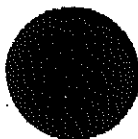


KANDINSKY

Ur: från punkt, linje
till ytan



Förord

Det är kanske av intresse att notera att de tankar, som utvecklas i denna bok, är en organisk fortsättning av min bok *Om det andliga i konsten*. Jag måste gå vidare på den väg jag en gång slog in på.

I början av Världskriget tillbragte jag tre månader i Goldach vid Bodensjön och använde denna tid nästan uteslutande till att systematisera mina praktiska erfarenheter och mina teoretiska, ofta ännu oprecisa tankar. På så vis uppstod ett ganska stort teoretiskt material.

Detta material förblev orört i nästan tio år, först nyligen fick jag möjlighet till att åter ta itu med det, vilket denna bok är ett prov på.

De avsiktligt snäva frågeställningarna i den begynnande konstvetenskapen överskrider i konsekvent utveckling måleriets gränser och till sist konstens i allmänhet. Här försöker jag endast ställa upp några vägvisare – en analytisk metod med hänsyn till de syntetiska värdena.

Weimar 1923
Dessau 1926

Kandinsky

© Polytem Förlag

Polytem Tryckeri 1995

Efterskrift och översättning: Ulf Claesson

Originaltitel: Punkt und Linie zu Fläche

Flera av originalets illustrationer har återskapats, då återgivning-
en i originalupplagan varit i (i flera fall) dåligt skick. Där detta ej
varit möjligt har återgivningen gjorts så god som möjligt. Foto-
grafer har tryckts på särskilt papper för bästa möjliga resultat.

ISBN 91-7163-985-3

Inledning

Varje företeelse kan upplevas på två sätt. Dessa två sätt är icke godtyckliga, utan står i samband med företeelserna – de framleds ur företeelsernas natur, ur två av deras egenskaper: det yttre – det inre.

Gatan kan iakttas genom fönsterutan; dess ljud är dämpade, dess rörelser fantomartade, och gatan själv framstår genom den genomskinliga, men fasta och hårda rutan, som något avskilt, ett "hinsides" pulserande väsen.

Eller dörren öppnas: man träder ut ur avskildheten, fördjupar sig i detta väsen, blir aktiv i det och upplever pulserandet med alla sina sinnen. Ljudens ständigt växlande tongrader och tempi slingrar sig kring människorna, stiger likt virvlar och faller plötsligt förlamade. På samma sätt slingrar sig rörelserna kring människorna – ett spel av horisontala, vertikala streck och linjer, som genom rörelsen strävar åt olika riktningar; ett spel av färgtytor, som självständigt anhopas och upplöses och ljuder i ena stunden högt i andra lågt. Konstverket speglar sig i medvetandets yta. Ställt mot denna yta försvinner det spårlost då affektionen upphört. Även här finns ett slags genomskinligt, hårt och fast glas, som gör det inre direkta förhållandet omöjligt. Även här är det möjligt att stiga *in* i verket, att bli aktiv i det och uppleva dess pulserande liv med alla sinnen.

En analys av konstelementen är en bro till verkets inre puls, förutom det vetenskapliga värdet, som är avhängigt en exakt examination av de enskilda konstelementen.

Det påstående, som hittills varit rådande, att det skulle

vara ödesdiger att "plocka isär" konsten, eftersom detta isäplockande oundvikligen måste leda till konstens död, beror på att man ovetande har underskattat de blottlagda elementen och deras primära krafter.

I fråga om analytiska undersökningar inlar måleriet märkvärdigt nog en särställning bland de övriga konsterna. Arkitekturen till exempel, som till sin natur är förbunden med praktiska syften, har från första början måst besitta vissa praktiska kunskaper. Musiken, som icke har några praktiska syften (bortsett från marsch och dans) och som till våra dagar uteslutande har varit lämpad för abstrakta verk, har redan sin teori: en hittills kanske något ensidig vetenskap, som emellertid befinner sig i ständigt utveckling. Sålunda har de båda antipodiskt mot varandra stående konsterna en vetenskaplig bas, och ingen reagerar mot detta.

Om de andra konstarterna mer eller mindre är efterblivna i detta sammanhang, så beror graden av skillnader på graden av utveckling i var och en av dessa konstarter. Speciellt måleriet, som under loppet av de senaste årtiondena tagit rent sagolika steg framåt, men som först nyligen har befriats från sitt "praktiska" syfte och från en del av sin tidigare applicerbarhet, har stigit till en nivå, som oundgängligen kräver en exakt, rent vetenskaplig examination av sina måleriska medel för sitt måleriska syfte. Utan denna examination är det omöjligt att nå högre mål i den här riktningen. Både för konstnären och "publiken".

Helt säkert kan man anta, att måleriet i detta avseende icke alltid har varit så hjälplöst som idag; att vissa teoretiska kunskaper icke endast har existerat i fråga om rent tekniska frågor; att man har kunnat göra nybörjaren förtrogen – och även gjort det – med en viss kompositionslära, liksom att speciellt vissa insikter i elementen, deras väsen och tillämpning har varit allmänegods för konstnären.¹

Med undantag för de rent tekniska recepten (grund, bindemedel etc.), som också upptäcktes i större mängd först för knappt tjugo år sedan,² och som speciellt i Tyskland har spelat en viss roll i färgutvecklingen, har nästan ingenting av tidigare epokers kunskaper – från en kanske högt utvecklad konstvetenskap – överförts till vår tid. Det är ett märkligt faktum, att impressionisterna i sin kamp mot det "akademiska" utplånade de sista resterna av målarteorien, och att de själva då, trots sitt påstående – naturen är den enda teorin för konsten – genast lade den första grundstenen, om än omedvetet, till den nya konstvetenskapen.³

En av de viktigaste uppgifterna som den nu begynnande konstvetenskapen torde ställas inför är dels att ingående analysera hela konsthistorien beträffande elementen, konstruktion och komposition vid olika tidpunkter och hos olika folk, och dels att fastställa framstegen på dessa tre områden, d v s vägen, tempot, nödvändigheten av beräkande och den troigen språngartade utveckling, som i konsthistorien möjligen förlöper i en bestämd utvecklingslinje – målända i en våglinje. Första delen av denna uppgift – analysen – gränsar till de "positiva" vetenskapernas uppgifter. Den andra delen – typ av utveckling – gränsar till filosofiens uppgifter. Här bildas lagbundenhetens knutpunkt i människans allmänna utveckling.

