att uttrycka sig själv genom konsten en komponent i en rådande individualiseringskultur. Han framhåller att det i konstutbildning är viktigt att lära sig att det egna uttrycket oftast grundar sig i föreställningar och preferenser. Det vill säga att självuttryck inte är känslor i någon renare mening. Vad Albers säger om självuttryck är att människor uttrycker sig konstant, men de har sällan något att säga.<sup>196</sup> Jag förstår det som att självuttrycket i Albers mening handlar om en vilja att höras och synas, mer än att faktiskt ha något att säga. Enligt Albers är det först när struktur och ordning är inarbetat som mening kan framträda.<sup>197</sup> Tanken om självexpression framstår således i Albers ord som en återvändsgränd som inte leder till innehållslig utveckling. Innan innehåll kan framträda behöver den visuella empatin övas upp.

För sina resonemang om självuttryck, struktur, ordning och visuell empati finner Albers stöd i målaren Cézanne. I dennes brev används sällan verbet 'uttryck' eller ordalydelsen 'att uttrycka sig' enligt Albers. I stället använder Cézanne ord som *realization/realizing* om vad han gör genom sitt måleri. Detta kan översättas till svenskans *realisera* och *insikt*. Användningen av ett sådant språk kan då vara att: *realisera en målning utifrån en vision*. Eller *att komma till insikt över vad som uppstår sinsemellan färgerna i en målning eller i stillebenet på bordet*. Detta om att realisera och insikt, återkommer när Albers berättar att hans allra första uttalande om vad han skulle undervisa i U.S.A var "to open eyes".<sup>198</sup> Här skulle vi kunna förstå det som att Albers genom sin strukturerade pedagogik *realiserat sin vision om att öppna ögon*.

Under de år Albers undervisat har han kunnat följa olika attityder inom konst och konstutbildning. Inledande kunde han stöta på föreställningen om att konst var "sissy, and only for girls".<sup>199</sup> Ytterligare har han sett härmande trender och genremåleri. Han kallar det för en form av sjukdom av kleptomani. Angående att efterapa och att se med någon annans ögon framhåller Albers att mästare blir mästare för att de gör något som skiljer sig ifrån vad deras föregångare gjort. För att artikulera en sökande väg framåt betonar han 'search' i stället för 're-search'. Viktigt i detta sökande är att "keep away from the bandwagon".<sup>200</sup> Det vill säga att inte låta sig haka på en populär influens för att ens arbete ska få uppmärksamhet.

I hur Albers beskriver vikten av nyfikenhet och förnybarhet för att en konst värd namnet ska framträda, kan vi se beröring till hur Belting i sin forskning fastslår en ny

---

<sup>196</sup> Ibid, 11.

<sup>197</sup> Ibid, 10.

<sup>198</sup> Ibid, 11.

<sup>199</sup> Ibid, 11.

<sup>200</sup> Ibid, 12.

paradigm. De båda forskarna; konstnären och pedagogen Albers, samt konsthistorikern och bildvetaren Belting, driver sina fält framåt genom att peka till det ickelinjära och diversifierade – framför ett allt för bakåtblickande, upprepande eller avsmalnande tillvägagångsätt.

I kontrast till efterrapning och självuttryck artikulerar Albers konstens främsta dygder, ärlighet och ödmjukhet. Syftet med sin metod och tillvägagångsätt framhåller Albers åter igen som att ”öppna ögon”. Hans utläggning formas som ett klargörande av att hans pedagogik är konstruerad som botemedel mot överindividualisering och självhävdelse. I relation till detta kan vi läsa om hur Albers menar att hans pedagogik har sin bas i den grundkurs han tog med sig från Bauhaus. Samtidigt påpekar han uttryckligen att han anlant till U.S.A och helt individuellt utvecklat kursen vidare, något han dessutom gjort mycket lyckosamt genom att en stor mängd studenter med olika huvudämnen har fullföljt den.<sup>201</sup> Detta kan lyftas fram som exempel på hur Albers inte vill sätta sig själv och sin metod i relation till någon kollega från Bauhaus eller någon senare kollega. I stället uttalar han tydligt att han fristående från influenser (bortsett från Cézanne och de största av teologer) utvecklat sin pedagogik och färglära. Detta får ses som en kuriositet och motsättning till hur Albers sätter ödmjukheten högst och överindividualiseringen lägst, i tal om dygd.

I *Search* lyfter Albers de frågor som delvis ingår i *Interaction*, som handlar om färger som metafor för mänskliga relationer. ”Note that balance, proportion, harmony, coordination are tasks of our daily life, as are also activity, intensity, economy and unity. And learn that behaviour results in form – and, reciprocally, form influences behaviour.”<sup>202</sup> Jag vill toka honom som att problem inom estetiken som handlar om proportion, intensitet eller kontrast kan liknas vid beteenden och situationer, och att vi genom övning kan förbereda oss att bättre hantera och avhjälpa situationer i livet.

Att praktiken är central i Albers metod beskriver han upprepat genom att peka på att lärande kommer ur övning som leder till erfarenheter. Praktiserande innebär att undersöka, behandla och organisera material. Det vill säga laborerande undersökning är tillvägagångsättet inom den pedagogik Albers presenterar. Ytterligare påpekar Albers att en lärare endast kan leda sina studenter om läraren också förblir en student. En lärare får således inte själv stagnera i sin egen inläring.

Albers syn på utbildning är att den ska justera och anpassar individen till samhälle och gemenskap som helhet. Detta betyder också att utbildning inte kan mätas genom akademiska

---

<sup>201</sup> Ibid, 12.

<sup>202</sup> Ibid, 13.

poäng enligt Albers. För enligt hans mening innehåller akademisk utbildning lite generell utbildning. Dessutom är den akademiska utbildningen odemokratisk i sitt system, framhåller han. Det odemokratiska kommer ur vem som har tillgång till en sådan utbildning.<sup>203</sup> Albers beskriver här akademisk utbildning som att vara avsedd för en liten intellektuell minoritet. Och vad som är felande med en sådan utbildning är att den ofta uteslutande fokuseras till minnesträning. Ytterst lite inom akademisk utbildning kretsar kring föreställningsförmåga och fantasi, resonerar Albers. I motsats till det förespråkar Albers en utbildning där både lärare och student har samma mål. Det gemensamma målet bör då vara studentens utveckling, men eftersom läraren i sin profession även är förbunden till sin egen utveckling, ingår också lärarens framskridande i målet. Lärandets konst kommer i en sådan beskrivning att bli en dialektisk process som handlar om ett utbyte mellan lärare och student. Genom det beskriver Albers den utbildning han förespråkar som att fokus ligger vid att lära genom att upptäcka och förädla mänskliga relationer.<sup>204</sup>

Albers menar att hans huvudpoäng angående utbildning är hur det går att särskilja utbildning från att endast vara information. Detta tycks kunna göras genom att definiera om lärandeprocessen är givande, stimulerande och rolig. Om en lärare inte finner stimulans i den egna utvecklingen och om läraren inte stimuleras av att följa sina studenters utveckling, då förblir undervisning endast ett hårt jobb och surt bröd. Återigen lyfter Albers fram hur viktigt det är att praktiken ligger före teoretiserandet i utbildningen. Han stärker detta genom att tala om Platon. Här kallar han det för att filosofin under antiken bedrevs i workshops och inte som en historieklass om filosofi.<sup>205</sup>

Mot slutet av föreläsningen uttalar Albers den riskfyllda utveckling han tycker sig se inom utbildning. Han skriver att han ser en förskjutning från *att tro* till *att ha kunskap*. Och detta betyder en attitydförskjutning från "[...] a spiritual to an intellectual level". Det är en förflyttningen från *actual fact* till *factual fact*.<sup>206</sup> Vad detta betyder är att mänskliga relationer förpassas och att en laglös individualisering träder in, enligt Albers. I detta resonemang kan vi förstå att Albers talar om att hans pedagogik och färglära genom sitt fokus till *actual fact* bär med sig ett anspråk om att involvera själslivet och anden.

För att beskriva den fara som Albers beskriver utvecklar han genom ett påstående om att vi bildar vår uppfattning om människor, organisationer och tidsepoker utefter dess kultur.

---

<sup>203</sup> Ibid, 13.

<sup>204</sup> Ibid, 14.

<sup>205</sup> Ibid, 14.

<sup>206</sup> Ibid, 15.

Konst är enligt Albers måttet för kultur. Eftersom det förhåller sig så, betyder det enligt Albers att utbildning som är segregerad från konst – inte är generell utbildning. Likväl framhåller han att ingen konstutbildning som inte involverar generell mänsklig utveckling, inte heller är utbildning.<sup>207</sup> Visuellt lärande stimulerar ett aktivt seende och genom det kunskapsutveckling. Han fastslår därför att det är av största vikt att konst har en självklar plats i generell utbildning.

Hur Albers för fram sina tankar om vikten av konst som del inom generell utbildning, förmedlar hans syn om att människan är en sinnlig varelse som behöver utbildas i hela sin sinnlighet. Vad Albers säger är att hur vi förstår världen formas av hur vi tar in och upplever världen. Det påverkar i sin tur vilken värld som bärs in i framtiden. Detta kan liknas vid hur Belting artikulerar samspelet mellan bildupplevelse och bildgenerering: ”We live with images, we comprehend the world in images. And this living repertory of internal images connects with the physical production of external pictures that we stage in the social realm.”<sup>208</sup> Hur Albers lägger vikt vid att människan är sinnlig och holistisk till sin funktion återkommer även i nästkommande föreläsning.

