

antroposofí I NORGE



Ett liv i konsten

– Arne Klingborg som konstnär

Berit Frøseth

Artikkelen er et utdrag fra jubileumsboken; Arne Klingborg – Inspiratøren. Boken om hans liv og verk. Den er rikt illustrert og har tekster av han selv og av mennesker som han har møtt og arbeidet med. Disse temaene utdypes i løpet av året i forbindelse med hans 100-års jubileum 2015, blant annet gjennom seminarer, utstillinger med mer. Initiativgruppen for Arne

Klingborgs hundreårsjubileum er Aurora Klingborg-Granstedt, Anders Kumlander, Mats-Ola Ohlsson, Dick Tibbling og Pär Granstedt.

Året 1915 var Europa en smältdegel for utopiske verdensforbättrartankar och strömningar som varslade om ett nytt andlig genombrott inom konsten. Det var också kontrasterernas tid.

Medan manifestens ljusa visioner tonar in i världen ligger stormakterna i krig. Under första världskrigets dramatiska år reser sig en märklig byggnad på en kulle i Dornach i skyddet av de schweiziska fjällen. Arkitekten är Rudolf Steiner och byggnaden kallades Goetheanum, ett allkonstverk i trä skapat av hundratals frivilliga händer. Goetheanum skulle vittna om en ny konstnärlig impuls och visa på ett förvandlat tänkande; andevetenskapen. En andlig kunskapsväg som kan verka in i alla livsområden för att läka och rädda civilisationen.

Arne Klingborgs väg som konstnär är unik på så sätt att den inte följer den vanliga utvecklingen från en klassisk utbildning på akademien in i en konstnärskariär med fortlöpande utställningar, möjliga uppdrag, motgångar och framgångar. Visserligen hör Arne hemma också här, men i ett särskilt skede av livet ser vi hur



Arne Klingborg som ung sittende framfor målning.

Arnes verksamhet förgrenar sig, tar sig mångfaldiga uttryck, och hur han på många sätt över-skrider gränserna för den vanliga konstnärsrollen. Arnes konstnärliga verksamhet kan te sig både gammaldags och modern. Traditionell i sitt formella uttryck, tidlös i sitt esoteriska innehåll och postmodern i sin sociala strävan. Från mitten av 1960-talet skulle Arne ta del av tidsströmningarna och bli en fanbärare för konstnärliga projekt inspirerade av det utvidgade konstbegreppet. En entusiastisk livslevare, som stimulerade sina medmänniskors skapande förmåga och verkade för konstens betydelse i själva livet.

Inom Arnes släkt finns ingen tradition eller enskild konstnär, som lyfter fram konsten för att ge den en utvald plats i tillvaron. Arne hittade dock en annan familj – en inre valfrändskap – i Viggebyholmskolan. Redan som ung pojke mötte Arne centrala idéer som sedan fördjupas genom antroposofin, för att successivt blomma ut i många former. I denna reformpolitiska skola värdades det skapande elementet i kunskapsprocessen, betydelsen av en estetisk fostran för elevens moral och konstens värde som läkande och belivande element i miljön. Man ville befria människans kreativa potential genom handens arbete och utvecklingen av en ny «folk-konst» genom konsthantverket: *Inte en konst för folket, utan ur folket!* Här fanns en tidig reaktion mot industrialismens rationalism och tilltagande mekanisering av tillvaron, som inte blev mindre aktuell under Arnes livstid. I de lantliga omgivningarna i Viggebyholm började Arne – inspirerad av den originella trädgårdsmästaren *Trädgårdh* – strax att samla och plantera växter. Nu läggs också ett frö till konsten att skapa med blommor. I skolan fanns en kollektiv anda och ett antiauktoritärt nära förhållande mellan lärare och elev, ett alternativ till själlösa och kärlek-

Arne Klingborg tillsammans med mamman Evy-Marie.

slösa uppfostringsmetoder. Detta var den livsluft som Arne andades från sin tidigaste ungdom. Det nära släktskapet mellan Viggebyholmskolan pedagogiska idéer och Rudolf Steiners waldorfpedagogik är lätt att spåra. Skillnaden ligger förmodligen i den esoteriska människokunskap som ligger till grund för waldorfpedagogikens syn på barnets utveckling och som knappast har någon parallell i 1900-talets historia. Viggebyholmarna öppnade dessutom dörrarna för en grupp nyckelpersoner inom den antroposofiska rörelsen i Sverige, där flera var flyktingar från ett nazifierat Tyskland. I denna ödeskrets hittade Arne vägvisare och följeslagare in i antroposofins mångbottnade idévärld. Arne var den yngre bland dessa tidigare pionjärer, men skulle snart sticka fram huvudet som en ljusets härförare och ledande kraft bland dem.

Avgörande blev också den femtonårige Arnes



möte med Stockholmsutställningen 1930, det stora folkliga arrangemanget på Norra Djurgården, som markerade funktionalismens genombrott i Sverige och början av en ny tid. Utställningen talade på många sätt med två tungor, då den å ena sidan var inspirerad av Bauhaus-skolans ledare, Walter Gropius' manifest; arkitekter, *målare, skulptörer, vi måste återvända till hantverket!* – Å andra sidan fanns ett inflytande från Le Courbusiers arkitektur utformat efter sociologiska utredningar och statistik. Idealiseringen av massproduktion och teknik mötte en häftig kritik, bl.a. från Carl Malmsten, som tyckte att utställningen avslöjade den ohämmade materialismen och att nutiden hade förlorat sin själ. Arne var fascinerad av denna vita, ljusa värld, men kunde inte den gången genomskåda den radikalism till höger och vänster, som utställningen på många sätt förespråkade, båda tycktes ha ett värde. Impulserna från utställningen kom dock att följa honom livet ut och inspirera till den egna utställningen *Den ofullbordade funktionalismen* på Liljevalchs konsthall 1980. Femtio år senare var tiden mogen för att visa på ett tredje förhållningssätt; en spirituellt funktionalism, som kan förena funktion och nytta med färg och inre liv. Det är denna tredje ståndpunkt, idén om en högre syntes mellan polariteterna, som kan göra det svårt att placera Arnes verksamhet inom de konstnärliga och sociala strömningarna.

Hur kan man beskriva Arnes ursprungliga begävnings? – Den grönfingrade pojken med ett passionerat intresse för trädgårdskonst är något av det första som stiger fram. Arne planterar växter, samlar frökataloger, skickar efter tulpaner från Holland och följer vaket minsta förändring i det spirande livet. Han älskar drama, scenografi och dekorativt måleri och målar gärna «uppåt väggarna» på stora spännpapper i trapphallen i skolans entré. Motiven är prunkande blomkaskader i bjärta färger, inspirerade av tullaren Rousseau. Kanske kan man kalla den unge Arne för en vital naivist? – Genom hela sitt liv visade Arne ett säregt intresse för arkitektur, och det är närliggande att tänka att han skulle välja ett yrke

som arkitekt. Men Arne hade flera färger på sin palett, repertoaren utvecklades långt ut över det tänkbara, i stället kom han att ägna sig åt konsternas samverkan genom allkonstverket. Arne var självklar ledargestalt, men inte ur beräkning. Med sitt soliga väsen var han snarare troskyldig, den som hade alla uppslagen, Arne var det glada hjärtat i allt. Tidigt ser man konturerna av en social konstnär och entreprenör, vars initiativkraft breder ut sig i ständigt större cirklar. – Men innan dess skall han utveckla ett eget konstnärligt fundament för det som skall komma.

