

Anna Enström  
Estetik C, Södertörns högskola  
HT-09  
Handledare: Jakob Staberg

# **Färgen och den fysiologiska estetiken**

## **- Goethe, Novalis och Caspar David Friedrich**

# Innehåll

<b>Inledning</b>	<b>1.</b>
<b>1. Goethe</b>	
1.1 Kontext och teoretisk modell	3.
1.2 Studiet av färg hos Newton och Goethe	4.
<b>2. Färgläran</b>	
2.1 Polaritet och efterbild: en fysiologisk förståelse av färg	6.
2.2 Prismen som trop	9.
2.3 Mellan naturvetenskap och estetik	11.
<b>3. Ögats känsel: ett nytt paradig för seendet</b>	
3.1 Haptisk syn och percept	12.
3.2 Från camera obscura till stereoskopi	17.
<b>4. Det breddade seendet</b>	
4.1 Novalis <i>Hymner till natten</i>	20.
4.2 Friedrichs landskap	22.
4.3 Tillbaka till Goethe	24.
<b>Avslutning</b>	<b>25.</b>
<b>Bibliografi</b>	<b>26.</b>

## Inledning

Goethes teorier om färgernas natur upplöser den stränga åtskillnaden mellan inre och yttre sfärer, med andra ord gränsen mellan subjekt och objekt. Färgen ses här inte längre något objektivt härlett från ljusets fysikaliska egenskaper. Konsekvenserna av Goethes färglära är numera etablerade föreställningar om perceptionens vara. Vad är det då som trots detta gör färgläran intressant att ta upp idag? Speciellt för det nya färgtänkande Goethe historiskt står för är dess beroende av sina konstnärliga yttringar. Det är ett tänkande som utarbetas lika mycket måleriskt och lyriskt som teoretiskt och innebär en interdisciplinär struktur utan hierarki mellan respektive uttrycksformer. Syftet med denna uppsats är att studera hur detta utvecklas i Caspar David Friedrichs och Novalis konstnärskap. Det går inte att bortse från att färgens förändrade betydelse i relation till uppfattningen om villkoren för perception etablerar ett nytt fält, vilket med hjälp av Gilles Deleuzes ansats i att finna begrepp för det sensibla skulle kunna kallas för en fysiologisk estetik. Det handlar här också om att se hur en sådan estetik innebär ett brott med den vetenskapliga uppfattningen av färg. Hur ska vi förstå färgens centrala plats i den fysiologiska estetiken och vilken ny typ av seende tar detta färgtänkande i anspråk? Vilken är kroppen som förnimmer färg? Om det är Goethe och Deleuze som kommer att utgöra uppsatsens teoretiska grund så är syftet inte att applicera deras teorier på Friedrich och Novalis, utan lika mycket att låta teorin förklaras och kompletteras genom konstverken själva.

Friedrichs (1774-1840) konst kan beskrivas som landskapsmåleri. Men det rör sig här snarast om ett gestaltande av inre tillstånd och det är ingen överdrift att hävda att Friedrich gjorde landskapsmåleriet till en egen konstform som fångade och bekräftade det radikalt subjektiva i seendet.<sup>1</sup> Motsättningen mellan ljus och mörker spelar en central roll. I målningarna struktureras ljus, mörker och motiv symmetriskt där mörka förgrunder ofta balanserar mot ljusare bakgrunder. Färger och komposition underminerar möjligheten att se de annars så exakta och detaljerade målningarna som representation av en verklighet. Istället blir bilderna mer yttringar av affekter eller minnen av förnimmelser. I verk som *Kulle och plöjd åker nära Dresden*, *Munk vid havet*, *Bergsklyfta* och *Den stora inhägnaden nära Dresden* tycks Friedrich ge uttryck för en idé om perception som ett ibland kaotiskt spel

---

<sup>1</sup> Vanligtvis förknippas Friedrichs landskap med utforskandet av det sublima. Det sublima kommer dock inte tas upp här då begreppet traditionellt sett, inte har någon specifik koppling till färg och framförallt en helt annan relation till kroppslighet än vad som här avses lyftas fram. Jag grundar detta utifrån Kants bestämning, vilken nedan kommer att lyftas fram. För Friedrich och det sublima se exempelvis konsthistorikern Robert Rosenblums mycket informativa "Friedrich and the Divinity of Landscape"; *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko* (New York: Harper & Row, Publishers, 1975), 10-40.

mellan känslor, kroppsliga processer och den erfarna världen vilka möts i en ordnad tomhet. Även den samtida Novalis (1772-1801, pseudonym för Friedrich von Hardenberg) tillskriver mörkret en stor betydelse. I dennes sensuellt spiritistiska och mycket omskrivna prosapoem *Hymner till natten* (1800), är relationen mellan ljus och mörker en utgångspunkt. I detta spel övervinns ljuset, en symbol för det rationalistiska förnuftet, i slutändan av natten som blir tillvarons livgivande princip.

I Goethes *Zur Farbenlehre* (1810) fastställs färgernas uppkomst och användning, och de kopplas till en ny, positiv förståelse av mörker, kroppslighet och subjektivitet inom romantiken. Hos Goethe frigörs färgen från den dominans ljuset fått i och med den newtonska fysiken och färgläran blir inom konst och filosofi ett huvudverk för flera generationer.<sup>2</sup> Novalis och Friedrich gestaltar på olika sätt kroppsliga förnimmelser; affekter och sinnesintryck. Hur kan dessa uttryckta känslöstämningar förstås, och hur hänger de samman med den uppfattning av perception Goethe ger uttryck för i sin färglära? En möjlig väg att gå är att diskutera deras verk med utgångspunkt i färg och mörker och ställa dem i relation till haptiken, teorin om kroppsrörelser, känsel och beröringens verkningar, såsom Deleuze vidareutvecklar den i *Francis Bacon: Logique de la Sensation*.<sup>3</sup> Går det i Friedrichs fall att tala om något som en haptisk syn och ett haptiskt användande av färg? Och skulle Novalis lovprisande av mörkret kunna svara mot idén om en haptisk perception? En sådan skulle innebära en vidgad perception vilken frammanar en känsla av omedelbar närhet, en känsla som rör sig inåt och öppnar för kontakten med något liggande djupt inom oss. Det skulle vara en perception som genom beröringssinnet gör kännbart vad som för den optiska perceptionen, vilken rör det av ljuset synliggjorda yttre, förblir dolt i mörker. Kan idén om en haptisk syn, möjliggöra en vidare förståelse av förhållandet mellan färg, mörker och kroppslighet hos Friedrich och Novalis och vad skulle det i så fall peka mot?

---

<sup>2</sup> William Turner (1775-1851) är ett exempel på en konstnär som använde sig av och till och med uttryckligen refererade till Goethes färglära. *Light and Color (Goethe's theory) — The Morning after the Deluge — Moses Writing the Book of Genesis*, J.M.W. Turner, 1843. Philipp Otto Runge (1777-1810) är ett annat exempel. Runge förde dessutom en lång korrespondens med Goethe kring dessa frågor, vilken kom att spela en betydelsefull roll för dennes teorier. 1809 publicerade Runge en egen färglära, *Farbenkugel*.

<sup>3</sup> Deleuze hämtar sin användning av begreppet haptisk från konsthistorikern Alois Riegel (1858-1905). Haptik kommer av grekiskans *haptōmai*, att röra vid. I mitt resonemang är det av vikt att även se beröring i betydelsen av att bli berörd av något, förnimmelser som drabbar en och har vidare effekter på varseblivningen. Känsel och känsla sammanförs så.

# 1. Goethe

## 1.1 Kontext och teoretisk modell

Under åren kring sekelskiftet 1800 uppstår inom ramen för den tyska romantiken vad som här kommer gå under benämningen fysiologisk estetik.<sup>4</sup> Det är en tid då kroppens funktioner och reaktioner ges en annan betydelse i konsten. Denna estetik innebär att den uppvärdering av människans kroppslighet och förnimmande, som motiverar estetikens utveckling som en särskild disciplin under 1700-talets andra hälft, blir utmärkande i både litteratur och bildkonst. Framförallt sett som motvikt till upplysningens rationella förnuftstro är det nya intresset för innebörden av människans inre liv och psykologi i perceptionen en stark kontrast.<sup>5</sup> Ett nytt sätt att förstå vad färg är spelar här en nyckelroll i uppvärderandet av det sinnliga. I färgläran både vidareutvecklar och utarbetar Goethe idéer som kan betraktas som signifikativa för den diskontinuitet detta förhållande till perception innebar. Idéer som samtidigt på ett eller annat vis är karakteristiska för den tyska romantiken, även om Goethe kom att ställa sig kritisk till denna. Trots att färg vid denna tid hörde till ett mer stabilt teoretiskt fält än vad den gör idag, har färg emellertid alltid varit ett transdisciplinärt fenomen som rört sig i gränslandet mellan ontologi, fysiologi, fysik och semiotik. I den här uppsatsen kommer färgen att fungera som skärningspunkt i en diskussion om hur den förändrade uppfattningen om villkoren för perception och estetisk erfarenhet utformas i den konst som kan sägas ge uttryck för en fysiologisk estetik.

Som utgångspunkt för analysen används Deleuzes diskussion om en haptisk perception och en haptisk färg. I *Francis Bacon: Logique de la Sensation* skapar Deleuze begrepp för det sensibla i dialog med den konstnärliga aktiviteten istället för att utveckla ett resonemang utifrån givna villkor där begreppen redan är fastställda. Deleuze grundar en stor del av sin utläggning om Bacons måleri i föreställningen om en haptisk syn som han ställer mot den mer dominerande optiska synen. En haptisk syn innebär ett närseende där beröring finns närvarande, det är en syn som griper tag i det som ses, medan känslan i en optisk syn däremot är helt utesluten. Det optiska seendet åtskiljer betraktaren och det sedda. Deleuze förlägger Bacons måleri inom ramen för en bred historieskrivning där det komplicerade förhållandet mellan ögat och handen, med andra ord det optiska och det haptiska, står i centrum. Deleuzes analys kan ses som en möjlig väg att gå utifrån de konsekvenser Goethes

---

<sup>4</sup> Romantiken är ett så pass komplext och diffust fenomen att det här svårligen kan diskuteras i detalj. I detta sammanhang kan dock sägas att begreppet inte betecknar så mycket en utmätt tidsepok som en viss estetisk filosofi där en ny syn på konstverket är vägledande.