*One Plus One Equals Three and More: Factual Facts and Actual Facts*

Denna föreläsning behandlar konstens ursprung och hur konst kan utvärderas.<sup>209</sup> Genom citat av John Ruskin anklagar han utbildning för att befinna sig i en återvändsgränd: ”Hundreds of people can talk for one who can – think, but thousands of people can think for one who can – see.”<sup>210</sup> Albers utvecklar ett resonemang om att det är uppenbart att det talas mer än vad det tänks. Och att det tänks mycket mer än det skådas. Det ordrika och tankefattiga är enligt Albers en påföljd av att det är så vi också är utbildade.

Ruskin är intressant i relation till att Albers var verksam både som student och lärare vid Bauhaus. Ruskin var en mycket framstående konst och arkitekturkritiker från 1850-tal och framåt. Hans idévärld hade under lång tid en stor inverkan på tankeströmningar från 1800 in i 1900-talet. Han var specifikt viktig för idéer som såg medeltida arkitektur och då särskilt det ”andigt-moraliska” som föredömligt.<sup>211</sup> I kölvattnet av Ruskin odlades ett avståndstagande till materialism och vad som sågs som en förhärskande konsttraditions oförmåga att gestalta människans andliga liv. Vad som är viktigt i relation till Albers är att detta är den idévärld som florerar i det tidiga 1900-talet och Bauhausskolan. I föreläsningen gör inte Albers någon

---

<sup>207</sup> Ibid, 15.

<sup>208</sup> Belting, *Anthropology*, 9.

<sup>209</sup> Albers, *Search*, 10.

<sup>210</sup> Ibid, 17.

<sup>211</sup> Källström, *Framtiden*, 41.

utläggning om vem Ruskin var eller vilken influens han haft inom estetiken. Möjligtvis kan vi förstå frånvaron av kontextualisering som att de historiska personer Albers tar upp också var välkända i de sammanhang han verkade.

Albers utvecklar Ruskins ord genom att förklara att *seeing* i citatet innebär *vision*. Och att *vision* ” [...] means an inner perception conditioned by imagination.”<sup>212</sup> Ytterligare framhåller Albers att engelskan *vision* är att jämföra med tyskans *schauen*, vilket är att koppla till *weltanschauung* vilket direktöversätts till världsåskådning eller världsbild. Detta om att skåda och världsåskådning återfinns också i förordet till *Interaction*. Där i skriver Albers att ”What counts here – first and last – is not so-called knowledge of so-called facts, but vision-seeing. Seeing here implies Schauen (as in Weltanschauung) and is coupled with fantasy, with imagination.”<sup>213</sup> I föreläsningen förstärker Albers sitt resonemang om vision– skåda– världsåskådning med orden: ”One needs little psychology to realize that seeing as an inner sight is not unconnected with our ‘outer sight’, which is ocular seeing.”<sup>214</sup> I sin utveckling av resonemanget förklarar han sedan att seendet är förbundet med en inre poesi som har förmåga att sätta våra sinnen i rörelse.<sup>215</sup> Detta knyter han till färgupplevelser i naturen, som hur vi föreställer oss ett fält som grönt eller en himmel som blå. Och att det internt i oss finns en själslig rymd för de nyanser ett färgnamn kan representera.

Albers växlar mellan att använda begreppen seende, okulär syn, skåda, vision och inre poesi, samt uttrycker att dessa är förbundna med fantasi, föreställningsförmåga och världsåskådning. Jag vill hävda att den antropologiska bildteorin genom sin bildhistoriska sammanställning hjälper till i förståelsen av vad det är Albers uttalar. I Beltings teori uttrycks att yttre och inre bild är förbundna, genom att bild helt faktiskt är ett väsen som uppstår i ett möte mellan det inre sinnliga och den yttre materiella världen. Exemplet om dödsporträtten som Belting gör, om hur dessa bilder brukades och skapade bildliga upplevelser i specifika sammanhang, är användbar kunskap för det koncept om bild och synsinn som Albers presenterar. Kunskapen som Beltings teori ger, hjälper i min mening till att tydliggöra vad det är för något som Albers talar om när han talar om syn, vision, fantasi eller inre poesi. Att föra samman Albers med den antropologiska bildteorin gör att hans tankar om konst, bild, färg och lärande vecklas ut i en förhöjd dager.

I föreläsningen återkommer Albers till sin kritik av utbildning. Enligt Albers mening

---

<sup>212</sup> Albers, *Search*, 17.

<sup>213</sup> Albers, *Interaction*, s. 2.

<sup>214</sup> Albers, *Search*, 17.

<sup>215</sup> *Ibid*, 17.

gör utbildning för lite för att kultivera seendet. Albers beskriver att människan till störst del möter sin omgivning genom synen, och det är en kontakt med omvärlden som är oavbruten dygnets alla vakna timmar. Han refererar till att det inom gestaltterapi gjorts tydligt att vi tar in världen till 80–90% genom seendet.<sup>216</sup> Vad konstnären och seendet kan ge oss är ett ansikte både fram och bak skriver Albers. Konsten ger oss mer att se än vad vi betalat för.<sup>217</sup>



Byst av Janus, Vatikanen. Källa:

<https://sv.wikipedia.org/wiki/Janus#/media/Fil:Janus-Vatican.JPG>

I föreläsningen nämner Albers Janus i samband med att konsten ger två ansikten. Janus är en gud inom romersk mytologi vilken sägs öppna och stänga porten till himlariket. Till följd av det avbildades han ofta med ett framåtblickande ansikte och ett bakåtblickande.

I föreläsningen berör Albers sin terminologi *actual – factual* som används återkommande i det material som uppsatsen studerar. I *Interaction* förklaras att *actual* är kopplat till vad vi faktiskt upplever med vårt sinne när vi ser, medan *factual* är vad som faktiskt existerar i den fysiska världen utanför kroppen. Albers förklarar i denna föreläsning att utbildning som praktiserar *actual fact* involverar inre visioner i människan. Enligt Albers är det en sådan utbildning som har förmåga att gå på djupet och genom det också förblir långvarigt verkande. Utbildning som enbart fokuserar till *factual facts*, det vill säga det fysiska och världsliga, kallar Albers ”non-educational”.<sup>218</sup> Jag tolkar icke-utbildning så som Albers beskriver det, vara utbildning som är utpräglat faktakoncentrerad. *Factual* framträder i Albers begreppsvärld som information, som inte sätts i kontext. Till följd av det blir inte heller en sådan utbildning en kvarstående del i studentens inre resonemang och liv genom att den inte omvandlas till inneboende erfarenhet. Vad Albers uttryckligt säger är att ett fokus på *factual* ej bör betraktas som att vara utbildning.

---

<sup>216</sup> Ibid, 17.

<sup>217</sup> Ibid, 18.

<sup>218</sup> Ibid, 19.

I stället bör det ses på som ett tillhandahållande av information.

Åter igen kan Beltings forskargärning och den antropologiska bildteorin speglas emot vad Albers uttrycker. Albers förespråkar en uppluckring och större nyfikenhet och öppenhet inför vad vi inte redan vet, det vill säga sådant vi inte faktiskt vet existerar. Jag vill mena att det är enligt en sådan devis Belting utvecklade den antropologiska bildteorin. Genom teorin har Belting artikulert ett bildkoncept som gör det möjligt för konsthistoriker att transcendera bildens material i världen och studera bildbruk och bildens funktion i människan. Belting har också argumenterat för (och även visat fram) att historia kan studeras ickelinjärt. Genom sina ambitioner och anslag korrelerar således Beltings tillvägagångsätt, den antropologiska bildteorin och Albers praktik och pedagogik väl.

När Albers resonerar kring *actual* och *factual* gör han uttalanden om att naturvetenskapen inte lett oss till nya upptäckter om vetenskapen hade fokuserat på historien om naturvetenskapen.<sup>219</sup> Jag förstår det som att Albers eftersöker ett nyfiket framåtblickande som involverar människan holistiskt i utvecklingen av kunskap. I detta berör han också medeltidens idé om att vi inte enbart är produkten av vår historia. I stället är vi främst löften om framtiden.

I föreläsningen uttalar Albers kritik i flera riktningar. Exempelvis ställer han frågan om varför administratörer rankas högre än dem som skapar och uppfinnar. Han ger exempel på olika konstnärer från historien och deras betydelse för eftervärlden. Enligt Albers är Giotto och Cézanne långt mycket viktigare än Vasari eller Winkelmann.<sup>220</sup> Giotto och Cézanne kan beskrivas som säregna och nydanande målare med stort inflytande på eftervärlden, medan konstnären Vasari oftast är hågkommen som arkitekt och för att han skrev en bok om renässanskonstnärer. Det vill säga att Vasari skrev en bok om vad som skett inom konsten mer än att blicka framåt och skapa nytt. Winkelmann i sin tur utvecklade människans mest tillbakablickande vetenskap, arkeologin. Albers argumenterar genom att säga att eftervärlden minns de som är kreativa i tanken (*flexible imagination*). Eftervärlden minns inte de tillbakablickande administrerande och stagnerade akademikerna eftersom de sällan tillfört något av väsentligt värde.