När Arne börjar som assistent till kyrkomålaren Gunnar Thorhamn ställer han in sig i den klasiska lärling – mästare situation, som han vårdar under sitt liv. Det är knappast tillfälligt att Arne lever sin första lärotid i kyrkorummets atmosfär. Arkitekturen med kyrkoskeppets olika utformningar, glasfönstrens skiftande färger och klanger, kalken, krucifixen och altaret. Kyrkokonstens särskilda förutsättningar i förhållande till det sakrala rummet, var en utmaning som Arne fick brottas med då han kom att bli en mycket anlitad kyrkomålare i samband med Kristensamfundets nya kyrkobyggen efter andra världskriget. Genom den karismatiska läraren och prästen Helmut Giese tändes tidigt ett intresse för Rudolf Steiners kristologi. Bibliska berättelser och motiv låg alltid Arne varmt om hjärtat, man kan tycka att här vistas han bland kända gestalter, som så småningom får liv i hans eget måleri.

På konstakademin äger ett nytt uppvaknande rum, då Arne väljer Isaac Grünewald som lärare i måleri. Grünewalds utbildning vid Matisse-skolan i Paris hade gjort honom till en kontroversiell frontfigur för modernismen i Sverige, en «explosion av form och färg» som verkade som ett rött skynke i publikens och kritikerkårens ögon. Men den banbrytande konsten handlade om annat än provokation, lössläpphet och extravagans. Det som spirade i kulturen var en radikal metamorfos av seendet. Hos Arne flyttades fokus snabbt från 1800-talets stora mästare. Nu var det slut på skymningsmåleriet, han upptäcker impressionismen och expressionismens olika grupper-



"Färjekarlen", 1959.

ingar. Flera av dessa hade kopplingar till Rudolf Steiner och forskade i färgens översinnliga källor utifrån en andlig existentiell världsbild. Det abstrakta måleriets pionjärer blev följeslagare till Arne livet ut både som konstnär och pedagog. Här låg en tidig ansats och ett fokus på det andliga i konsten, som återkommer i den abstrakta expressionismen senare i seklet, d.v.s. Arnes egen samtid som konstnär. Han kom dock aldrig att visa dessa senare strömningar samma uppmärksamhet som den tidiga modernismens pelare inom måleriet. – Arne vandrade hela livet så som i ett stort motiv, men tog inte språnget genom duken in i den översinnliga världens abstrakta idealism. I stället kom han att ägna sig åt designens icke-föreställande formvärld.

Som lärare var Grünewald förhållandevis traditionell, man skulle lära sig grunderna inom måleriet, så som de formulerats av Matisse's egen lärare, Cézanne. I Arnes tidiga måleri ser man ett inflytande från Cézanne, snarare än från Grünewalds sjungande, klingande färgspråk eller Matisse's stiliserade och koloristiskt expressiva måleri. Arnes uttryck är saklig och behärskat, färgen nedtonad och finstämd. Motiven är natur,

arkitektur och porträtt.

Det är slående hur den analytiska sakligheten, den torra tonen, står i kontrast till Arnes temperament. Så som en kritiker beskriver det: «Ett ljust drömmande religiöst gemyt, som tycks så mycket mera märkligt, eftersom det bygger på det sensuella och arkitektoniska hos Cézanne.»

I Grünewalds scenografi för operan är uttrycket ett annat. Arne var assistent och här får den dekorativa skaparglädjen, den yviga expressionisten, spela med. När Arne själv började göra dekor för operan var kritiken mycket blandad: «Koloriten känns ofinkänslig och rå, med ursprung i en otyglad fantasi, – ett sprakande fyrverkeri av klatschig färg och form och ett kaleidoskopiskt virrvarr av olyckliga färgsammanställningar och färgskärvor i de grällaste färgackord.» – En annan skribent såg i Arne en djärv experimentator med en påtaglig fabuleringslusta och en personlig stil, och välkomnade honom som «ett fynd för scenen.» – Man anar en våldsamt energi i en flodvåg av former som nog kan tolkas på ett uppfriskande sätt.

Mellan Arne och Grünewald fanns både en släkt-

skap och väsentliga skillnader. Grünewald var – i stark kontrast till Arne – en orädd polemiker och extravagant bråkstake, men ingen störande anarkistisk svartmålare och antikonstnär. Isaac och Arne var båda livsbejakande blomsterälskare med sinne för livet fester. Det sågs att Grünewald målade blommor så att galleriet liknade ett orangeri! – Grünewald såg med förakt på funktionalism, dadaism och kubism, och varken lärare eller elev tycktes intressera sig för de bisarra experimentella strömningar som vände uppochnar på konstbegreppet. Båda höll sig till det sköna estetiska domäner och kände att konstens uppgift var att visa människorna det positiva i livet.

Arne fick mycket uppmärksamhet i pressen, som en sol drog han till sig omgivningens förväntningar och blickar. När han började ställa ut i Gruppen Sju unga eller tillsammans med en konstnärskollega, som Greta Gerell, var kritiken fortfarande delad. Arne framstår som en visionskonstnär, som söker de elementära grunderna för en ny form. Han får beröm för sin allvarliga strävan, sin hängivenhet och ödmjukhet inför motivet. Läraren och recensenten Otte Sköld anser dock att målningarna «saknade kropp», och färgen bedöms som lite för artificiell, sötaktig och vällustig. Färgernas rosenröda skimmer kan nog ses som ett ungdomligt stämningsbärande attribut och hölje, som så småningom skalas bort. Det fanns så som en obestämd aning i Arnes tidiga verk, det skulle tid till att hitta ett adekvat eget uttryck för den andliga grundton och strävan som växer fram.

Under akademitiden var Arne fullt sysselsatt med konstnärliga ströjobb och livligt engagerad i studiet av Steiners grundböcker inom antroposofin. Nu öppnas en svindlande ny värld av tankar på alla livets områden. Arne gjorde talgestaltning och eurytmi, han övade cello tillsammans med närmaste vännen, musikern Willy Gärtner, och läste italienska i hopp om att göra en resa till Italien tillsammans med Isaac Grünewald. Det var också under denna perioden som Arne lärde känna antroposofernas

färgfilosofi och hur man skapar en miljö med en läkande själslig verkan. På Mikaelgården målade man väggarna rosa och i skira genomskinliga lasyrer, en färgsättning som inte alls passade in i tidens grå-svarta trender. Lasyrfärgerna öppnade dörren till en ny världsåskådning, konsten att skapa ytor som andades liv, djup och rymd; den transparenta väggen, likt öppna fönster. Väggen skulle ha en dubbel funktion; å ena sidan skulle den vara skyddande, omslutande. Å andra sidan skulle den öppna sig mot ett nytt rum, släppa in världsalltet! Nu vaknade också nya insikter om materialen. Det organiska och naturnära förhållningssättet, växtfärgernas eteriska kvaliteter, blev i fortsättningen en ledtråd i Arnes egna arbeten.

Det skulle dröja många år, till 1952, innan Arne fick prova vingarna i Rom, då andra världskriget satte stopp för alla möjligheter att resa. Inte ett undra på att Arne väljer Italien; glädjen att få vara på plats bland medeltida måleri och renässansens stora mästare, i den värld han känner sig som mest hemma. Också den klassiska konstens ljus och harmoni kändes nära; inför antikens konst och idéns uppenbarelse i dess rena eteriska gestalt svimmade han nästan. I Italien utförde Arne ett stort antal skisser och målningar, där just de arkitektoniska motiven tillhör de mest intressanta; här får målningarna «en kropp.» Arnes anteckningar från den tiden andas en poetisk atmosfär och en «förnimmelsesjäls» öppenhet för subtila sinnesintryck i mötet med konst och natur. Han skriver också små berättelser med pennteckningar, en liten bilderbok, till dottern Aurora. Orden flödar, Arnes begåvning för det skrivna ordet kommer tydligt fram, och vi anar att han rör sig lika lätt med penna som med pensel. Arne utvecklade ett betydligt författarskap, där kunskapsförmedling och poesi flätas samman på ett säreget sätt. Med tiden blev han en ivrig resenär och hade ett absolut gehör för det visuella. På sin ålders höst kunde Arne återge det han sett i minsta detalj; tavlornas komposition, pelarnas antal, trädgårdens blommor.