<sup>5</sup> Sven-Olov Wallenstein, *Bildstrider* (Stockholm: AlfabetaAnamma, Alfabeta Bokförlag AB 2001), 64. *Bildstrider* rekommenderas även för en vidare översikt över de centrala brytpunkterna i estetikens historia.

färglära har haft för tänkandets relation till varseblivning. Som vi ska se markerar Deleuze i vilket fall indirekt att Goethes gärning innebar ingången till det område han själv artikulerar med hjälp av bland annat termen haptisk syn. På så vis kan detta begrepp Deleuze skapar vara ett användbart verktyg för att studera den diskontinuitet jag vill hävda tillåter perceptionens fält att vidgas under det tidiga 1800-talet. *Francis Bacon: Logique de la Sensation* är inte bara en bok om Bacon utan, som titeln även visar, en undersökning av en förnimmelsernas logik på ett mer generellt plan, det är ett verk där Deleuze ger uttryck för en estetik. Detta betyder inte att jag här kommer göra en läsning av Novalis och Friedrich helt genom Deleuze och på det sättet anakronistiskt likställa dem med den hållning som ges uttryck i *Francis Bacon*. Däremot blir det möjligt att hos Deleuze finna redskap för att utkristallisera ett område i tänkandet där färg och känsel är av stor vikt och varifrån vi kan tänka på konst och litteratur på ett annat sätt.

## 1.2 Studiet av färg hos Newton och Goethe

Newton förkunnade i *Opticks: Or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* (1704), den banbrytande studien om ljusets natur och färgens objektiva principer och orsaker, att färg var resultat av ljusets våglängder.<sup>6</sup> Goethe kritiserar Newton och hans efterföljares matematiska förklaringar som han anser bortser från de sinnliga förnimmelserna av färg och medför en djup klyvning mellan objektiva sakförhållanden och subjektiva intryck. Goethe försöker istället i färgläran att överbrygga sprickan mellan sinne och materia genom en analys av färgens *verkan*, och han bejakar därmed det subjektiva och fysiologiska i åskådandet. Perceptionen är precis det som utgör länken mellan subjektivt och objektivt. (Som utgångspunkt för Goethes undersökning av färg kan vi urskilja frågan: Hur kan utforskaren av naturen, då denne är del i naturen, ställa sig helt utanför denna?) Dessutom förkastar Goethe att färg, som Newton menade, skulle vara ljusets primära egenskap och en följd av varierande brytningsfrekvenser. Det är alltså här tal om en kvalitativ skillnad mellan ljus och färg. Färgerna, menar han, uppstår tvärtom i friktionen mellan ljus och mörker, de uppstår i polär interaktion: "[F]ärger bör genomgående betraktas som halv-ljus, som halv-skuggor [...]"<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Sir Isaac Newton, *Opticks: Or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* [1704] (New York: Cosimo Inc 2007).

<sup>7</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Theory of Colours Theory of Colours* [1840], övers. Charles Lock Eastlake (Cambridge: MIT Press 1970), Inledning, lvii.

Newton skilde ljusets strålar från perceptionen för att kunna postulera en analogi med ljudvågsteorin och förkunna hur även ljuset var en darrande rörelse.<sup>8</sup> På det viset försökte det newtonska systemet förklara färg i mekaniska lagar och därmed också förneka att den mänskliga förnimmelsen på något sätt var kopplad till denna ”yttre” händelse. Goethes syfte med färgläran var att den skulle utgöra ett motstånd till den matematiska och mekanistiska inställning optiken medförde till studiet av färg. Han menade istället förlägga färgteorierna inom räckhåll för filosofin och med det återföra ett allmänt dynamiskt flöde i betraktandet av liv och natur. Den fysiologiska estetiken följer samma polära dynamik mellan ljus-mörker och yttervärld -kropp som Goethe menar är upphov till färg. Det är en tanke vi återfinner hos Novalis men som även utgör en förutsättning för Friedrichs landskapsmålningar.

När Goethe under 1790-talet börjar intressera sig för fenomenet färg lånar han en prisma för att, likt Newton, utföra experiment som ska förklara hur färger uppstår. Men medan Newton i sina undersökningar förberedde ett rum för att spela rollen av en camera obscura och lät detta rum spela ögats roll, så håller Goethe istället prisma framför sitt eget öga. Newton placerade prisma framför en liten öppning som släppte in ljus i det annars helt mörka rummet och studerade sen hur ljuset delade sig i strålar vilka blev till ett färgrikt spektrum på den motsatta väggen.<sup>9</sup> Han utförde ett objektiva experiment rörande en matematiskt förklarad värld av ljus. Goethe kom efter sina subjektiva observationer tvärtom fram till att ljuset inte alls ”innehåller” färger utan att dessa produceras i kollisionen mellan ljus, mörker, energi och materia.<sup>10</sup> De experiment Goethe utförde med prisma visar hur de fysiologiska aspekterna i färgperceptionen utgör utgångspunkten för hans observationer. Ögat är levande materia och följaktligen självt skapande energi, det är inte alls någon passiv mottagare av intryck. Ögat framkallar aktivt färger genom att reaktioner i näthinnan blandas med de yttre intrycken. De så kallade efterbilderna på näthinnan är ett av de viktigaste fenomen färgläran tar upp och det är i utläggningarna om detta fenomen som färgen explicit förbinds med betraktarens kroppslighet. Att dessa så skiftande och personliga företeelser på det här viset ges en vetenskaplig status betyder att frågan vad färg är på ett radikalt sätt vänds

---

<sup>8</sup> Frederick Burwick, *The damnation of Newton: Goethe's color theory and romantic perception* (Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1986), 21. Litteraturprofessorn och romantikkännaren Burwick närmar sig i denna bok kontroversen kring Newtons teorier utifrån dess direkta och indirekta inverkan på konst och litteratur.

<sup>9</sup> Frederick Burwick, 11.

Annan bra läsning rörande denna färgstrid är Dennis L. Seppers *Goethe Contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color* [1988] (Cambridge: Cambridge University Press 2002).

<sup>10</sup> Med subjektiv observation menas här inte en undersökning som inskränks till att bara röra en inre sfär. Den innebär på ett sätt istället en ökad uppmärksamhet mot det yttre. Beträktare och det betraktade blir i en subjektiv observation ämne för samma empiriska studiemetoder vilket gör att den seende/kännande kroppens upplevelse jämföras med de yttre objekten. Detta synliggör att en observation alltid är ett samspel mellan relationer och positioner på ett gemensamt fält.

mot betraktaren själv. Då synen är ett komplex av beståndsdelar vilka tillhör såväl den egna kroppen som yttervärlden är det ingen konstighet att flera av Goethes experiment, utöver de som rör efterbilden, kräver att vi blundar. För att resonemanget ska bli så tydligt som möjligt är det nödvändigt att ge en översikt över de tankar och begrepp i färgläran som här är av betydelse för oss.

## 2. Färgläran

### 2.1 Polaritet och efterbild: en fysiologisk förståelse av färg

Goethe urskiljer tre kategorier genom vilka färg framträder; fysiologiska färger, fysiska färger och kemiska färger, vilka bestäms och presenteras efter grad av subjektivitet/objektivitet. De kemiska färgerna är helt och hållet objektiva då de härrör ur och tillkommer materiella substanser som produceras och fixeras i kroppar. Hit hör pigment från mineraler, metalliska ämnen, vegetabiliska och animaliska ämnen. De är därmed de enda permanenta färgerna, men kan självklart trots det variera beroende av omständigheter. Ett berg hör utan tvivel till den kemiska klassen, då det består av mineraler vilka har vissa färger. Men trots det kan klipporna erhålla en annan färg om de till exempel studeras på avstånd en dimmig dag. Det beror på inverkan av de fysiska färgerna, som till skillnad från de kemiska oscillerar mellan subjektivt och objektivt. De skapas eller reflekteras i ögat men blir samtidigt till utanför oss genom utomliggande medel. Färgerna i den här klassen är föränderliga och varar bara så länge som dess yttre förutsättningar består. De produceras via vissa färglösa materiella medium vilka kan vara transparenta, semitransparenta och opaka (som rök, vatten eller glas). Ett exempel på fysisk färg är kvälls- och morgonljusets röda nyanser som visar på hur solen, när den skiner genom en större mängd dimma som Goethe uttrycker det, antar en röd ton. Men ju högre den står och ju tunnare medium den skiner igenom, desto klarare gult blir ljuset.<sup>11</sup>

Nu till den mest elementära länken i kedjan, de fysiologiska färgerna. Dessa ligger till grund för hela läran och vi återfinner här de fenomen som är av störst intresse. Denna klass är helt subjektivt och färgerna hör allihop ”till *subjektet* – till ögat självt.”<sup>12</sup> De fysiologiska färgerna är villkoren för synen som sådan och härrör ur organets reaktioner och påverkan på stimuli. De är upplevda, men upplevelsen kan ta plats i rummet såväl som på

---

<sup>11</sup> Goethe, *Theory of Colours*, §154, 63.

