

Филип С. Мисита¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за графички дизајн

ПАУЛ КЛЕ – ЗАВЕШТАЊЕ ЗА ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНУ БУДУЋНОСТ

Предмет рада је разматрање уметничко истраживачких метода Паула Клеа, а посебно интердисциплинарних аспеката његовог целокупног уметничко-теоријско-дидактичког рада, у вези са савременом уметношћу и културом уопште. Текст ће приближити обим и разнородност Клеовог опуса и приказати методе рада засноване на различитим стратегијама транспоновања сликарских и извансликарских концепција у циљу постизања флуидности у обликовању. Полазећи од авангарде као контекста, поставићемо начело преиспитивања традиције присутно у свим напорима историјске авангарде, које у Клеовом раду има посебну функцију да изроди систем. Нагласак ће бити на парадоксу дивидуално-индивидуално, на линији путем које се врши транспоновање посматрача као субјекта у виртуелни простор слике.

Кључне речи: авангарда, експресија, сликарство, методе, интердисциплинарност, трансцедентално, структура, дивидуално, индивидуално

1. УВОД

Рецепција Клеовог рада, којом су се бавили многи филозофи, историчари и теоретичари уметности XX века, доминантно се изводи путем његових сопствених теоријских текстова, дидактичких нацрта и дневничких записа. У том смислу, тежиште текста ће бити померено ка линији између речи и слике, све време дајући примере трансгресивног и трансцеденталног, који сведоче о проширивању језика о сликарству, који као такав постаје употребљив у интердисциплинарним истраживањима.

Клеова ауторефлексивна теорија – која се, као продукт уметничког промишљања сопственог рада пре свега, у теорији уметности одређује као другостепена (в. Шуваковић 2014: 108–111) – јавља се као последица колективне тенденције историјске авангарде да одлику самосвести узме као једну од кључних.

1.1. АВАНГАРДА КАО КОНТЕКСТ

Појам историјске авангарде или уметничке авангарде, уоквирен првим трима деценијама XX века, представља једну кризну тачку у про-

1 filipmisita@gmail.com

цесу буђења средњег грађанског сталежа и развоја модерне уметности. То је тренутак у коме су успостављена нова начела вредновања уметничких дела, као и различите нове стратегије уметничке продукције, на којима је заснована савремена уметност и савременост као идеја.

Авангарда јесте збирни назив за све уметничке покрете и праксе с почетка XX века – за све тзв. *изме²* – у оквиру којих је негован став да се путем нових приступа стварања треба супротставити традицији. Иако се појава многих авангардних покрета везује за јаке националне центре, авангарда је у суштини наднационална, а карактеришу је и окренутост ка интердисциплинарности и мање уметничким или извануметничким формама израза, програмски утврђене уметничке намере и теоријски утемељено стваралаштво (в. Боленбек: 143–152), као и субверзивност или ексцес (естетски, политички, морални) као пракса.

У напорима да објасни своју прогресивну активност, одређујући себе као друго у односу на традицију, авангарда увиђа парадокс сопственог постајања традицијом. Тако се – како у дискурзивним праксама покрета историјске авангарде, тако и њеним потоњим рецепцијама – образује поље за тумачење појмова традиције и савремености и њихове тесне везе. Авангарда се у том контексту може дефинисати као отворена традиција, као парадигма уметничког рада из које произлазе различите могућности.

1.2. РОМАНТИЧАРСКО-ЕКСПРЕСИОНИСТИЧКА ТРАДИЦИЈА

У интернационалном покрету авангарде развила су се два пола, као последице два доминантно заступљена става присутна у тежњама различитих покрета: ирационални или виталистички (експресионизми, дада, надреализам), као критика рационализма; и рационални или конструктивистички (кубизам, конструктивизам, супрематизам, футуризам), као афирмација рационализма. У средишту истраживања – како у оквиру ове две тенденције, тако и у оним тенденцијама изван њиховог дуализма – налази се појединац у сложеном и динамичком односу са модерном стварношћу.

Кле управо припада међулинији коју Ђулио Карло Арган назива „поетикама контрадикција”, односно поетикама од Малармеа до Рилкеа, појашњавајући Клеову везу са њима. Ради се о извесном непозитивистичком, узвишеном ставу против шупље стварности, о специфичном подстицају за рад који проистиче из „контрадикције која постоји између мучног разумевања несигурности свега и несаломиве свести о сопственом постојању као таквом, односно из чињенице да се живи у једном времену, једном простору и једном свету”. У том смислу, усклађивање личног искуства (пре) и постојања (сада), јавља се као специфични проблем модерног доба, јер појединац реагује пасивно, насле-

2 Авангарда није кохерентна.

по усклађујући слике искуства „са ритмом сопствених акција, тако им дајући значење и форму” (Арган 1956: 12).

Из претходног се да закључити да би уметник као субјект модерног света требало да преузме улогу активног појединца, који ће исцрпно истраживати појаве унутар, као и изван сопствене свести и стварности. Романтичарска улога се овде јавља у новом облику, са фокусом на атомистичкој анализи искуства – како времена, тако и простора, као и других конститутивних елемената живота – у циљу спознавања есенције света, као и истраживања и приказивања светова изван њега.