Det skall i förbigående påpekas, att det endast är genom en stor ansträngning som man når fram till upptäckten av tidigare konstepokers glömda insikter, vilket ju fullständigt skulle undanröja rädslan för konstens "sönderplockande". Om nu de "döda" läroarna ligger så djupt i de levande verken, att de blott med största möda kan komma i dagen, är deras "skadeverkningar" inget annat än rädsla grundad på ovetenskap.

Den forskning, som måste ligga till grund för den nya vetenskapen – konstvetenskapen – har två mål och uppstår ur

två nödvändigheter:

1. vetenskapens nödvändighet i allmänhet, som växer fritt ur en syftslös trängtan till vetande: d v s den "rena" vetenskapen, och

2. nödvändigheten av jämvikt i de skapande krafterna, som kan underordnas två schematiska delar – intuition och beräkning: den "praktiska" vetenskapen.

Denna forskning måste utföras mycket systematiskt, eftersom vi idag står inför dess början och eftersom den ter sig som en labrynt, som leder åt alla håll och försvinner ut i dimman. Vi är heller icke det minsta kapabla att överblicka dess vidare utveckling. Därför är ett klart och tydligt schema nödvändigt.

Den första oundvikliga frågan rör helt naturligt *konstelementen*, vilka är verkets byggnadselement och därför måste variera från konstant till konstant.

Här måste man i första hand skilja *grundelementen* från övriga element, d v s element, förutan vilka ett verk i en speciell konstant överhuvud taget icke kan åstadkommas.

Alla andra element måste betecknas som *bielament*.

I båda fallen är det nödvändigt att genomföra en organisk gradering.

I denna skrift behandlas två grundelement, som varje verk inom måleriet är bejant av i alla första början. Utan dessa är denna början omöjlig, samtidigt som de utgör ett utömnande material för en självständig form av måleriet – grafiken. Alltså måste vi här börja med måleriets urelement – punkten.

Idealet för all forskning är

1. att pedantiskt undersöka varje enskild företeelse – isolerat,
2. dessa företeelsers ömsesidiga verkan på varandra – sammanställningar,

3. allmänna slutsatser, som dras ur de båda föregående delarna.

Avsikten med denna bok sträcker sig endast till de två första punkterna. Materialet räcker i den här boken inte till för den tredje och den kräver också sin tid.

Undersökningen bör bedrivas ytterst noggrant, med pedantisk exakthet. Denna "tråkiga" väg bör man ta steg för steg, icke den minsta förändring i de enskilda elementens väsen, egenskaper eller verkan får undgå den uppmärksammas blick. Endast om man går till väga med mikroskopisk analys, kommer konstvetenskapen att leda till en omfattande synes, som till sist kommer att sträcka sig långt bortom konstens gränser, till "enhetens" område för det "människliga" och det "gudomliga".

Detta är slutligen det framtida målet, som dock ännu ligger långt från "idag".

Speciellt beträffande min uppgift här, så saknar jag icke endast kraft för att behandla inledningen tillräckligt exakt, utan också utrymme – avsikten med denna lilla bok är att endast generellt och rent principiellt visa på några "grafiska" grundelement, och då

1. "abstrakt", d v s isolerat från den reella omgivningen till den materiella ytans materiella form, och

2. på den materiella ytan – verkningarna av grundegenskaper hos denna yta.

Men också detta kan här endast ske inom ramen av en tänkligen yttlig undersökning – som ett försök att finna en normal metod i den konstvetenskapliga forskningen och att pröva den i tillämpning.

Grundyta

Med grundyta förstås den materiella yta, som är kallad att ta till sig ett verks innehåll.

Den betecknas här som GY.

Den schematiska GY begränsas av 2 horisontala och 2 vertikala linjer och är därmed begränsad från sin omgivning som ett självständigt väsen.

Då karaktären hos en horisontal och vertikal linje har angivits, torde GY:s grundklang klargöras av sig själv: två element av kallt lugn och två element av varmt lugn är två dubbelklanger av lugn, vilka bestämmer den lugna = objektiva klangen hos GY.

Om det ena eller andra paret dominerar, dvs om bredden eller höjden dominerar i GY, så avgör alltid detta om kyla eller värme är dominant i den objektiva klangen. På så vis säts från första början de enskilda elementen i en kallare eller varmare atmosfär. Detta tillstånd kan sedan icke längre fullständigt undanröjas av något aldrig så stort antal motsatta element – ett faktum, som man aldrig får glömma. Självklart ställer detta faktum många kompositionella möjligheter till förfogande. Exempelvis kommer en anhopning av aktiva, uppåsträvande spänningar på en kallare GY (brett format) att mer eller mindre "dramatisera" dessa spänningar, då hämmningen här besitter en speciell kraft. Sådana över gränsen drivna hämmningar kan till och med leda till pinsamma, om icke rent av outhärdliga känslor.

Den schematiska GY:s mest objektiva form är *kvadraten* – de båda gränslinjeparen har likvärdig kraft i klangen. Kyla och värme står i relativ jämvikt.

Att kombinera den mest objektiva GY med ett enda element, som i sig också bär på maximal objektivitet, leder till en kyla, som liknar döden – den kan stå som symbol för döden. Det är icke av en slump som just vår tid levererar dylika exempel.

Emellertid får en "fullkomligt" objektiv kombination av ett "fullkomligt" objektivt element och den "fullkomligt" objektiva GY endast uppfattas relativt. Absolut objektivitet kan ej uppnås.

Och detta beror icke endast på de enskilda elementens natur, utan på själva GY:s *natur*, vilket är av oändlig vikt och måste uppfattas som ett faktum oavhängigt konstnärens krafter.

Detta faktum är dock en stor källa till kompositionsmöjligheter – medel för syftet.

Och till grund för detta ligger följande enkla fakta:

Varié schematisk GY, som bildas av 2 horisontala och 2 vertikala linjer har sålunda 4 sidor. Och var och en av dessa 4 sidor utvecklar en för sig specifik klang, som går ut över gränserna för det varma och kalla lugnet. Till det varma resp. kalla lugnet sluter sig var gång en andra klang, som är oåterkalleligt och organiskt förenad med ljugens läge = gräns. De båda horisontala ljugernas läge befinner sig *ovan* och *nedan*. De båda vertikala ljugernas läge befinner sig *till höger* och *till vänster*.

