

BAUHAUZO KOLORISTAI. SPALVOS FENOMENO MENINIS TYRIMAS KAIP TEORIJS IR PRAKTIKOS JUNGTTIS

Deima Katinaitė

VDA MONUMENTALIOSIOS TAPYBOS IR SCENOGRAFIJOS KATEDRA

dkatinaite@gmail.com

Straipsnyje glaustai pristatoma meninio tyrimo problema, kai kurios pagrindinės užsibrėžto problemų lauko analizės priegios. Pagrindiniu kompleksinio (aprašomojo, lyginamojo ir analitinio) tyrimo objektu pasirinktas Bauhauzo dizaino mokyklos neklasikinės meno filosofijos idėjomis persiėmęs „flangas“, kuriam priklauso trijų įtakingų, viena kitą papildančių, spalvos teorijų autorystė. Konceptualiai aptariamos Wassily Kandinsky, Paulo Klee ir Johannesso Itteno teorinės nuostatos ir pamatiniai kūrybos principai, tiesiogiai susiję su spalvos fenomeno suvokimu. Įvardijant šių autorių kūrybą meniniais tyrimais, kaip pagrindinis tokio tyrimo dėsningumas išskiriamas jų kūryboje išsiskleidęs metaforizacijos principas. Jis gvildenamas praktikos ir teorijos jungties požiūriu, atsižvelgiant į visų trijų autorių metodologines priegas ir tyrinėjimo strategijų individualumą. Darant prielaidą, kad Klee kūrybinės schemas modelis atspindi menininkams ypač būdingą praktikos ir teorijos organišką susiliejimą, šiam autoriui straipsnyje skiriamas didesnis dėmesys.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: meninis tyrimas, spalvos fenomenas, Klee, Kandinsky, Ittenas, Bauhauzas.

MENINIO TYRIMO PROBLEMA

Šiandien akademinį meno mokyklų erdvėje aktyviai polemizuojama mėginant apibrėžti vadinamųjų vaizduojamųjų disciplinų atstovų – dailininkų, dizainerių, architektų etc. – meninę raišką, nusakyti santykį tarp praktinės, vizualios kūrybos ir teorijos – rašytinių pastebėjimų, dienoraščių, savo kūrybos refleksijų, esė, filosofinių bandymų, specializuotų vienos ar kitos srities traktatų bei straipsnių ir parodų anotacijų. Viena vertus, postmodernioje kultūroje sureikšminama teorija, išskirtinis dėmesys kalbai bei raštui tarsi nustumia vizualumą

(pvz., kūrybą kaip intuityvų veiksmą) į antrą planą, meno kūrinio prasmė atsiskleidžia tik racionaliai „aiškinant“, aprašant ar pristatant kalba, kita vertus, vizualumas savaime dėl tų pačių priežasčių atrodo mažiau paveikus, tarsi reikalingas „pastiprinimo“ – idėjos išaiškinimo. Nors dabartinio meno bei estetikos diskurse vyraujanti kūrybos kaip vizualinės raiškos ir tą raišką aiškinančios teorijos dichotomija atrodo lyg paradoksalia lenktynė tarp *mąstymo* ir *veiklos*, jau keletą dešimtmečių šį procesą mėginama vienaip ar kitaip suvaldyti įspraudžiant į tinkamų sąvokų rėmus. Surasti ir pritaikyti terminologiją tapo būtina aukštosios meno mokykloms gavus

meno doktorantūros teisę. Šiuo metu maždaug 280 mokslo institucijų pasaulyje siūlo meno doktorantūros studijas (arts-based PhD)¹. Modeliai įvairuoja nuo kontinentinės meno rekonceptualizacijos, *suis generis perspective* (kai akcentuojama meninė, praktinė, o ne teorinė projekto ar tyrimo pusė)², meninio tyrimo (*research for art*), būdingo Šiaurės šalims, specifiško, dažniausiai socialiniais mokslais paremto, dizaino akademijų tyrimo iki artimesnių moksliniams tyrimams, seniausių pasaulyje, egzistuojančių nuo 1970-ųjų, Jungtinės Karalystės bei Japonijos modelių³. Britanija laikoma ir diskusijos meninio tyrimo klausimais pradininke.

Šių pastarąjį dešimtmetį ypač aktyvių, iš dalies Bolognijos proceso, koordinuojančio europinio aukštojo mokslo sistemą, įžiebtų diskusijų laukas apima poststruktūralistinę institucinę kritiką, vaizduojamojo meno bei dizaino epistemologinę perspektyvą, kylantį poreikį apibrėžti ir legitimuoti skirtingų žinių tipus bei polemiką dėl galimų meninio tyrimo sąvokos konotacijų, pavyzdžiui, tyrimas mene (*in art*), tyrimas menui (*for art*), tyrimas kaip menas (*as art*), tyrimas per meną (*through art*)⁴ ir t. t.