<sup>12</sup> Goethe, 1.

näthinnan. Detta avsnitt i färgläran innehåller en mängd detaljerade exempel på hur näthinnan påverkas av ljus och mörker i olika kontexter och hur resultaten skiljer sig mellan olika individer.<sup>13</sup> Färgerna blir till bilder med en flyktig karaktär: ”Dessa bilder försvinner gradvis, och tydlighet och storlek försvagas direkt.”<sup>14</sup> Men de kan också, då förnimmelsen passerat, direkt återupplivas på näthinnan. (Kanske är det på ett sätt mer korrekt att här prata om en kvardröjning av förnimmelsen, men då bilden som etsas på näthinnan faktiskt förnyas i det att den till form och färg förändras finns det en poäng med att använda ordet återuppliva.) Det här är det fenomen Goethe kallar efterbild - närvaron av en förnimmelse i frånvaron av stimulus. Betingelsen för efterbilden är ögats ständiga sökande efter helhet och harmoni och det är därför, menar Goethe, som det tvingas till att skapa egna kontraster till intrycken.

Ögat kan inte för ett ögonblick förbli i ett specifikt tillstånd bestämt av objektet det betraktar. Tvärtom tvingas det till en sorts opposition, som genom att kontrastera extremer med extremer, mellangrader med mellangrader, samtidigt kombinerar dessa motsatta intryck och går därför alltid i riktning mot en helhet [.]<sup>15</sup>

Den röda färg vilken den som blivit bländad av snön kan se är ett exempel på en sådan kontrastverkan hos ögat.<sup>16</sup> Organet är med och skapar aktivt självt en levande helhet i relation till det våld färgen gör mot det. Men det är en flyktig helhet som inte går att hålla kvar i och med de ständiga växlingarna i intryck och opposition.

När mörker föreställs för ögat kräver det ljus, och *vice versa*: det visar sin vitala energi, sin duglighet att motta förnimmelsen av objektet, precis genom att spontant förrätta ett motsatt tillstånd.<sup>17</sup>

Helheten är mer något som eftersträvas än som uppnås och efterbilderna är processer av motsättningar och blandningar. Det finns redan inskrivet i begreppet efterbild att tidslighet är en ofrånkomlig beståndsdel i synsinne och färger. I och med att efterbilderna och ögats kontrastverkan är fenomen vars essens är skeende och rörelse, knyts temporalitet och kropp samman. Det manifesterar omöjligheten att göra de vetenskapliga observationerna autonoma och skilda från betraktaren. En sådan objektivitet kräver att det observerade kan abstraheras

---

<sup>13</sup> Viktigt att säga är att dessa exempel rör ögat i ett friskt tillstånd. Under rubriken *Patologiska färger* tas både färgblindhet, effekter av våld på ögat samt sjukdomar upp. Kontentan är dock mer eller mindre den samma, att kroppen ligger till grund för erfarenheten av färg.

<sup>14</sup> Goethe, *Theory of Colours*, §25, 9.

<sup>15</sup> Goethe, §33, 13.

<sup>16</sup> Goethe, §45, 19.

<sup>17</sup> Goethe, §38, 15.

från observationen. Men för Goethe är färgen något konkret som inte kan abstraheras från sin verkan och med det något som undandrar sig dylik teoretisk blick. Därav den tidsaspekt färgen tillskrivs när den i sin mest grundläggande form, efterbilden, själv definieras som temporalitet. Efterbildens tidsliga aspekt är detsamma som färgens kroppslighet.

Efterbildernas fysiologiska subjektivitet kan följaktligen inte heller separeras från individens minnen och begär. Hur vi uppfattar något (med vilken kraft och pregnans etc) är direkt förenat med våra känslor. Detta är inte något Goethe uttryckligen påstår men något som definitivt följer av både hans resonemang och undersökningsmetodik. Vid flera tillfällen låter Goethe nämligen resor, personliga möten med människor och betraktelser ur vardagen utgöra stoff till observationerna, och skärpan i dessa iakttagelsers resultat varierar med upplevelsens intensitet.<sup>18</sup> Tydligast, både vad gäller efterbildens styrka och varseblivningens koppling till känslöstämningarna, blir detta när Goethe berättar om en vacker flicka på ett värdshus. Han redogör för hur hon med ljus gnistrande hy, svart hår och scharlakansrött klänningsliv steg in i rummet:

[J]ag tittade uppmärksamt på henne där hon stod framför mig i halvskugga. När hon kort därefter vände sig bort, såg jag på den vita väggen, ett svart ansikte inneslutet av ett klart ljus, medan den perfekt tydliga figurens klänning framträdde i en vacker sjögrön.<sup>19</sup>

Förnimmelserna är oundvikligen djupt inlindade i våra affekter, vilket är något vi bör nyttja, och pekar mot tankar om ett subjekt konstituerat av ett kraftfält bestående av vitala energier och sinnesrörelser.

Utifrån dessa tre färgkategorier – den kemiska, den fysiska och den fysiologiska, vilka presenteras som en kedja i en obruten serie, formulerar Goethe hur urfenomenet, polariteten mellan ljus och mörker, skapar färgerna och konstituerar deras väsen. Det här urfenomenet kan betecknas som polaritetsprincipen. Färgläran genomsyras av ett tänkande utifrån växelverkan mellan poler och terminologin känns igen från fysiken och det som sedan utifrån James Maxwells teorier skulle komma att etableras som elektromagnetism.<sup>20</sup> Den här vokabulären förenar färg och elektricitet på ett sätt som

---

<sup>18</sup> Vad gäller studiet av länken mellan fysiska och kemiska färger, passar sig förövrigt skummet på den varma chokladen bättre än tvålbubblor då de är mindre och därför ligger kvar längre vilket underlättar observationen. Goethe, §465, 193.

<sup>19</sup> Goethe, §52, 22.

<sup>20</sup> ”Betraktat ur en allmän synvinkel, leds färg mot en av två sidor. Den uppvisar då en kontrast vi kallar polaritet, vilken vi passande kan beteckna med uttrycken *plus* och *minus*.

*Plus*. Gul. Handling. Ljus. Klarhet. Kraft. Värme. Närhet. Repulsion.

*Minus*. Blå. Negation. Skugga. Mörker. Svaghet. Kyla. Avstånd. Attraktion.”, Goethe, §696, 276.

förtydligar Goethes idé om färg som ett grännsfenomen, det är *spänningen* mellan två poler som synliggörs som färg – färgen är som sådan någonting essentiellt relationellt. Det betyder att både färgens egenskap och uppkomst är verkan och kraft. Färgerna är inte som för Newton ett bevis på ljusets förutsättningslösa suveränitet, utan på de subjektiva och materiella premisserna för seendet vilka framhålls av mörkrets nödvändiga medverkan.

## 2.2 Prismen som trop

För att ytterligare visa på färgen som något relationellt bör prismet åter nämnas. Som redan sagts inleder Goethe sina undersökningar genom att studera de färger han observerar i prismet. Vad han där ser är att på den sidan som är jämte ljuset framträder det vi kallar gult och intill den mörka sidan blått.

På ena sidan ser vi ljus, klarhet; på den andra mörker, dunkel: vi för det semitransparenta mediet [prismet] mellan de två och utifrån dessa kontraster och detta medium framträder färgerna själva, kontrasterade [...]<sup>21</sup>

Prismet är den yta och passage som bryter och för samman spänningarna i en växelverkan. När dessa krafter är jämnstarka uppstår grönt.<sup>22</sup> Motsatsen till grön (så också på färgkartan) är röd, den färg som utvinns, inte ur en perfekt harmoni, utan ur en idealisk konflikt mellan ljus och mörker. Detta gör röd till färgernas färg då den blir en illustration för hela den skapande spänningen som sådan. Den röda färgen är sålunda en ytterlighet som ligger immanent i den blå-gula oppositionen, men som vi vet blir dessa i sina enklaste tillstånd aldrig rött. Det är istället när gul och blå kommit så långt bort som möjligt från sitt ”rena” vara, då de avlägsnat sig från ”sig själva” så långt det går och blivit gul-röda (orange) och blå-röda (violett), som de kan förenas och bli rött. Rött överskrider på så vis polariteten i det att den bara är kraft och mellanliggande spänning. Därför är röd den färg som innehåller alla andra färger men som just därför är fri från dem alla, och Goethe håller röd för att vara den högst stående och mest perfekta färgen.<sup>23</sup> Genom det sätt som prismet skapar färger ges en vink om att det i polaritetsprincipens binära motsättning mellan mörker och ljus finns som en tredelning inom

---

James Clerk Maxwell (1831-1879), matematiker och fysiker som genom sina ekvationer kartlade ett flertal viktiga elektriska och magnetiska fenomen.

<sup>21</sup> Goethe, §175, 72.

<sup>22</sup> Bokens sista del ägnas helt åt de moraliska associationer färgernas effekter medför. Grönt är tacksamt för ögat då det är den perfekta balansen mellan de mest fundamentala färgerna gult och blått, emblemen för ljus och mörker. ”Betraktaren har varken önskan eller makten att föreställa sig ett tillstånd bortom det.” Goethe, §802, 316.

<sup>23</sup> Goethe, §792-800, 313-16.

parentes. Denna potentiella tredje part finns dock inte där för att upphäva polariteten då den existerar just såsom spänning mellan två poler. Däremot inbegriper spänningen kraften att förändra polerna genom att hålla dessa binära punkter i ständig rörelse, vilket därmed gör att de aldrig kan förbli identiska med sig själva.

Såsom Goethe använder sig av prisma ges detta föremål en så pass avgörande roll att den även kan bli en metafor för föreställningen om perceptionen som sådan. Prismans interaktion mellan ljus och mörker är analog med varseblivningens interaktion mellan subjektivt – objektivt och intryck – stimulus. Vi finner sådana prismatiska spänningar och polära samspel i olika former hos Novalis och Friedrich. Kompositionen i Friedrichs målningar är precis som prismans ljusbrytning symmetrisk och i scenerierna förekommer gång på gång av separerade (brutna) och till och med motstridiga ljuspunkter. Dessa verk är varken strikt realistiska eller esoteriskt drömska abstraktioner. Det yttre landskapet blir här till först genom mötet med det inre och kan därmed ses som resultatet av en prismatisk spänning mellan yttre och inre. Friedrichs verk uttrycker i färg denna fras från Novalis *Fragment*: ”Ögat är känslans talorgan. Synliga föremål är känslornas uttryck.”<sup>24</sup>

Ovanstående citat pekar mot en ompositionering på perceptionens område. Det är en rörelse från en tydlig åtskillnad mellan intryck och stimulus till en förening av, och ett fritt spel mellan, det inre och yttre där dessa ständigt skiftar plats. Ögat ”talar”; det yttre rummet laddas med känsla och affekt. Med det inte sagt att polariteten upplöses, tvärtom är polstrukturen villkoret för en sådan frigörelse av perceptionen. Detta prismatiska spel är alltså gällande såväl för färgernas tillblivelse som för förnimmelseakten.