Att varje levande väsen står i ett ständigt förhållande till "ovan" och "nedan" och så ovillkorligen måste fortsätta att göra gäller även GY, vilken själv är ett levande väsen. Detta kan också delvis förklaras som association eller som överföring av egna iakttagelser på GY. Det är emellertid absolut nödvändigt att anta, att detta faktum har djupare rötter – levande väsen. För en icke-konstnär kan detta påstående låta främmande. Emellertid kan man bestämt anta, att varje

konstnär förmimmer – om än omedvetet – "andlagen" från den ännu intakta GY och att han – mer eller mindre medvetet – känner ansvaret gentemot detta väsen och inser att en lättisning misshandel av detta väsen har något av mord över sig. Konstnären "befruktar" detta väsen och vet hur följisamt och "lycksaligt" GY tar till sig rätt element i rätt ordning. Denna visserligen primitiva, men ändå levande organism förvandlas genom rätt behandling till en ny, levande organism, som icke längre är primitiv, utan uppvisar en utvecklad organisms alla egenskaper.

"Ovan" väcker föreställningar om en större löslighet, en känsla av lätthet, befrielse och även frihet. Av dessa tre med varandra besläktade egenskaper ger var och en ständigt något annorlunda färgad medklang. "Lösligheten" förenar tätheten. Ju närmre GY:s gräns, desto mer sonderdelad trycks de enskilda minsta ytorna vara.

"Lättheten" renodlar ytterligare denna inre egenskap – de enskilda minsta ytorna är icke blott ännu mer fjärrade ifrån varandra, de förlorar till och med vikt och därigenom ännu mer bakkraft. Varje tyngre form tillar därigenom i vikt i detta övre ställe på GY. Tyngdens nottecken får en starkare klang.

"Friheten" alstrar ett intryck av lättare rörelse,⁴⁹ och spänningen kan här lättare spela ut. "Stigandet" eller "fallandet" tilltar i intensitet. *Hämningen är reducerad till ett minimum.*

"Nedan" verkar fullkomligt motsatt: förtätning, tyngd, bundenhet.

Ju mer man nalkas GY:s undre gräns, desto tätare blir atmosfären. De enskilda minsta ytorna ligger allt närmre varandra. Härigenom bär de upp de större och tyngre formerna med allt större lätthet. Dessa former förlorar vikt och tyngnoten avtar i klang. "Stigandet" försvåras – formerna trycks loss med våld, och man nästan hör skrapet från

fraktionen. Ansträngning uppåt och hämmat "fall" nedåt. "Rörelsens" frihet begränsas allt mer. *Hämningen når sitt maximum.*

Dessa egenskaper hos den övre och den undre horisontala linjen, som tillsammans bildar en dubbelklang av högsta motsats, kan för "dramatiseringens" skull förstärkas ytterligare, och då naturligtvis genom en viss anhopning av tunga former nedan och lättare ovan. Därigenom ökas trycket resp. spänningen betydligt åt båda riktningarna.

Och tvärtom kan dessa egenskaper delvis jämnas ut, i varje fall mildras – och självtallet genom tillämpning av det motsatta medlet: tunga former ovan, lättare nedan. Eller om spänningsriktningens fall är givet, så kan spänningarna riktas uppifrån och ned eller nedifrån och upp. På samma sätt kommer en relativ utjämning till stånd.

Dessa möjligheter kan helt schematiskt framställas på följande vis:

<i>Fall 1 – "dramatisering"</i>		<i>ovan</i>	
	GY-vikt	2	
	Form-vikt	2	
		4	
	<i>nedan</i>		
	GY-vikt	4	
	Form-vikt	4	
		8	
<i>Fall 2 – "utjämning"</i>		<i>ovan</i>	
	GY-vikt	2	
	Form-vikt	4	
		6	
	<i>nedan</i>		
	GY-vikt	4	
	Form-vikt	2	
		6	

Man kan kanske förmoda, att det med tiden verkligen kommer att bli möjligt att utföra mätningar med större eller mindre noggrannhet i den bemärkelse, som just anförts. Då skulle i varje fall den grovformel, som jag just har anfört korrigeras så, att det relativa i "jämvikten" framtäder med klarhet. Emellertid är de mätrelser som vi förfogar över fortfarande helt igenom primitiva. Man kan idag knappast föreställa sig hur t ex *vikten* av en knapp synlig punkt skulle kunna uttryckas med ett exakt tal. Just därför att begreppet "vikt" icke motsvarar någon materiell vikt, utan snarare är uttryck för en inre kraft, eller i vårt fall, en inre spänning.

De båda vertikala begränsningslinjerna är belägna till höger och till vänster. Det är spänningar, vars inre klang bestäms av ett varmt lugn och som i vår föreställning är besläktade med uppgående.

Sålunda förenas de båda kalla lugnen med två varma element, som, principiellt tänkt, icke kan vara identiska.

Här blir genast frågan aktuell: vilken sida av GY anses vara den högra och vilken den vänstra? GY:s högra sida borde egentligen vara den som står mitt emot vår vänstra och tvärtom – så som fallet är med varje annat levande väsen. Om det verkligen vore så, skulle vi lätt kunna överföra våra mänskliga egenskaper på GY och därigenom bli förmögna att definiera de båda sidorna, som kommer i fråga hos GY. Hos flertalet människor är högra sidan den mer utvecklade och därigenom den friare, och den vänstra den mer hämnade och bundna.

Med GY:s sidor är fallet omvänt.

GY:s "*vänstra*" väcker föreställningar om något löst, en känsla av lätthet, befrielse och även frihet. Alltså upprepas här fullständigt allt som utmärker "*ovan*". Den huvudsakliga skillnaden ligger endast i graden av dessa egenskaper. "Lösheten" i "*ovan*" uppvisar med nödvändighet en högre grad av

löshet. "Vänster" är mer element av täthet, men skillnaden mot "under" är ändå mycket stor. Även i fråga om lätthet står "vänster" tillbaka för "ovan", trots att "vänster" väger mycket mindre i jämförelse med "under". Liknande kan man iakta i fråga om befrielse, och "friheten" är mer bunden till "vänster" än till "ovan".

Det är speciellt viktigt att graden hos dessa tre egenskaper också varierar sig själv hos "vänster", och då på ett sådant sätt, att de stegras då de rör sig från mitten och uppåt, och att klangen avtar, då den rör sig nedåt. Här kan man säga att "vänster" påverkas av "ovan" och "nedan". Detta har en speciell innebörd för de båda vinklar, som bildas dels genom "vänster", och dels genom "ovan" och "nedan". Med utgång från dessa fakta kan man lätt dra ytterligare paralleller med människan – befrielsen ökar nedifrån och upp, och då på högra sidan.