Albers tar nu ett par exempel för att stärka sin argumentation om att framtiden ska vara viktigare än historien, samt att *actual fact* och det kreativa och flexibla sinnet är vägen. Det första exemplet handlar om uttalandet att en mor kan försörja sju barn, men att sju barn inte kan försörja en mor. Albers vänder på perspektivet när han ser det naturliga i att sju barn

---

<sup>219</sup> Ibid, 19.

<sup>220</sup> Ibid, 19.

kan försörja 49 barnbarn.<sup>221</sup> Vad är framtiden om inte barnen, i en lärares perspektiv, tillägger han. Han utvecklar sedan sitt resonemang om framtiden genom att beskriva vad som skedde i U.S.A när ryssarna sköt upp satelliten Sputnik. Amerikanska forskare klagade då enligt Albers om att det behövdes mer medel för att framställa vetenskaplig fakta. Vad som efterfrågades var fler matematiker och fysiker. Albers framlägger åsikten att det är feltänkt, för så länge det endast erbjuds mer fakta och information, så kommer vi alltid befinna oss i bakvattnet. Albers uttalar att i stället för att fokusera på fakta, så behöver sinnet smörjas upp. Att ställa i ordning och smörja upp (*lubricate*) uppfinningsrikedomen är vägen framåt.<sup>222</sup> Albers efterfrågar mer sammansmältning av fantasi inom kunskapsutvecklingen, något som han fyndigt kallar för *imagineering*.

Konstnärskapet kommer enligt Albers ur livslång praktik.<sup>223</sup> Men han framhåller att utbildning kan förbereda och träna en student i sin utveckling till ett konstnärskap. Albers gör metaforen att det innan ett framträdande ligger idog repetition och övning. Det finns alltid ritningar innan en byggnad uppförs och övning föregår reciterande, förklarar han. Uttryckligen uttalar han att tanken föregår talet. Inget av värde kommer fram oförberett.<sup>224</sup> Det är denna förberedelse och övning som utbildning kan tillhandahålla, påtalar Albers. I samband med detta avfärdar Albers tidens tal om slump som viktigt moment i process och utveckling, genom ett citat av Pasteur. Pasteur ska ha uttalat: ”In research, chance only helps those whose minds are well prepared for it.” Det samma gäller inom konsten enligt Albers.

Enligt konsthistorikern Eva Díaz ska Albers ha funnit stöd för hur han förhöll sig till slump och kontroll hos filosofen Theodor Adorno. Vad Adorno förordar inom estetiken är kontroll i en objektiv och ett icke känslostyrt tillvägagångsätt. Lek och slump har främst underhållning som mål enligt Adorno. Leken kan inte komma fram till resultat som nogsamt utförda designprocesser kan göra, i hans mening. Improvisation framställs av både Adorno och Albers som effekter av något som från början är inövat. Och i förlängningen gör det således att improvisation bygger på inneboende normer.<sup>225</sup>

I föreläsningen övergår Albers efter utläggningen om slump och kontroll till att visa diabilder från *Interaction*. Han demonstrerar betydelsen av begreppen *actual fact* och *factual facts* genom att visa hur övningar framträder i sinnet på ett annat vis än hur de i verkligheten ser ut på papperet. Han kallar reaktionen i ögat för ”post-retinal”. Det vill säga vad som

---

<sup>221</sup> Ibid, 19.

<sup>222</sup> Ibid, 20.

<sup>223</sup> Ibid, 20.

<sup>224</sup> Ibid, 20.

<sup>225</sup> Díaz, ”Ethics”, 278.

framträder inom oss, bortom retinan är vad som skapar vår värld.<sup>226</sup> I samband med bildvisningen kritiserar Albers 60-talets konstformer som ”Op art” (optical art) eller ”retinal art”. Han påtalar att det är konstformer som handlar om att bedra ögat i likhet med historiska exempel som *trompe l’œil* (lura ögat). Enligt Albers är det en ytlig konst som ligger på retinan. Han jämför det med att en person som förstår sig på akustik inte genom det också är musiker. Varken när det kommer till att uppföra musik eller att uppskatta musik. Det samma gäller för någon som förstår sig på optik eller ögats funktioner.<sup>227</sup> Det innebär inte en förmåga att göra konst eller uppskatta konst fastslår Albers.

Att Albers uttalar denna kritik till illusoriskt orienterade konstriktningar är tänkvärd. Det är intressant i relation till att han själv ibland berör interaktionen mellan färger att skapa illusoriska effekter. Skillnaden till Op-konst är möjligen att Albers är fokuserad på laborerandet i relation till specifika problem. Det vill säga att fokus i hans metod är att experimentera med färg, med ett syfte om att utveckla seendet. Övningarna i *Interaction* bär inte med sig ett fokus om att uppnå resultat som har illusorisk effekt. Det handlar i stället om att i praktiskt genomförda övningar tillgodogöra sig visuell erfarenhet. Ytterst kan det sägas leda till en förståelse för att ”we do not see what we see”.<sup>228</sup> Albers gör några exempel från *Interaction* för att förklara detta om att vi inte ser vad vi ser. Varpå han avslutande påminner om Ruskins inbjudan och uppmaning. ”Learn to see.”<sup>229</sup>

#### Summering

I *Search* artikulerar Albers tankar om konst och utbildning. Han uttalar tydligt att konstens uppgift är att frambringa uppenbarelser i människan. Detta frambringande påpekas ytterligare att göra osynligt till synligt, samtidigt kan vi förstå att människan också behöver göras mottaglig för uppenbarelser för att kunna se och tolka. I föreläsningarna lägger Albers fram en tydlig kritik av den riktning han tycker utbildning befinner sig i. Den utbildning som han kritiserar är allt för fokuserad på att ta in information via hörseln. Seendet och sinnlighet har lämnats därhän enligt Albers. Detta formulerar han som om det är förbundet med en övertro på *factual fact*, det vill säga en informationsbaserad kunskap. En form av (icke)kunskap som utpräglat förväntas vila på ett fokus till sådant vi helt faktiskt vet existerar. Det alternativ Albers framhåller är att ge utrymme till att det också går att utvinna kunskap ur erfarenhet och upplevelse. Det är en kunskap sammanbunden med seende, vision/skådande, fantasi och

---

<sup>226</sup> Albers, *Search*, 21.

<sup>227</sup> *Ibid*, 20.

<sup>228</sup> *Ibid*, 20.

<sup>229</sup> *Ibid*, 22.

föreställningsförmåga och genom det världsåskådning. För att förstå detta, kan vi sätta det samman med moment i färglärans mystik. Exempelvis övningen om efterbild (den röda och vita cirkeln) visar tydligt vad det är Albers talar om vad gäller hur externt och internt är sammanbundet. Den gör så genom att efterbilden framträder i vårt inre, en bild som inte har en samstämmig representation i den materiella världen.

Albers använder i relation till *factual fact* (vad vi vet finns på papperet framför oss) begreppet *actual fact* (vad vi aktuellt ser i vårt inre). Han talar här om ett utrymme och en lucka i människan vart vi kan låta nyfikenhet och kreativitet hitta nya vägar. Den väg som Albers beskriver i föreläsningarna – det är en framåtblickande väg. I detta är han också tydligt kritiskt till en kunskap som är allt för upptagen av historien. I historiefokusering är vi fastlåsta vid att läsa och tala om vad andra gjort i andra tider, i stället för att nyfiket skapa och upptäcka nytt med ett öppet sinne. Albers främsta syfte och mål är att uppväcka seendet och sinnet. ”All for the sake of – seeing eyes and minds, all for the sake of – art again.”<sup>230</sup>

Genom grundlig genomgång av *Interaction* och de två föreläsningar i *Search* ska en läsare nu fått en fördjupad insyn i Albers metod för ett utveckla seendet, och hans tankar om konst och utbildning. I analysavsnittet har den antropologiska bildteorin fungerat som ett raster. Beröringspunkter mellan Albers och den antropologiska bildteorin har återkommande lyfts fram och förtydligats i texten. Genom det bör nu en läsare vara väl införstådd i teorin som ramverk och hur den kan appliceras på Albers färglära och idévärld. Ramverket har utgjorts av teorin som säger att: En bild är att betrakta som väsen, ett väsen som framträder mellan människa och material, i en synkron process av perception och fabricering, samt att bilds essens innebär förmågan att närvarogöra något som är frånvarande.

I uppsatsens diskussionsavsnitt ska jag nu sammanställa vad läsningen av Albers analyserad genom den antropologiska bildteorin kommer fram till, i relation till de forskningsfrågor som uppsatsen ställer.

## KAPITEL 4: DISKUSSION OCH SLUTORD

Uppsatsens diskussion är uppdelad i tre avsnitt och ett slutord. Diskussionen är författad i relation till uppsatsens frågeställning: 1, hur kan bild förstås inom Albers färglära? 2, hur kan Albers färglära förstås utifrån frågor kring moral och etik? Och 3, hur kan Albers färglära förstås som ett redskap för att beskriva mänskliga erfarenheter bortom den fysiska synliga världen? I slutordet görs en reflektion över resultatet, det vill säga de svar som uppsatsen

---

<sup>230</sup> Ibid, 39.

kommer fram till. Efter en kommentar avslutas uppsatsen med ett stycke om framtida forskning.