*Hymner till natten* tvinnar samman kärlek, längtan, sorg och död i en hyllningssång till natten, i dikten ett latent paradiset i stånd att likt döden och lusten upplösa det individuella och förena åtskilda kroppar. Novalis skrev poemet för att återuppliva minnet av sin fästmö Sophie von Kühn som 1797 gick bort endast 15 år gammal. Poemets inledning behandlar individuella perspektiv och ger uttryck åt personliga temporaliteter och erfarenheter. Avslutningen visar hur dessa perspektiv ges universell mening genom att upplösas. När den subjektiva temporaliteten kollapsar blir den del i den mänskliga Tid som tillkommer döden och vår dödlighet, förutsättningen för livet. Utmärkande för *Hymner till natten* är ett diktjag som intar flera perspektiv vilket skapar ett mångskiftande spektrum av synvinklar vilka kan liknas vid ljusbrytningarna i en prisma. Detta rörliga ”Jag” definierar utifrån platsen det talar från diktens ”Du”, vilket härmed ständigt förändras och kan

---

<sup>24</sup> Novalis, *Fragment*, övers. Daniel Birnbaum och Anders Olsson (Lund: Propexus 1990), 59.

omväxlande syfta på natten, Sophie, sömnen, ljuset eller på de levande. ”Jag” och ”Du” fungerar som två poler vars representativa innehåll bestäms av deras tidliga och rumsliga lägen i förhållande till varandra. Dessa alltjämt skiftande perspektiv illustrerar också den övergripande polstruktur som utgör poemets både underliggande och uttalade premiss. Men det är som vi sett inte dessa polers fasta identitet som är betydelsefull utan spänningen i den växelverkan som sker däremellan. Genom att oscillera mellan och över ett förnuftigt självmedvetande och ett drömskt begär vilka ikläds ljusets respektive mörkrets dräkt, rör sig dikten mot en slags fusion av motpolerna vilken syftar till att skapa en högre syntes. Natten är, då den står i kontakt med både förnuftets klarhet och längtans dunkel, den gränstillvaro som kan alstra en sådan andlig syntes där de av döden åtskilda älskande kan förenas och där den enskilde individen kan bli ett med världsalltet. På så vis är natten likt prisma det semitransparanta medium där, istället för färg, nya förnimmelser och insikter kan framträda.

### 2.3 Mellan naturvetenskap och estetik

Gällande giltigheten i Newtons respektive Goethes teser är det intressanta i detta fall inte att finna belägg för vem som har rätt eller fel. På sätt och vis är det samma ambition som ligger till grund för deras undersökningar, nämligen att kartlägga och klassificera färgernas vara. Som bekant är det dock i Newtons modell dagens vetenskap finner sin grund, samtidigt som mycket av det Goethe säger idag är normer inom färgteori.<sup>25</sup> Även om Goethe i sitt sätt att se på färg skiljer sig radikalt från Newton, står han inte i någon motsättning till den naturvetenskapliga diskursen som sådan. Det blir tydligt i hans verk att vetenskap och konst inte kan tänkas som väsentligt åtskilda. Denna förening är ett betydelsefullt drag i den tyska romantiken där man ville överbrygga Kants åtskillnader mellan det estetiska och det kognitiva.<sup>26</sup> Att Goethe ger färgerna en existens i egen rätt och framhåller det subjektivt empiriska som något primärt för den estetiska erfarenheten, gör det återigen angeläget att kontrastera honom mot Kant som, för att vara ytterst kortfattad, lägger emfas vid form när han etablerar det moderna estetiska fältet. Färg kan enligt Kant aldrig ta del i det sublimes eller

---

<sup>25</sup> Konstnären Josef Albers färglära från 1963 är här intressant att nämna. Albers låter teori, optik och den visuella perceptionens fysiologi, och praktik, upplevelsen av färgernas faktiska inverkan på varann, ligga jämsides. Precis som hos Goethe innebär detta ett tänkande i situationer och synen på färg som ett resultat av relationer. Även Albers behandlar genom diverse experiment färgernas interaktioner och betonar dess vara som kontrastfenomen. Syftet är att medvetandegöra betingelserna för våra upplevelser, färgernas relativitet och instabilitet, och utveckla seendets känslighet till något utöver en registrerande funktion. Finns i svensk översättning av K.G. Nilsson, *Albers färglära: om färgers inverkan på varandra* (Stockholm: Forum 1982).

<sup>26</sup> Jfr t ex ”Den tyska idealismens äldsta systemprogram”, övers. Daniel Birnbaum, omtryckt som tillägg i G W F Hegel, *Inledning till estetiken*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB 2005), 97-99.

det sköna högstämnda system eftersom den hör till det materiella. Färgen innebär retningar som stimulerar ögat och kan därför bara ge uttryck för vanliga sinnesomdömen. Dessa retningar riskerar alltid att störa formen, och har av den orsaken ingen plats i smakomdömet vilket är beroende av en renhet som ”endast hör till formen, eftersom man där kan abstrahera från förnimmelsetens kvalitet”.<sup>27</sup> Det som sker i Goethes teorier kring färgverkan är att alla förnimmelseternas subjektiva kvaliteter istället konkretiseras och förs fram, inte bara som en privilegierad aspekt, utan som en oundviklig utgångspunkt i betraktandet.

I många fall kommer den fysiologiska föreställningen om kontraster med i beräkning, och ett fullständigt färglöst landskap framträder, genom dessa [ögats] medverkande och motverkande tendenser, helt färgat för våra ögon.<sup>28</sup>

### 3. Ögats känsel: ett nytt paradigm för seendet

#### 3.1 Haptisk syn och percept

Newton och Goethe har kommit att bli symboler, inte bara för två skilda sätt att tänka vad färg är, utan också för vad tänkandet som sådant är och i vilket förhållande det står till vetenskap respektive filosofi. I *Qu'est-ce que la philosophie?* håller Deleuze och Guattari fram Newton som typisk för vetenskapens sätt att tänka i funktioner, medan Goethes omdanande färgbegrepp är ett uttryck för ett filosofiskt tänkande.

Goethe konstruerar ett imponerande färgbegrepp med oskiljaktiga variationer av ljus och skugga, icke urskiljbara områden och intensifieringsprocesser vilka visar i vilken utsträckning som det också finns experimenterande i filosofin; medan Newton konstruerade funktionen av självständiga variabler eller frekvenser.<sup>29</sup>

I *Francis Bacon* fungerar färglärans experimenterande i skapandet av begrepp för varseblivningen av färg indirekt som en förutsättning för Deleuze, när han i sina begreppsskapelser utarbetar en filosofi (förnimmelseternas logik) genom konsten. Deleuze återkommer flera gånger till Goethe och framhåller hur det var denne som, genom sina teorier om färg, formulerade de första grundsatserna för en haptisk syn: ”Mot den newtonska

---

<sup>27</sup> Immanuel Kant, *Kritik av omdömeskraften*, övers. Sven-Olov Wallenstein (Stockholm: Thales 2003), §14, 80. Färg hör till det materiella och kan visserligen hjälpa till att åskådliggöra formen på ett mer fullständigt sätt men befinner sig på samma gång på gränsen till att rubba i den. I ex måleri är teckningen det väsentliga, färgerna i sig kan aldrig förlänas med skönhet utan måste doseras och inordnas i en kompositionens ekonomi.

<sup>28</sup> Goethe, *Theory of Colours*, §872, 337.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, Félix Guattari, *What is Philosophy?* (London: Verso 2003), 161-2.

uppfattningen av optisk färg, var det Goethe som först nerlade principerna för en [...] haptisk syn.”<sup>30</sup>

Så vad är en haptisk syn till skillnad från en optisk? Den optiska synen är lösgjord från den materiella världen och innebär med det ett distanserande vilket gör den till en syn på avstånd. Kontrastverkan mellan svart och vitt, de så kallade valörrelationerna som baseras på grader av ljus och mörker, mättat och omättat, åberopar sig på synens optiska funktion. Den haptiska synen kan däremot beskrivas som en fusion av syn och känsel. Det är övergångarna och relationerna mellan färgtoner, de olika ordningarna och samklangerna mellan rena och brutna färger, som framkallar den syn på nära håll (den närsyn) det haptiska innebär. Känsel och syn, dessa annars åtskilda sinnen sammansmälts i den haptiska synen och verkar på ett gemensamt plan. Deleuze menar att det även inom synen själv är möjligt med en haptisk erfarenhet av rummet vilken kan konkurrera med den optiska. Syftet med att uttrycka detta i termer av en haptisk syn är att inbjuda till tanken att ögat självt kan uppfylla en icke-optisk roll. Det möjliggör i sin tur en upplösning av gränserna och hierarkierna inom det sinnliga och leder till ett breddande av perceptionens fält.