Literatūroje, skirtoje įvairioms meno doktorantūros formoms aptarti, dažniausiai vartojamas būtent *meninio tyrimo* (*artistic research*) terminas, kuriame, keičiantis meno sąvokos atspalviam, pastovia ir nekintama dalimi lieka žodis *tyrimas*, savaime nurodantis į epistemologinę sritį ir reiškiantis metodišką veiklą – kokių nors žinių sisteminimą ir naujų atradimą. Kadangi tai reiškia, jog meniniu tyrimu negali būti laikomas tiesiog kūrybinio proceso parodymas, atskirų meno kūrinių eksplikacija –

tam tikros meninės veiklos etapo pristatymas, natūraliai išskyla vadinamųjų *tyliųjų žinių* ir hipotetinių jų sisteminimo būdų klausimas, jei tokius manysime esant įmanomais. Nitzan Waisberg savo disertacijoje, skirtoje dizaino epistemologinei perspektyvai XX amžiuje aptarti (apgintoje Londone 2006 m.), rašo, jog dizaino reprezentacija žodžiais ir vaizdais formuoja žinojimo *kūną*, diskursyvią sistemą, kurioje konstruojamos, keičiamos, asimiliuojamos ir ardamos reikšmės. Autorės žodžiais tariant, pasirinkta epistemologinė distancija tarp dviejų žinojimo tipų tarsi suformuoja filosofinį rėmą ar tinklą, kuriuo remiantis galima iširti įvairiausių reprezentacijos būdus bei reikšmes⁵. Ji siūlo teoretinį dizaino kontekstualizacijos žinojimo erdvėje modelį:

Įmanoma kontekstualizuoti dizainą ir jo diskursą kaip išraiškas dviejų plačių žinojimo tipų. Dizaino (*designing*) veiksmas nurodo į *Žinojimą Kaip* (*Knowing How*), tuo tarpu dizaino istorijos studijos pabrėžia *Žinojimą Kad* (*Knowing That*).⁶

Žinojimas Kaip neretai vadinamas „tyliosiomis žiniomis“, tai yra menininko, kūrėjo žinojimas (dažnai intuityvus), kaip sukurti meno kūrinius arba padaryti daiktus. *Žinojimas Kad* – intelektualinis, tai teorinės žinios: istorinės, filosofinės ir kitokios. Šie žinojimo tipai gali kartais persidengti, tačiau išlieka atskiri ne tik epistemologinėje perspektyvoje, kurią apima, bet ir kalbant apie žinojimo pasiskirstymą – yra žmonių tipai, kuriems būdingas *Žinojimas Kaip* arba *Žinojimas Kad*. Daugelis dizainerių, puikiai įvaldę pirmojo tipo žinojimą, nesugeba artikuliuoti antrojo. Ir atvirkščiai, dizaino istorikams įprastas antrasis tipas, tačiau jie negali sukurti daiktų, kuriuos aprašinėja. Waisberg patikslina, kad yra individai, kurių intelektiniai gebėjimai sugeba jungti abu žinojimo tipus, bet „tai nėra taip įprasta, kaip norėtume

1 Mick Wilson, Schelte van Ruiten, *Share. Handbook for artistic research education*, Amsterdam, Dublin, Gothenburg, 2013, p. 10.

2 *Suis generis perspective* – Henk Borgdorff vartojama sąvoka, reiškianti savitą menininko požiūrį. Toks modelis, kai tyrime svarbiausia vizualinė pusė, būdingas kai kurioms Norvegijos ir Švedijos aukštosios mokykloms.

3 Mick Wilson, Schelte van Ruiten, *op. cit.*, p. 11–13.

4 Pgl. James Elkins ir Frances Whitehead, *What Do Artists Know?*, USA, Pennsylvania State University Press, 2012.

5 Nitzan Waisberg, *An Epistemological Perspective on Design Discourse in the 20th Century*, London, V&A RCA M.A Dissertation, 2006, p. 2.

6 *Ibid.*, p. 30.

galvoti⁷. Prie tokių išimčių priskirdama Adolfą Loosą, Le Corbusier, Ettore Sottsassą, Reynerį Banhamą autorė pažymi, jog gali atrodyti, kad ši savybė gerbtina savaime, tačiau tai gali reikšti ir literatūrinį šališkumą (*literary bias*), dominuojantį dizaino istorijos diskurse. Tendencija vertinti teoriškai artikuluoti gebančius dizainerius gali būti tik dar vienas „literatūrinio šališkumo“ pavyzdys, kai tiesiog sureikšminamas marginalinis fenomenas. Waisberg kalba apie *numanomą* dizaino disciplinos žinojimą, esą dizaino istorikai, dizaineriai ir net profanai visada žino daugiau, nei gali išsakyti, pasak jos, šis klausimas atveria galimybę suprasti *Žinojimą Kaip* kaip tikro žinojimo (*real knowledge*) išraišką. Ji teigia, jog dizaino istorija klostosi šių skirtingų žinojimo rūšių konflikto arenoje⁸.

Manau, šie žinojimo tipai gali būti aptariamai ne tik dizaino, bet ir vaizduojamųjų menų kontekste bei tapti tinkamu įrankiu aiškinantis meninio tyrimo sąvoką, kurią išskleidžiant svarbiausia problema atrodo praktikos ir teorijos *jungties* klausimas. Toliau, pasitelkusi keletą pavyzdžių rašomos disertacijos „Spalvos fenomenas Bauhauzo dizaino estetikoje ir meno praktikoje“ tema, aptarsiu intuityvaus žinojimo, arba *Žinojimo Kaip*, formas, parodydama šį žinojimą ne kaip alternatyvų *Žinojimui Kad*, bet kaip neatskiriamą pastarojo dalį.