#### 4:1 Diskussion del 1: Bild enligt Albers färglära

Vad vi kan säga om de bilder som framställs i färgläran och de bilder Albers framställer som konstnär är att de i huvudsak består av färgfält. Det är färgfält som interagerar och genom det framkallar syner. Dessa syner förstår jag vara de uppenbarelser Albers talar om som konstens yttersta mål. Visionerna som uppstår internt i seendets process är sammankopplad med bilden externt, det vill säga de interagerande färgfälten. Således kan vi förstå att övningar i färgläran visar pedagogiskt hur inre syner kan framkallas genom färginteraktion. Det är så vi kan förstå bild inom Albers färglära, det vill säga att de bilder som färgfälten utgör i övningar har förmågan att närvarogöra något som är frånvarande. Bild är i färgläran genom det något som har förmåga att framkalla uppenbarelser och att omvandla osynligt till synligt. Detta vill jag hävda stämmer väl överens med det bildväsen Belting artikulerar i den antropologiska bildteorin. Den antropologiska bildteorin säger att essensen av en bild är att göra något frånvarande närvarande. Detta är en strävan som är tydlig i Albers färglära: att genom färg och bild framkalla uppenbarelser och omvandla osynligt till synligt.

För förståelsen av vad bild är i färgläran kan vi göra reflektionen att det i den tradition som Albers härstammar ur, genom exempelvis Bauhaus, gjordes en distinktion mellan bild och avbild. Den moderna abstrakta konsten som formades i det tidiga 1900-talet avvisade den konventionella realism som äldre tiders konst stod för. I stället skulle konsten visa på en inre sanning om världen som inte byggde på en yttlig överensstämmelse mellan konst och den fysiska synliga världen.<sup>231</sup> Albers bild är i både färglära och konstnärskap framför allt en perspektivlös bild. Det är bild som genom monokroma färgfält närmar sig och tar sig in i betraktarens sinnevärld. Detta kan ses i kontrast till en bild som blickar ut till en otillgänglig horisont. Den utblickande bild som Belting beskriver vara en början till att distansera blick från kropp (renässansmåleri), kan vi således förstå ligga bortom Albers vision med färgläran. En viktig ambition i Albers färglära är i stället att sammanfoga blick och kropp. Färgläran praktiserar en sådan bildsyn genom att låta färg och bild framträda kroppsligt i sinnet hos den som ser.

Vad som händer i experimenterandet med att låta olika färgfält interagera är avtryck i sinnet som skiljer sig ifrån vad som faktiskt finns synligt i världen. Eftersom bild då existerar både externt utanför människan och internt i människan är det även så vi kan förstå

---

<sup>231</sup> Källström, *Framtiden*, 150.

bild inom Albers färglära. Detta kan kopplas till uttalanden av Albers som: "One needs little psychology to realize that seeing as an inner sight is not unconnected with our "outer sight," which is ocular seeing."<sup>232</sup> Detta är en förståelse om blick kopplat till kropp som är tydligt artikulerat inom den antropologiska bildteorin.

Albers säger uttryckligen att vad som är väsentligt enligt hans synsätt är *hur* något görs, och inte *vad* som görs. I samband med ett sådant påstående refererar Albers till hur Kandinsky uttalat om konst att "what counts is not the what but the how."<sup>233</sup> För att försöka tolka detta går det att läsa i Kandinskys bok *Om det andliga i konsten* från 1911. Där i beskriver Kandinsky vikten av frågan *hur*, och att i den frågan kan ett tillfrisknande ske. Talet om *hur* skrivs då i samband med en bibelinspirerad (Exodus) utläggning om hur konstnären och hantverkaren Basalel är den första att ta till sig av när Moses beskriver hur Tabernaklet, Guds boning, ska uppföras.<sup>234</sup> *Vad* konstnären ska göra beskrivs ytterligare av Kandinsky som " [...] att sända ljus i människosjälens djup".<sup>235</sup>

Detta om ett *hur* är också något Belting knyter an till i den antropologiska bildteorin när han ställer sig frågan om *vad* en bild är. Han skriver att "this *what* of the picture can not be understood without the *how*. [...] The *how* is the true statement, the real speech of pictures".<sup>236</sup> Han förklarar detta genom att säga att det är *huret* som gör bilder synliga. Här förstår jag *hur* som *hur något är gjort*. Vi kan då förstå att det *hur* Belting talar om står i likhet med det *hur* som också Albers och Kandinsky lyfter fram. Bilder är synliga genom det medium och material som bär fram bilden i världen. Om vi sätter Albers i relation till det, kan vi således förstå att bild i hans värld är dess material. Samtidigt är också bild vad som frambringas i människan genom materialet, det vill säga uppenbarelse och vision. Bild är då något som framträder i gränslandet mellan seende (*vision*) och formulering, något som formuleras av Belting som en dubblerad synkron process av perception och fabricering.

I en artikel från tiden då Albers undervisade vid Black Mountain College beskrivs hans klassrum som ett laboratorium och att undervisningen kunde liknas vid hur forskning genomförs.<sup>237</sup> Det vill säga att evidens inom vetenskapen framställs genom att ett resultat kan upprepas. Detta framgår också tydligt genom hur Albers skrev på baksidan av målningar hur de framställdes, som en uppmaning om att upprepa hans övning. Instruktionerna innebär att

---

<sup>232</sup> Albers, *Search*, 17.

<sup>233</sup> Albers, *Interaction*, 5.

<sup>234</sup> Wassily Kandinsky och Akademien för de Fria Konsterna, *Om det andliga i konsten* (Stockholm: Konstakademins Skriftserie 1, 1970), 27.

<sup>235</sup> Kandinsky, *andliga i konsten*, 19.

<sup>236</sup> Belting, *Anthropology*, 10.

<sup>237</sup> Darwent, *Josef Albers*, 213.

en som återuppför en målning enligt Albers recept ska komma fram till samma resultat.

Ytterligare kan det ses som att det inte är materialet i sig självt som bär på något mystiskt. I själva verket är det vad som uppstår i perceptionen inom människan som är uppenbarelse.

Oavsett om Albers såg på sin färglära och bildframställan som forskning så kvarstår syftet om uppenbarelsen.

Inom olika religioner används begreppet uppenbarelse för att beskriva en alternativ kunskapsgrund vid sidan av en empirisk eller rationell grund. Att Albers använder ett belastat uttryck som uppenbarelse för vad konstens uppgift är, kan förstås i relation till hans bakgrund. Albers bakgrund berättar att han fostrats och skolats strikt katolskt.<sup>238</sup> Angående hans tro finns det första riktiga vittnesmålet på en utövande religiositet hos Albers i vuxen ålder, från tiden vid Yale. En kollega från tryckeriverkstaden som börjat fira mässa efter sin mans död, vittnar om att Albers deltog i mässfirandet varje morgon. Ett annat vittnesmål kommer från en nunna som fullföljde Albers kurser. Hon minns hur nöjd han var över att hon var där. Albers hade uttryckligt sagt till henne att hon skulle föra tillbaka lite god konstpedagogik till de katolska skolor hon skulle komma att undervisa i. Ytterligare vittnesmål säger att Albers mot slutet av tiden på Yale var mer intresserad av att diskutera teologi med präster än att diskutera konst med konstnärer.<sup>239</sup>

Även Albers verk bär på religiösa referenser med titlar som *Prefation* och *Introitus*.<sup>240</sup> Det är latinska titlar hämtade från kristen liturgi. En tolkning av serien *Homage to the Square* är att de sammanbundna kvadraterna helt är en visualisering av treenigheten.<sup>241</sup> Det samma kan sägas om exempelvis en övning att få två färger att se ut som tre färger. I sitt språkbruk bär Albers också med sig tydliga religiösa referenser. När han tar avstånd ifrån att lyfta fram influenser från kollegor kallar han sig själv för en *ex nihilo*. Detta kan översättas till att Albers framhåller sig som född ur intet, i likhet med hur Gud skapar ur intet. Albers ska även ha uttalat att han framför allt var en människa sprungen ur sin far, och ur Adam.<sup>242</sup> För att tolka ett sådant påstående hjälper kunskapen om att det hebreiska ordet för Adam, אָדָם/ADAM [adamah], kommer ur roten אָדָם/ADM, som betyder jord. Enligt kristen tradition är Adam i Nya testamentet en bild för Jesus. Adam är den urmänniska (adamah/jordling) som Gud skapar ur jord, och sedan blåser liv i genom anden. En tolkning av den biografi som Albers ger sig själv, blir då att han såg sig som både sprungen ur sin biologiske far i världen,

---

<sup>238</sup> Ibid, 63-65.

<sup>239</sup> Ibid, 257.

<sup>240</sup> K.G Nilsson, "Josef Albers, om färgens inverkan på varandra", *Albers färglära*, (Forum förlag, 1982), 8.

<sup>241</sup> Darwent, *Josef Albers*, 257.

<sup>242</sup> Ibid, 15.

och ur Herren Gud. Denna utveckling om religiösa referenser i färgläran och Albers konstnärskap görs som ett underlag att ta sig av forskningsfrågan om etik och moral i färgläran.

Detta diskussionsavsnitt har framlagt hur bild kan förstås inom färgläran. Vad som jag vill lyfta upp som betydande är hur bild inom färgläran framträder i ett gränsland mellan seende och material. Detta betyder att bild inom Albers färglära bär med sig ett anslag om att omvandla osynligt till synligt. Bild innebär då en förmåga att framkalla uppenbarelser, vilket också Albers uttalade som konstens huvudsakliga syfte. Att göra närvarande vad som är frånvarande är den bildsyn som artikuleras tydligt av den antropologiska bildteorin. Tillika är bild inom teorin ett väsen som framträder i en process av perception och fabricering. Båda dessa samband har detta avsnitt velat redogöra för.