Ett liknande utjämnande av hierarkierna men inom området för tänkandet finner vi i *Qu'est-ce que la philosophie?*, där konsten lyfts fram som ett lika stort skapande av tankar som filosofin. ”Att tänka är att tänka via begrepp, eller genom funktioner eller genom förmimmelser [...]”<sup>31</sup>

Konstens och filosofins former för tänkande är parallella och rör sig på olika plan, men kan ligga så nära varandra att det ibland är svårt att skilja dem åt.<sup>32</sup> Det begrepp som utvecklas för att befästa konsten som en självständig form av tänkande är perceptet. Konsten tänker genom sinnlighet och verket utgör med det en knutpunkt för förmimmelser och känslor där de sammansätts till en förmimmelsekomposit. Konstnärens arbete består i att med percept göra de icke förmimbara krafter (såsom tid, gravitation och tryck) som konstituerar vår varseblivning synliga. Med termen percept vill Deleuze och Guattari etablera en legitimitet för det konstnärliga tänkandets som gör det oavhängigt teorin. Perceptet lösgör sig från såväl konstnärens intention som betraktarens tolkande blick: det är en förmimmelsekomposit som

---

<sup>30</sup> Deleuze, *Francis Bacon: The logic of sensation*, övers. Daniel W. Smith (London: Continuum 2008), 97.

<sup>31</sup> Deleuze, Guattari, ”Percept, affekt, begrepp” [Kapitel sju i *Qu'est-ce que la philosophie?*], *Deleuze och mångfaldens veck*, (Stockholm: Axl Books 2008), 237.

<sup>32</sup> Deleuze och Guattari utvecklar här en analogi mellan konst och filosofi. Syftet är att strida mot en viss uppfattning av filosofi genom att upprätta en skiljelinje mellan filosofi och vetenskap. Som redan anförts avspeglar striden mellan Goethes och Newtons syn på färg denna gräns.

överskrider ("överlever") det förnimmande subjektets perception för att börja existera i egen rätt. Det haptiska ingår i ett annat register i Deleuzes tänkande kring konst, men hör samman med idén om perceptet då det också talar om konstens verkan vilket frigör den (konsten) från tolkning.

Färg är, tack vare att den hör hemma i det materiella, grundläggande för den haptiska närsynen där vi kan få känslan av att ögat rör vid det sedda. I och med att syn och känsel förenas gör det att det vi ser också kan uppfattas med resten av kroppen – att hela kroppen utrustas med ögon. Det visuella, dessa "immateriella" förnimmelser, ges i den haptiska synen en fysisk skepnad som exempelvis känslor av svindel och klaustrofobi. Vad gäller relationen mellan färg och form så erhåller färgen en frihet som kan generera form, men dessa två måste inte sammanträffa. En viss typ av färganvändning kan alltså ge upphov till varseblivningar vilka känns inuti oss, som tryck, tyngd och gravitation och manifesterar så på ett direkt sätt en kroppslighet. Sett utifrån målarens perspektiv betyder detta en frigörelse för handen från ögat, ett handens seende där öga och hand är jämlika. I bildkonsten kan färg utgöra en visuell uppfattning av känsel och tillåta synen att upptäcka sin känsel. Deleuze menar att måleriet är en konstform med möjligheten att synliggöra sinnenas egentliga syntes genom att frigöra ögat från dess begränsade roll som endast optisk. "Måleriet ger oss ögon överallt; i örat, i magen, i lungorna [...]"<sup>33</sup>

Känslens område är kroppens mörka och dolda insida som består av osynliga signal- och vibrationsprocesser. Den haptiska synen vidgar perceptionen genom att förena dess exteriör, synen, med dess interiör, känslan. Precis som hos Goethe blir färgens verkan det som kan framkalla enhet mellan det inre och det yttre. Förnimmelsen är oupplösligt både ett uttryck för subjekt (nervsystem, drifter och sinnestillstånd) och objekt (en plats, en händelse, ett faktum): "[D]et är samma kropp som, genom att vara både subjekt och objekt, ger och tar emot förnimmelsen."<sup>34</sup>

Man målar och skriver med förnimmelser, dessa är konstens material och på sätt och vis även dess motiv, menar Deleuze: "Färg finns i kroppen, förnimmelsen finns i kroppen, och inte i atmosfären [...]" Förnimmelsen är vad som målas. Vad som målas på duken är kroppen [...]"<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Deleuze, 37.

<sup>34</sup> Deleuze, 25.

<sup>35</sup> Deleuze, 26.

Då förnimmelserna stilistiskt överförs till duken eller texten kan de överskrida och lösgöra sig från de kroppar som var deras upphov och bli till autonoma förnimmelsekomposit – percept, vilka betecknar konstens tänkande genom sinnlighet. Perceptet visar att konstverket besitter ett självständigt tänkande som inte är beroende av en tolkande instans för sitt existensberättigande.

Den haptiska synen leder oss rakt in i mörkret, till vår interioritet, där lust och sorg blandas med somatiska förlopp och frambringar en varseblivning som utan krav på tolkning slår emot oss direkt.<sup>36</sup> Denna syn förmår detta då den åberopar den dunkla fond i oss som på en gång är specifik och subjektiv som fullständigt gemensam. Seende som ”ger oss ögon överallt” återfinns i den roll natten spelar i *Hymner till natten*, ett av den tidiga tyska romantikens allra viktigaste poetiska verk, men också ett som uppmärksammar mörkret på ett icke tidigare skådat sett. Genom mörkrets förenande kraft gränsar natten till både livet och döden vilket skapar en kraftfull syntes av de båda polerna. På så vis är natten i stånd att öppna mångfaldiga ögon i oss vilka förmår oss att se längre och djupare än vad dagens vakna öga, som endast skådar med hjälp av ljus och förnuft, kan göra. Natten, kan genom att synliggöra det *i* oss själva, sammanföra oss med det utom och bortom oss.

Låt oss nu titta på några detaljer i *Bergsklyfta* (1821), ett verk karakteristiskt för Caspar David Friedrichs sätt att ge helt avstannade ögonblick en stark laddning och sedan uppmana till kontemplation över detta alldagliga tillfälle. För vad som vid första anblicken förefaller vara okonstlade mimetiska representationer, i detta fall av skog och mark, är snarast oerhört förtätade bilder vilka anspelar på seendets primära villkor och ögats fördolda känslor. Den laddade kraft som landskapen besitter är en pendang till de häftiga och intensiva rörelser som finns inom oss. Seendet är inte ett neutralt sinne som skulle vara avskilt från de övriga. Enligt nämnda företeelse kan målningen *Bergsklyfta* på ytan bara sägas föreställa en lummig skog och en bergsklyfta invid vilken två vandrare tagit ett uppehåll. Öppningen in i berget är helt centrerad i bild och dess djup är så mörkt att det ser bottenlöst ut. Ovanför, på bildens övre plan, finns sten och lätt skogsklädda klippor och till höger om bergsklyftan lyser en kraftfullt grön och gräsigt skogsmark med några ljusbruna avhuggna och ett mörkare dött träd. På det nedre planets vänstra sida, invid kanten till den stora klyftan, finns de två mänskliga figurerna som likt små skuggor är nästan helt jämngrå i färgen. Det är en man som böjer sig

---

<sup>36</sup> Vad som främst åsyftas med somatiska förlopp är aktiviteten i de sensoriska nerver som från sinnesorganen leder känslens retningar från exempelvis beröring och temperatur, de så kallade taktila känslimpulserna, till hjärnan där de sedan medvetandegörs.

över en hukande kvinna, ingen av dem visar sina ansikten. Bilden består av en mycket enkel sammansättning av färger och saknar antydning till både penseldrag som andra spår av fysisk färg i Goethes mening.<sup>37</sup> Den rena kompositionen framhävs av det odefinierbara ljus vilket punktvis belyser bilden och som undanröjer alla tankar på att det skulle vara frågan om ett mimetiskt avbildande. Viktigt är också att landskapet saknar horisont.

Det som gör *Bergsklyfta* så märkvärdig och betydelsefull i en diskussion rörande haptisk syn, är effekten av den svartbruna bergsprickan kontrasterat mot de ljusare partierna av tät grönska. Relationerna mellan ljus och mörker har här översatts till förhållanden mellan färger vilket Deleuze menar vara grundläggande för en haptisk färgverkan.<sup>38</sup> Den mörka mitten och de ljusa kanterna ter sig så först rent visuellt som en kompositionell öppning, men denna visar sig vara illusorisk, kontrasten framkallar istället den svindlande insikten att det inte finns någon väg ut ur bilden. Till följd av frånvaron av horisont låter bilden oss ana att skogen likväl som klyftan kan vara oändlig, och att den scen vi som betraktare har framför oss bara är en av ett otal liknande utanför ramens gränser. Då en optisk överblick är utesluten tvingas vi här, istället för att lyfta blicken över skogen och kanske se himmelen, till att se det som är närmast och titta inåt och nedåt. Det är genom att synliggöra den optiska synens gränser och dess förankring i distans som det haptiska framtvings. Blicken sugas in i mörkret, och horisontlösheten väcker en obehaglig känsla av instängdhet och utsatthet som leds direkt in i kroppen. På så vis tillskrivs synen den känslor som är signifikativ för det haptiska. *Bergsklyfta* uppmanar till en omprövning av synen genom att låta det yttre och det inre skifta plats. Det är det mörka och dolda i bergets insida som skapar den cirkel där vårt yttre sinne (synen) aktiverar det inre sinnet (känslor). Det inre påverkar i sin tur det yttre som då förgäves söker efter en utsida till detta berg och denna skog; bergets topp avtecknat mot himlen eller en horisontlinje som kunde utgöra skogens yttre gräns. Det som verkar vara en vilopunkt för blicken vänds in mot kroppen och medvetandegör en smärtsam förlust av drömmen om ett rent seende, en optisk syn, avskild från kroppens andra sinnen. Den optiska synens kollaps ger så upphov till ett haptiskt tryck vilket känns i hela kroppen och uttrycker ett behov av att finna den horisont som utelämnats.

---

<sup>37</sup> Måleriet, samt dess material och tekniker tas upp i en kontext rörande olika pigment i avsnittet om de fysiska färgerna.

<sup>38</sup> Deleuze, 92.