KŪRYBINĖS SCHEMOS

KAIP MENINIAI TYRIMAI

Meninio tyrimo sąvoka nėra nauja, nors Lietuvos akademinėje erdvėje ji aktyviai tyrinėjama tik keletą metų. Anot Micko Wilsono ir Schelte van Ruiteno, konceptualių tendencijų ryškėjimas vaizduojamuosiuose menuose 1960-aisiais tapo stipriu postūmiu svarstyti meno kaip kognityvinės veiklos klausimą⁹, tačiau panašūs tyrimai vykdyti ir žymiai anksčiau. Čia galima vesti analogiją su šiandien mėginamomis apibrėžti kritinio ar spekuliatyvaus¹⁰ dizaino sąvokomis: tokio dizaino pavyzdžių būta

daug anksčiau, tačiau autoriai nežinojo kuriantys spekuliatyvų dizainą, nors gal kėlė tokius pat tikslus ar net sėkmingai juos įgyvendino. Šia tema itin taiklų pastebėjimą išsakė Saratas Maharajas, esą daugelis mūsų jaučiamės lyg būtume vykdę meninį tyrimą metų metais jo taip neįvardydami, kaip Moliere'o pjesės veikėjas Monsieur Jourdainas nustebo supratęs visą laiką kalbėjęs proza¹¹. Pasak Maharajo, plati meninio tyrimo sąvoka gali reikšti beveik viską: meno kūrinio kūrimo procesus; meno praktikas, kurios zonduoja ir testuoja patirtį; mąstymą-darymą (*thinking-doing*) kaip vizualaus meno praktikas *vis-à-vis* kitos žinojimo sistemos; vizualaus mąstymo modusus, esančius anapus akademinų metodų¹².

Mano pasirinktų autorių kūrybos, jų dėstymo metodologijos Bauhauzo dizaino mokykloje aptarimas leidžia parodyti meninį tyrimą įvairiais aspektais atskleidžiant galimas praktikos ir teorijos *jungtis* bei individualius kiekvieno autoriaus meninio tyrimo bruožus. Rašomoje disertacijoje susitelkdama ties teoriniais Kandinsky, Klee ir Itteno spalvos fenomeno interpretacijos konceptais ir apžvelgdama, kaip skleidėsi empirinių plastinių spalvos fenomeno aspektų taikymas Bauhauzo dizaino meninėse praktikose, pastebėjau kai kuriuos dėsningumus, kurie, mano nuomone, leidžia įvardyti šių trijų menininkų veiklą meniniais tyrimais.

Klee, Itteno ir Kandinsky spalvos fenomeno interpretacijos neatsiejamos nuo kiekvieno autoriaus kūrybinės schemos, priklauso nedalomai visumai, todėl norint išsiaiškinti, kaip kiekvienas jų suvokia spalvos fenomeną, tikslinga apžvelgti visą prieinamą kūrybinį palikimą: tapybą, teorinius veikalus, dėstymo metodus, aprašytus pedagoginiuose užrašuose, bei dienoraščius. Spalvos samprata čia skleidžiasi glaudžioje sąsajoje su vidujybės, nematomumo, nesuprantamumo konceptais, aiškinaimais muzikos, šokio, ritmo, judesio ir judėjimo (*spiritus movens*) metaforika, pačią metaforą suprantant ne kaip

knygoje *Speculative everything: design, fiction, and social dreaming*, Massachusetts Institute of Technology, 2013.

11 Annette W. Balkema, Henk Slager, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, NY, 2004, p. 39.

12 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 30, išnaša 17.

8 *Ibid.*, p. 31.

9 Mick Wilson, Schelte van Ruiten, *op. cit.*, p. 23.

10 Šiuos terminus svarsto Anthony Dunne ir Fiona Raby

sąvoką, bet kaip veiklą, kurioje atsiveria autentiška realybė. Nagrinėjant Bauhauzo koloristų (paveikiausių šios mokyklos spalvos teorijų autorystė priklauso iracionaliajam „flangui“: tapytojams Kandinsky, Klee ir Ittenui) kūrybinę metodiką ar meninius tyrimus, galima pasitelkti Heydeno White'o „tropavimo“ sąvoką, kai tropai, t. y. metafora, metonimija, sinekdocha ir ironija (kuriuos galime suprasti ne tik kaip kalbinius, bet ir vaizdinius konstruktus), nėra vien poetiniai ornamentai, tačiau sąmonės ar vidujybės buvimo būdai, lemiantys absoliučiai visą veiklą. Galima teigti, jog logika yra statiška, savyje užsislendusi sistema, o tropai atveria visiškai naujas patirties schemas bei leidžia jas naujai išreikšti kalba – mūsų kontekste ir vaizdu. Anot Richardo Rorty:

tropavimas (troping) yra tiek judėjimas nuo vienos dalykų sąsajumo sampratos prie kitos, tiek dalykų jungtis, kurie gali būti išreikšti kalba, atsižvelgiant į galimybę jiems būti išreikštiems kitaip.¹³

Šiuo atveju sąvoka yra subordinuota metaforai, o ne metafora sąvokai¹⁴, metafora yra daugiaprasmė ir nenuspėjama, tad bet kokius vertinimus galime laikyti tik perspektyvomis, bet kada galinčiomis atsiverti dar vienu netikėtu kampu. Spalvos fenomeno (ar bet kurio kito) užklausimas tokiu atveju taip pat negali duoti viena-reikšmiško atsakymo, jo nerasime nei Klee, nei Itteno ar Kandinsky veikaluose.