Ytterligare har jag lyft fram en bakgrund till Albers religiöst präglade språk. Jag gör det för att belysa hur bild inom färgläran även kan förstås i relation till Albers religiositet. Det vill säga religiositet i meningen att ha en tro på existens bortom den fysiskt synliga världen. I Albers bakgrund finns en stark koppling till 1900-talets idéburna strömningar framför allt genom Bauhauskolan. Det handlar om influenser ifrån ett intellektuellt liv präglat av synen om att konsten var vad som skulle lyfta människan till en högre moral.<sup>243</sup> Under nästa del i diskussionen ska jag utveckla hur frågor om moral och etik kan förstås inom färgläran.

#### 4:2 Diskussion del 2: Estetik och etik sammanflätat

I detta avsnitt ska jag diskutera hur etik och moral kan förstås inom färgläran. Jag kommer redogöra för hur detta sammanbindande av estetik och etik kan förstås i relation till idéströmningar i det tidiga 1900-talets Tyskland. Ytterligare kommer detta avsnitt att resonera runt hur etik och övningen inom färgläran kan sättas i relation till en katolsk tradition om att moralen kan övas upp.

Vad gäller frågor om moral och etik i relation till färgläran kan det ställas i relation till Albers uttalanden om färglärans syfte, samt de uttalanden han gör om konstens syfte. Det framgår tydligt i det material uppsatsen går igenom att färglärans syfte är att skapa ett förhöjt seende hos den som utför den. Vidare innebär detta ett ställningstagande om vad ett förhöjt synsinne skall leda till. Vad det skall leda till är en förmåga till en mer sann tolkning av världen. Färgläran säger också att en sann tolkning kräver självkännedom och en insikt om den egna förförståelsen.<sup>244</sup> Albers kopplar i sin pedagogik tydligt ihop seende och skådande

---

<sup>243</sup> Källström, *Framtidens*, 130.

<sup>244</sup> Albers, *Interaction*, 17.

med världsbild och världsåskådning.

Vikten av att synsinnet tränas grundar Albers i att en seende människa tar in sin omgivning till absolut största delen genom synsinnet.<sup>245</sup> Att synen bedöms utveckla sig självt till skillnad från hur vi i utbildning tränas att tolka genom lyssnandet framstår i läsning av Albers som begränsande. Vidare framstår det som både en risk och en förlust. En risk genom att människor lämnas därhän till att förlora den kapacitet till tolkningsrymd som synen utgör. Detta leder då till förenklande och om inte blinda, så enögda tolkningar och framläggningar om vad världen är. Moral var för Albers utbildnings högsta mål.<sup>246</sup> Genom kopplingen mellan utbildning, seende och moral, kan vi då också förstå att Albers strävan till förhöjt seende kom att bli det livsverk han outtröttligt ägnade sig åt.

Att konst var sann betydde för Albers att den var etisk, och estetisk.<sup>247</sup> Om det nu finns sann konst, så kan vi också förutsätta att det finns falsk konst. En falsk konst i en sådan läsning av Albers kan tillika förstås som icke estetisk och amoralisk. Till detta kan vi lägga konstens syfte om att göra uppenbarelser i människan, och att omställa osynligt till synligt. En sann konst är då i Albers värld en konst som har profetisk och apokalyptisk kraft. Det är en konst som kan avtäckta världen från olika lager av förvrängning och falska påståenden. Det är en konst som manar till klarhet. Det är tillika en konst som är förankrad i att världen är ett skeende i ständig förändring. Ett skeende som kräver oupphörlig omtolkning för att moralen ska hållas intakt.

Hur färgläran pedagogiskt behandlar detta sammankopplande av estetiskt och etiskt är genom att i övningar som pekar på specifika problem träna den som utför dem. Färgläran visar fram den rymd av möjliga alternativ att låta färger interagera på, samt att rådande förhållande påverkar utfall. Att ta sig an en oändlighet framställs då i färgläran att likna svårigheten i att fatta riktiga beslut. Övningar genomförs i färgläran upprepat. Genom denna upprepade övning av synsinnet kan ett moraliskt tillfrisknande ske om vi förstår Albers rätt. Övningarna ska grundläggande träna fram erfarenhet och förmåga att tolka. Utifrån det ska en student på mästar nivå sedermera kunna visualisera förlopp internt inombords. Träningen leder således med tiden till en förmåga att låta färgen interagera i föreställningsvärlden. Det vill säga det leder till en ökad förmåga att uttyda konsekvens. Konsekvensen av olika utfall är i det tränade sinnet inneboende i människan varpå ett laborerande med att lösa en uppgift förbättras. Detta vill jag påstå är en liknelse Albers framlägger med färgläran. Albers gör

---

<sup>245</sup> Albers, *Search*, 17.

<sup>246</sup> Darwent, *Josef Albers*, 67.

<sup>247</sup> *Ibid*, 229.

genom färgläran på så vis också en liknelse till livets rymd av möjligheter och risker. Bild är i den meningen inom färgläran att betrakta som utomordentligt viktig för människans sunda orientering i tillvaron.

Det framgår av Albers pedagogik att lärandet är livslångt. Han beskriver en lärares själva kall vara både studentens utveckling, och lärarens egen fortsatta utveckling. Lyckosamt lärande sker enligt Albers i gemenskap i en form av upptäckarglädje. Ytterligare beskriver han interaktionen mellan färger som en gestaltning av vad som kan utspela sig i relationer mellan människor. I livet uppstår situationer av gruppdynamik, bortval, förordande, vurm och förtryck. I Albers värld är färger föräldrar, syskon och karaktärer som i gemenskap utgör olika situationer. Undervisningen kallar han för en uppmaning till att ”tänka i situationer”.<sup>248</sup> Färgläran kan i ljuset av det förstås som en form av situationsträning. En träning som uppmärksammar situationers spännvidd och olika möjligheter. Färgläran berättar då om ett synsätt som tar upp mängder av perspektiv och lösningar till problem eller konflikter som uppstår.

Viktigt i relation till hur etik och moral kan förstås inom färgläran är hur Albers problematiserar omkring harmoni som eftersträvansvärt. Han gör så genom att sätta harmoni och symmetri i samband. Enligt Albers är en dynamisk asymmetri eftersträvansvärd mer än harmoni.<sup>249</sup> Albers syn på hur begreppet harmoni oftast används, är att det är något som människor föredrar till följd av konflikträdsla och en svårighet inför olikheter och säreget tänkande. I färgläran talas det inte om bättre eller sämre färger. Ytterligare är att alla färger kan kombineras enligt färglärans filosofi. För att en sådan inkluderande ambition ska efterlevas kan inte harmonisering mellan färg vara ett mål. Ett urval med harmoni som mål grundar sig enligt Albers oftast i fördomar och ett otränat seende. Det är detta färgläran vill komma till sans med. Ett tränat seende utvecklar en större ödmjukhet inför hur en situation kan justeras för att framställa olika resultat.

För att undersöka hur etik och moral kan tolkas inom färgläran kan Albers bakgrund beröras. Jag menar då både den katolska fostran och skolning som han fick från barnsben och att han präglats av idéer i det tidiga 1900-talet om hur konsten skulle stå för social förändring. En bakgrund till att Albers sökte sig till Bauhaus sägs vara idéer formade av Nietzsche, det vill säga tankeströmningar som uttryckte att konsten misslyckats genom att hålla sig separerad och distanserad från livet.<sup>250</sup> En framträdande diskussion som kom ur dessa idéer handlade

---

<sup>248</sup> Albers, *Interaction*, 68.

<sup>249</sup> *Ibid*, 43.

<sup>250</sup> Darwent, *Josef Albers*, 116.

om hur konsten skulle vara en del av livet och ett centrum för social utveckling.<sup>251</sup> Sådana idéer var tillika vad som omgärdade Bauhausskolan, det vill säga den plats vart Albers påbörjade sin bana som lärare inom konstutbildning.