### 3.2 Från camera obscura till stereoskopi

Det räcker med att den mest obetydliga förändring äger rum i kroppens beståndsdelar [...] för att färg antingen ska framträda eller förändras.<sup>39</sup>

Med Novalis och Friedrich framträder i litteratur och konst något kvalitativt nytt, vilket vi med konsthistorikern Jonathan Crarys hjälp kan beskriva som en följd av ett epistemskifte.<sup>40</sup> Crary menar att Goethe med sina färgteorier bryter med det epistemologiska paradigmet som a priori uteslöt kroppen och för vilken camera obscuran kan ses som en kunskapssteoretisk form.<sup>41</sup> I detta epistemskifte fungerar färgen och dess polaritetsprincip som prisma för en ny dynamisk uppfattning av perceptionen vilken härmed grundas i den subjektiva kroppsligheten. Seendets problematik är något Friedrich uppehåller sig vid, i synnerhet genom sina karakteristiska så kallade rygghyppigheter vilka ofta är närvarande i landskapen. Människorna i *Bergsklyfta* är ett exempel på dessa figurer vilka alltid står bortvända från betraktaren och fungerar som en medlare mellan denne och det betraktade. Som en slags ledsagande betraktare skriver de in åskådandet som en del utav landskapet, vars bestämning på så vis direkt definieras som ett möte mellan subjekt och objekt. Då rygghyppigheterna är ansiktslösa och utan ögon (det vi ser är bara en kropp vi kan anta ser det vi ser, då figuren döljer sin seende blick för oss med sin kropp), förmedlas så ett betraktande förankrat i kroppen. Även om Novalis lovtal till natten som möjligheten till en vidgad perception sträcker sig mot ett översinnligt medvetande, kan tanken och seendets frigörelse nås även i det fysiska. Genom vad man skulle kunna kalla för artificiella sömntillstånd kan vi inom vår egen kropp uppnå ett vidare medvetande:

Blott dårarna missaktar dig [sömnen] och vill inte veta av någon sömn, vill inte fatta den skugga som du i den sannskyldiga nattens dunkel medlidsamt kastar över oss. De känner dig inte i druvornas gyllene flod, i mandelträdets underbara olja och vallmons bruna saft. De vet inte, att det är du som svävar i den veka flickans bröst och gör hennes sköte till ett himmelrike -<sup>42</sup>

---

<sup>39</sup> Goethe, *Theory of Colours*, §692, 275.

<sup>40</sup> Crary har i flera böcker undersökt den moderna visuella kulturens härkomst. I *Techniques of the Observer* gör Crary en genealogisk studie över vad han framhåller vara en ny typ av betraktare som uppkommer under tidigt 1800-tal. Crary visar hur historiska transformeringar inom idéer kring syn hänger samman med en än större omformning av subjektiviteten. *Techniques of the Observer* (Cambridge: MIT Press 1992).

Epistemen är enligt Foucault grunden där allt vetande tar form. De är inga hinder utan osynliga förutsättningar för vetandet, strukturer av apriorisk typ som bestämmer vilka utsagor det är möjligt att göra och vilka tankar som är tänkbara inom en viss epok. Michel Foucault, *The Order of Things* (New York: Random House, Inc. Vintage Books, 1994).

<sup>41</sup> ”I pose the camera obscura as paradigmatic of the dominant status of the observer in the seventeenth and eighteenth centuries, while for the nineteenth century I discuss a number of optical instruments, in particular the stereoscope [...]” Crary, *Techniques of the Observer*, 8.

<sup>42</sup> Novalis, *Hymner till natten*, övers. Sven Christer Swahn (Lund: Ellerströms förlag 1994).

Berusning, religiös extas, droger och sexuell njutning är alla sätt att befria sig från det rationella förnuftet. Frigörelsen ger tillträde, inte bara till ett annat seende grundat i olika stimulus inverkan på kroppen, utan även till ett erförande av kroppsligheten som sådan.

Goethes, Friedrichs och Novalis positiva uttryck för subjektivitet och kroppslighet där subjekt och objekt kan haka i varandra via perceptionen, var för Newtons tid otänkbart. Här skönjer vi det epistemologiska brott mellan två modeller för tänkande kring seende vilka Crary kallar för ”camera obscura-” och ”stereoskopmodell”.<sup>43</sup> Camera obscuran fungerar som ett ställföreträdande öga för ett seende som med det helt befriat sig från kroppen medan stereoskopet, som skapar en djupbild genom att utgå från hur ögats eget djupseende fungerar, tvärtom införlivar kroppens funktioner i tekniken och gör dessa till teknikens möjlighetsvillkor. Crary gör dessa två optiska ”verktyg” till punkter som länkar samman filosofiska, vetenskapliga och estetiska diskurser med mekanik och socioekonomiska krafter i en teori som betonar teknikens inverkan på perceptionen. Här finner vi också formen för den framskjutna position kroppen har hos Novalis och Friedrich. Som vi sett hos Goethe blir detta brott särskilt tydligt inom färgens område. Där blir det på ett gripbart vis möjligt att koppla synintrycken till det dunkel av känslor och andra kroppsliga förnimmelser vilka tillsammans vidgar perceptionens sfär. Det gör färg för Goethe till något hörande till kroppar - i flera bemärkelser, och inte till ljuset. Något som var otänkbart utifrån en ”camera obscura-modell”:

The body then is a problem the camera could never solve except by marginalizing it into a phantom in order to establish a space of reason.<sup>44</sup>

Även om Newtons undersökningsredskap inte helt och hållet var en camera obscura hade denna en central position i hans arbete. Denna apparatur utgjorde en mental struktur för hans tankar och empiriska observationer av ljus och färg. Enligt Crary blev Newton, när han arrangerade sina observationer efter en funktion hos en apparat från vilken han rent fysiskt var avskild från, mer av en organisatör än en betraktare.<sup>45</sup> Camera obscuran omöjliggör för betraktaren att uppleva sin egen position som en del av det som ses, betraktarens kropp blir härmed ett problem. Stereoskopet frammanar tvärtom ett bejakande av betraktarens

---

<sup>43</sup> Genom dessa modeller visar Crary hur tillkomsten av en fysiologisk optik hamnar i motsättning till den newtonska fysikaliska optiken. Den senare bygger på och behandlar fenomen som ljusvågor och ljusbrytning medan den förra behandlar ögats fysiologi och framförallt seendets psykologiska funktioner i relation till sensibiliteten för färger och ljusintyck. Den fysikaliska optiken baseras på en idé om att världen är en självvident existens som står i förhållande till en autonom betraktare, till skillnad från den fysiologiska optiken som utgår från en relationell föreställning som betonar förändringar och skillnader.

<sup>44</sup> Crary, 41.

<sup>45</sup> Crary, 40.

kroppslighet, vilket också är den fysiologiska estetikens centrala tes, att kroppen är erfarenhetens fond. Uppvärderingen av kroppen tar form i och med det epistemskifte där 16-1700-talets objektiva och kroppsbefriade förnuft (upplysningens camera obscura-modell), övergår i ett 1800-tal där förnimmandets subjektivitet istället prioriteras (stereoskopmodell). Vad gäller frågan kring färg, kan det sägas att Newton och upplysningen var så pass bländade av sitt eget förnuftsljus i försöket att skapa en koherent och rationalistisk världsbild att färgen, vilken i mångt och mycket blir en symbol för vår erfarenhets materiella förutsättningar, trängdes ut i en mörk periferi.<sup>46</sup> Utifrån Goethe eller ett romantiskt perspektiv skulle vi därför kunna hävda att färgen under upplysningen inte kan ses för vad den är på grund av allt ljus.

Den nya hållning som följer ur nämnda diskontinuitet är det som karaktäriserar Friedrichs målning *Den stora inhägnaden nära Dresden* (1832), i vilken vyn blir till ett enda klaustrofobiskt introspektiv. Målningen föreställer en solnedgång i ett helt stilla hedlandskap. Förgrunden utgörs av en nästintill uttorkad flodbädd med en brun färg som drar mot en dov blodröd ton med lila stråk. Vid stranden har en båt fastnat, och på andra sidan står en rad nästan svarta träd som skymmer horisontlinjen och bortom dessa finns bara den nästintill artificiellt gula himlen. Bilden är tudelad i ett mörkt och ett ljust plan vilka symmetriskt samspelar, men det undre mörka planet dominerar dock nätt och jämt vilket betonar mörkrets framträdande betydelse. I bilden är ljuset på väg att lämna oss då solen precis gått ned och det starkt gula sken som dröjer kvar på himlen fångas upp av de utspridda vattensamlingarna. Dessa reflektioner av de sista resterna dagsljus blir till små sår i det mörka planet. På det övre ljusa planet återfinns samma sorts sprickor vars former korresponderar med de som vattnets återspeglings skapar i det undre planet. Men här är det istället utdragna blågrå moln som döljer de delar av himlen där ljuset är som starkast. Denna korrespondens kan liknas vi Goethes polaritetsprincip och efterbilds fenomenet i ögat.