Taigi pirmuoju dėsningumu įvardyčiau metaforizacijos principą kaip *tyliųjų žinių*, intuityvaus menininko žinojimo ar *Žinojimo Kaip* perdavimo būdą. Šis žinių tipas negali būti išsakytas ar įgarsintas tiesiogiai, apibrėžtas loginėmis kalbos konstrukcijomis, dažniausiai mėginimai artikuliuoti šį žinojimą balansuoja ties paradokso, absurdo riba ir yra *esmiškai* žaidybiški. Tačiau tokios raiškos arba artikuliacijos nereikėtų suprasti kaip

alternatyvos *Žinojimui Kad* ar priešinti vieną žinojimo būdą kitam, kaip neretai nutinka šiandienos diskusijose meno tema – išvystoma dialektiška polemika, prioretizuojant intuityviąsias menininko žinias ir dirbtinai supriešinant jas su neva nuobodžiu moksliniu žinojimu. Tokiais atvejais diskusija neretai nukrypsta į formalius svarstymus pamirštant turinį: *tyliosios žinios* (ypač jei perduodamos vaizdu) meno žmonėms atrodo patrauklesnės – yra lengviau suprantamos, nereikalauja tarpdalykinės erudicijos bei intelektualinio darbo suvokiant siūlomą modelį.

Mano trijuose aptariamuose meninio tyrimo pavyzdžiuose vienas kitą papildydami persipina skirtingi žinojimo tipai, sąveikaudami įvairiomis proporcijomis, priklausomai nuo menininko keliamų tikslų, jie sudaro kūrybines *schemas*, kurios išskleidžiamos teoriniu ir praktiniu būdu. Kaip žaidybiškiausią tarp Bauhauzo koloristų, organiškiausiai susiejusį praktiką su teorija išskirčiau Klee.

P. KLEE MENINIAI ŽAIDIMAI FORMOMIS IR TURINIU

Žaidybiškumas Klee kūryboje, mano nuomone, yra vienas pamatinių struktūrinių jo estetinės sistemos principų, atsispindintis visose šio universalaus dailininko išbandytose kūrybinės raiškos srityse: tapyboje, piešiniuose, poetikoje, muzikoje ir filosofijoje. Atrodo, jog nebuvo nieko, kas jam nepasitarnautų, meniniams eksperimentams tiko visi tikrovės elementai, pasitaikę kelyje: užrašai, mozaikos, sutrūkusi keramika, grafiniai ženklai, gamtos reljefai, atspaudai, akmens sluoksniai uolose, senoviniai skirtingų kultūrų meniniai artefaktai ir net įsivaizduojamos idiogramos¹⁵. Naudojamų įvaizdžių polifonija, turinio daugiasluoksniškumas bei grynos, mechanicinės abstrakcijos idėjos atmetimas paaiškina, kodėl Klee laikomas vienu iš postmodernios tapybinės estetikos pirmtakų, įkvėpusių postmodernistinės

13 Hyden White, „Įvadas: tropologija, diskursas ir žmogaus sąmonės modusai“, in: *Kultūra ir istorija*, Vilnius: Gervėlė, 1996, p. 127.

14 Sarah Kofman, „Metaphor, Symbol, Metamorphosis“, in: *The New Nietzsche*, London: MIT Press, 1994, p. 207.

15 Pierre'o Volboudt komentaras iš: Gualtieri di San Lazzaro, *KLEE. A study of his life and work*, ed. Fernand Hazan, Paris, 1957, p. 161–162.

kartos menininkus radikalioms inovacijoms. Jo mintį, jog estetiškas yra pats tapybos aktas, o kūrinys kaskart naujai perkuriamas estetiniu stebėjimo aktu, galima prilyginti ir gadameriškam tiesos atsivėrimui ir, kita vertus, pritaikyti šiandien populiarių atvirų, arba vadinamųjų interaktyvių, kūrinių dinaminės estetikos modeliui, kai ypač svarbi suvokėjo estetinė refleksija – įsitraukimas į žaidimą.

Paulo Klee meno estetikos koncepcija artima Henri-Louis Bergsono dviprasmiškam intuityvizmui, Georges'o Bataille'o bandymams „užčiuopti neapčiuopiama“ bei neklasikinės, gyvenimo filosofijos apologetų idėjoms, kai estetika suprantama kaip judėjimas, buvimas arba gyvenimas kūrybiniame akte. Žiūrint į šio menininko kūrinius atrodo, jog jam neegzistavo jokios ribos ar barjerai; dailininko rankose žaislais virsta patys rimčiausi dalykai, rašto elementai, raidės ir mistiniai hieroglifai šoka skirtingų spalvų kvadratuose, teptuku parašytas žodis vizualizuoja kalbos ritmiką, poezija, pavyzdžiui, paveiksle *Kartą iškilę iš nakties pilkumos (Einst dem Grau der Nacht Enttaucht, 1918)* tampa spalva, o balsas – stebuklingu audiniu, kaip paveiksle *Vokalinis dailininkės Rosos Selder audinys (Das Vokaltuch der Kammer Sängerin Rosa Silber, 1922)*.

Dailininkas meniniame procese yra žaidėjas, gebantis pasiekti aukščiausią žaidimo lygį, kai žaidžiantysis susitapatina su žaidimu ir jame ištirpsta: *je suis peinture* (aš esu tapyba), taip rašė viename savo dienoraščių. Ritmo pojūtis jam buvo kertinis kūrybinis principas ir pamatinė žmogiškos natūros savybė, įgimta kartu su kitais pojūčiais. Ritmiką išreiškė linijomis, kūrė tarsi muzikinio metro interpretacijas. Ir nors atmetė mintį, esą jo darbuose jaučiama sinestetinė pastanga, tačiau jo žaidimas kuriant skirtingų spalvinių plotų kompozicijas yra tarsi muzikinė polifonija, kurioje lygiareikšmės kūrinių dalys skamba vienu metu. Klee buvo nepriimtina idėja, jog kuri nors forma gali būti kuriama kitos efektui išgauti, tapybos ir muzikos sąveiką pripažindamas fundamentaliu estetiniu principu, stengėsi kurti, bet ne *atkurti*.