Као уметника који користи романтичарски предложак, Клеа интересују природни формативни процеси, те сходно томе поставља природу као парадигматску схему стварања. Полазећи од Гетеове теорије боја и природе, као и од идеалистичког сферног приказа боја Филипа Ота Рунгеа, Кле успоставља симболику на бази концепције поларитета, концепата – парова и њиховој синтези, у намери да истражи свет изван овоземаљске стварности, као и стварност изван визуелног: „Уметност је пример Креације, као што је земља пример космичког” (Кле, 1956: 79).

Сврха модерне уметности више није да подражава видљиво, већ да „ствари чини видљивим” (Кле, 1956: 76). Оно што је представљено као стварност видљивих ствари само је делић стварности. Кле сматра да сликарство треба да истражи простор могућих светова (в. Кле, 1956: 92), али се не прикључује делу авангарде који искључиво заступа беспредметност као парадигму стварања нове, велике апстрактне уметности. Његово сликарство је апстрактно, али и фигурално, а понекад може имати одлику и једног и другог истовремено. Његове експресионистичке сликарске методе су еkleктичне – али се не позивају нужно на (колективно) искуство сликања, већ и на архитектуру, математику, механику, биологију, музику, лингвистику и књижевност – те свака појединачна композиција настаје као стварност својствена себи самој и носи специфични израз путем кога та стварност постаје видљива.

С тим у вези, Клеов опширни опус од четири и по хиљаде цртежа и пет хиљада слика, остаје као сведок целоживотног истраживања и заиста симулира покрет живота, али не тако што симулира природу, већ тако што употребљава њене формативне процесе да креира нове моделе света.

2. ТЕОРИЈСКИ ТЕКСТОВИ И НАЦРТИ ПАУЛА КЛЕА

Клеова теорија има двоструку намену: да буде основа продукције и рецепције властитог хетерогеног сликарског опуса; да буде дидактичка грађа, као део наставног програма Баухауса.

Арган пореди значење и значај које Клеова теорија форме има за модерну уметност са Леонардовим *Трактатом о сликарству*, који представља утемељење уметности високе ренесансе. Примећујући да

се у оба случаја ради, не о правом, систематичном и конзистентном теоријском истраживању, већ о ауторефлексивној анализи коју уметник укључује у сопствени рад, он издваја следеће заједничке одлике: заинтересованост за начин на који је дело изведено; заинтересованост за формацију, као ствар процеса – не за форму, као трајну и неупитну вредност; заинтересованост за искуство и стваралачки рад, као независни и потпуни начин постојања и разумевања стварности; заинтересованост за друге спекулативне методе, у циљу превазилажења граница претходно успостављеног дискурса и приступа уметничком раду (в. Арган 1956: 11).

Кле не напушта традиционалне сликарске концепције и поступке, већ врши промену реципроцитета квантитативних и квалитативних одлика. Редуковањем броја елемената (квантитет), успоставља се структура *индивидуализованих*³ поља на бази узајамних формалних односа положаја, величине и других сличности и разлика (квалитет). Дакле, квалитет је релациона категорија, а не ствар неупитне вредности, замаскиране квантитативним богатством додатака, односно детаља.

Мада су Клеове слике често амбивалентног знака – знака пародије, или дуплог кода – и не нужно сведене у погледу детаља, графичка прецизност и прочишћеност остају њихове важне одлике, чинећи уметникову стваралачку активност и интерпретацију тесно повезаним. Сврха ове поступности јесте у комуникацији, јер редукација оставља јасну слику, односно траг уметникове експресије који се приликом рецепције прати кроз време. У одељку *Бележнице* под називом *Начини проучавања природе*, постоји дијаграм у коме Кле појашњава везу између уметника као субјекта (Ја) и посматрача као субјекта (Ти), успостављајући је преко структуре: оптичког физичког пута, неоптичког земаљског пута и неоптичког метафизичког или космичког пута (в. Кле 1956: 63–68).

2.1. БАУХАУС ПЕРИОД: КЛЕОВЕ ДИДАКТИЧКЕ ПУБЛИКАЦИЈЕ

Валтер Гропијус, оснивач, аутор манифеста и први директор Баухауса, ангажовао је Клеа управо због способности да сопствени израз претвори у систем комуникације. Развијени концепт симултаног мултидимензионалног приказивања, систем конструисања на бази природних законитости прогресије, као и модуларни потенцијал ових флексибилних система, наћи ће примену у програму школе, чији је циљ „образовање новог кадра у области планирања и извођења, способног да реши проблеме које доноси индустријска производња и капиталистичка економија.” (Арган 1956:13)

3 Како ће у наставку бити појашњено, егземпларност као одлика Клеовог рада даје могућност лаког читања односа поља унутар структуре, при чему сам чин њиховог описивања доводи до именована сваког од тих поља. У посебном поглављу, пажња ће бити посвећена динамичком односу концепата дивидуално и индивидуално, који проистиче из логичке немогућности да се утврди јасна граница међу њима и као принцип представља добру базу за постављање било каквог система обликовања.

У току своје десетогодишње каријере у звању професора на Баухаусу, Кле се бавио систематизацијом сопственог теоријско-уметничког искуства, дајући дијаграмско-текстуалну презентацију увида у следеће области: теорије перспективе, субјективне теорије простора, мултифазног приказивања, композиције, ритма и ритмичких структура, као и пикторалне механике на бази синтезе статике и динамике.