Friktionen mellan ljus och mörker är påtaglig och landskapets syntetiska färger ser ut att komma direkt ur denna spänning. Kraften i färgerna som utvinns ur friktionen tycks också vara orsaken till att perspektivet är helt förvridet. Horisonten breder ut sig så mycket att den faktiskt kröks och det är som om vi sett sceneriet i vidvinkelperspektiv. Målningen fungerar som en platt skärm vilken viks runt betraktaren. Det finns här ingen flyktpunkt för blicken, horisonten fångar in och håller kvar betraktaren vilket gör att det stillsamma kvällslandskapet känns fullständigt instängt. I *Den stora inhägnaden* ersätter Friedrich genom de affekterat skarpa färgerna det optiska perspektivets riktighet med en haptiskt känslomässig

---

<sup>46</sup> Newtons arbete inom naturvetenskapen får ofta markera inledningen till upplysningstiden. Och särskilt teorierna i *Opticks* rörande ljusets natur går hand i hand med upplysningens många ljusmetaforer för det universella förnuftet.

laddning. Till skillnad från ett optiskt mer realistiskt måleri tycks Friedrich avstå från skapa en illusionistisk djupverkan, för trots horisontens vridning och denna förvrängnings inneslutande effekt ser *Den stora inhägnaden* platt ut. Det är det mer eller mindre rena brevidställandet av synnerligen intensiva färger som skapar intrycket av platthet. Med tydliga juxtapositioner av de bärande elementen i kompositionen (färgerna) urholkas det djupverkande perspektivet. Denna platthet innebär på så vis en frigörelse från en optiskt korrekt verklighetsrepresentation, och kan istället förmedla affekter som får betraktaren att öppna sig mot ett annat djupseende. Det rör sig här om att genom den haptiska perceptionen få kontakt med kroppens och känslornas inre kraftspel. Denna simultana närvaro av det yttre och det inre understryks ytterligare av att vi som betraktare av *Den stora inhägnaden* utgår från bildens mörka plan där vi har nattmörkret i ryggen. Det är ingen slump att utgångspunkten för vår blick redan övergått i mörker. Vårt subjektiva perspektiv, det vill säga vår kropp, är just detta outgrundliga mörker. Det är för att uppenbara detta perspektiv, vilket härrör ur den egna kroppens uppbyggnad och historia, som Cray använder sig av stereoskopet som figur.

## 4. Det breddade seendet

### 4.1 Novalis *Hymner till natten*

Som vi sett mobiliserar Friedrich mörkret i polariteten, men Novalis innehar en särställning vad gäller upptäckten av mörkret som en positivitet existerande i kraft av sitt eget vara. Mörkret är inte en skugga, inte en frånvaro av ljus utan tillskrivs en domän i egen rätt. Denna domän är natten, som på intet vis utesluter ljuset utan förenar ljus och mörker vilket möjliggör en ny sorts seende. Enligt Goethe är blå den färg som ligger närmast mörkret och ges därmed ett symbolvärde såsom mörker. De mystiska drag blått tillskrivs i färgläran kommer i hög grad till uttryck i *Hymner till natten*. Novalis var också den som för alltid gjorde blå till romantikens färg par excellence genom drömmen om den blå blomman i den oavslutade romanen *Heinrich von Ofterdingen* (1802). Goethe menar att blå har en märklig och nästan obeskrivlig inverkan på ögat. Det är en kraftfull färgton, men då den hör till den negativa och kalla sidan fungerar den som en stimulerande negation som ger upphov till både upphetsning och lugn. Den förefaller ständigt dra sig undan vår blick, men det är därför vi älskar att

försjunka och förlora oss i blått.<sup>47</sup> Det är denna tvetydighet som medför den blå färgens speciella attraktionskraft vars absorberande dynamik kan jämföras mörkrets domän hos Novalis:

Bär icke allt, som tjusar oss, nattens färg?<sup>48</sup>

Precis som blått är natten på samma gång förankringspunkt som skapare av retningar vilka får oss att släppa taget. Natten är en grundton som ger världen nytt liv samt livet kraft och betydelse. Det är dagen som har natten och mörkret att tacka för sina färger och sin skönhet. Mörkret utgör den aktiva och skapande kraft som binder ljuset så att det kan förmå ge värme och liv. Det gör mörkret till en underliggande livgivande princip.

*Hymner till natten* inleds med en lovsång till ljuset vilket beskrivs som livets källa och den styrande principen i naturen. I form av den uppväckande dagen, uppenbarar ljuset världens enskildheter då det ”sveper sin bild över om varje jordiskt väsen”.<sup>49</sup> Detta allomfattande manliga (ljuset benämns som ”jordnaturens konung”) förnuft är grunden i naturens ordning och det som genererar och utvecklar det individuella. Ljusets värld är en mekanisk värld av funktioner i newtonsk mening. Men diktjaget vänder sedan bort sin blick från ljuset ”mot den heliga, utsägliga, hemlighetsfulla natten.”<sup>50</sup> Det visar sig då att det schematiska ljuset ter sig fattigt och barnsligt i jämförelse med nattens (”världsdrottningen”) rikedomar. Dagen är en evig oro som fördriver natten och kärleken när det väcker den trötte till det jordiska arbetets tvång och ”osaliga kommers”.<sup>51</sup> Om dagen rör det förnuftiga och på ytan synliga är natten tänkandets rus och känslornas överflöd. Emellertid är ljus och mörker som sagt inga statiska motpoler. Vi kan se detta i stjärnornas mångfacetterade betydelser där samspelet mellan dessa poler uppenbaras. I stjärnorna existerar ljus och mörker bredvid varandra, de är tecknen för ljusets återkomst samt beviset på att mörkret ständigt övervinner ljuset, och endast natten kan få denna interaktion att framträda. Stjärnorna jämförs så med en varseblivning och insikter bara natten kan ge upphov till:

Himmelske, som dessa blixtrande stjärnor tyckas oss de oändliga ögon, som natten öppnar i oss. De skådar längre än de mest avlägsna av dessa oräkneliga ljushärad –

---

<sup>47</sup> Goethe om den blå färgen: *Theory of Colours*, §778-784, 310-11.

<sup>48</sup> Novalis, *Hymner till natten*, 42.

<sup>49</sup> Novalis, 37.

<sup>50</sup> Novalis, 37.

<sup>51</sup> Novalis, 39.

utan behov av ljus genomskådar de ett kärleksfullt sinnes djup – det som fyller en högre rymd med outsäglig vällust.<sup>52</sup>

Dessa ögon fungerar inte som en receptiv camera obscura utan är själva ljuskällor. De är skapare av visioner på samma vis som Goethe menar att ögat är skapare av färg. Natten får oss att se mer, den är en inre erfarenhet som öppnar ögon *inuti* oss vilka inte behöver ljusets stöd. Natten innebär ett frigörande av perceptionen vilken här, lösgjord från den jordiska synens utsida och ljus, istället öppnas mot känslens och känslornas insida dit kontemplation och begär hör. Genom sin gränslösa och icke-optiska syn kan natten klargöra något inom oss själva och upprätta ett band mellan oss och något friare bortanför oss. *Hymner till natten* skildrar ett utvidgat medvetande som gått från ett seende av världens yta till ett tankedjup. ”Nu vaknar jag” säger Novalis när nattens sömn sänder honom Sophie, objektet för hans längtan. Denna närvaro av det frånvarande förkunnar nattens ankomst likt Goethes redogörelse av efterbildsfenomenet som en närvaro av en förnimmelse i frånvaron av dess stimulus.

#### 4.2 Friedrichs landskap

Såsom natten i *Hymner till natten* skapar ett förenande band mellan subjektet och dess värld, manifesterar färgerna och kontrastverkan mellan ljus och mörker, upplösningen av gränserna mellan inre – yttre och betraktare - verk i Friedrichs målningar. (Tänk bredvidställandet av färgtoner i *Den stora inhägnaden* och motsättningen mellan ljus och mörker i *Bergsklyfta*.) Friedrichs komponerade förnimmelsekomposit aktiverar en haptisk syn som befäster dem som något sensoriskt. Det gör det omöjligt att extrahera något av geografiskt värde ur dessa landskap, trots att de består av sällsynt detaljerade element från verkliga platser.<sup>53</sup> Struktur och färg finns inte i landskapet självt, det är inte något vi kan avslöja med rätt blick, utan något relativt som har del i vår erfarenhets ordning. Landskapet är något djupt perspektivistiskt som blir till genom vår egen horisont och befinner sig därmed i ständig förskjutning. Det gör horisonten alternativt horisontlösheten till uttrycket för vårt subjektiva perspektiv. Vi kan uppleva en sådan förskjutning i *Kulle och plöjd åker nära Dresden* (1824), en målning som även är ett bra exempel på Friedrichs intresse för symmetriska kompositioner. Symmetrin följer nämligen både diagonala, horisontella och vertikala axlar.

---

<sup>52</sup> Novalis, 38.

<sup>53</sup> Friedrich värderade det direkta studiet av naturen högt, och målningarna baseras på noggranna landskapsstudier. Joseph Leo Koerner, *Caspar David Friedrich and the subject of landscape* (London: Reaktion Books Ltd 1990), 189.

Målningen föreställer en gräsklädd kulle med knoppande träd, framför den sträcker sig en åker och bakom kullen anas en stad vila i ett blått dis. Det gula ljuset bakom träden kan lika väl vara soluppgång som solnedgång vilket inger en egendomlig känsla av att stå inför både gryning och skymning (ljus och mörker) samtidigt. Från höger bortifrån staden kommer en flock kajor vilka skapar som en svart diagonal i bilden. Denna diagonal möter en diagonal från vänster vilken bildas av åkerns plogfårar. Dessa skapar så ett centrerat V vars mitt, om vi skulle vända det uppochner, utgörs av förgrundens högsta punkt som är toppen på den gröna kullen. Den mörkare förgrunden döljer den bakomliggande stadens avlägsna takåsar nästan helt och ser inte ut ha någon tydlig koppling till utsikten i bakgrunden. Polariteten mellan för- och bakgrund är ytterst påtaglig genom bildens avsaknad av en nivellerande mellangrund. De diagonaler som pekar uppåt gör att blicken dras mot den starkt gula himlen i ett försök att få en glimt av staden, men slungas i och med centreringen av förgrundens högsta punkt genast tillbaka till det som ligger allra närmast, nämligen de leriga plogfårorna. Vi fastnar i leran och kommer inte längre. Här uteblir den panoptiska översikten och synens förmodade suveränitet undergrävs. Det rent optiska får istället ge vika för de breddade sinnesintryckens dunkla domän. Vår blick når aldrig den bortomliggande staden eftersom utgångspunkten för det potentiella panoramat var mitt i åkern. Seendet handlar här om att känna och därmed att vara mitt *i*. En sådan haptisk perception skiljer sig från en mer konceptbetingad perception, vilken kommer till uttryck i exempelvis geografi och som ger horisonten en mer universell innebörd.