Vad gäller Albers katolska arv vill jag hävda ett samband mellan repetition inom färgläran och katolsk tanketradition om hur moral kan övas. För att förklara ett sådant påstående går det att hänvisa till den katolske prästen och moralteologen Servais Pinckaers teoribildning. Pinckaers beskriver i sina formuleringar om ”frihet som excellens”, hur moral är något som tränas i människan. I formulering av “frihet som excellence” jämför Pinckaers hur moral får fäste i människan med hur en hantverkare måste tillgodogöra sig sin skicklighet genom idog träning och repetition. Detta kan förstås som att enbart den som undervisats och praktiserat, kan bli en god improvisatör. Det vill säga att kunskap kan omvandlas till kompetens, vilken får vingar i människan, först efter repeterande övning. Moralen har således enligt en katolsk syn, ett samband med en fostrande och tränande praktik. Det vill säga att även om människan föds med en moralisk frihet så måste moralen tränas för att människan ska kunna fatta riktiga moraliska beslut. Detta skiljer sig från ”frihet som valfrihet” enligt Pinckaers. Frihet som valfrihet är något som Pinckaers benämner som rätten att välja mellan olika alternativ, oavsett om vi äger förmågan att bedöma om alternativen är goda.<sup>252</sup>

Genom denna utläggning om frihet som excellens, enligt Pinckaers, vill jag hävda att det är i enlighet med en sådan katolsk tradition om övning som Albers delvis format sin undervisningsmetod. Samtidigt vill jag klargöra att jag inte påstår att ett katolskt arv, som bakgrund till metod och praktik hos Albers, är uttalat av honom. Vad jag hävdar är att tradition har påverkan på människan oavsett vad människan vill. Det samma vill jag säga om hur Albers tar avstånd från att han skulle påverkats av någon kollega. Möjligtvis var hans hävdande om att vara född ur intet en uppfattning som kom sig ur att han också uttryckte avsmak för grupper. Avståndstagande från grupper är något som syns ända från Albers unga år. Han liknade exempelvis grupperingar vid myggsvärmar.<sup>253</sup> Ytterligare kunde Albers uttrycka sig om grupperingar som en effekt av osjälvständighet och behov av bekräftelse. Individualism är således ett utpräglat drag hos Albers, och samtidigt det mest motstridiga i relation till hans färglära.<sup>254</sup> Jag tänker då på hur han dedikerat *Interaction* till sina studenter, vilka varit betydande i framställande av materialet till boken. Albers belyser återkommande

---

<sup>251</sup> Källström, *Framtidens*, 130.

<sup>252</sup> Servais Pinckaers, *Morality: The Catholic View*, (St. Augustine's Press, 2001), 69-70.

<sup>253</sup> Darwent, *Josef Albers*, 106.

<sup>254</sup> *Ibid*, 280.

att undervisning är en gruppaktivitet vart lärdomar uppstår ur reflektion i relation till en delning av erfarenhet. Detta står i kontrast till hur han beskriver sig som en *ex nihilo*, och att han självständigt från andra färgläror och andra konstnärers undervisning utvecklat sin färglära.

I detta avsnitt har jag diskuterat hur etik och moral kan förstås inom färgläran. I samband med det har jag redogjort för att Albers sammanflätning av estetik och etik kan kopplas till idéströmningar i det tidiga 1900-talets Tyskland. Ytterligare har jag resonerat om etik och övningen inom färgläran, i relation till en katolsk tradition om att moralen kan övas upp. Albers såg moralen som utbildningens främsta mål. Utifrån att Albers outtröttligt var dedikerad till att utbilda kan vi förstå att moralisk träning var högt graderad av Albers genom detta diskussionsavsnitt.

Ytterligare har jag redovisat att Albers färglära utgår från övningar vilka omställer osynligt till synligt. Detta har jag argumenterat för eftersom det är kopplat till vad Albers uttalar som konstens syfte, det vill säga syftet med att framställa uppenbarelser. Således kan vi sammanfattningsvis säga att etik och moral inom färgläran är något som kan tränas upp. Träningen inom färgläran består i att både öva sin förmåga att se och tyda uppenbarelser, samt att framställa dem genom laboration utförda i gemenskap. Detta om gemenskap, laboration, seende och visioner kan sägas vara färglärans instrument och metod. Hur detta också kan vara ett redskap för att beskriva erfarenheter bortom den fysiska synliga världen resonerar jag kring i nästa diskussionsavsnitt.

#### 4:3 Diskussion del 3: Att sträva efter medveten närvaro

Som det redan klarlagts drevs Albers av att genom sin undervisning öppna ögon. Han benämner konstens syfte i världen vara att framkalla uppenbarelser i människan och att omställa osynligt till synligt. Samtidigt får vi bära i minnet att Albers inte uttalade att det han gjorde var att framställa konst. I stället benämnde han sina målningar och vad som studenter gjorde i hans undervisning som övningar. Själv tolkar jag detta om att Albers inte uttalade sin aktivitet som konst, som en ödmjukhet i relation till vad han såg som konstens uppgift. Ödmjukhet vid sidan av ärlighet är också något som Albers uttalade som konstnärens högsta dygd.<sup>255</sup> Att Albers inte uttalade vad han gjorde som konst kan också sättas i samband med en tradition om omålade bilder (Mandylion och ikonerna), som Belting tar upp i den antropologiska bildteorin. Det vill säga att det traditionellt inom ikonteologi anses att ikonmålaren agerar som käril för Guds vision. Ikonmålaren framlägger Gud i materien, men

---

<sup>255</sup> Albers, *Search*, 12.

det är Gud som är ikonens ursprung och upphov.<sup>256</sup> Albers ödmjukhet om att inte göra anspråk på att vara ett konstverks upphovsperson, genom att benämna sina verk som övningar, skulle kunna liknas vid hur helig bild saknar mänsklig upphovsperson.

Det är viktigt att påpeka att Albers själv inte refererade till helig bild i hur han benämnde eller inte benämner vad han gjorde som konstnär. Genom att göra koppling mellan traditionen om den omålade bilden och hur Albers inte benämner vad han gör som konstverk, är en spekulativ om hur Albers konstnärskap skulle kunna förstås. Att Albers skrev ner på baksidan av målningar hur de var utförda kan också tala för ett synsätt om att bildens ursprungliga upphov gör att den får återupprepas, reproduceras och spridas. Detta är dock något som vi omöjligt kan veta, utan det får läggas till forskningens tradition av nyfiken spekulativ eller tro.

Att uttrycka att konsten har förmåga att framkalla uppenbarelser i människan får ses som ett andligt anspråk att uppfylla. Det sätter konst i samband med en gudomlig förmåga att göra osynligt till synligt. Genom att Albers inte uttalar vad han gör som konst, tar han inte heller åt sig någon ära för uppenbarelsen. Uppenbarelsen kan då i Albers ställningstagande sägas vara inneboende i människan. Vidare kan vi bära med oss vetenskapen om att Albers uttalar sig vara sprungen ur Adam. Ett sådant påstående kan ytterligare relateras till att Adam skapades till Guds avbild. Genom en sådan tankebana vill jag påstå att i Albers uppfattning är uppenbarelser givna av Gud. Uppenbarelser kan således i Albers beskrivningar förstås som syner och visioner inplanterade i människan, planteringar som kan kultiveras och utvecklas. Detta kan ytterligare sammankopplas med hur Albers såg på utbildning och hur konsten enligt hans syn ovillkorligen bör beredas en central plats inom generell utbildning.

I relation till kunskapen om att uppenbarelsen kan tränas är det viktigt att bära i minnet att Albers ansåg att konstnärskapet inte kan läras ut. I hans mening är konstnärskapet något som växer fram ur en livslång praktik.<sup>257</sup> Vad utbildning däremot kan göra är att förbereda och öva upp den seende människan. Enligt Albers ställningstagande kan människan göras redo för att ta emot uppenbarelser. Konstnärskapet är däremot förbundet till att i livet förvalta och förädla något som möjligen väckts genom utbildning.

Uppenbarelsen är i sitt bibliska sammanhang något som kommer till den som ser. Genom uppenbarelser förmedlas kunskap till människan i den bibliska berättelsen. I Albers språk framträder i relation till det hans övertygelse om att det finns en värld bortom den fysiskt synliga materien. Det är denna värld som färgläran inbegriper. Hur den gör så är

---

<sup>256</sup> Pavel Aleksandrovič Florenskij, *Iconostasis* (Crestwood: St Vladimir's Seminary Press, 1996), 67.

<sup>257</sup> *Ibid*, 20.

beroende av att den praktiseras. Det vill säga att övningarna i färgläran sätts i bruk. I praktiken möter den som laborerar och låter färger interagera, vad Albers benämner som *actual facts*. Vad som *actually* framträder i sinnevärlden genom laborerandet bär i Albers språk en relation med ande framför intellekt.<sup>258</sup> Det är uppenbarelsen som skiftar i synfältet och görs närvarande i ett uppmärksamhetssinne. Det är fakta som är aktuell precis i ögonblicket av sin närvaro. En närvaro som endast tillgängliggörs genom att aktivt delta i seendet. Det handlar om att öppna sitt sinne och låta sig påverkas.

Vi har tydligt fått veta att sann konst enligt Albers är etisk och estetisk.<sup>259</sup> Tillika har vi fått veta att det går att öva upp seendet och att en sådan övning enligt Albers vision, kan stimulera att sanning (*actual fact*) framträder i människan. Den sanning som uppenbaras och bereds plats i människan genom övningen kan beskrivas som grund för förändring och formering. Genom det kan således färgläran beskrivas bära med sig en vision om att besitta formerande egenskaper. Tillika är vi väl inbegripna i att konsten enligt Albers har förmåga att göra osynligt till synligt. Ordet uppenbarelse bär sitt ursprung från grekiskans *apokalupsis* och översätts som avslöjande, uppenbarelse eller manifestation. Det är mycket i färgläran och i Albers pedagogik som pekar på detta om att avtäcka, synliggöra och att manifesteras.