У различитим допунама настало је преко две и по хиљаде страница педагошких нацрта, чији је сажетак објављен 1925. под називом *Педагошке белешнице*, у серији Баухаус књига. Шири увид у Клеов теоријски рад дају публикације које је 50-их година издао Јург Шпилер: *Белешница Паула Клеа, књига 1 – Око које мисли* и *Белешница Паула Клеа, књига 2 – Природа природе*. Ове књиге откривају структуру предавачких области, односно сегменте на које се може поделити Клеово истраживање: *Дојринос основним принципима и теорији форме* и *Дојринос теорији визуелних форми* (1921–1922), из којих је издвојен материјал за књигу *Педагошка белешница*; од 1925. припрема *Пикторалну механику* и *Теорију стила*, које су најављене, али нису издате за време Баухауса, као и *Општи систем визуелног значења* и *Сјацијални систем*. Осим тога постоје и текстови, писани у разним приликама, који сведоче о Клеовом промишљању уметности и уметничког рада: *Крего ствараоца* (1920), *О модерној уметности* (1924), *Начини проучавања природе* (1924), *Езактни експерименти у домену уметности* (1928)" (в. Шуваковић 2014: 111–112).

Све наведене публикације карактерише псеудонаучни стил на бази употребе метафоричког, наративног и анегдотског језика, којим Кле позива на истраживање нових светова. Његово истраживање се увек заснива на поларитетима, односно у релацији парова концепата: земља – космос, космос (ред) – хаос (неред), унутрашње – спољашње, активно – пасивно, индивидуално – дивидуално, стабилно – нестабилно, теза – антитеза. Такође, неопходан је и трећи, медијални елемент, помоћу кога се врши синтеза ових супротности.

Кле изводи класификацију формалних апстрактних елемената, успостављајући однос између космоса, односно реда и антитетичког хаоса. У складу с тим, Кле настоји да „потпуни хаос, који се не може замислити”, дефинише као „не-концепт, као бездимензионалну тачку, у стању примордијалног, слободног кретања”. То није математичка тачка, већ сива зона, јер „није ни црна ни бела, или је црна колико и бела” (Кле 1956: 3). Она се управо посматра као међупростор, као могућност за успостављање релација између различитих димензија, између зачећа и смрти (в. Кле 1956: 3).

У таквом примордијалном стању потребна је адекватна мотивација да би се тачка покренула. Када дође до тога, покрет тачке доводи до појаве линије, кретање линије формира плоху и даље, кретањем плохе настаје тело.

Кле дословно описује како је употреба оловке неопходна ради формирања линије, чиме указује на потребу за присуством материјалног у основи своје теорије експресије. Линија није означена само односом положаја и дистанце двеју тачака, већ и путањом, односно *исихом*⁴ линије. Њу одређују специфични догађаји, на путу од непознатог почетка до садашњег тренутка, који је изванредан, али није коначно исходште, чиме је потцртана виталистичка теза о негирању и неухватљивости коначног.

Из тога произилази да компонента времена представља кључни трансцендентални аспект у Клеовом раду. Она омогућава кретање, односно генезу, раст невиђеног и немогућег, и сваки сегмент Клеових бележница испуњен је различитим графичким примерима метаморфозе, не теоријским моделима, већ *анимацијом*.⁵

2.2. ПИКТОРАЛНА НАЧЕЛА: ПРОГРЕСИЈЕ И КОНСТРУКЦИЈЕ

Средства пикторалне конструкције или композиције којима сликар располаже, Кле назива пикторалним начелима: линија, тон и боја.

Линија је представљена као начело мере, основно начело, које одређује границе површина и објеката, као и њихових релација. Главна функција линије јесте да постави скелет структуре композиције.

*Кјароскуро*⁶, као тонски поступак, поседује меру, али и друго својство – тежину. Тежина је земаљска категорија, и чини фундаменталну компоненту пикторалне архитектуре, која се заснива на синтези статике и динамике, на динамичком распоређивању баланса леве и десне стране.

С тим у вези, Кле описује кјароскуро симболом клатна. Даље нас наводи да замислимо одсуство гравитације, чиме клатно излази из своје путање, формирајући круг – космичку, најдинамичнију форму од свих. Симбол круга, као пример космичког, послужио је Клеу да одреди треће начело, боју, као начело квалитета. Боја поседује све три одлике: меру и тежину, јер се јавља у виду површине светлијег или тамнијег тона, означене активном или пасивном линијом; и поседује квалитет, специфичну, описну одлику.

4 Језик који Кле употребљава је често метафорички и метонимијски, како би објаснио превођење појава (невизуелно) у знак, путем симболичких својстава визуелних елемената.

5 Анимација овде не означава покретну слику, већ принцип презентовања који се заснива на трансформацији кроз сукцесију статичних приказа (цртежа) са додатком текста. Клеово дидактичко штиво ипак поседује систематичност у одређеној мери, али је у питању увек отворени систем, о чему сведоче његове *анимације* које приказују лак проток између различитих категорија и светова.

6 Кјароскуро је термин којим је одређен сликарски поступак моделације, односно описивања волумена, грађењем слојева тонова – тонска скала као сведок феномена светла. У Клеовој редуктивној верзији, кјароскуро је јасно подељен на фазе, као секвенца осветљености, чиме преузима улогу да назначи могуће правце кретања (од светла до таме и обратно) унутар простора слике. Да би смер кретања био дефинисан потребно је додати стрелицу.