Sinnligheten är den bakgrund mot vilken den estetiska erfarenheten avtecknar sig. Om man kan säga att den estetiska erfarenheten i sin tur är en formande, ordnande aktivitet av de kroppsliga processer som är perception, skulle det i Friedrichs fall vara viktigt att påpeka att ett sådant ordnande inte behöver ges ett narrativt uttryck. Dennes bilder saknar berättelser och formar oftare en övergripande tomhet där tiden suspenderats. Som betraktare kan vi inte gömma oss bakom uttolkandet av en berättelse, tomheten gör att vi står oskyddade i vårt förnimmande. Konsthistorikern Joseph Koerner menar att ingen mer betydande västerländsk konstnär innan Friedrich har målat så tomma tavlor.<sup>54</sup> Koerner analyserar Friedrichs konst utifrån tanken på en subjektivistisk estetik som denne enligt Koerner både tar avstamp i och omformulerar. Det verk vi främst bör ha i åtanke här är den berömda *Munk vid havet* (1809-10), en målning som blivit synonym med såväl Friedrich som med tyska romantiken. Målningen har i den kontexten tolkats som en längtan efter en transcendent existens bortom det materiella, men vi behöver egentligen inte göra en hermeneutisk tolkning

---

<sup>54</sup> Koerner, 15.

av *Munk vid havet* för att ”förstå” den. Det räcker med att se till den verkan dess kromatiskt monotona ordning har på oss, där olika nyanser av blå och grå spelar rollen av hela färgspektret. I all sin enkelhet tycks bilden obönhörligen ta hela betraktarens synfält i besittning. Den samtida författaren och poeten Heinrich von Kleist (1777-1811) beskriver hur bildens serenitet har något våldsamt i sig: ”[N]är man tittar på den är det som att ens ögonlock blir bortskurna.”<sup>55</sup>

Vi ser en ensam figur klädd i lång svart dräkt som står på en tom sanddyn och ser ut över havet. Grovt indelat består bilden av tre horisontella färgzoner. Sanden utgör en blekt gråvit, triangulär förgrund som korresponderar med den gråblå himlen vilken tar upp tre fjärdedelar av bilden. Det svartblå vattnet är som en inskjutande mörk kil mellan det undre och övre planets ljusare sektioner vilket skärper kontrasten mellan för- och bakgrund. Det får sanddynen and att se ut som den antingen ligger väldigt högt ovan vattnet, precis i jämnhöjd med det eller till och med strax under vattenytan. Denna osäkerhet fungerar, likt de egenskaper Goethe tillskriver färgen blå, som en stimulerande negation för ögat vilken attribuerar synen med den känsel som tillkommer det haptiska seendet. Den våldsverkan som Kleist beskriver *är* den haptiska effekten och kan även den ses som ett resultat av bildens tvetydighet i perspektivet. Den haptiska effekten blir på det viset också utmärkande för perceptets sätt att fungera. Den känsel som *Munk vid havet* framkallar i vårt seende överskrider och existerar oberoende de eventuella symboliska intentioner Friedrich kan ha haft med kompositionen.

### 4.3 Tillbaka till Goethe

Som redan nämnts menar Deleuze att Goethe var den som utarbetade grundprinciperna för en haptisk syn baserad på ett filosofiskt begreppsliggörande av färg. Som Deleuze tillsammans med Guattari poängterar i *Qu'est-ce que la philosophie?* är Goethes konstruktion av begreppet färg och de spänningsprocesser som tillkommer detta begrepp, en urbild för den icke-referentialitet det är frågan om i det filosofiska begreppsskapandet. Goethe utarbetar sitt färgtänkande i strid mot Newtons föreställning om optisk färg, vilken är en evidensbaserad funktion av fristående frekvenser, och låter oss istället upptäcka blivandets och förnimmelsernas metamorfosiska krafter där hela sinnligheten engageras. Som framgått innebär inte polaritetsprincipen i färgernas uppkomst en cementering av statiska

---

<sup>55</sup> Citat hämtat i Linda Siegel, *Caspar David Friedrich and the age of German Romanticism* (Boston: Branden Publishing Co. 1978), 74.

motsättningar, utan vad som här står på spel är precis nämnda metamorfoser, vilka kan ta plats i det plastiska mellanrum som definierar polerna. Förnimmelse av färg är ett närseende, en process vilken inte går att separera från den reaktion den framkallar i oss. Då Goethes färgbegrepp grundas, liksom perceptionen själv, i sinnliga med- och motverkande processer framträder det som estetik i ordets bokstavliga bemärkelse; *aisthesis*, sinnlighet. Den fysiologiska estetiken är så varken konstruktionen av en koherent estetisk doktrin eller del utav en bestämd filosofisk disciplin. Den handlar om ett sinnliggörande av en sådan utvidgad perception som Goethes färgtänkande är ett uttryck för, en tankekraft vilken kan få oss att ändra vårt sätt att se.

## Avslutning

I denna uppsats har färgen fungerat som brännpunkt i en diskussion om hur den förändrade uppfattningen gällande villkoren för perception och estetisk erfarenhet utformas hos Friedrich, Novalis och Goethe. Dessa kan sammantaget ge uttryck för vad som här kallats en fysiologisk estetik. En estetik vars tillkomst följer av den högre värdesättningen av subjektivitetens kroppslighet som markerar ett epistembrott i tänkandet kring betraktarens roll och seendet som sådant. Goethes färglära utformas utifrån en idé om mörkret och kroppen som aktiva och konstituerande element för den estetiska erfarenheten. Mörkrets betydelse likställs här på ett nytt sätt med ljuset genom färgernas urfenomen vilket betecknats som polaritetsprincipen i Goethes färgtänkande. Denna skapande motsättning vilar på en grund av energi och materia, med andra ord den erfara kroppen. Därför är också de fysiologiska färgerna färglärans grund och efterbilden dess mest betydande fenomen i vilket färgen uttryckligen förbinder seendet med en bredare kroppslighet. Som vi har sett har Deleuzes teorier om percept och en haptisk syn visat sig vara användbara i analysen av de verk som studerats. Just för att dessa begrepp tillåter oss att ta steget bort från det optiska och det tolkande seendet. Polstrukturen och efterbilds fenomenet kan utifrån det haptiska läsas som skapande matriser för Novalis och Friedrich, vilka båda på sitt sätt bidrar till utformandet av den mörkret välkomnande fysiologiska estetiken såsom denna tar sig uttryck i den tyska romantiken. Men vad uppsatsen också velat visa på är att rörelsen mellan det teoretiskt filosofiska och det konstnärliga på intet sätt är enkelriktad. Friedrich och Novalis applicerar inte Goethes idéer, polstrukturen och efterbilds fenomenet är föreställningar som rör sig

mellan och över teoretiska och konstnärliga fält, men som inom dessa fält ges olika uttryck. Det rör sig här alltså om ett måleri och ett poetiskt verk i vilka en liknande dynamik iakttas samt en teoretisk skrift i vilken denna dynamik tematiseras. Tillsammans åskådliggör de det nya epistem där seendet förankras i kroppens alla sinnen vilket innebär en vidgning av perceptionen. En breddning grundad i interaktionen mellan interiör – exteriör, subjektivt - objektivt för vilken prisma (genom dess färgskapande växelverkan mellan ljus och mörker) kan göras till trop.

## Bibliografi

Albers, Josef. *Albers färglära: om färgers inverkan på varandra*. [Interaction of Color Yale: 1963]. Övers. K.G. Nilsson. Stockholm: Forum 1982.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer*. Cambridge: MIT Press 1992.

Burwick, Frederick. *The damnation of Newton: Goethe's color theory and romantic perception*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1986.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The logic of sensation* [Francis Bacon: Logique de la Sensation Paris: 1981]. Övers. Daniel W. Smith. London: Continuum 2008.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. *What is Philosophy?* [Qu'est-ce que la philosophie? Paris: 1991]. London: Verso 2003.  
”Percept, affekt, begrepp”, *Deleuze och mångfaldens veck*. Övers. Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Axl Books 2008.

Foucault, Michel. *The Order of Things* [Le Mots et les choses Paris: 1966] New York: Random House, Inc. Vintage Books, 1994.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Theory of Colours* [Zur Farbenlehre 1810]. Övers. Charles Lock Eastlake Cambridge: MIT Press 1970.

”Den tyska idealismens äldsta systemprogram”. Övers. Daniel Birnbaum, i Hegel, G W F. *Inledning till estetiken*. Övers. Sven-Olov Wallenstein. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB 2005.

Kant, Immanuel. *Kritik av omdömeskraften* [*Kritik der Urteilskraft* 1790]. Övers. Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Thales 2003.

Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*. London: Reaktion Books Ltd 1990.

Newton, Sir Isaac. *Opticks: Or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of Light* [1704]. New York: Cosimo Inc 2007.

Novalis. *Fragment*. Övers. Daniel Birnbaum och Anders Olsson. Lund: Propexus 1990.  
*Hymner till natten* [*Hymnen an die Nacht* 1800] Övers. Sven Christer Swahn. Lund: Ellerströms förlag 1994.

Rancière, Jacques. "Deleuze och estetikens bestämning", *Deleuze och mångfaldens veck*. Övers. Sven-Olov Wallenstein. Stockholm: Axl Books 2008.

Rosenblum, Robert. "Friedrich and the Divinity of Landscape", *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*. New York: Harper & Row Publishers 1975.

Sepper, Dennis L. *Goethe Contra Newton: Polemics and the Project for a New Science of Color* [1988]. Cambridge: Cambridge University Press 2002.

Siegel, Linda. *Caspar David Friedrich and the age of German Romanticism*. Boston: Branden Publishing Co. 1978.

Wallenstein, Sven-Olov. *Bildstrider*. Stockholm: AlfabetaAnamma, Alfabeta Bokförlag AB 2001.