Sålledes kan man anta, att denna parallell är en verklig parallell av två slags levande väsen, och att GY i själva verket måste förstås och behandlas som ett sådant. Men eftersom GY under arbetet ännu fullständigt hänger samman med konstnären och fortfarande icke har frigjort sig från honom, får man uppfatta GY gentemot konstnären som ett slags spegelbild, där den vänstra sidan är den högra. Och därför ser man klart att jag måste stå fast vid den här antagna beskrivningen: här behandlas icke GY som en del av det färdiga verket, utan endast som en grund på vilken verket skall byggas upp.⁵⁰

Så som "vänster" innerligt är besläktat med "ovan", så är "*höger*" så att säga en fortsättning av "nedan" – fortsättning med samma avsmattning. Förtätning, tyngd, bundenhet avtar. Trots detta stöter spänningarna på ett motstånd, som är större, tätare och hårdare än motståndet från "vänster".

Men precis som vid "vänster" delar sig detta motstånd i

två delar – från mitten växer det nedåt och fördor kraft uppåt. Här kan man konstatera samma inflytande på de båda vinklar, som bildas (vilket noterades vid "vänster") – på den övre räta vinkeln och på den nedre räta.

Med dessa båda sidor förenas en speciell känsla, som kan förklaras med de beskrivna egenskaperna. Denna känsla har en "litterär" bismak, som i sin tur avslöjar det djupa släktskapet mellan de olika konsterna och ger en förning om den mycket djupt liggande gemensamma roten för samtliga konst – och därmed för samtliga andliga områden.

Denna känsla är resultatet av människans enda två rörelsemöjligheter, som trots olika kombinationer faktiskt bara är två.

Att gå-ut-i-det-fria, till "vänster", är en rörelse *ut i fjärran*. Hitt avlägsnar sig människan från sin invanda omgivning. Hon befriar sig från de vaneformer, som tynger henne, som hämmar hennes rörelser med en nästan förstendad atmosfär, och hon andas allt mer och mer luft. Hon ger sig ut på "äventyr". Formerna, som har riktar sina spänningar åt vänster, får härigenom något "äventyrligt", och dessa formers rörlighet tilltar allt mer i intensitet och hastighet.

Att gå-in-i-det-bundna, till "höger", är en riktning *hemiåt*. Denna rörelse förenas med en viss tröthet, och dess mål är vila. Ju närmre "höger", desto mattare och långsamare blir denna rörelse – på så vis blir spänningarna allt mindre hos de former, som går åt höger, och rörelsemöjligheten blir allt mer begränsad.

Om ett motsvarande "litterärt" uttryck är nödvändigt för "ovan" och "nedan", kommer man genast genom associationer fram till himmel och jord.

På följande vis kan man framställa GY:s 4 gränser.

Ordningställd	Spänning	"Litterär"
1. ovan	mot	himlen
2. vänster	mot	fjärran
3. höger	mot	hemmet
4. nedan	mot	jorden

Dessa förhållanden behöver icke förstås bokstavligen, och framför allt tror jag icke att de kommer att bestämma kompositionsidén. De har till syfte att framställa GY:s inre spänningar analytiskt och att medvetandegöra dessa spänningar, vilket, så vitt jag vet, hittills aldrig gjorts i någon klar form, fastän det måste ses som en viktig beståndsdel i framtidens kompositionslära. Här kan endast flyktigt noteras att dessa organiska egenskaper hos ytan ytterligare överförs på rummet, varvid begreppet rum framför människan och begreppet rum omkring människan (trots inre släktskap mellan de båda) dock torde uppvisa ett par skillnader. Ett kapitel för sig.

I varje fall kan man, då man närmar sig någon av de fyra gränssidorna till GY, känna vissa motståndskrafter, vilka definitivt skiljer GY:s enhet från den omgivande världen. När därför en form närmar sig gränsen, blir den underkastad ett speciellt inflytande, vilket är av avgörande vikt i kompositionen. Gränsernas motståndskrafter skiljer sig från varandra endast genom graden av motstånd, som kan framställas grafiskt på i ex följande vis (bild 78).

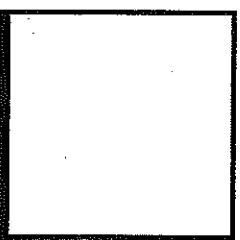


Bild 78 Motståndskrafter hos kvadraternas 4 sidor.

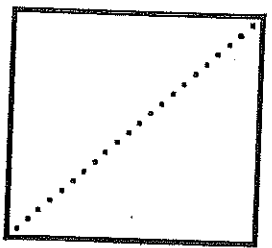


Bild 79
Kvadraterns yttre
uttryck, 4 vinklar
om vardera 90
grader.

Eller så kan motståndskrafterna översättas i spänningar och finna sina grafiska uttryck i förskjutna vinklar.

I början av det här avsnittet kallades kvadraten för den "mest objektiva" formen av GY. Ytterligare analys har tydligt visat att objektiviteten i det här fallet inte får förstås annat än som relativt, och att ej heller här kan det "absoluta" uppnås. Med andra ord: punkten erbjuder endast ett fullkomligt "lugn" så länge den förblir isolerad. Den isolerade horisontala eller vertikala linjen förfogar över ett så kallat lugn, eftersom vännen och kylan torde uppfattas som färgade. Således får heller inte kvadraten betecknas som en färglös form.⁵¹

Bland yttroformerna tenderar cirkeln mest till ofärgat lugn, då den är resultatet av två ständigt likartat verkande krafter och inte känner det våldsamma i vinkeln. Den centrala

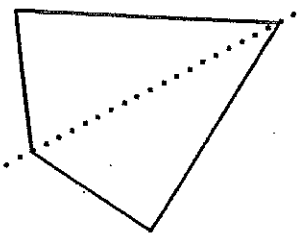


Bild 80
Kvadraterns inre
uttryck, 1 ex vinkel
- 60 grader, 80
grader, 90 grader,
130 grader.

punkten i cirkeln är följaktligen det mest fullkomliga lugnet hos den inte längre isolerade punkten.

Som redan antytts kan GY principiellt erbjuda två typiska möjligheter i bärandet av elementen:

1. elementen ligger på GY relativt så materiellt, att de betonar GY:s klang speciellt starkt, eller

2. de är så löst förenade med GY att dessa knappt alls klingar med, så att säga försvinner, och elementen "svävar" i rummet, som inte känner några precisa gränser (i symmetri och djup).

Denna diskussion om de båda fallen hör till konstruktions- och kompositionsläran. Framför allt det andra fallet - "upplösnader" av GY - kan endast redogöras för i sammanhang med de enskilda elementens inre egenskaper: förhållningens tillbakagång eller framträngande tär ut GY framåt (mot åskådaren) och bakåt, i djupet (från åskådaren), på så sätt att GY dras ut i bägge riktningarna som ett dragspel. Färgelementen⁵² besitter i stor utsträckning dessa krafter.