Šio nepaprastai talentingo, jautraus menininko žaidybiškumą iliustruoja ir jo paveikslų pavadinimai *Lėlių teatras (Puppenspiel, 1923)*, tais pačiais metais sukurta

serija spalvotų lakštų *Pilvakalbis (Bauchredner)* ir *Vaikas (Kind, 1924)*, *Mergaitė su lėle (Mädchen mit Puppe, 1930)*, *Liūdinčio vaiko šokis (Tanz des trauernden Kindes, 1921)*, *Šok, monstre, pagal mano švelnią dainą (Tanze Du Ungeheuer zu meinem sanften Lied, 1922)* ir kiti, kuriuose visa apimantį žaidimą atspindi sodo, sėklos, šokančių augalų, gyvūnų, vaikų, skrydžio įvaizdžiai. Daugiau nei gamtos studijos jį domino *vidiniai* estetiniai procesai, sugebėjimas koncentruotis ties nuosavos spalvinės paletės turiniu ir galimybė *laisvai* fantazuoti spalvos plokštumoje. Robertas Knottas menininko kūrybinės paieškos apibūdina kaip siekį būsenos iki gimimo, kuri nei gyvenimas, nei mirtis, bet prisilietimas prie anapusybės, mistinė sfera¹⁶.

Klee kuriami vaizdiniai – poetinės realybės parodijos, kuriose paslėpti sudėtingi prasminiai kodai; po išoriniu gyvūno ar augalo įvaizdžiu užmaskuojama keliasluoksnė, kintanti dviprasmybė. Spalvotos šachmatų lentos virsta architektūra, žydinčiu medžiu ar mečėtės portalu, vaizdas labiau jaučiamas nei matomas. Kvadratų, rombų spalvinė dinamika sufleruoja taiklias užuominas, įtaigiai perteikiant, pavyzdžiui, Šiaurės Afrikos atmosferą (*Balti ir raudoni kupolai / Rote und Weisse Kuppeln, 1914*), nors jokių tiesioginių nuorodų paveiksle nėra. Tokiu būdu, išlaikant paslaptį ir nutylint, pasakoma žymiai daugiau, nei nuosekliai dėstant visas detales. Paulo Klee tapybinė geometrinių formų, kvadratų sistema lyginama su Arnoldo Schönbergo dvylikos tonų schema, ir abiem atvejais meno kritikai mini beveik magišką poveikį. Tačiau jei Schönbergas, keisdamas variacijas, taip ir liko prie savo schemos, tai Klee ieškojo naujų, vis įsitraukdamas į kitus žaidimus. Jo kūriniai stebėtoją, lyg bendrakeleivį, veda nuo vieno netikėtumo prie kito, kol pastarasis galiausiai supranta esąs vedžiojamas nepabaigiamais *holzwege*¹⁷, kai pati kelionė yra tikslas.

16 Robert Knott, „Paul Klee and the Mystic Center“, in: *Art Journal*, [interaktyvus], Dec78, Vol. 38, [žiūrėta 2014-06-10], <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=68c5610f-9eed-45a5-98b9b2d39c440ad%40sessionmgr14&vid=5&hid=122>.

17 M. Heideggerio sąvoka, kurią galima suprasti kaip klaidaus aplinkkelio ar į miško gūdumą vedančio takelio metaforą.

Nors šio dailininko išoriniai, formos pokyčiai nėra tokie drastiški kaip, pavyzdžiui, Pablo Picasso, jis laikomas moderniu tapytoju, kurio kūrybai būdingos metamorfozės. Klee kūrė asociatyviniu būdu, pats tapdamas tyrimo objektu ar „natūra“, nes, tapytojo žodžiais tariant, kiekviena tobulai organizuota struktūra, pasitelkus šiek tiek vaizduotės, gali būti prilyginta panašioms gamtos struktūroms. Žaisdamas deformacijomis ir balansuodamas ties absurdo riba, kurdamas žaidimo taisykles ir čia pat jas laužydamas, jis sukūrė *circuliacinę*, judrią tapybinės estetikos sistemą, kurioje vizualinės formos visada kalba kažką kita, nei atrodo iš pirmo žvilgsnio.

Klee kūrybą galime laikyti organišku meniniu tyrimu, tam tikra menininko identifikacija, kai formuluojami uždaviniai ir keliami klausimai natūraliai atsiskleidžia per praktikos ir teorijos *sintezę*. Juha Varto knygoje *Basics of Artistic Research. Ontological, epistemological and historical justifications* rašo, jog savęs (autorius) identifikacija tyrime pasireiškia formuluojant klausimus ir nagrinėjant pačią discipliną, kurioje vyksta tyrimas¹⁸. Klee teoriniai veikalai – pedagoginiai užrašai, dienoraščiai, piešiniai su paaiškinimais – tarsi balansuoja tarp meninės kūrybos ir filosofijos (dailininko mintis ypač vertino Heideggeris). Toks įvairiapusiškas kūrybinis palikimas kartu yra ir atsakymas į paties autoriaus keltą klausimą: ar gali tapytojas taip pat būti poetu ir net filosofu? Teorija ir praktika šiuo atveju jungiasi, meninis tyrimas vyksta filosofinės tapybos ar tapybinės filosofijos lauke.