По ободу колористичог точка, у стању перманентне ротације, једнако је распоређено дејство трију енергија: црвене, жуте и плаве боје. Као квалитет, боја се не може описати као вредност сама по себи, већ као релациона вредност или невредност. Њу дефинише простор који не заузима: „Шта црвена не означава? Где се завршава њено дејство? Докле допире?” (Кле 1956: 486) У међупростору суседних основних боја, формирају се секундарне: наранџаста, зелена и љубичаста – свих шест боја достижу пун интензитет на периферији круга, док се при кретању ка сивом центру, њихове супротности хармонизују. Другим речима, колористички, квалитативни односи омогућавају пун потенцијал покрета, самим тим и креативности, јер воде уметника изван хармоничне и сигурне сиве зоне у много занимљивије димензије непознатог.

Процедура конструкције је једноставна: кретањем линије успоставља се структура, као платформа за постављање различитих релација на бази тонске прогресије и динамичних колористичких односа, која се одвијају налик на физичко кретање, али у регистрима различитих (наративних) димензија: земаљске, космичке, пикторалне, просторне и темпоралне димензије.

Структура настаје на бази ритма који може бити ригидан или слободан, односно дивидуалан или индивидуални ритам или структура. Дивидуална, односно дељива структура, настаје као последица дословног схватања линије као начела мере и као примера артифицијелне мере. Индивидуална структура је налик организму – недељива структура. Њен специфични унутрашњи поредак – али и веза коју гради са окружењем – били би нарушени уклањањем само једног дела, услед чега она престаје да буде индивидуална структура.

Нумеричком артикулацијом прогресије постиже се начело норме – која бива одређена семантички, у односу на специфичност слике која настаје – а свако одступање од норме доводи до индивидуалне карактеристике ритма. „Неправилност [у односу на постављену норму] доводи до веће слободе без кршења законитости” (Кле 1956: 71). Кле схвата да је тешко одредити границу између индивидуалног и дивидуалног ритма, а свакако саветује слободнију дефиницију и несхематску употребу.

3. КЛЕОВО СЛИКАРСТВО: ИСТРАЖИВАЧКИ ЕКСПРЕСИОНИЗАМ И ХЛАДНИ РОМАНТИЗАМ

Кле остварује синтезу супротности путем синтетичког поступка самог сликања, супротстављајући рационалну компоненту конструкције интуитивној компоненти непосредног увида у свет – приступа својственог експресионистичкој традицији.

Као припадник минхенске експресионистичке групе *Плави јахач*, Кле се изјашњава као експресиониста, одређујући битну разлику између импресионизма и експресионизма. Експресионизам превазилази

питање физичке појавности, тражећи начине да продре у унутрашњост света и представи његову есенцију. *Плави јахач* настаје као реакција на виђење рационалног аналитичког кубизма као површног, постављајући начело духовности као његову антитезу.

Ипак, насупротив програмске схеме *Плавој јахача*, Кле у концепту конструкције види валидно средство пикторалне експресије, а сам појам експресије одваја од уобичајене повезаности са осећањима и у више прилика пише о новој врсти романтизма, о хладном романтизму „без патоса” (Кле 1964: 313). Виталност креиране стварности сликарске представе омогућено је употребом линијске конструкције, као платформе за уодношавање њених разноврсних елемената. Конструкција открива динамику формативних процеса и структуру организма као склопа есенције и појавности. Свака слика, као једна замишљена стварност, поседује ове одлике организма као индивидуалне структуре. Појавност понавља структуру есенције, те су целина и њени делови увек у вези, из чега проистиче недвосмислена представа индивидуе.

У том контексту, Клеов конструктивистички експресионизам, парадоксално, преузима улогу сликарства да буде уметност непоновљивог исказа, умножавањем основних парадигматских одлика експресионистичких система. Експресиониста поставља сопство пред свет, изражавајући принцип постојања у њему путем методе која понавља двојаку структуру стварности. Оваква метода је сачињена од субјективних (изнутра) и објективних (споља) чинилаца контекста стварања. Кле прави једну битну разлику, желећи да постоји у различитим световима истовремено. С тим у вези, његове методе се разликују од експресионистичких утолико што сваки од тих светова почива на сопственим правилима и у сваком од њих уметник постаје другим субјектом.

3.1. ВРЕМЕ И ПРОСТОР

У тексту *Кредо ствараоца*, Кле указује на парадокс пређашњих класификација на спацијалне и темпоралне уметности, увиђајући заједнички чинилац дистанце (в. Кле 1956: 78), јер „да би од тачке настала линија, то изискује време” (Кле 1956: 78).

Време је у пикторалном простору имплицирано кроз ритам. Подсетимо се Клеовог концепта слике као мреже трајекторија, као везе између уметникове активности (цртање) и активности посматрача приликом рецепције (гледање). Време на слици не може бити представљено. Оно не може бити одмерено у дословном, темпоралном смислу, нити одређено почетком и крајем, као у музици. Представљено је време сликања, сукцесија сликаних слојева (дубина) који коегзистирају са сукцесијом пикторалног ритма (површина) назначеног на нивоу плохе. Материјални и нематеријални аспекти, структура њихових односа испред-иза-лево-десно-изнад-испод, у функцији су метонимијске представе простора и времена, јер њихови односи функционишу налик на физички простор, односно налик на физичко време.