Om man drar en diagonal genom den kvadratiske GY, så står denna diagonal i 45-gradig vinkel till den horisontala linjen. Då den kvadratiske GY övergår i andra rätvinkliga ytor blir denna vinkel större eller mindre. Diagonalen får en tillagande strävan antingen mot den horisontala eller vertikala linjen. Därför kan den uppfattas som en viss spänningsmätare (bild 81).

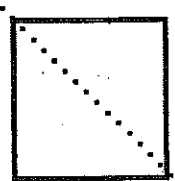
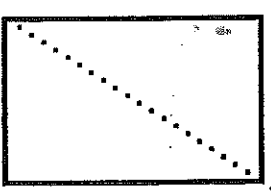
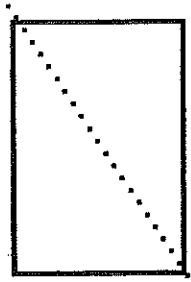


Bild 81
Diagonal axlar.

På så vis uppstår de s k höjd- och längdformaten, som i det "föreställande" måleriet för det mesta har en ren naturalistisk betydelse och förblir oberörda av den inre spänningen. Redan i målarskolorna lärde man känna höjdformatet som ett huvudeis format och längdformatet som ett landskaps⁵³ format. Framför allt hade dessa beteckningar fått fäste i Paris och implanterades antagligen därifrån till Tyskland.

Det är utan vidare uppenbart, att om diagonalen eller spänningsmätaren avviker det alla minsta från den vertikala eller horisontala linjen, är detta avgörande i den kompositiva, och i all symmetri den abstrakta konsten. Alla spänningar i de enskilda formerna på GY får då för var gång andra riktningar och kommer självfallet att varje gång färgas olika. Men också formkomplexen kommer antingen att pressas samman uppåt eller dras ut på längden. På så vis kan en välmenad ordning bli till en fränstötande oordning vid ett klumpigt val av yta. Naturligtvis menar jag här med "ordning" icke blott den matematiska "harmonipuppbyggnaden" i vilken samtliga element ligger i klart avmätta riktningar – utan också uppbyggnaden efter motsatsens princip. T ex kan de element, som strävar uppåt "dramatiseras" genom längformat, i det de sätts i en miljö av hämningar. Detta må endast vara nämnt som en vägvisare för kompositionsläran.

De båda diagonalernas korsningspunkt avgör GY:s centrum. De horisontala och därpå följande vertikala linjer, som leds genom detta centrum indelar GY i fyra primära delar,

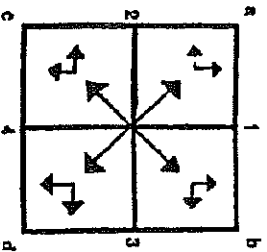


Bild 82
Spänningar från centrum.

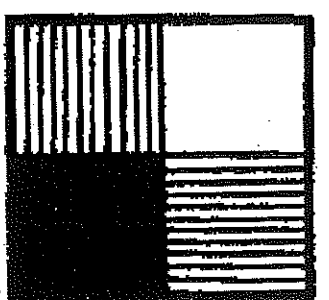


Bild 83
Viktfördelning.

vilka var och en har sitt specifika ansikte. De berör varandra alla med sina speisar i det "ilkglitiga" centrumet, från vilket spänningar strömmar ut i diagonal- och vertikala riktningar (bild 82).

Talen 1, 2, 3, 4 är gränsernas motståndskrafter.

a, b, c, d, är beteckningar på de fyra primära delarna. Detta schema möjliggör följande konsekvenser:

Del a – spänning mot 1 2 = lösaste sammanställning.

Del d – spänning mot 3 4 = störst motstånd.

Sålunda ligger delarna a och d i högsta motsats till varandra.

varandra.

Del b – spänning mot 1 3 = måttligt motstånd uppåt, Del c – spänning mot 2 4 = måttligt motstånd nedåt.

Sålunda ligger delarna b och c i måttligaste motstånd till varandra och låter lätt inse sitt släktskap.

I kombination med yttre gränsernas motståndskrafter får vi ett viktschema (bild 83).

Sammanställningen av dessa båda fakta är avgörande och besvarar frågan, vilken av diagonalerna – bc eller ad – som skall kallas den "harmoniska" eller den "disharmoniska" (bild 83).⁵⁴

Triangeln abc ligger avgjort lättare på det nedre än triangeln abd, som utövar ett visst tryck och frestar tungt på

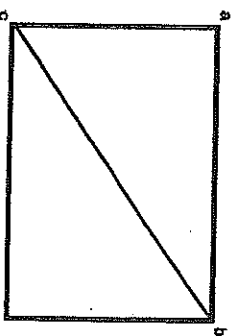


Bild 84
"Harmonisk" diagonal.

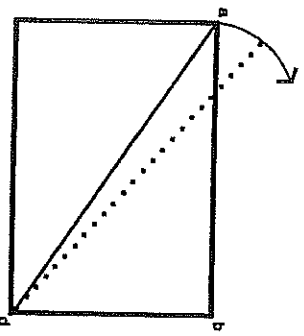


Bild 85
"Disharmonisk" diagonal.

det nedre. Detta tryck koncentreras speciellt på punkten d, varigenom diagonalen skenbart strävar att avvika från punkt a uppåt och sedan förskjuta sig ut från centrum. I jämförelse med den lugna spänningen cb är spänningen där av mer komplicerad natur – till den rent diagonala riktningen sällar sig en avlänkning uppåt. Så här kan de båda diagonalerna också betecknas:

cb – "lyrisk" spänning,
da – "dramatisk" spänning.

Dessa beteckningar skall självfallet endast förstås som pilar, vilka anger riktningen till det inre innehålllet. Det är broar från det yttre till det inre.⁵⁵

Det må i vart fall upprepas: varje ställe på GY är individellt med sin alldeles unika röst och inre nyans.

Den analys som här har tillämpats på GY är ett exempel på den principiella vetenskapliga *metoden*, som skall bidra till uppbyggnaden av den unga konstvetenskapen. (Detta är dess teoretiska värde.)

De enkla exempel, som följer därpå hänvisar mer till vägen till den praktiska tillämpningen.

En enkel spektig form, som framställer en övergång från linje till yta och därigenom förenar linjens och ytans egenskaper i sig, förs i de omtalade riktningarna till den "mest objektiva" GY. Vilka följder uppstår?

Två motsatspar har uppstått:

Första paret (I) är ett exempel på den *högsta motsats*, eftersom den vänstra formen är riktad mot det slappaste motståndet, och den högra formen mot det hårdaste.