Klee tapybą aiškinti kaip turinčią akivaizdžių filosofinių bruožų galima dėl kelių aspektų. Viena vertus, tapytojo meniniai žaidimai vyksta *visuotinio* lygmeniu, kai siekiant paveikslo vaizdo kokybinės gelmės į paviršių ištraukiama *vidujybė*: atveriami ir nurodomi tyrinėjamo objekto ar problemos skerspjūviai, apibūdinamos funkcijos. Antra vertus, jo kūriniuose ypač svarbus

kontekstualumas. Beveik anatomiškai preparuojant vaizduojamus objektus kartu akcentuojamos jų sąsajos su universumu, pasak Willo Grohmano, tiriant žemės šaknis atskleidžiamas jų ryšys su kosmosu¹⁹. Klee kūryboje galime apčiuopti heidegeriškąją *sąveikos* (*Geviert*) arba pasaulio visuotinumą problematiką. Tame pačiame meniniame žaidime matome žemę, dangų, dievus ir mirtingą žmogų (*Dasein*), kurie skiriami neišvengiamos trinties ir nesantaikos tuo pat metu yra vieningi. Tai gali būti pavyzdžiu veiksmo refleksijos (angl. *reflection in action*), kuri yra tarsi imanentiška, performatyvi perspektyva, Henko Borgdorffo aprašyta kaip būdinga tyrimui, kuriame nėra skirties tarp subjekto ir objekto, distancijos tarp tiriančiojo ir meno praktikos, susietos su tyrimo procesu ir rezultatais²⁰.

MENINIO TYRIMO METODAI.

P. KLEE, J. ITTENO, W. KANDINSKY MODELIAI

Antruoju dėsniumu, vienijančiu aptariamų autorių meninius tyrimus, įvardyčiau suformuotus individualius tyrimo ir meninės raiškos metodus, atsiskleidžiančius vizualinėje kūryboje, rašto darbais bei pedagoginėse praktikose. Sprendimai ir tyrimo perspektyva taip pat priklauso nuo klausimų formulavimo: koks metodas leidžia į juos atsakyti?²¹ Jei Klee atvejis čia aktualus kaip organiška praktikos ir teorijos *sintezė*, Itteno ir Kandinsky modeliai parodo kiek kitokias praktikos ir teorijos sąsajas. Priešingai nei Klee, kurio meninė schema geriausiai atsispindi per dienoraščius ir tapybą, šie menininkai rašė teorinius veikalus atskiroms problemoms aptarti, pavyzdžiui, spalvai, formai (J. Itteno *Spalvos menas* (*Kunst der Farbe*, 1961); *Dizainas ir forma: pagrindinis kursas Bauhauze* (*Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre*, 1963); W. Kandinsky

18 Juha Varto, *Basics of Artistic Research. Ontological, epistemological and historical justifications*, Finland, Helsinki: Publication series of the University of Art and Design, B 94, 2009, p. 148.

19 Will Grohman, *Paul Klee*, USA, New York: Harry N. Adams publishers, 1985, p. 25.

20 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, 2012, p. 38.

21 Juha Varto, *op. cit.*, p. 148.

*Taškas ir linija plokštumoje (Punkt und Linie zu Fläche, 1925) ir kt.), be to, jų metodologijai svarbus kūniškumas, gestas. Kūniškumą akcentuoja ir šiandien meninį tyrimą aptariantys autoriai, nurodydami į Maurice'o Merleau-Ponty kūnišką žinojimą (angl. *bodily knowledge*)²², rankos ir minties vienovę²³ ar heidegerišką *minties gestą* (vok. *das Gebarde des Denkens*)²⁴. Su kūniškumo konceptu susiję ir Itteno bei Kandinsky dėstymo Bauhauze ir kūrybos metodai. Ittenas, įkvėptas senovės persų ugnies kulto interpretacijų (*mazdaznan*), pedagoginėje ir kūrybinėje veikloje taikė gesto, šokio, judesio praktiką. Kandinsky, iš prigimties sinesteto, kūryboje šis fenomenas skleidėsi glaudžiai susijęs su muzika. Šiuo atveju kūniškumą galime tapatinti su *tyliosiomis žiniomis* ar *Žinojimu Kaip*, suprantant jį kaip aristoteliško išmanymo, *phrónesis*, interpretaciją – *praktinę išmintį*, kuri nėra priešinga intelektui, nors vakarietiška binarinė logika turi galias tradicijas ir tarsi savaime suponuoja opoziciją tarp *Žinojimo Kaip* ir *Žinojimo Kad*.*

Aptariamų autorių kūryboje, net ir tada, kai rašomas tam tikrai problemai skirtas teorinis veikalas, *Žinojimas Kaip* papildo *Žinojimą Kad* ir veikia kaip integrali pastarojo dalis. Taip yra todėl, kad Klee, Itteno ir Kandinsky spalvos fenomeno svarbos suvokimą ir jos emocinio poveikio galimybių tyrinėjimus veikė stiprios neklasikinės meno filosofijos įtakos ženklintas simbolizmas. Vėliau jie patyrė fovizmo, ekspresionizmo, abstrakcionizmo ir kitų modernistinio meno krypčių įtaką bei neišvengiamai netiesiogiai polemizavo su spontaniškoms modernizmo tendencijoms oponavusių Pieto Mondriano ir *De Stil* grupuotės spalviniiais ieškojimais. Vadinasi, savo spalvos fenomeno tyrinėjimuose jie ne tik apibendrino asmeninę patirtį ir praktinius ieškojimus dailės srityje, tačiau ir ankstesnio klasikinio modernizmo laimėjimus sprendžiant spalvos problemas.