Som en mäktig underström i allt detta verkar nu

impulserna från antroposofin. Genom Goethes färglära öppnades en helt ny insikt och metod att uppleva färgernas översinnliga värld, både för forskaren och konstnären. Steiner utvecklade Goethes tankar vidare till ett eget mångfacetterad konstbegrepp och gick ett stort steg länge än modernismens stora portalfigurer i sin estetik, när han talade om färgens väsen som världens själ och dess skapande formkraft i kosmos. Målet för konstnären var att medvetet ställa in sig i denna kreativa översinnliga färgdynamik och *«måla ur färgen»*, så att bilden kunde bli till omedelbart uttalade om det andliga. För Arne var färgläran inte bara ett intresse förknippat med det egna måleriet, utan en livsfilosofi: Färg är en del av existensen, det som skapar världen. Allt kan förklaras som färg, allt i det yttre såväl som i det inre. Goethe hävdade att färgen uppstår i mötet mellan andens ljus och materiens aktiva mörker. När Arne började tillämpa det goetheanistiska förhållningssättet inom måleriet sker så småningom en koncentration i hans måleri. Motiven växer fram mellan polariteten ljus och mörker, ur färgcirkelns inre dynamik och rörelse.

De esoteriska tankarna mötte knappast någon förståelse i den etablerade konstvärlden, och i tiden som följde kände sig Arne ensam som konstnär. Det handlade om ett säreget utanförskap, då han trots detta hade händerna fulla med utställningar och uppdrag. Det hände också att han refuserades på utställningar, bl.a. Vårsalongen, och betraktade det själv som ett ödestecken. Kanske anar han att det är ett annat liv i konsten som kallar? Från och med mitten av 1950-talet var Arne en bärande kraft i Antroposofiska sällskapet i Sverige och en betydelsefull medarbetare internationellt. Arne var framför allt medlare och den som visste att lösa konflikter i ett sällskap som drabbats av djup inre kris och splittring. Inom sällskapet hade det under åren efter Steiners död utvecklats något som kan liknas vid en *«mytisk feudalism»*, en strålglänsande idealism, kombinerad med sociala hierarkier. Även om Arne själv skulle komma att trona högt i dessa hierarkier hade hans verksamhet definitivt en

odogmatisk frihetlig karaktär, som ofta saknades på kontinenten. Man kan räkna det till Arnes konstnärliga begåvning att han var den som fick svåra motsättningar att lösa upp sig, säkrade enheten i mångfalden och skapade ett nytt flöde i det sociala.

Under hela sitt liv var Arne fullt sysselsatt med uppdrag som designer inom flera områden, och bara denna verksamhet kunde ha räckt som enskild livsuppgift. Han gjorde layout till böcker och tidskrifter, där han själv medverkade som författare och skribent. Han utarbetade logon för visitkort, brevpapper och föreningar. Han designade förpackningar, bl.a. för Saltå kvarns produkter. Han formgav altare, fönsterramar, papperskorg, skyltfönster och en rad inredningsdetaljer i byggnader, för inte att glömma kostymer i samband med sin scenografi. Strömmen av större och mindre uppdrag verkade aldrig ta slut, och Arne tackade sällan nej hur oansenlig uppgiften än kunde se ut. Arbetskapaciteten verkade ousinlig.

Många har ställt frågan om den antroposofiska rörelsen la beslag på Arne, bromsade hans begåvning och vidare konstnärskarriär. Man tyckte att den antroposofiska konstimpulsens höga anspråk och sublimes allvar stod i kontrast till Arnes yviga dekorativa skaparlusta, nu fick han inte vara så festlig längre! Detta är förmodligen en tveksam hypotes, då det verkar uppenbart att Arnes utveckling styrs med stark inre riktning och nödvändighet. Yvig fick han dessutom vara också i fortsättningen, men då framför allt i en social pedagogisk kontext. Dock ser man att Arne, i likhet med andra konstnärer som möter den antroposofiska konstimpulsens i ett visst skede av livet, brottades med förmågan att uppfylla dess intentioner och ideal: Hur gör man när man stämmer själen inför färgens översinnliga verkan? – Hos Arne fanns förmodligen aldrig något omvälvande tvivel, den starka tron på värdet i Rudolf Steiner konstimpuls fanns alltid kvar. Han inte bara trodde på dess förmåga att frigöra människans skapande potential, utan också på dess



”Självporträtt”, 1930-talet.

uppgift att förvandla konsten i en tid då denna enligt Arnes åsikt hade kommit till en nollpunkt; d.v.s. en samtida konstscen utan hållpunkter i någon lära eller tradition. Men märk; *konst skulle inte bli till terapi, det var konsten själv som skulle läkas!* Arne representerade en syntes av naiv optimism och klarsynt verklighetsförankring, och utan denna humor i allvaret tror jag knappast att detta omfattande kreativa projekt hade kunnat komma till stånd. Trots sin starka övertygelse använde Arne aldrig någon konstnärlig metod, han ogillade epigoneri och anammandet av det som med tiden utvecklats till en antroposofisk stil. Arne förespråkade den konstnärliga friheten och strävade alltid efter att ge det universella ett individuellt originellt uttryck.

På samma tid som Arne i stort sätt lämnade staf-

flimåleriet började de stora uppdragen som kyrkomålare och färgsättare för Kristensamfundets kyrkor. Inte alla uppdrag blev verkställda och de flesta finns inte kvar i dag. Det är därför svårt att skapa sig ett omdöme om målningarna under denna perioden. Att måla altartavlor var ingen lätt uppgift, den konstnärliga friheten var begränsad, det fanns också klara instruktioner i samband med det esoteriska innehållet och de kultiska färgernas innebörd från Rudolf Steiners sida. Arne brottades med prästernas konservativa bilduppfattning och församlingens upplevelser; var det verkligen så att Gud fader måste vara blå? Säkert är att Arnes målningar representerade ett dynamisk element, något aktivt, rörligt och nytt. Det var en ständig balansgång och ett experimenterande med olika rumsliga och tekniska förutsättningar, som Arne hanterade med ödmjukhet och största tålamod.

Utmaningen var desto svårare då det ju inte handlade om att hitta «rätt» framställningssätt. Steiner hade en gång uttalat att Kristus måste sökas över allt i dag, också inom måleriet. Steiners konstbegrepp tar utgångspunkt i den kristna idén om transformation och uppståndelse utifrån jagets inre verksamhet. Det handlar om att komma in i ett meditativt flöde, en alkeми, som kan höja motiv och färg in i en andlig dimension. Här fanns ett konstnärligt uppdrag som inte var så lätt att förvalta. Av altarmålningarna är den stora frescomålningen i Kristensamfundet i Berlin 1962 den mest kända. Det är en mäktig målning, som äger både tyngd och lätthet. Målningen framställer den eteriske Kristus i strålände nyanser av gult, målat i transparenta böljande lasyrer. Arnes gärningar och beröm räckte nu till skyarna.

När Arne fick den stora uppgiften att göra de-

koren till Faust vid Goetheanum 1965 andas det konstnärliga uttrycket en helt annan frihet. Man ansåg att det tidigare dekoren var för gammalmodig och ville göra något tidsenligt, fräscht och nytt. Färgen skulle inte illustrera, utan leva som självständigt element i dialog med de andra konststarterna. Av detta omfattande arbete finns bara skisserna kvar, dessa äger i gengäld en expressiv rörlighet och fantasi – ett stråk av humor, som Arne knappast hade visat tidigare i sitt måleri.