Den målning (*Study to Homage to the Square*) som jag inledande beskriver ett möte med i uppsatsen, har tilläggs titeln "Evident". Albers benämner genom det vad han gör, som ett bevis och avslöjande. Vad det är ett bevis på kan vi genom en upplevelse av färgen kontempera över. I min upplevelse berättar övningen (målningen) om ett närvarogörande av min egen blick. Och att sätta blick i relation till själ och samtidigt materien genom det material som krävs för att utföra övningen, det vill säga målningen. Vad som uppenbaras i mig genom att möta Albers färglära är således hur färgen och bilden transcenderar att vara ett fysiskt föremål i världen. Bilden och färgen berättar för mig att vad som fysiskt finns framför mig, har förmåga att överträda vad mitt synsinne hanterar. Färgen byter skepnad och förflyttas, bilden görs närvarande inom mig, sammankopplad med bilden framför mig. Bilden närvarogör mig i upplevelsen och färgerna hovrar i mitt synfält likt en ande.

Genom sina övningar har färgläran förmåga att beskriva erfarenheter bortom den fysiska synliga världen. Den gör så genom att visa fram att världen inte alltid ter sig som förväntat. Tillika visar övningar i färgläran att vårt sinne ofta ser något annat än vad vi vet finns framför oss. Albers uttryckte i relation till detta fenomen: "we do not see what we see", så därför "learn to see".

---

<sup>258</sup> Ibid, 15

<sup>259</sup> Darwent, *Josef Albers*, 229.

Hur människans i relation till perceptuell sinnebild ofta drar slutsatser kan beskrivas genom en avslutande exempelövning. I bilden nedan går att se tre gröna diamanter mot en rosa bakgrund. När så bakgrundsfärgen byts ut, vet vi fortfarande att det är tre gröna diamanter, men ögat kan endast urskilja två av dem. Betyder det verkligen att den tredje är att ifrågasätta som verklig? Engelskans *to see* och *I see*, har flera betydelser. För Albers är det tydligt att seendet är tätt sammankopplat med att förstå.<sup>260</sup> Och detta om att förstå är i färgläran kopplat till ett öppet sinne.

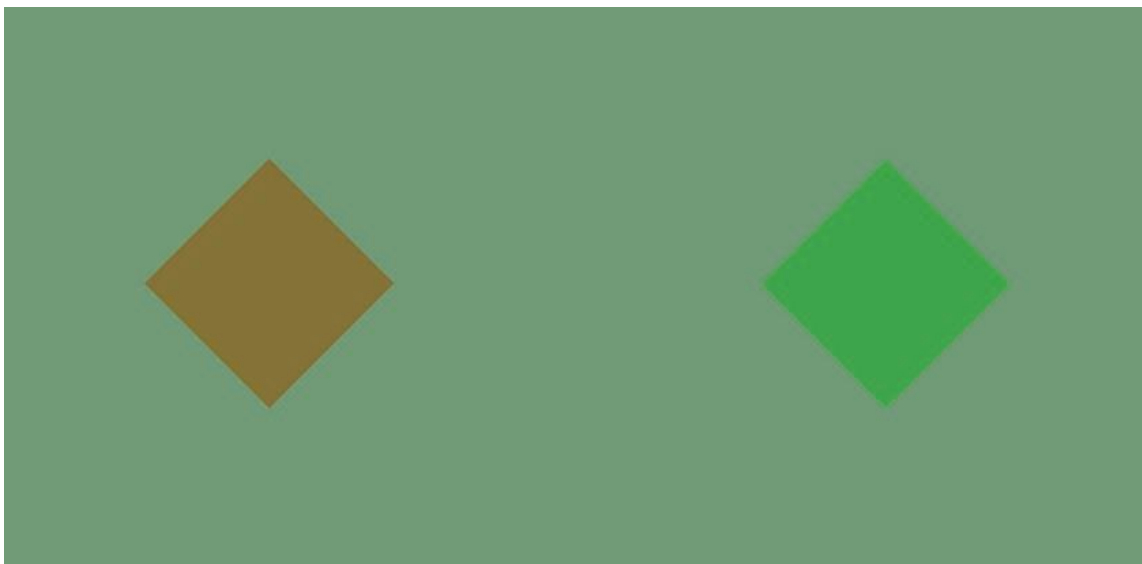
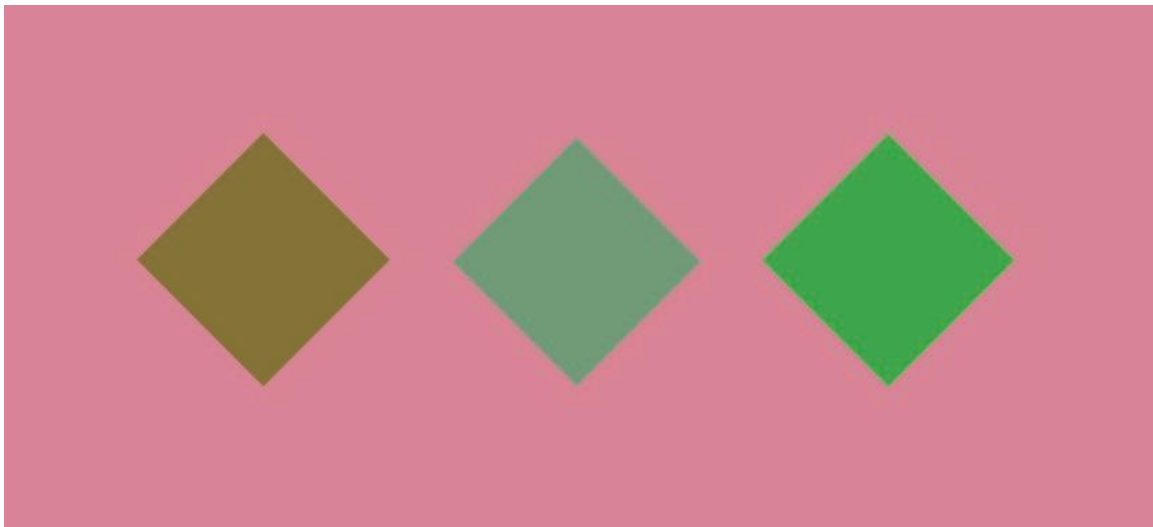


Bild: egen.

---

<sup>260</sup> Rob Roy Kelly, "Recollections of Josef Albers" *Design Issues* Vol 16, NO. 2, (The MIT Press, 2000), s.3.

#### 4:4 Slutord

Genom att föra samman Beltings antropologiska bildteorin med Albers färglära har uppsatsens frågeställningar besvarats utförligt. I detta slutord gör jag en kortfattad summering. Denna summering kan lämpa sig väl för en person som framför denna akademiska text, vill prioritera att genom färgövningar finna erfarenhetsbaserade svar i sig själv. I ett sådant praktiskt laborerande av färgläran är det möjligt att erfarenheter framkommer som kan ställas i likhet med de resultat som jag här har skrivit ner i text.

##### 1, Hur kan bild förstås inom Albers färglära?

Bild inom färgläran är att likna vid ett väsen som kan omställa osynligt till synligt. Färgläran visar genom sina övningar i likhet med vad den antropologiska bildteorin säger, att bild uppstår i en simultan process av perception och fabricering, och detta är en process som äger rum i ett gränsland mellan människa och material.

##### 2, Hur kan Albers färglära förstås utifrån frågor kring moral och etik?

Etik och moral inom färgläran kan förstås i enlighet med hur konst enligt Albers har förmåga att framkalla uppenbarelsen i människan. Uppenbarelsen har enligt Albers till uppgift att avtäcka sanningar och förhöja moralen i människan. Att göras mottaglig för uppenbarelsen kan tränas upp och en sådan träning är enligt Albers utbildningens främsta mål. Uppsatsen kommer fram till att en sådan träning är vad färgläran är ämnad för.

##### 3, Hur kan Albers färglära förstås som ett redskap för att beskriva erfarenheter bortom den fysiska synliga världen?

Färgläran kan förstås som ett redskap för att beskriva mänskliga erfarenheter bortom den fysiska synliga världen genom att den praktiseras. I färgpraktiken uppstår fenomen i sinnet som är förbundna till att vara just sinnliga upplevelser som inte låter sig framställas i ord. De förskjutningar som färgen närvarogör i sinnet är att betrakta som redskap för att artikulera erfarenheter bortom den fysiska synliga världen. Nedan repeteras ett syfte som Albers uttalar i relation till praktiken och vikten av att uppöva förmågan till sinnligt deltagande i en utvidgad verklighet:

All for the sake of – seeing eyes and minds,  
all for the sake of – art again.<sup>261</sup>

---

<sup>261</sup> Albers, *Search*, 39.

#### 4:5 Kommentarer

Genom detta uppsatsarbete har det utvecklats framför mig hur konstnären och pedagogen Josef Albers artikulerar världen i färg, både uttryckligen och metaforiskt. Frågor om bild, etik och andlighet finns i mina iakttagelser tydligt närvarande i Albers färglära och idévärld. Detta är något som jag också redogör för i uppsatsens tre slutdiskussioner. Jag vill framhålla att jag inledande i arbetet med uppsatsen inte hade någon djupare kunskap om vare sig Albers eller Hans Belting. Längs vägen med uppsatsen har jag kommit att fascineras av Albers utpräglat praktiskt orienterade färglära och idévärld. Tillika har Beltings förmåga att begreppsligöra det väsen som kallas för bild varit av stor betydelse för hur jag kommit att förstå och uttrycka mig om färgläran. För att lyfta fram en kritik till uppsatsen är det värt att beakta för uppsatsens resultat, att jag under arbetet delvis gjorts trubbig i min kritik. Jag har helt enkelt kommit att bli en relativt okritisk expert i tal om Albers. Till stor del har jag även låtit mig hänföras av Beltings teoribildning.