Познато је да је Кле експериментисао техником и занимао се за слику као објект у целости, да је слике временом дорађивао и довршавао лепљењем слојева подлоге једних преко других, па на крају чак и сам израђивао рамове. *Тейих меморије* (1914) јесте композиција овакве сложене интерпикторалне структуре, настале употребом различитих подлога и техника. Своју постојећу вертикално-оријентисану композицију, Кле ротира у хоризонталан положај, истичући крзаве ивице приликом скидања са блинд рама и додељујући јој нову функцију уз интервенције кредом и уљаним пигментом. Тим поступком, композиција се приказује као знак коегзистенције различитих хетерогених темпоралности. На тај начин, Кле антиципира функцију уметности будућности коју одликује преобликовање искуства пређашњег, што представља кључну потку уметности (пост)модернизма (в. Хакстхаузен 2012: 61–83).

Поредећи у темпоралном контексту сликарство са музиком и језиком, Кле наглашава потенцијал сликарских поступака преклапања, односно стратегије суперпозиционирања, мултифасетног и мултидимензионалног обликовања, као могућности за истовремено приказивање различитих временских јединица. У том смислу, полифонија као средство пикторалне конструкције настаје преузимањем музичких одлика ритма (пропорције) и прогресије (крешендо и декрешендо). Кле је заправо читав један део свог опуса на композицијама на којима се, путем редукованог кјароскура и додатка колористичких квалитативних односа, приказује динамичка, полифонијска структура. Један од примера, *Полифонијска архитектура* (1925) посебно је занимљив због вибрирајуће структуре која формира платформу за смештање архитектуре, чији крчки цртеж такође одзвања сложеношћу ритма (в. Џонсон 2012: 94).

Кле у *Бележници* открива своје интермедијске методе, полазећи од анализе ритмичких структура у музици на бази бројених односа. Преводећи временске мере у линеарно подељен или одмерен простор, Кле користи овакву врсту аналогije да би открио поступке обликовања транскодираним. У одељку *Културални ритмови*, одлучује да пикторално изведе деоницу *Сонатне број 6 у Ге-дуру за виолину и клавир* Јохана Себастијана Баха. Радећи прво дијаграмски приказ на коме линија мења висину, тежину и карактер транзиције између тонова у трогласу, затим из њега изводи примере путем којих приказује могућност добијања различитих пикторалних исказа мењањем параметара жељене композиције, истичући модуларност као одлику система (в. Кле 1956: 271–291).

3.2. МЕТАМОРФОЗА ИНДИВИДУАЛНОГ

Мултидимензионални прикази почивају на субјективној перспективи, која се у вишеструком односу, као низ спацијално-темпоралних релација, поставља испред посматрача. Примери бројних слика насталих око 1930-е године (*Индивидуалне мере слојева*, 1930), указују на основни принцип артикулисања пикторалне структуре односом вертикалних и хоризонталних линија, које затварају слику унутар плохе,

али путем *објективистичких*⁷ својстава наглашавају виртуелни аспект простора слике. Као што ће бити појашњено у наставку, Кле различитим стратегијама успоставља оптичко-симболичку ситуацију у којој посматрач бива постављен у стање транспозиције између двеју виртуелности.

Транспоноване настаје путем игре на бази парадокса дивидуално-индивидуално, у којој је посматрачу понуђено да сопственим интелектом проникне у меру приказаног света, да би могао и сам – као индивидуа – да пронађе сопствени простор унутар његове структуре. Другим речима, плоха функционише као раван између две индивидуалне структуре, чија наглашена дељивост омогућава идентификацију, поступно приказујући распон формативних процеса и тиме указујући на унутарње односе обеју природа.

Главна улица и бочне улице (1925) можда је најпознатија Клеова композиција коју одликује знак двоструке перспективе. Дивидуална структура композиције је *индивидуалној ритму*⁸ који открива масивни, централни објекат амбивалентне природе. Хоризонталне линије деле се на оне које се протежу целом ширином композиције, одређујући број поља објекта, и оне краће које додатно дефинишу његов облик, као поддивизије које се образују услед нерегуларног, наглашено индивидуалног ритма вертикалних линија. На нивоу плохе, хоризонтална под-структура у блоковима гради пикторалну архитектуру објекта, издижући фалусни облик од дна до врха. Знак перспективе окренут је алтернацијом линија вертикалне под-структуре, а посебно двома дугим, правим линијама, које се додирују у *шачки неголега*⁹, описујући објекат као тродимензионални. У интерсекцији линија јављају се бојена поља, чије међусобно дејство на бази присуства/одсуства специфичне плаве боје у контрасту са хармоничним окружењем топлих тонова, појачава утисак тектоничко-спацијалне трансформације.

Архитектура њлохе (1925) јесте композиција полифонијске архитектуре на којој је принцип синтезе дивидуалног и индивидуалног веома суптилно приказан. Композиција је сведена на однос монолитног објекта, који заузима готово цео простор слике, и уског простора позадине. Полифонијски *триг*¹⁰ је изграђен *агитивним*¹¹ поступком сликања, педантним повлачењем строго вертикалних и хоризонталних

7 Аспекти који указују на то да је слика предмет, као и на одлике предметности онога што је на слици представљено.