Den mest genomgripande förvandlingen i Arnes liv som konstnär kom i samband med köpet av Bruno Liljefors villa, Wigwam, och starten av Rudolf Steinerseminariet 1964. Nu kunde Arne realisera sin hjärteangelägenhet och livsuppgift som social arkitekt och kulturträdgårdsmästare; «den nya folkkonsten». När Arne i samarbete med en grupp lärare och idealister börjar utveckla en mångfald verksamheter i Järnasamhället är det framför allt Schillers romantiska bildningsideal som tonar fram ur djupen. I likhet med en annan stor förebild, den engelska författaren Herbert Read, hittade Arne i Schillers estetiska brev ett rikt arv med tankar om mänsklighetens estetiska fostran, som leder fram till det utvidgade konstbegreppet och idén om den estetiska staten: Frihet och sann harmoni inom människa och samhälle kan enligt Schiller bara uppstå när balansen mellan *formdrift* och *sinnenas drift*, mellan rationell ordning och instinktiv naturbundenhet, jämnas ut i ett tredje fält, *lekdriften*, det skapande elementet inom människan. Människan är själv en estetik, «i varje människa bor en konstnär», och skönheten allena kan skapa harmoni i samhället och tilldela människan social karaktär och förmåga.

Rudolf Steinerseminariets framväxt var en del av tidsandan och 1960-talets många sociala progressiva rörelser. Intresset för ekologi och gröna värden, bostadskollektiv, ekonomisk rättvisa och andlighet. Arne fångade upp omgivningens resurser och lyssnade till de frågor som växte fram i rätt tid. Tingen måste växa fram naturligt och utvecklas ur själva livet. Han var emot det som

var populärt i tiden, men lyhörd för det som tiden fodrade och varnade för den tilltagande egoismen, alienationen och marknadskrafternas framfart i samhället. Bestsellerismen som människosyn, där det estetiska är utbytt mot entreprenörskap i skolan. Walter Benjamin talade mot en estetisering av vardagen, utvecklingen av en elitistisk kultur, som i dag är ett faktum. Denna situation står i radikal motsättning till den kultivering av miljön som Arne förespråkade på alla områden. Arne förmedlade visionen om en vackrare, friare och mer harmonisk värld i enlighet med Bauhaus' paroll; *Volksbedarf statt Luxusbedarf* och i stället för en *l'art pour l'art* en *l'art pour l'autre*. Arne var aldrig politisk, det var konsten själv som var bränslet i förvandlingen av de sociala strukturerna. Samhällsfrågorna var aldrig ett politiskt projekt, utan ett konstnärligt existentiellt projekt. Arne ville övervinna politiken genom konsten; *homo politicus* skulle bli till *homo poesis*.

Under samma period talade antroposofen Josef Beuys om människans möjlighet att skapa i varje ögonblick och om den «sociala skulpturen» som ett helhetskonstverk. Det ligger nära att se Arne som en nordisk representant för en liknande impuls, dock med en helt annan karaktär. Arne stod kvar i modernismen och var mindre intresserad av antroposofins postmoderna aspekt. Modernismen sysselsatte sig med formproblem, i det postmoderna sker en förskjutning från form till energi. Här var Beuys den stora ledstjärnan. Beuys sökte nollpunkten och arbetade med motbildprocesser. Det var inte konstföremålen i sig som räknades, utan inre processer och den färgvärld som uppstår i människans själ. En konceptuell motbild till objektens grå, livlösa yttringar. Där Beuys var en revolterande schaman och anarkist, var Arne en kultiverad reformarbetare som föredrog det ljus som läker, snarare än utmaningarna vid tröskeln till en avgrund. När avantgardet provocerade för att krossa skönmåleri, tradition och konvention, ville Arne gräva lite djupare, skapa så som naturen skapar, för att bygga upp. Arne hade föga intresse för den skön-

het som stannar i människans huvuden. Han ville skapa en miljö där objektens skönhet talar utifrån sig själva och verkar vitaliserande och belevande. Arne ville återskapa livets rytm, och här var naturen den stora kraftkällan.

Skillnaden kommer också till uttryck i deras sätt att gestalta sociala konstprojekt och happenings. Steiner trodde på konstens revolutionära potential. Det fanns ett drag av aktionism i Arnes verksamhet, som hänger ihop med Steiners ursprungliga impuls. Parallellt med fluxusrörelsens experiment på konstscenen bjuder Arne in till happenings i trädgårdsparken och ställer upp stafflier där eleverna fick måla på samma duk. Man skulle växa in i en gemensam social process, öva improvisation och samstämmighet. Arnes initiativ att måla tillsammans på en tavla skiljde sig markant från de politiska interaktiva aktioner som initierades av Beuys. Beuys agiterade, använde intervention och sin egen person som konstnärlig subjekt och objekt i sina performances. – Arne uppträdde i viss mån som artist, men hans agerande var inte gränsöverskridande. Han höll sig inom traditionen av distans mellan subjekt och objekt, föredragshållare och publik, mellan mästare och lärjunge. De stora utställningarna som Arne gestaltade illustrerar detta, lika så de arkitektoniska projekten som utvecklades i en gemenskap. För även om deltagarna upplevde sig som medskapande, så var Arne den förande och förenande anden.

Rudolf Steiner hade en gång sagt att man också kan «bygga antroposofi,» visualisera antroposofins idéer i ett imaginativt bildspråk genom färg och form. Genom Arnes samarbete med arkitekten Erik Asmussen och finansjären Åke Kumlander reser sig den ena byggnaden efter den andra i Ytterjärna. Formspråket är inspirerad av Rudolf Steiners organiska spirituella funktionalism, men anpassad till den nordiska naturen. I parken börjar Arne måla med blommor och utveckla en kontrasternas trädgård, en prunkande anläggning till nöje och nytta, där färggranna rabatter samsas med örter och grönsaker. Ett nytt vattenreningssystem som förenar estetik

med funktion – en originell landskapskonst – utvecklas av den engelske skulptören John Wilkes. «Bara det kan kallas landskap,» tyckte Arne, «som är genomträngt och satt i rörelse av mänskliga gestaltningskrafter. Djungel och urskog är inte landskap, där växer naturen allena, övergiven av människor och skild från jordens mening.» Arne var drivkraft, men framhöll alltid betydelsen av människomöten och fruktbara konstellationer. Anläggningen i Ytterjärna utvecklades så småningom till ett kreativt alternativsamhälle, en spira till den levande sociala byggnaden. En plats där jord och himmel speglar varandra, en Ikarosdröm hade gått i uppfyllelse!

Tillsammans med Arnes respekt för den enkla oskolade människans försök, fanns storslagna tankar om kontakten med andliga skaparkällor, livets och konstens ursprung. Den antroposofiska rörelsen har anklagats för amatörskap och diltanteri och för att kritiklöst bejaka en inflation av övnings- och amatörutställningar. Amatörismen inom den antroposofiska rörelsen var ett resultat av Arnes folkbildningsprojekt och tanken om människans estetiska fostran. Det handlade om att öva, framför att prestera, och tanken om en evig övningsväg, där man offrade sig för ett framtida konstideal, blev också till förebild bland Steiners adepter. Fast ordet amatör är lika med oprofessionell, och på franska syftar detta på någon som älskar sin uppgift. Arne arbetade under hela sin livstid utifrån denna övertygelsen, skönhet är en fråga om kärlek, inte om smak och estetik. En rabatt eller tavla kan vara mer eller mindre perfekt, den är ändå ful om den inte är gjort med kärlek.

Som alla stora ledargestalter hade Arne också sina motståndare. Många tyckte att han gick för snabbt fram, satsade för mycket på att glänsa utåt, försummade de inre processerna och det som behöver mogna på djupet. Kritikerna kallade Rudolf Steinerseminariet för en utställning 1:1 och tyckte allt blivit för pampigt och vackert: En fiktiv idyll gjort för att visas upp och målas, en harmoni på ytan.