#### 4:5 Framtida forskning

I forskning framåt om Albers färglära och praktik skulle det vara intressant att se en läsning av Albers genom kultur- och samhällsteoretikern Sara Ahmed. Utifrån hennes teoribildning, satt i relation till Albers färglära, skulle språkets roll, och den begränsning språket också kan ha på en lärandeprocess, kunna undersökas. I relation till Ahmeds forskning skulle också en läsning av Albers färglära som manande till att lösgöra blicken från känslor vara intressant. Ytterligare skulle det vara spännande att ställa Albers och Belting i relation till filosofen Martin Buber. Det torde gå att finna influenser av Buber i både Albers och Belting, eftersom Buber publicerade texter på tyska, från tidigt 1900-tal fram till 1960-talet. Specifikt hur Buber reflekterat kring bildkonst och mellanmänniska relationerna vore intressanta att sätta i dialog med uppsatsens ämne.

## BIBLIOGRAFI

### Primärlitteratur:

Albers, Josef, *Interaction of Color*. Yale University Press, 1963, 4e upplagan, 2013.

Albers, Josef, *Search Versus Re-Search: Three lectures by Josef Albers at Trinity College, April 1965*, Trinity College press, 1969.

Belting, Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princeton University Press, 2011.

Belting, Hans, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, University of Chicago Press, 1994.

### Sekundärlitteratur:

Barry, Susan R., "Josef Albers and the Science of Seeing", *Intersection Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy, Amherst College, (2015).

Belting, Hans, "Iconic Presence. Images in Religious Traditions", *Material Religion the Journal of Objects, Art and Belief*, No 12:2, (2016).

Darwent, Charles, *Josef Albers Life and Work*, Thames & Hudson Ltd, 2018.

Díaz, Eva, "The Ethics of perception: Josef Albers in the United States", *The Art Bulletin*, No 90:2, (2008): 260-285.

Dunne, Aidan, "Is God in the details?", utställningsrecension av *The Sacred Modernist: Josef Albers as a Catholic Artist*, Glucksman Gallery, curator: Nicholas Fox Weber, *Irish Times*, (11 april 2012): <https://www.irishtimes.com/culture/art-and-design/visual-art/is-god-in-the-details-1.499214>.

Florenskij, Pavel Aleksandrovič, *Iconostasis*, Crestwood: St Vladimir's Seminary Press, 1996.

Harris, Mark, "The Sacred Modernist: Josef Albers as a Catholic Artist", utställningsrecension, Glucksaman Gallery, curator: Nicholas Fox Weber, *Art Monthly*, (April 2012).

Hernandez, Clara , "Josef Albers: Art, Education and Democracy", *Arte, Individuo Y Sociedad*, Vol. 34.4, (2022): 1389-1406. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.81122>.

Jameson, Dorotea, "Some Misunderstandings about Color perception, Color Mixture and Color Measurement", *Leonardo*, MIT press, Vol 16, No. 1: (1983): 41-42.

Kandinsky, Wassily, *Om det andliga i konsten*, Konstakademins Skriftserie 1, 1970.

Kelly, Rob Roy "Recollections of Josef Albers", *Design Issues*, MIT Press, Vol. 16, No. 2, (2000).

Källström, Staffan, *Framtidens katedral: Medeltidsdröm och utopisk modernism*, Carlssons bokförlag, 2000.

Lowengard, Sarah, "Explaining Color in Two 1963 Publications", *Intersection Colors: Josef Albers and His Contemporaries*, red. Vanja Malloy, Amherst College, 2015.

Lee, Alan, "A Critical Account of some of Josef Albers' Concepts of Color", *Leonardo*, MIT press, Vol 14, No. 2, (1981): 99-105.

Miller, Jonathan, "Hans Belting, An Anthropology of Images: Picture, medium, Body", bokrecension, *Anthropological Quarterly*, Vol. 85.2, (2012).

Mitchell, W. J. T, "The Surplus Value of Images", *Mosaic*, Vol. 35.3, (2002).

Nilsson, K. G, "Om färgers inverkan på varandra", *Albers färglära*, Forum förlag, 1982.

Ord och Bild, Nr. 4, 1967.

Pinckaers, Servais, *Morality: The Catholic View*, St. Augustine's Press, 2001.

Sigurdson, Ola, *Himmelska kroppar, inkarnation, blick, kroppslighet*, Glänta produktion, 2006.

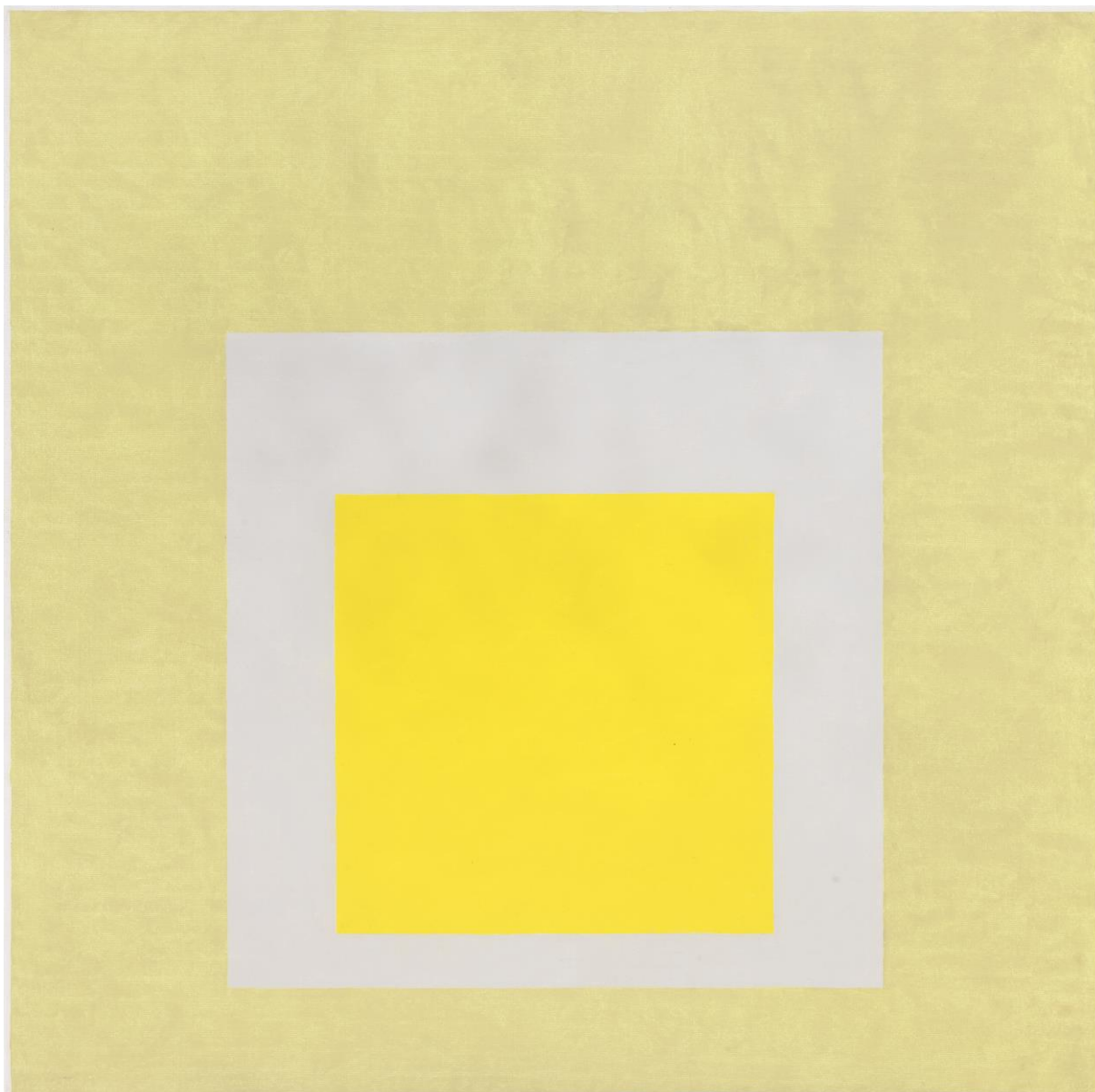
Vargiu, Luca, "Hans Belting", *The Palgrave Handbook of Image Studies*, red. Kresmir Pugar, Josip Juraj Strossmayer University, (2021).

Whitford, Frank, *Bauhaus*, Thames & Hudson Ltd, 1984.

Zenders, Mike, "Design Research Pioneer Josef Albers: a case for design research", (2016):  
[https://www.academia.edu/69938884/Design\\_Research\\_Pioneer\\_Josef\\_Albers\\_A\\_Case\\_for\\_Design\\_Research](https://www.academia.edu/69938884/Design_Research_Pioneer_Josef_Albers_A_Case_for_Design_Research).

Ordbok:

Engelsk ordbok, Bokförlaget Prisma, 1988.



Study to *Homage to The Square* "Evident", 1960, Josef Albers, akryl på masonit, 102x102 cm. Foto: Moderna Museet.

Fördela materiella ägodelar

är att dela upp dem

Fördela andliga ägodelar

är att mångfaldiga dem

Josef Albers, ur *Poems and Drawings* 1961, (översättning Göran Sonnevi).<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Översättningen av dikten trycktes i *Ord och Bild*, Nr. 4, 1967.