8 У Клеовим класификацијама пикторалних ритмова се јавља облик дивидуалне структуре индивидуалног ритма. Термин дивидуална структура овде означава линијску структуру која држи на окупу композицију бојених поља у интерсекцији линија. Индивидуални ритам настаје нарушавањем норме на основу које је извршена подела простора.

9 Концепт помоћу кога се дефинише линеарна перспектива.

10 Грид је термин који у овом случају указује на очигледно присуство редова и колона, као и на њихов доследан распоред.

11 Поступак сликања додавањем лазурних слојева једних преко других. Преклапањем полупровидних слојева двеју боја долази до њиховог мешања и настајања међувредности, на самој подлози за сликање.

трака основних боја, у чијим су пресецима доследно формирана његова поља. Дакле, форма је подељена ригидном структуром грида, али одсуство *активне линије*¹² ослобађа пун потенцијал квалитативних колористичких односа.

Уз то, дивидуална структура нарушена је неједнакошћу величина вертикалних и хоризонталних трака, остављајући простора за ретке, али значајне окидаче визуелне трансформације симетричног објекта, на бази међусобног односа његових делова и у односу доминантно заступљеног објекта са форматом слике. *Асиметрични баланс*¹³ успостављен је на бази минималног елемента разлике леве и десне стране. Дакле, ако приметимо да леву ивицу објекта означава један вертикални потез плавог лазура, а да десну ивицу објекта означавају два тона – два потеза плаве боје – видећемо да је објекат умерен из тежишта. Али овде долази до узајамног дејства леве и десне стране: тежина плаве помера објекат улево, док снага његових светлих сегмената враћа објекат назад, надесно.

Анализирајмо саму структуру вертикалних трака, односно колона, чије су међусобне разлике успостављене на једноставнији начин. Најшира је средишња колона, са готово идентичне три траке са леве стране – у оквиру објекта – и две такође сличне, са десне стране, и по једном колоном са леве и десне стране објекта. Већа ширина прве колоне са десне стране, обојене тамним љубичастим тоном позадине, помера објекат налево. Средња, најшира колона, трака у којој се налазе најсветлије (једине беле) обојене површине на слици, умерена је надесно у односу на вертикалну осу, те враћа тежиште натраг на ту страну.

Путем редова је успостављена вибрација полифоног објекта, не само у погледу његовог односа са простором који га окружује, већ и у игри његових унутарњих односа. Квантитативно сведеним интервенцијама, заустављајући потез четке у одређеним линијама грида, Кле поново формира двоструки знак перспективе дајући назнаке одлика тродимензионалног простора. Другим речима, сведена структура објекта представља парадоксалну игру дељивог и недељивог, постављајући пред нас објекат који је истовремено недвосмислени објекат – објекат по себи – и објекат двојаке природе. Оптичка трансформација простора слике одвија се на линији која почиње из тачке у физичком простору (у коме се налази посматрач) и преко перспективних одлика представљеног објекта, назначених сликаним слојевима, долази до тачке објекат-знак, који је индивидуалан. Из претходног се може извести закључак да се овде не ради о илузионизму, већ напротив, о креирању платформе за кретање између виртуелно различитих простора, о наглашавању одлике транспарентности и улоге комуникације у уметности.

12 Активна линија јесте линије у ужем смислу, линије повучена оловком. Насупрот томе, пасивна линија настаје као последица судара двеју површина.

13 Динамичко смењивање тежина леве и десне стране или трансформација симетричности.

Кле и материјалним аспектима успева да додели функцију знака, на бази принципа покривања и непокривања сликане површине. Од 30-их година, у његовом раду се појављују композиције, којима је додељиван епитет дивизионистичког сликарства. Структура ових композиција, од којих посебно вреди споменути *Полукруі уличастіих одлика* (1932) заснива се на двоструком слоју – лазурне подлоге и поинтилистичке текстуре, која долази преко (в. Ескубас 2012: 135–149).

Дивидуална структура тачака, односно правоугаоника, у функцији је креирања индивидуалне структуре целине, која се формира активним третманом другог слоја. Покривајући композицију овим јединицама, које се због самог начина наношења могу тумачити као индивидуалне, Кле успоставља динамичку релацију два слоја. Индивидуална структура настаје одлуком о потврђивању/непотврђивању одлика претходно постављене подлоге: „оно што покрива слику, (раз)открива слику као такву” (Ескубас 2012: 144).

У касној фази Клеовог рада, у којој индивидуални ритам све више бива заступљен, долази до потпуног редуковања ритма и комплексније поставке парадокса дивидуално/индивидуално. Симптоматична је серија цртежа оловком, изведених готово из једне линије, који настају у историјском контексту појаве нацизма. Њих често одликује нервозна, енергична линија којом су приказане сцене насиља, бег од стварности, анђели и друга стварна и нестварна бића.

Недељивост ових индивидуа, поново је одређена елементом одсутног знака, што се може видети на цртежу под називом *Лей* (1940). Сводећи конструкцију на један елемент, линију којом је фигура описана, Кле успоставља бинарну структуру на основу односа континуитета линије и њених прекида. Линија се одваја од конструкције, да би поново била спојена у некој другој тачки, при чему се сваки спој дешава на јединствен, индивидуалан начин. Прекиди, као антиформа (в. Рудер 1977: 52–56), јављају се у континуираном поретку, условљеном правилима целине. На бази континуираних дисконтинуитета, формирајући на тај начин индивидуални ритам, Кле доказује, како чак и линија, као базично средство мере пикторалне композиције, поседује квалитативни, релациони потенцијал.