Under denna intensiva pionjärtid inträder en paus i Arnes måleri. Men kreativiteten upphör inte, i stället tar den sig andra och mångfaldiga uttryck. Åsikterna om Arnes måleri är delade, men få ifrågasätter hans suveränitet som föreläsare. Arnes lektioner är rena föreställningar i engagemang och dramatisk inlevelse i konsthistoriens strömningar och individuella öden. Här visar sig Arne som en riktig scen- och showman, en flanör och stimulerande ciceron i betraktandet av högt och lågt inom konsten. Arne hade en scennärvaro och en patos och kunde använda högstämnda ord och formuleringar utan att hamna i väckelsepredikantens fack. Han visste att kombinera aristokrati och folklighet och visade alltid stor respekt för sina medmänniskors egenart. Som lärare kunde han blixtnabbt sätta fingret på elevens särskilda begåvning och det som ville komma till uttryck. Otaliga är de som berättat att Arnes främsta förmåga var just det att lära dem att se. – På samma gång kunde han vara gränslös och hejdlös i det att realisera sina målsättningar. Det fanns en grundhållning hos Arne, man måste göra det omöjliga!

I sina föredrag om konstens uppgift visade Arne på de två källorna till skapande verksamhet som Rudolf Steiner talade om genom *impressionismen* och *expressionismen*. Den antroposofiska impulsen söker här en tredje väg; ett sätt att förena inre och yttre realiteter genom konsten. Också i Arnes tolkningar av konsthistorien var Schiller en central gestalt. Ofta talade han om samtidens splittrade konstscen som uttryck för formdriftens och den sinnliga driftens ytterligheter: Surrealism, dadaism och kroppskonst t.ex. tillhörde den sinnliga driftens otämjda överdrifter, medan kubism, futurism, minimalism var exempel på formdriftens rationella reducerande strömningar. Arne såg med sorg på postmodernismens fragmenterade och nedmonterade konståg och skakade på huvudet över 1960-talets destruktivism och den digitala världens artificiella manipulation med färg och form. Å andra sidan var han helt och hållet gripen av tanken om att suddas ut gränsen mellan konst och liv, en social idé om

allas delaktighet i en konstnärlig verksamhet och gemenskap. Men inte heller här handlade det om att reducera tanken om konstens inre substans och innehåll; en vardaglig förfläckning. I sin sociala strävan var Arne postmodern, i sin konstsyn stannade han vid den tidiga modernismen och dess fördjupning genom Rudolf Steiner till en goetheanistisk estetik. Detta är ingen klassisk idealism, där konstverket betraktas som något upphöjd vilande i sig. Konstnärens uppgift var inte att förkroppsliga en idé, det översinnliga i sinnlig form, utan att forma materialet, så att det framstår som översinnlig. Enligt Steiner är konstverket processuellt, något som fortsätter att bli till och förvandlas i dialog med betraktaren. Det handlar om att skapa en framtida kultur, där konsten inte består av magiska självtillräckliga objekt. Konsten måste framkalla en upplevelse av hela rummet och de relationer som lever i rummet, mellan objekten, och öppna upp för den stora kulturella realitet som ligger i våra dagliga liv.

Arne var bikt-fader, mentor och sakkunnig konsult som inspirerade till en mångfald initiativ och verksamheter i Sverige och internationellt. För Arne var det ett ledmotiv att förhålla sig till offentligheten. Antroposofin skulle inte bara vårdas i studiegrupperna som en hemlig mystisk lära, utan i full offentlighet genom synliga resultat. De tre stora utställningarna *Miljö som ger liv* 1974-75, *Den ofullborde funktionalismen* 1980

och *Trädgård till nöje och nytta* 1983 var skapade i denna anda. De visades på Linjevalchs konsthall och i flera



Katalog till utställningen "Trädgård till nöje och nytta", Liljevalchs-konsthall.



1983 Arne Klingborg målar taket i Kulturhuset, Järna 1991-92.

länder, och tanken var att göra antroposofins tankar kända för en större offentlighet. Arne var kurator och den som utvecklade innehållet och konceptet, men utställningarna kom till genom ett stort antal människors ideella insats. Utställningarna förbereddes genom gruppresor och studier av arkitektur och trädgårdskonst i olika länder och bestod till största del av målade planscher. Arne ville undvika fotografi, det var handens arbete som gällde. Konceptet blev också hyllad för sitt levande originella uttryck, arrangemang som sporrade publiken till egen aktivitet. Besökarna fick prova på experiment i Goethes färglära, måla vått-i-vått på växtpapper eller också sy en waldorfdocka. Man fick uppleva växtfärgernas själsliga verkan i små installationer, monokromt färgade rum, och sticka fingrarna i en biodynamisk kompost. Utställningarna drog en stor publik under en tid då antroposofins verksamheter hade vunnit acceptans och respekt i svenska medier. Sista dagen för utställningen *Trädgård till nöje och nytta* blev det trafikstopp på Djurgården. Körerna ringlade i långa sträckor

utanför konsthallen, och mitt i folkvimlet stod Arne med sin positiva välvilja och sitt sedvanliga lugn för att svara på hundratals frågor.

Steiner var en tidig kritiker av utställningskonsten och uttalade sig ironiskt om det att under tveksamma kommersiella förhållanden skapa väggprydnad för privata hem, det som tar bort konstens verksamma plats i samhället. Starkt influerad av denna syn ivrade Arne för en dekorativ konst och det att gestalta «bildrum» som är tillgängliga för alla. Han talade om väggmåleriets förfall i vår tid och att det inte har funnits ett gemensamt rum där arkitekten, konstnären och den vanliga medborgaren har kunnat mötas. När Arne började måla igen var detta i samband med färdigställandet av Vidarkliniken 1987. Arnes uppgift var att dekorera väggen i innergården under balkongkorridoren i den vackra medicinalträdgården. Tanken var att sjukhusbyggnaden skulle vara ett terapeutiskt verktyg, så att rummets utformning, färg och ljusförhållanden kunde verka stärkande. I linje med detta är mo-

tiven hämtade från berättelser ur Lukasevangeliet som handlar om Jesus helande verksamhet. I flera av dessa liknelser återkommer vattnets element, och kanske kan man betrakta Arne själv som en vattenmänniska? – Inspirerad av vattnets naturväsen var han rörlig närvarande i nuet, i den livsenenergi som strömmar vidare och ständigt ändrar form. Färganslaget är ännu renare än tidigare och här finns inga spår av naturalism. Utmaningen för Arne efter alla dessa år var att måla i färgplan utan att förfalla till ytdekoration. Motiven är stiliserade i formen och byggd upp i ytor, plan och färgskikt, som fogar sig harmoniskt in i arkitekturens former och mellan pelarna under ballustraden.