Andra paret (II) är exempel på en *mild motsats*, eftersom båda formerna är riktade mot det mildare motståndet och deras formspänningar endast skiljer sig mildt från varandra.

Bild 86
A I. Vertikalt läge
"Varmt lugn".

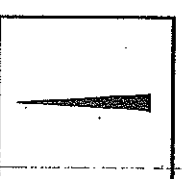
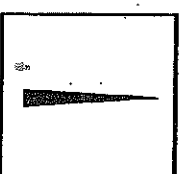
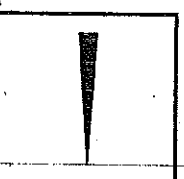
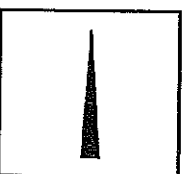


Bild 87
II. Horisontalt läge
"Kallt lugn".



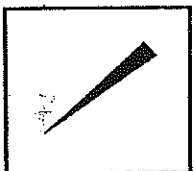
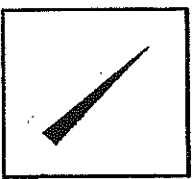


Bild 88
B 1. Diagonal läge
"disharmonisk".



Bild 89
II. Diagonal läge
"harmonisk".

I bägge fallen befinner sig formerna i ett parallellt förhållande till GY, vilket här beskriver en *yttre parallellitet*, då GY:s yttre gränser här tagits som bas och ej GY:s inre spänning.

Den diagonala riktningen fordrar en elementär sammanställning med den inre spänningen, varigenom två motsatspar åter bildas.

Dessa två motsatspar skiljer sig från varandra på samma sätt som tidigare de båda paren under A.

ovan Formen till vänster är riktad mot den lösaste vinkeln, formen till höger mot den hårdaste vinkeln, varför de bildar den *högsta motsatsen*.

nedan Det är lika uppenbart, varför de båda nedre formerna bildar en *mild motsats*.

Men där upphör släktskapet mellan paren under A och B. De senare är exempel på en *inre parallellitet*, då formerna här löper i en riktning med GY:s inre spänning.⁵⁶

Dessa fyra par erbjuder således åtta möjligheter av olika underlag till kompositionella konstruktioner, som antingen

ligger på ytan eller är gömda i djupet – underlag, där ytterligare huvudriktningar av former kan staplas upp, vilka antingen förblir centrala eller avlägsnar sig i olika riktningar från centrum. Men självfallet kan också det första underlaget avlägsna sig från centrum. Centrumet kan helt och hållet undvikas – antalet konstruktionsmöjligheter är obegränsat. Den inre atmosfären i tiden, i nationen och även – icke helt oavhängigt de båda första – det inre innehålllet i personligheten bestämmer grundklängen i de kompositionella "tendenserna". Denna fråga hamnar utanför ramarna för denna bok – det kan bara nämnas här, att t ex under de senaste årtiondena har ena gången den koncentrisk vägen gått högt, för att sedan lägga sig, andra gången den excentrisk. Detta berodde på flera orsaker, vilka dels hänger samman med företeelser i tiden, men också ofta kausalt med de mycket mer djupgående nödvändigheterna. Speciellt inom måleriet har "stämningen" förändrats: genom att man en gång ville prisge GY, en annan gång genom strävan att stå fast vid den.

Den "moderna" konsthistorien borde utförligt ta i tu med detta tema, som går långt utöver gränserna för det rena måleriet, varvid åtskilligt i sambanden med kulturhistorien skulle kunna förklaras. Härvidlag har idag mycket kommit i ljuset, som ännu nyligen låg förborgat i de hemlighetsfulla djupen.

Schematiskt ligger tre saker till grund för konsthistoriens samband med "kulturhistorien" (dit också kapitlet om okultur räknas):

1. Konsten är underkastad tiden –

a) antingen är tiden stark och av koncentrerat innehåll, och den lika starka och koncentrerade konsten tar obesvärat samma väg som tiden, eller

b) tiden är stark, men upplöst till innehålllet, och den svaga konsten underkastas upplösningen;

2. konsten ställer sig av olika anledningar mot tiden och ger uttryck åt de till tiden motsatta möjligheterna;

3. konsten överskrider de gränser, som tiden skulle vilja pressa in den i, och bestämmer innehållet åt framtiden.

Det skall kort noteras att våra dagars strömningar, som åberopar de konstruktiva underlagen lätt sammanfaller med de nämnda principerna. Den amerikanska scenkonstens "excentrik", som är bildad i precis form är ett illustrerande exempel på den andra principen. Dagens reaktion mot den "rena" konsten (i ex mot "staffilmåleriet") och de därmed förbundna principiella invändningarna hör till punkt b) av den första principen. Den abstrakta konsten befriar sig själv från trycket från vår tids atmosfär, varför den hör till punkt 3.

På det här viset kan man förklara fenomenen, som till en början ter sig som något odefinierbart eller i andra fall som

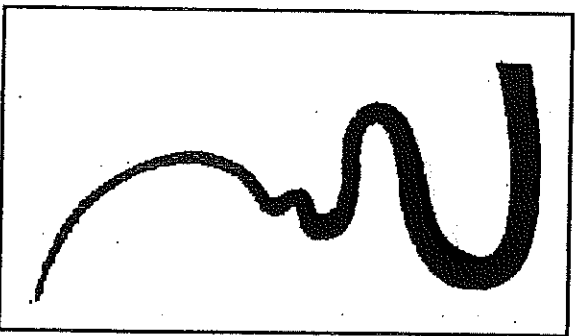


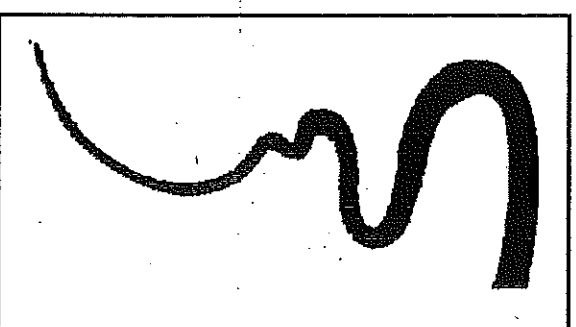
Bild 90

Hårdnackad med fördragsamhet. Svängarna är lösa. Motsåendet från vänster svagt. Förtvått skilt från höger.

något fullkomligt meningslöst: den exklusiva tillämpningen av den horisontal-vertikala linjen ter sig för oss som något lätt odefinierbart, och meningslös verkar dadaismen vara. Det kan verka förvånande, att de båda företedelserna kom till världen på nästan samma dag, och trots detta står i ojämlig motsägelse till varandra. Att undvika allt konstruktivt underlag förutom den horisontal-vertikala linjen gör den "rena" konsten dödsdömd; endast den "praktiskt-avsiktliga" kan rädda sig undan: den till det inre upplösta, men till det yttre starka tiden kuvar konsten för sina syften och förmekar dess självständighet – punkt b) av princip 1. Dadaismen försöker spegla den inre upplösningen, och förlorar därmed självfallet också sitt konstruktiva underlag, som den icke är kapabel att ersätta med några egna – punkt b) av princip 1.