4. ЗАВЕШТАЊЕ ЗА ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНУ БУДУЋНОСТ

Из претходног се може извести поставка Клеовог нетипичног експресионизма кога карактеришу: елемент истраживања, минуциозност израде одређеног броја композиција, укљученост језика и истраживање начина изражавања кроз синтаксу, као и употреба других невизуелних елемената (бројева и слова) и структура и њихово превођење у средство пикторалног израза.

Клеов однос према језику је амбивалентан: у уводном делу текста *О модерној уметности* (1924), он објашњава своју несигурност у литерарно изражавање, али тврди да је језик неопходно средство уметничко истраживачког рада (в. Кле 2012: 9). Клеова веза са језиком може се дефинисати преко назива као кључне компоненте која допуњује знак композиције, употребе слова и текстуалних структура као њене основе.

На марџини (1930–35) на специфичан начин преиспитује границе пикторалног простора. У складу са називом слике, композиција је организована односом центра, означеног великим црвеним кругом, и периферије, елемената стилизоване природе који укруг належу на све четири маргине формата. Мотив баште, као фриз сегмената у индивидуалној структури – у сложеној мрежи међусобних односа, као и односа са централним извором енергије – уоквирују слику, формирајући космички простор.

Распршена црвена боја круга као извора енергије, увлачи се у периферију композиције, бојећи елементе баште, што у ендотопском, што у егзотопском маниру, чиме је назначен однос микро и макро космоса. Осим наведених елемената, лако се могу уочити четири словна знака – г, и, l, v – као једина четири елемента, који одређују оријентацију слике. Прва три су обојена црном бојом и налазе се у доњем делу слике, као индекси различитих елемената. Знак „v”, обојен црвеном бојом – налази се на средини горњег дела слике, поред птице која стоји наопачке на горњој ивици.

Слова су минуциозно исцртана и постављена на такав начин да битно одређују оријентацију композиције, јер би чином ротације њихова читљивост била избрисана. Парадокс је у чињеници да словни знакови чине значајну компоненту пикторалне конструкције, а као индекси не разјашњавају однос унутрашњег и спољашњег, дупло означеног називом и карактером композиције.

У тексту *Паул Кле и језик*, Клод Ђернуски наводи да је Кле „развио формалне и тематске стратегије које антиципирају аргументе данашњих лингвиста, неуронаучника и когнитивних психолога о онтологији комуникације и начину на који мозак обрађује текст.” (Ђернуски: 2012: 108). Постоје различити примери како Кле употребљава словни знак, допуњујући њиме визуелни знак увек на други начин. Један о позних примера, *Смрти и вайџра* (1940) захтева од посматрача истовремену укљученост двеју различитих операција мозга: читање и препознавање ликова (в. Ђернуски 2012: 118). Сматра се да је појава језика проистекла из ране способности наших, хуманоидних предака, да разликују делове пејзажа, односно способност топографског анализирања пејзажа (в. Ђернуски: 2012: 114). Кле увиђа онтичку везу између цртања и писања, о чему сведоче доминантна употреба линије у његовом раду и пажња коју је посветио развоју словног знака као средства пикторалне експресије. Довољно је споменути *Парк близу Луцерна* (1938) да се укаже на трансформацију која пред нас поставља пример онтогенетског развоја свести.

Узимајући у обзир чињеницу да развој појединца представља пример развоја врсте у целости, Кле анализира ране филогенетске ступење (путем анализе дечјег цртежа), у циљу постављања адекватне основе за интерсубјективну комуникацију и даљи развој когниције. У том смислу, он поставља стваралачку активност модерног уметника као медијалну – између света и дела – поредећи уметника са стаблом дрвета. Извор стварања је у корену, док уметничко дело, које настаје по узору на корен, представља крошњу. Уметник дакле има проводничку улогу – његов задатак је да „сакупи све што до њега долази из дубина” (Кле 2012: 10) и да сакупљено преведе у исказ који сведочи о настајању нове природе, природне артифицијелности. На почетку кратког текста *Крего ствараоца*, Кле посвећује цео параграф текстуалном исцртавању „топографског плана”, водећи нас путем „земље бољег разумевања” (Кле 1956: 76). На том путу, аутор показује како је важно развити флексибилан систем за мапирање предела који се истражује, јер је „свет изгледао другачије и изгледаће другачије у времену које надлази” (Кле 1956: 92). Уметност на бази егзактних концепција система не претендује да буде нова наука, већ „свет разноврсности” (Кле 1956: 23).