Kronan på verket i Arnes konstnärliga produktion skulle bli den stora takmålningen och framställningen av de tolv glasfönstren i Järna Kulturhus 1992. Idén till denna «magiska borg», som också kallas antroposofins hus, var inspirerad av första Goetheanum, ett allkonstverk för konsternas integration. Intentionen speglar Bauhaus' såväl som gotikens bygghytte-patos; en social utopi där alla medborgare tar del i katedralens tillkonst. Arne poängterade alltid att konsterna skulle samverka sida vid sida, gränserna för konsterna skulle inte överskridas, de skulle behålla sin integritet. Konsterna skulle inte växa in i varandra, förväxlas och suddas ut varandra eller öppna sig för nya okända lagbundenheter, bisarra och androgyna skepnader. Kulturhuset hade planerats sedan 1950-talet, men idén hade tagit olika riktningar under årens lopp. När det var klart att Kulturhuset skulle ligga i Järna formade man en bygggrupp tillsammans med arkitekten Abbi Asmussen och

arrangerade «salsmöten» för att utveckla konceptet i en större gemenskap. Många hade visionen om en «framtidens katedral» i Bauhaus' ursprungliga anda med verkstäder och ateljéer för undervisning och hantverkspraktik omkring ett scenrum. En byggnad för skapande verksamhet, en plats för mästare och lärling. I stället fick Kulturhuset det som flera ansåg vara en mer exklusiv utformning och fungerar i dag till stor del som konferens-, musik- och teaterbyggnad för en större allmänhet. I och med Kulturhusets satsade Arne på offentlighetsprincipen, som till viss del blev till marknadsprincip, då frågan om ekonomisk bärkraft har blivit avgörande för Kulturhusets verksamhet, såväl som flera andra antroposofiska kulturella verksamheter. Bygget skulle skapas på plats av den mänskliga



Ärkeängeln Uriel, motiv från takmålning i Kulturhuset i Järna.



Detalj av målningen
"Färgkomposition", 1959.

livets lopp med dess förvandling genom olika åldrar. Arne arbetade också här med ett starkt stiliserad uttryck, som harmoniserar med takets formvärld.

1998 arrangerades en stor retrospektiv utställning med Arnes verk i Södertälje konsthall, som visade ett stort ur-

handen och i så naturnära material som möjligt. Många hjälpare från in- och utland ställde sig till förfogande. Arnes takmålning är inspirerad av Rudolf Steiners årstidsimaginationer, en serie föredrag där årsloppet tecknas imaginativt ur en spirituellt synvinkel. Motiven är de fyra ärkeänglarna, kosmiska väsen, så som de enligt Steiner verkar i natur och människa under de fyra årstiderna. Här finns ett myller av scener, som väver in i varandra och formar en helhet. Mikrokosmos och makrokosmos arbetar tillsammans och håller ihop salen till en mäktig himmel. Genom gestaltningen av plan och ytor hade Arne nu kommit fram till ett förenklat uttryck, som i flera detaljer är en stiliserad framställning av Rudolf Steiners skisser och konstnärliga arbeten. Detta skall inte tolkas som ett omedvetet grepp, då det att måla efter Rudolf Steiners arbeten har varit del av en meditativ praktik och tillämpats som en väg till högre kunskap. Förlagan är tydlig, men kompositionen är egen och motiven fogar in sig till en ny helhet.

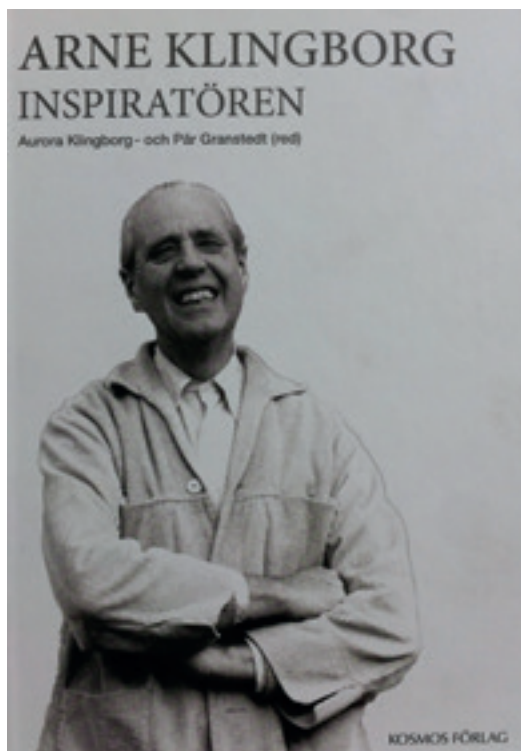
Kulturhusets stora glasfönster kom till 1996 under ledning av den engelska glaskonstnären Jonathan Soper. De enskilda fönstren är monokroma och går i rosa, rött, violett, rökviollett, blått och grönt, som klingar samman till en «nordiskt ljus». Motiven här är människans utveckling under

val av Arnes produktion, målningar såväl som skisser till dekorativa arbeten. Författaren Peter Cornell publicerade en kritisk recension i Expressen: Arne är som svagast, hävdade han, när han arbetar med transparenta färger i en halvt transparent formvärld, som blivit den antroposofiska rörelsens kännemärke. Arne är som starkast, ansåg Cornell, när han tjänar ett praktiskt syfte genom arkitekturen i gestaltningen av rum. «Då lyfter konsten och får en enorm kraft, i samverkan med andra konstarter kommer den till sin rätt.» Flera har nog fälld samma kräsna dom över Arnes måleri och tyckt att detta saknar de mörkare nyanserna, komplexitet och svärta. Under många år satte Arne det egna måleriet åt sidan för att ställa sin mångsidiga begåvning till förfogande för en större social sammanhang. Det är ur allkonstverkets perspektiv man måste värdera och förstå Arnes konstnärliga insats. Cornell poängterade ändå att utställningen belyste ett säreget spår inom den svenska konsthistorien. Det vore intressant om detta resonemang hade utvecklats vidare i en tid då intresset för Rudolf Steiners idéer har fått ny aktualitet internationellt. Säkert är att denna impuls äger en större individuell mångfald än den som Cornell skisserar i sin recension. Många har inspirerats av Steiners tankar inom konsten, men få i Sverige

har tagit upp den med lika stor bredd och konsekvens som Arne Klingborg.

När Arne under 1990-talet riktade nytt fokus på design verkade han vara i sitt rätta element. Han designade mattor, enstaka möbler, så som den karaktäristiska trädgårdsbänken med hög rygg. I sina glas- och keramikarbeten visade Arne sitt sinne för materialens skönhet och kvalitet i en sparsmakat stil genom rena och avskalade former. Arnes produktion omfattade skira miniglas för en enstaka blomma och meterhöga vaser för offentlig miljö. Också som formgivare var Arne inspirerad av Rudolf Steiners organiska spirituella funktionalism och design. Steiners koncept skiljer inte mellan konst och konsthantverk. För Steiner var det irrelevant att tala om design som använd konst, som om konst bara existerar i högre regioner och inte hör hemma i området för nytta. Det rör det sig inte om en instrumentalisering av konst för yttre nyttofunktion, konstens sociala verkan handlar inte om dess avsikt utan om dess väsen. I dag ser man en brokig cross-over situation på konstscenen, där designbegreppet exploderar in i konstens område. Arne hade knappast heller något sinne för samtidens hybrida former i gränslandet mellan konst och konsthantverk. I likhet med William Morris skulle han kunna säga: Man måste designa världen på nytt! – Och det är Gud som är världens stora designer, man formar så som naturen skapar. Arnes vaser är, i likhet med Abbi Asmussens arkitektur, ett förenklat uttryck över temat växt och metamorfos, som visar en strävan uppåt i knoppens form.

«En själens sanna harmoni kan man endast uppleva när de mänskliga sinnen möter en miljö där form, gestalt och färg är så behandlade att de speglar det som människan känner som sina värdefullaste tankar, känslor och impulser.» – Så låter en av de meningar av Rudolf Steiner som inspirerat Arne till sin bästa insats. Arne har hyllats som en förklädd gud, en människa med förmågan att inspirera till att gestalta och förädla miljön, till en vardagens alkemi. Han var uppfylld av



Omslag till jubileumsboken "Arne Klingborg inspiratören", 2015. Se www.trialogtankesmedja.se.

den eld som kunde förvekliga en idé och sätta in den i tiden, även om mycket förblev en spira och ofullbordat på ett inre plan. Arne var själv kritisk till tendensen att bygga luftslott, idéer som förblev luftspeglar eller kulturella konstnärliga spöken. Man kan känna att Arnes gärning speglade storheten i en tidigare kulturepok, samtidigt som den bar i sig löftet om framtida unison andlig skapande verksamhet. Rudolf Steinerseminariet med dess många förgreningar var ett socialt processuellt konstverk som i ett visst skede nådde sin höjd, för att sakta klinga av. I stället har man sett en individualisering och decentralisering av Steiners impuls. Individuationsprocessen väcker frågan om en ny möjlig social avantgarde och om ett nytt organiskt nätverk mellan konst och samhälle. – Arne skulle nog hålla med om att *«krisen är estetisk!»*¹

I Diego Bianchi

Er Goethes fargelære diletantisk?