Bauhauzo dizaino mokyklos estetinė teorija savo prigimtimi yra *synthetic*, kadangi siekia jungti į vieningą

visumą skirtingų kultūros ir meno tradicijų laimėjimus, taip pat racionalistinę, sisteminio ir dialektinio mąstymo principais paremtą pasaulio viziją ir kardinaliai jai priešingą, subjektyvistinę, polimorfišką, iracionalią, atvirą ir neišbaigtą neklasikinės meno estetikos koncepciją. Pastarosios, žaidybiškos, dinamiškai traktuojančios kūrybos principus ir akcentuojančios sąmonės procesų sudėtingumą ar net nepažinumą, pagrindu suformuotos Kandinsky, Klee ir Itteno spalvos fenomeno interpretacijos, kurių esminis principas – spalvų sąveika (ją suprantant kaip pasaulio patyrimo būdą).

Stipriausia pusė, taip pat ir išskirtinumas, išlaikantis Bauhauzo mokyklą šios srities akademinio diskurso centre, yra joje dėsciusių menininkų atliktas darbas, siekiant sukurti totalų meno kūrinį (vok. *Gesamtkunstwerk*), įtraukiantį visas disciplinas ir medijas. Toks organiškos teorijos ir praktikos jungties reikalaujantis tikslas lėmė nepaprastai paveikių Kandinsky, Klee ir Itteno kūrybinių schemų bei pedagoginių modelių gimimą. Šiuos modelius bei jų variacijas nesunkiai galime pastebėti dabartiniame meniniame lauke, tebetaikomas tiesiogiai, transformuotas ar veikiančias kaip įkvėpimo šaltinis.

Nė vienas iš šių trijų autorių nepateikia aiškių apibrėžimų kas yra spalva: Kandinsky neneigė, jog praktika, įskaitant ir jo paties, gali skirtis nuo teorijos, Klee laikė nepriimtiniu vieno kurio nors meninio fenomeno pirmumą prieš kitus, Ittenas kalbėjo apie subjektyvaus, intuityvaus, vaikams būdingo spalvos suvokimo lavinimą. Bauhauzo koloristams būdingas tyrimo kaip atviro klausimo modelis – nuolat improvizuojant parodomas fenomeno raiškos galimybės. Psichologiniai spalvos suvokimo principai atsiskleidžia jų meninėse schemose, visumoje, sudarytoje iš piešinių, dienoraščių, pedagoginių užrašų bei aiškinančių teorijų. Šį aiškinimą galime palyginti su Ludwigo Wittgensteino paskutiniame veikalė *Pastabos apie spalvą (Bemerkungen über die Farben, 1950)*, parašytame kaip Goethe's *Spalvų teorijos (Zur Farbenlehre, 1810)* kritika, metodu, kai šis autorius teigia, jog kiekviename rimtame filosofiniame klausime įsišaknijęs neapibrėžtumas ir taip pat nėra visuotinai priimto kriterijaus, kuriuo remiantis galėtume nustatyti,

22 Henk Borgdorff, *op. cit.*, p. 48.

23 Juha Varto, *op. cit.*, p. 48.

24 *Ibid.*, p. 47.

kas yra spalva²⁵, esą jis nebandantis sukurti spalvos teorijos, bet norintis išdėstyti ar nustatyti tam tikrą spalvos konceptų logiką²⁶.

Aš čia nesakau (kaip Gestalt psichologai), kad *baltos spalvos įspūdis* kyla tokiu ir tokiu būdu. Greičiau klausimas tikslesnis: kokia šios išraiškos reikšmė, kokia šio koncepto logika?²⁷

Tokia mąstysena priartina Wittgensteino teoriją prie Bauhauzo koloristų tyrimų, kuriuose neretai vizualine menine kalba pasakoma ar parodoma tai, ką kalba, sakiniam dažnai svyruojant tarp logikos ir empirikos ar patyrimo ir taip nuolat kintant jų prasmei²⁸, pasirodo negalinti išreikšti.

Pasak Jano Kailos, neįmanoma sukurti visai naują tyrimo formą, kadangi tai reikštų kalbos ribų peržengimą, o menininkai visada yra saistomi meno istorijos, semiotikos ir estetikos tradicijos. Tad tik tuo pat metu naudojant ir laužant egzistuojančias, pažįstamas verbali nes artikuliacijas galima sukurti kitokią tradiciją ir tai negali įvykti greitai²⁹. Tačiau, manau, galima aktualizuoti praeityje buvusius meninius tyrimus, nors ir neįvardytus šia sąvoka. Šiandien dažnai susiduriame su meno praktikomis-tyrimais, kuriuose autoriai remiasi dabar Lietuvoje ypač išpopuliarėjusiomis įvairiomis Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari filosofijos interpretacijomis. Dažniausiai minėtų meninių praktikų modelių tampa *rizomos* principas, diktuojantis ne tik kompozicinę paveikslo ar kito meno kūrinio struktūrą, „nereprezentatyvų“³⁰ vaizdavimo būdą, bet ir tokiais atvejais beveik privalomą procesualumo akcentavimą. Įdėmiau pažvelgę, visas šias „naujoves“ galime aptikti jau Klee,

25 Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, Oxford: Basil Blackwell, 1978, p. 17 [I].