Dessa få exempel, som uteslutande hämtats från vår egen tid, anförs här i syfte att belysa det rena formproblemets

Bild 91
Hårdnackad i stelare spänning. Svängarna hårdare. Motsåendet från höger starkt bromsande. Lös "luft" till vänster.



organiska, ofta omdrivliga sammanhang med de kulturella respektive okulturella formerna i konsten.⁵⁷ Detta åsnytt dessutom att visa att man aldrig kan anstränga sig tillräckligt för ställa konsten utanför geografiska, ekonomiska, politiska och andra villkor, och att man härvidlag inte får undvika ensidiga metoder. Endast formproblemets sammanhang med de båda områdena på det av andligt innehåll bestående underlaget kan här ange den exakta riktningen. Här spelar de båda "positiva" villkoren en underordnad roll – de är själva i egentlig mening ingen bestämning, utan medel för syftet.

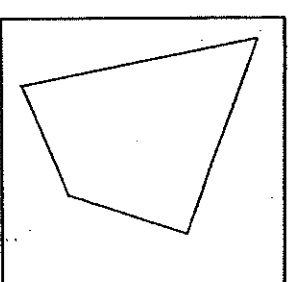
Inte allt är synligt och begripligt, eller – rättare sagt – under det synliga och begripliga ligger det osynliga och obegripliga. Idag står vi på tröskeln till en tid, där avgrunden inte är långt borta. I varje fall anar vi idag i vilken riktning våra fötter skall söka nästa steg. Och detta är räddningen.

Trots alla skenbart oöverbrymbeliga motsägelser nöjer sig dagens människor inte längre med det yttre. Hennes blick skärps, hon spektar öronen, och hennes krav på att i det yttre se det inre växer. Blott därför är vi idag i stånd att förnimma en inre puls – även från ett lystillett, blygsamt väsen som GY.

Denna GY:s puls förvandlas, som visades, till dubbel- och flerklanger, om det enklaste elementet åbringas GY.

En fri kurvig linje, som består av två vågor åt den ena sidan och av tre vågor åt den andra, har ett hårt envist "ansikte" genom den övre tjocka speisen, och slutar med en nedåtriktad, allt svagare våg. Denna linje samlar sig nedifrån, får allt mer energiska våguttryck, tills "envisheten" når sitt maximum. Vad sker med denna envishet om den en gång skulle riktas mot vänster, sedan till höger?

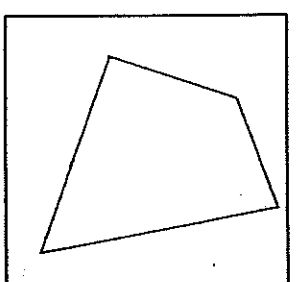
För att undersöka verkningarna från "ovan" och "nedan" är det lämpligt att ställa detta exempel uppochmed, vilket läsaren kan göra själv. Linjens "innehåll" förändras så till den



*Bild 92
Den lyriska klangens inre parallell. Åtföljande
av den inre "disharmoniska" spänningen.*

grad, att den inte längre går att känna igen: envisheten försvinner spårlost och ersätts med en mödosam spänning. Det koncentrerade existerar inte längre, och allt är i sin tillblivelse. Då den svänger åt vänster kommer tillblivelsen mer till sin rätt, till höger – mer det mödosamma.⁵⁸

Jag går här över gränsen för min uppgift och tillför GY, inte en linje, utan en yta, som dock ej är något annat än den inre betydelsen av GY:s spänning (se ovan). Den normalt förskjutna kvadraten på GY.



*Bild 93
Den dramatiska klangens inre parallell.
Motsats till den inre "harmoniska" spänningen.*

I formens förhållanden till GY-gränserna spelar formens *avstånd* från gränserna en speciell och mycket viktig roll. En enkel rät linje av oförändrad längd tillförs GY på två olika sätt (bild 94 och 95). I det första fallet ligger den fritt. Då den nalkas gränsen förlänas den en uttalad, förstärkt spänning åt höger uppåt, varigenom spänningen försvagas i den undre änden (bild 94).

I det andra fallet stöter den på gränsen och förlorar genast därigenom sin spänning uppåt, varvid spänningen nedåt förstärks och låter något sjukt, nästan förtvylat komma till uttryck ⁵⁹ (bild 95).

Med andra ord: genom att nalkas GY:s gränser tilltar en form i spänning, tills spänningen plötsligt upphör i det ögonblick då den berör gränsen. Och: ju längre en form ligger från GY:s gränser, desto mer avtar formens spänning till gränsen. Eller: de former, som ligger i närheten av GY:s gränser höjer den "dramatiska" klangen i konstruktionen, medan däremot de former, som ligger långt ifrån gränsen, som mer samlas runt centrum förlänar konstruktionen en "lyrisk" klang. Detta är naturligvis schematiska regler, som kan komma till sin fulla rätt genom andra medel, men som också kan dämpas till en knappt hörbar klang. Emellertid är de alltid mer eller mindre verksamma, vilket understryker deras teoretiska värde.

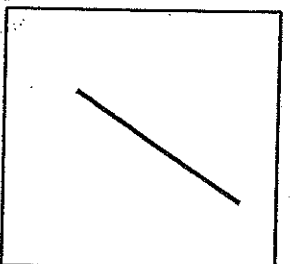


Bild 94

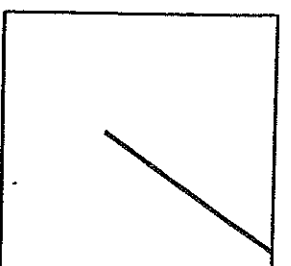


Bild 95

Bild 96
Tigande lyrik i de fyra
elementära linjerna -
stelnat uttryck.