Morten Eide

Artikkelen er skrevet som innledning til et fordypningsseminar i tilknytning til et seminar med Pehr Sällström 30.-31. oktober i Oslo med tittelen «Vad har vi att lära av kontroversen Goethe-Newton? Från André Bjerke (1961) till Olaf Müller (2015)».

I forbindelse med en anmeldelse av Kaj Skagens biografi om den unge Rudolf Steiner, *Morgen ved midnatt*, ser vi at Goethes fargelære¹ blir avvist som diletantisk av Espen Søybe i Morgenbladet nr. 15-2015. Han bemerker: *Skagen skriver mye om Goethes fargelære. Alt som står om dette, bekrefter at Goethe på dette området var en autodidakt dilettant. Det er ikke som alkymist Strindberg var mest interessant. Skagen har lovet en kritisk lesning av Steiners verk, men viser aldri til alternative tolkninger av Goethes naturforståelse.*

Det er lite som tyder på et individuelt gjennomarbeidet standpunkt i måten Espen Søybes uttrykker sitt argument, han bare gjentar det som er sagt mange ganger tidligere, at når det gjelder fargelæren har dikteren Goethe begitt seg inn på områder som han ikke mestrer.

Likevel er det ikke så enkelt å gjøre ordentlig rede for alle problemstillinger knyttet til Goethes

1 Goethes fargelære er viet stor plass i Kaj Skagens biografi Morgen ved midnatt. Den unge Rudolf Steiners liv og samtid, verk og horisont 1861-1902 (Vidarforlaget, 2015). I et helt kapittel på 38 sider, kalt De brukne fargene, drøftes ulike sider ved fargelæren.

fargelære hvis noen skulle gå en på klingen. Holder man seg bare til hva Goethe og Steiner har sagt, kan man komme ille ut, for siden den tid har Goethes fargelære blitt falsifisert, for å bruke et grunnleggende uttrykk fra dagens vitenskap. Det dreier seg ikke om noen lettvinnt gjendrivelse av Goethe, og det var da dette tungtveiende arbeidet ble langt frem for Andre Bjerke, at et norsk kapittel av fargelærens historie begynte. Etter først å ha blitt rystet, greide Bjerke langt på vei å gjendrive gjendrivelsen, og dette ble senere fullført av andre.

Studerer man innholdet i disse bevegelsene er man bedre rustet til å stå ovenfor noen som påstår at Goethes fargelære er diletantisk.

Goethes metode

Goethes naturvitenskapelige metode er å anse som et grunnlag for antroposofien. Metoden som Goethe anvender på naturen, utvider Rudolf Steiner til også å gjelde for det sjelelige og åndelige området. Skulle det vise seg at Goethes metode vakler, står det heller ikke så bra til med antroposofiens vitenskapelig grunnlag. Marie Steiner forteller at Rudolf Steiner sa den gang de møttes, at hvis han hadde hatt 10 000 mark skulle han kjøpt utstyr for å bevise Goethes fargelære. Så stor vekt la han på å hevde Goethes rett.

Mange har en formening av hva Goethes metode går ut på. Et aspekt som ofte blir fremholdt av naturforskere, er at man hengir seg til naturen for at den selv skal uttale sin idé. Man skal ikke

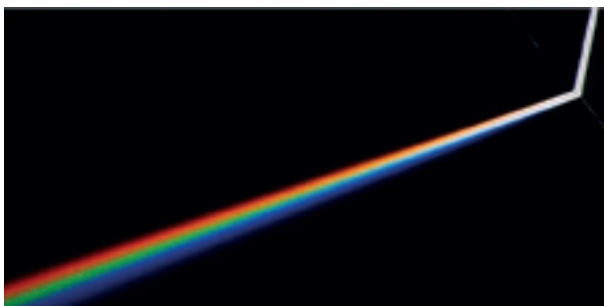
ha noen teori på forhånd. Men hvis fordypnings-siden i goetheanismen blir ensidig, går man lett glipp av hva som er den andre siden innenfor denne forskningsmetoden, nemlig den tankemes-sige bearbeidelsen av fenomenene. Når man for eksempel ser på Keplers verk, blir dette tydelig. Han går ut fra Tycho Brahes nøye observerte og nedskrevne data. Men han får ingenting ut av disse dataene uten først å finne begreper som kan ordne dataene. Kepler arbeidet i 20 år for å finne fram til eksakte begreper. Først da han brukte idéen ellipse, ble det orden i de observerte dataene.

Kepler er likevel det man kan kalle en goetheanist fordi han søker ikke noe bak fenomenene, men ser hvordan fenomene, slik de fremtrer, tankemessig kan føyes sammen. Goethes impuls er å arbeide på samme måte med rikere «gjenstander» slik som farger og livsprosesser. Steiner bringer dette enda videre ved å betrakte de sjlelige og åndelige fenomenene, hvor det også dreier seg om å finne begreper som svarer til fremtoningene. Slik oppstår ideen om polaritet og ideen om ur-planten, om hvilken Steiner sier at den fremkommer i det indre på akkurat samme måte som ellipsen.

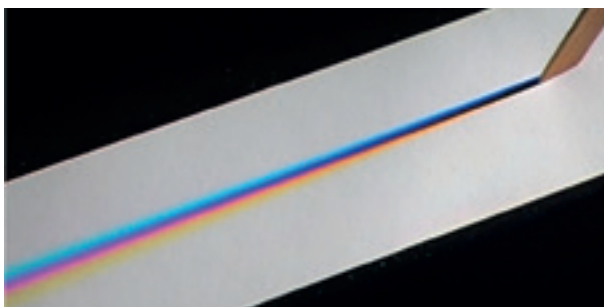
Man kan si at innlevelsen i fenomener er den spirituelle retningen, og den tankemessige behandling er den intelligente retningen. Vi har altså å gjøre med en forbindelse mellom spiritualitet og intelligens i Goethes metode. Når man vil forsvare Goethe mot angrep, bør man ha begge disse aspektene for øyet. Det var Bjerkes skarpe matematiske sans, sammen med hans «kjerringa mot strømmen»-holdning, som brakte tingene videre.

Motstand mot fargelæren

Den første som går systematisk i rette med Goethe er Hermann Helmholtz. Han sier at Goethes metode ikke er å anse for vitenskapelig fordi han bare betrakter de synlige fenomenene,



Lysstrålen spaltes i Newton-spekteret.



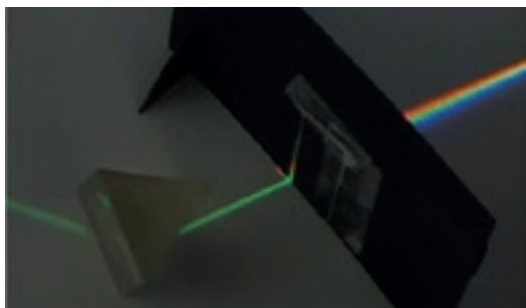
Mørkestrålen spaltes i Goethe-farger.

mens forskning innebærer, ut fra hans synpunkt, å finne de bakenforliggende årsakene. Slik var det på den tiden, og Helmholtz sin kritikk la mye av grunnen for synet at Goethe var «dikteren som ikke holdt seg til sitt fag». I dag kan vi si at det i det minste finnes en filosofisk åpenhet for den fenomenologiske metoden. Dermed er Helmholtz sin kritikk ikke lenger så tungtveiende.