4.1. ЗАКЉУЧАК: КЛЕ И МУЛТИМЕДИЈА

У тексту *О модерној уметности*, Кле закључује да он и његови савременици припадају раној фази развоја нове уметности, наводећи да су „пронађени само делови, а не цела ствар” као и да енергија посустаје јер „изостаје подршка људи” (Кле 2012: 14). Како Делез потврђује деценијама касније, позивајући се на Кафку и Клеа, а пишући о односу уметности филма и мотива народа у политичком контексту, потрага за „људима који недостају” (Делез 2010: 271) наставља се кроз двадесети век. По анализи генеалогичке екрана Лева Мановича, постоји изванредан реципроцитет између развоја типова екрана и модела представљања стварности и развоја непокретности или пасивности субјекта (в. Манович 2015: 145–157). Данашња отворена дигитална култура јесте базирана на концепту персонализације, који је привидно постављен као парадигма која заправо увлачи дигиталног ствараоца у један предефинисани систем. У контексту тржишта које неспутано расте и хиперпродукције као последице тога, настаје сметлиште истоветних решења која се пласирају као креативна. Како би нова култура доживела развој који ће је водити ка суштој разноврсности, потребно је осврнути се на искуство пређашњег. У том смислу, решење можда лежи у некој врсти експресионистичког система, који ће поново преиспитати однос појединца (једног) према свету (мноштву).

Проницљивошћу и интуитивном радозналошћу, Кле успева да конституише различите системе означавања, које, налик на савремену семиотику, остварује путем успостављања разлика на плану дивидуално-индивидуално. Његова огромна заоставштина јесте ствар коју свет и даље открива, њени трагови се огледају у бројним примерима и јављају као: утемељење опречних тенденција неоавангарде (апстрактни експресионизам, концептуална уметност, минимална уметност), као и компјутерске уметности (Фридер Нејк, <https://www.theartstory.org/movement/digital-art/>), полазиште за преузимање стилских одлика присутних у култури дизајна и анимираног филма, база за образовање компјутерских система генеративног обликовања (Mobility Angels, <http://digicult.it/digimag/issue-009/klee-as-software/>), као и подстицај за развој интерактивних каталога уметничких радова (iMind, https://www.researchgate.net/figure/Using-iMind-to-enjoy-Paul-Klee-paintings_fig1_301421646). Није узалуд споменути ни чињеницу да један од најнапреднијих програмских система, чија је функција тестирање и откривање грешака у раду комплексних софтвера, носи назив „KLEE” (<https://klee.github.io>).

Зато и не чуди релевантност Клеове поетике која се огледа како у практичном, тако и у теоријском стваралаштву оних уметника/теоретичара/програмера/истраживача, чији интердисциплинарни приступ и даље подстиче уметнике да константно преобликују моделе традиционалног у контексту нових светова.

ИЗВОР

Кле 1956: P. Klee, *Paul Klee Notebooks, Volume 1, The thinking eye*, Verlag, Basel, Switzerland: Schwabe & Co.

ЛИТЕРАТУРА

Арган 1956: С. G. Argan, предговор, *Volume 1, The thinking eye*, Verlag, Basel, Switzerland: Schwabe & Co.

Боленбек 1997: Г. Боленбек, Авангарда, *Авангарда: теорија и историја њојма 1* (приредио Гојко Теших), Београд: Народна књига.

Делез 2010: Ž. Delez, *Film 2: Slika-vreme*, Beograd: Filmski centar Srbije.

Ескубас 2012: E. Escoubas, A polyphonic painting: Paul Klee and Rhytm, *Paul Klee, Philosophical Vision: From Nature to Art*, Boston College, USA: McMullen Museum of Art.

Манович 2015: L. Manovič, *Jezik novih medija*, Beograd: Clio.

Рудер 1977: E. Ruder, *Типографија*, Ljubljana: Partizanska knjiga: Znanstveni tisk.

Бернски 2012: E. Escoubas, Paul Klee and Language, *Paul Klee, Philosophical Vision: From Nature to Art*, Boston College, USA: McMullen Museum of Art.

Хакстхаузен 2012: W. C. Haxthausen, Abstract with Memories: Klee's "Auratic" Pictures, *Paul Klee, Philosophical Vision: From Nature to Art*, Boston College, USA: McMullen Museum of Art.

Џонсон 2012: A. G. Johnson, Metamorphosis and Music: Klee and Merleau-Ponty, *Paul Klee, Philosophical Vision: From Nature to Art*, Boston College, USA: McMullen Museum of Art.

Шуваковић 2014: М. Šuvaković, Pedagoška teorija Paula Klea, *Bauhaus: Eks-Ju ресерција Bauhausa* (priređio Miško Šuvaković), Beograd: Orion Art.

Filip S. Misita / PAUL KLEE: LEGACY FOR INTERDISCIPLINARY FUTURE

Summary / The subject of this article is the analysis of Paul Klee's artistic research methods, putting a particular focus on the interdisciplinary aspects of his entire artistic-theoretical-didactic work. The text brings the scope and diversity of Klee's oeuvre closer and presents the methods based on different procedures of transposing painting and extracurricular concepts used to achieve fluidity in design. Starting from the avant-garde as a context, we set out the principle of rethinking the tradition present in all the efforts of the historical avant-garde, which has a unique function to produce a system in Klee's work. The emphasis is on the paradox of the dividual-individual, the line through which the viewer as a subject is transposed into the virtual space of a painting. In the conclusion of the article, we identify Klee's expressionism as atypical because of the language used as a constituent element of his work and point out the signifying strategies Klee uses to anticipate different phenomena in the art and culture of the 20th and 21st century.

Keywords: avant-garde, expression, painting, methods, interdisciplinarity, transcendental, structure, dividual, individual

Примљен: 15. јануара 2020.

Прихваћен за штампу фебруара 2020.