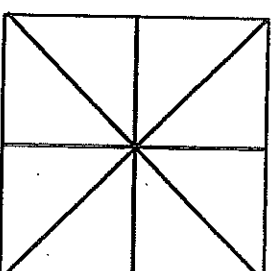
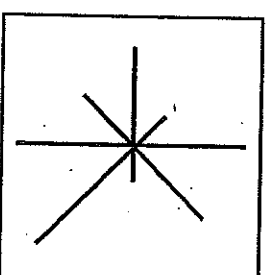


Bild 97
Dramatisering av
samma element -
komplicerat pul-
serande uttryck.



Några exempel skall redovisa de typiska fallen av denna regel i sin rena form:

Tillämpning av excentricitet:

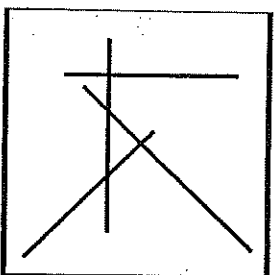


Bild 98
Diagonal centrallinje.
Horisontal-vertikal
acentrallinje. Diagonal
i högsta spänning.
Avvägda spänningar i
den horisontala och
vertikala linjen.

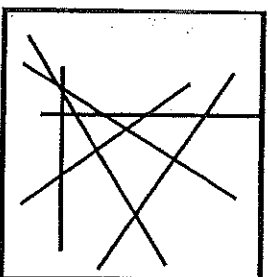


Bild 99
Samtliga acentralla linjer.
Diagonalen förstärkt
genom sin upprepnig.
Hämning av den
dramatiska klangen
i beröringspunkten ovan.

Den acentralla uppbyggnaden hade här till avsikt att förstärka den dramatiska klangen.

Om i ex enkla kurvor tillämpas i stället för rätta linjer i de just använda exemplen, så skulle summan av klangerna förstöras med det tredubbla – varje enskild kurva består av,

som sadet i avsnittet om linjen, två spänningar, vilka resulterar i en tredje. Om en tredje enkel kurva skulle ersättas med vågformade, så skulle varje våg representera varje enkel kurva med dess tre spänningar, och i överensstämmelse härmed skulle summan av spänningar ständigt förstöras. Därvidlag skulle varje enskild vågs förhållande till GY:s gränser i starkare eller svagare klanger göra denna summa mer komplicerad.⁶⁰

Hur ytona förhåller sig till GY är ett tema för sig. De här angivna lagbundenheterna och reglerna behåller dock sin fulla giltighet och anger riktningen, i vilken detta speciella tema bör behandlas.

Hittills har endast den kvadratiske GY tagits i betraktelse. Ytterligare rätvinkliga former är resultat av övervikten av den horisontala eller vertikala gränsparet. I det första fallet tar den kalla vilan överhand, i det andra – den varma, vilket naturligtvis från början bestämmes GY:s grundklang. Det som strävar uppåt och det som sträcks ut på längden är antipoder. Det objektiva i kvadraten försvinner och ersätts av en ensidig spänning i den totala GY, vilken – mer eller mindre hörbart – kommer att ha inflytande över samtliga element på GY.

Det skall också nämnas att dessa båda typer är av betydligt mer komplicerad natur än kvadraten. I långt format t ex, är den övre gränsen längre än sidogränserna, och så uppstår för elementen fler möjligheter till "frihet", vilket dock snart kommer att dämpas genom sidolängdernas korthet. I högförmått är det omvänt. Med andra ord är gränserna i dessa fall mycket mer beroende av varandra än i kvadraten. Man får intrycket av att GY:s omgivning här spelar med och utövar ett tryck utifrån. På så vis spelas det i högförmått lättare ut uppåt, eftersom omgivningens tryck utifrån nästan helt saknas i denna riktning och i huvudsak koncentrerar sig på sidorna.

Ytterligare variationer på GY erhålls om man tillämpar trubbiga och spetsiga vinklar i de mest skiftande variationer. Nya möjligheter uppstår om det finns möjlighet att bilda GY så, att den t ex ställer den övre högra vinkeln mot elementen så att den ändringen gynnar eller hämmar dessa (bild 100).

Det kan dessutom finnas ytterligare månghörnade grund-typer, vilka till sist endast måste vara underordnade *en enda* grundform och därför endast är mer komplicerade fall av den givna grundformen, och som man icke längre behöver uppehålla sig vid (bild 101).

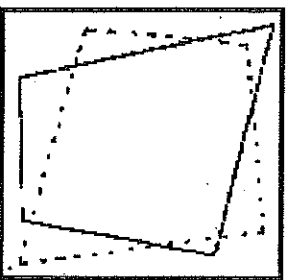


Bild 100
Gynnande och hämmande
(streckad) GY.

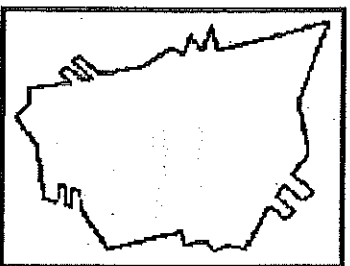


Bild 101
Komplicerad mångkantig
GY.

Vinklarna kan emellertid endast förekomma i ett ständigt växande antal och därigenom bli allt trubbigare – tills de slutligen försvinner fullständigt och ytan blir till en cirkel.

Detta är ett mycket enkelt och samtidigt mycket komplicerat fall, vilket jag avser att en gång behandla mer utförligt. Här må endast sägas att såväl enkelheten som komplexiteten resulterar ur vinkelns frånvaro. Enkel är cirkeln, eftersom trycket från dess gränser är nivellerade i jämförelse med de rätvinkligna formerna – skillnaderna är ej så stora. Komplicerad är den, eftersom ovan omätkligt flyter över till höger och vänster, och höger och vänster nedåt. Det är endast fyra punkter, som behåller de fyra sidornas uttalade klang, vilket även känslomässigt är helt uppenbart.

Dessa punkter är 1, 2, 3, 4. Motsatsena är de samma, som i de rätvinkligna formerna: 1-4 och 2-3 (bild 102).

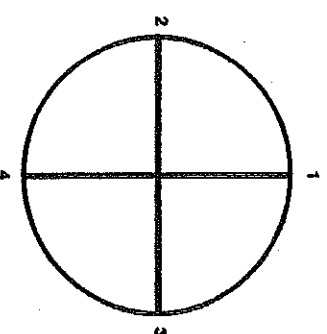


Bild 102

Avsnittet 1-2 är ovanifrån, till vänster en långsamt fortskridande begränsning av den maximala "friheten", som i förloppet i avsnittet 2-4 övergår i hårdhet o s v, tills cirkelloppet är fullbordat. I fråga om de fyra avsnittens spänningar gäller åter de spänningar, som konstaterades då kvadraten beskrevs. Sålunda lyser cirkeln strängt taget samma inre spänningar, som upptäcktes i kvadraten.