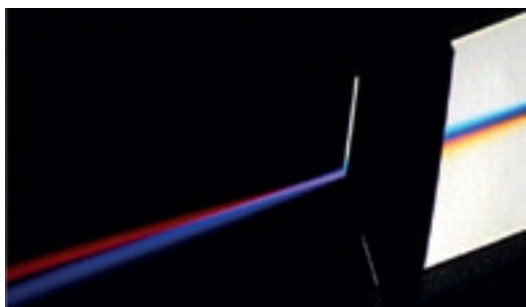
Alvorligere er det når selve ideene som knyttes til fenomenene, trekkes i tvil. Det var dette Wilhelm Ostwald gjorde i begynnelsen av 1930-årene når det gjaldt Goethes fargelære. Den sentrale ideen i fargelæren er at fargene oppstår i samspillet mellom lys og mørke, og at det hersker et polart forhold mellom disse. Det var denne ideen Ostwald ikke ville gå med på.

Newton-spekteret og Goethe-spekteret

Newtons grunnleggende forsøk går ut på at han lager et helt mørkt rom, og så lar han lys komme inn gjennom en liten åpning. Lyset går gjennom et prisme, og det oppstår da regnbuens fager på



Den grønne strålen i Newton-spekteret består.



Purpurstrålen i Goethe-spekteret spaltes.

den andre siden av prismet. Newton lar så de enkelte fargene gå gjennom enda en spalte, men de spalter seg da ikke videre opp; Newton har funnet lysets bestanddeler. Hans konklusjon er da det alle lærer i dag: «Lysset består av farger av ulik brytningsgrad».

Goethe går imot forestillingen om at farger allerede skulle finnes i det rene lyset. For å illustrere dette, fremsetter han en motsatt tanke av Newton, han lager en mørkestråle. Han lar lys falle mot et prisme, og holder en smal gjenstand foran lyset, slik at det kommer en tynn skygge. Ut fra denne oppstår det også farger, det såkalte Goethe-spekteret. Her er alle fargene komplementære til fargene i Newtonspekteret. Disse to spektrene er likeverdige, mener Goethe.

Fra Newtons synsvinkel er Goethe-spekteret et sammensatt spekter, og det var dette Ostwald mente å påvise i sine forsøk. Han fremkalte Goethe-spekteret som beskrevet over, men lot så den purpur fargen gå gjennom enda en spal-

te. Denne delte seg da opp i fiolett og rødt, nettopp slik påstanden var satt fram av de som støttet Newton. Ostwald konkluderte med at det ikke var symmetri mellom lys og mørke, og at Goethes polaritetstanke var en «fiks ide». Slik ble Goethes fargelære falsifisert fra vitenskapelig fenomenologisk hold.

Bjerkes gruppe

Slik stod saken fram til Andre Bjerke skrev en artikkel om Goethes fargelære. Denne førte til at fysikeren Sven Oluf Sørensen tok initiativ til å danne en gruppe sammen med Bjerke for virkelig å gå gjennom de ulike forsøkene. Sørensen fremførte Ostwalds innvendinger, først til Andre Bjerkes store fortvilelse. Men for å gjøre historien kort da dette ikke er plassen til å gå inn på det spesifikke: det lyktes for Andre Bjerke å rette opp i forhold til flere av Ostwalds innvendinger, og Torger Holtsmark løste problemet med spaltningen av purpur. Dette gjorde han rent teoretisk, men senere er teorien blitt grundig demonstrert av Pehr Sällström. Sällström har også lagd en glimrende film som viser forsøkene, se YouTube: *Goethe's Theory of Colours*. Bildene i artikkelen er hentet herfra.

Disse ideene er etter hvert blitt videreført i Tyskland hvor Matthias Rang nylig har tatt en doktorgrad på emnet. Johannes Grebe Ellis underviser i temaet ved Universitetet i Wupperthal, og han utgav i 2012 en artikkelsamling av Torger Holtsmark: *Colour and Image. Phenomenology of Visual Experience*, der de nevnte problemstillinger er sentrale.

Seminar 30.-31. oktober

Goethe hevdet at hans fargelære ikke kunne læres teoretisk, den måtte også gjøres. Pehr Sällström vil i et seminar i høst gå inn på utviklingen i fargelæren med henblikk på de problemstillingene som er nevnt over. Det også bli gjort konkrete forsøk av Jan Henrik Wold som viser de sentrale aspektene. Seminaret vil være 30.-31. oktober i Josefins gate 12. Arrangør er Oslogruppen og kontaktperson er Sissel Jenseth, epost: jenseth@online.no.

André Bjerke og fargene

André Bjerke (1918–1985) var en kulturell og kunstnerisk tusenkunstner. Han er kjent som kriminalforfatter, gjendikter, poet, forfatter av morovers for barn, forkjemper for riksmålet, filolog og vitenskapsteoretiker. At han også var opptatt av fargelære, og da spesielt Goethes fargelære, er mindre kjent. Det var imidlertid den beskjeftigelsen han selv satte høyest – og den som strakte seg over flere år. Han begynte å arbeide med Goethes fargelære i 1955 og holdt sitt siste foredrag om emnet 16. mars 1981, noen få dager før han ble rammet av slag og lenket til rullestolen.

I 1961 utga han boken *Nye bidrag til Goethes farvelære*. Den kom på norsk, svensk og tysk og ble meget godt mottatt av kritikerne i alle tre landene. Opprinnelig var dette ment som del en i et trebinds-verk, men de to neste bindene ble aldri ferdige. Derimot foreligger en rekke essays,

artikler og notater om emnet fra hans hånd. Antropos forlag vil i 2017 nytutgi *Nye bidrag...* sammen med et utvalg av Bjerkes øvrige essays og artikler om Goethes fargelære. De fleste er aldri før publisert.

Peter Normann Waage arbeider med en biografi om André Bjerke. Også den vil utkomme i 2017. I forbindelse med arbeidet, både med biografien og utgivelsen av Bjerkes bok om fargelæren, vil Waage holde foredraget «André Bjerke og fargene» tirsdag 3. november i Josefines gate 12, der han vil søke å forklare hvorfor André Bjerke så intenst og langvarig beskjeftiget seg med fargelæren. Hans interesse for emnet er nok til å vise at Goethes innsikter berører noe helt sentralt for Bjerke. Foredraget følger seminaret om Goethes fargelære med Pehr Sällström, som skjer i Oslogruppens regi helgen før, fredag 30. og lørdag 31. oktober.

Ute Craemer kommer til Oslo 12.-13. oktober

Møt Ute Craemer mandag 12. oktober kl 15.15 på Berle i Oslo, Prof. Dahls gt 30, eller tirsdag 13. oktober kl 12.00 i Josefines gate 12.00. Hun vil fortelle fra sitt arbeid og vise lysbilder, på engelsk på Berle og på tysk/engelsk i Josefines gate. Frivillig inngangsbidrag.

Ute Craemer er født 1938 i Weimar. Hun er steinerskolelæreren og sosialarbeideren som gjennom 40 år har forvandlet et større slumområde i Sao Paulo i Brasil til et levende og verdig samfunn, kalt Monte Azul. Hennes motto har vært: «Det viktigste er å tro på mennesket. Selv den mest elendige. Denne tilliten fungerer som en bro



mellom det åndelige og den verdslige verden».

Biografien om henne arbeid, *Die Brückenbauerin. Wie Ute Craemer die Favela Monte Azul verwandelte*, (2014), kan kjøpes i Antropos bokhandel.

Les mer om Ute Craemer og Monte Azul på nettsiden www.montezul.de.