26 *Ibid.*, p. 24 [I].

27 *Ibid.*, p. 32 [I].

28 *Ibid.*, p. 32 [I].

29 Annette W. Balkema, Henk Slager, *op. cit.*, p. 66.

30 Terminas, kuriuo menininkai dažnai įvardija netiesioginę t. y. ne mimetinę, reprezentaciją.

gyvenusio šimtmečiu anksčiau, kūryboje, taip pat ir kitų čia minimų autorių meninėse schemose.

Annette W. Balkema straipsnyje „Connecting Worlds“ klausia, ar vizualiųjų menų atstovas, skaitantis Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari filosofiją, yra meninio tyrimo pavyzdys? Ir čia pat atsako – ne.³¹

Todėl kiekvienam menininkui svarbu kurti savo priegas, ieškoti individualios metodologijos, kuri tokia pat svarbi kaip praktikos ir teorinio požiūrio kombinacija bei yra tarsi rėmas, pusiau kieta (*semi-solid*) bazė siekiams ir eksperimentams įgyvendinti. Be tokios metodologijos, anot Mikos Hannulos³², meninis tyrimas, kaip tarpdisciplininė sritis, negali egzistuoti.

IŠVADOS

Glaustai aptarę bendrus dabartinių meninių tyrimų transformacijos principus ir pritaikę juos Kandinsky, Klee ir Itteno spalvos fenomeno analizei, galime pereiti prie apibendrinimų.

Pirma, *meninio tyrimo sąvoka reiškia įvairius praktikos ir teorijos jungčių būdus*. Norėdami moksliniu požiūriu korektiškai apibrėžti meninio tyrimo sąvoką, privalome atsižvelgti į praeityje buvusius (nors neįvardytus) sėkmingus meninius tyrimus, juos aktualizuoti kaip galimus tokio tipo tyrimo modelius ir katalizatorius naujoms meninėms praktikoms steigtis.

Antra, vienas pagrindinių meninio tyrimo dėsningumų yra metaforizacijos principas kaip *tyliųjų žinių*, intuityvaus menininko žinojimo ar *Žinojimo Kaip* perdavimo būdas. Kadangi toks žinių tipas negali būti išsakytas ar įgarsintas tiesiogiai, todėl dažniausiai yra perduodamas vaizdu: sukuriant meno kūrinius, padarant daiktus ir t. t. Tokia raiška nėra alternatyva *Žinojimui Kad*, bet suprantama kaip integrali pastarojo dalis.

Trečia, meniniam tyrimui sėkmingai veikti reikalingi

31 Annette W. Balkema, Henk Slager, *op. cit.*, p. 62.

32 Mika Hannula, „River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research“, in: Annette W. Balkema, Henk Slager, *op. cit.*, p. 70.

ga ne tik autentiška praktikos ir teorinio požiūrio kombinacija, bet ir individuali metodologija tarsi bazė ar rėmas eksperimentavimui.

Ketvirta, čia aptartus Kandinsky, Klee, Itteno meninius tyrimus, vadinamąja neklasikine meno filosofija grįstas kūrybines schemas (ir pedagogines praktikas) bei jų interpretacijas atpažįstame dabartiniame meniniame lauke: tebetaikomas tiesiogiai, transformuotas ar kaip įkvėpimo šaltinį. Vadinasi, šie tyrimai ir šiandien išlieka aktualūs – teorijos ir praktikos jungties savitumu, *tyliųjų žinių* parodymo būdais bei tyrimo kaip atviro klausimo modeliu, nuolat improvizuojant išskleidžiamos tiriamo fenomeno (spalvos) raiškos galimybės.

Gauta 2014 06 13

LITERATŪRA

- Balkema Annette W., Slager Henk, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, NY, 2004.
- Borgdorff Henk, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, 2012.
- Di San Lazzaro Gualtieri, *KLEE. A study of his life and work*, ed. Fernand Hazan, Paris, 1957.
- Elkins James, Whitehead Frances, *What Do Artists Know?*, USA, Pennsylvania State University Press, 2012.
- Grohman Will, *Paul Klee*, USA, New York, The library of great painters. Harry N. Adams publishers.
- Kofman Sarah, „Metaphor, Symbol, Metamorphosis“, in: *The New Nietzsche*, London: MIT Press, 1994.
- Varto Juha, *Basics of Artistic Research. Ontological, epistemological and historical justifications*, Finland, Publication series of the University of Art and Design Helsinki B 94, 2009.
- Waisberg Nitzan, *An Epistemological Perspective on Design Discourse in the 20th Century*, London, V&A RCA M.A Dissertation, 2006.
- White Hyden, „Įvadas: tropologija, diskursas ir žmogaus sąmonės modusai“, in: *Kultūra ir istorija*, Vilnius: Gervelė, 1996.
- Wilson Mick, Van Ruiten Schelte, *Share. Handbook for artistic research education*, Amsterdam, Dublin, Gothenburg, 2013.
- Wittgenstein Ludwig, *Remarks on Colour*, Oxford: Basil Blackwell, 1978.

INTERNETINĖS PRIEIGOS

- Knott Robert, „Paul Klee and the Mystic Center“, in: *Art Journal* [interaktyvus], Dec78, Vol. 38, <http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=68c5610f-9eed-45a5-98bb-9b2d39c440ad%40sessionmgr14&vid=5&hid=122>.

THE BAUHAUS COLOURISTS.
THE LINKAGE OF THEORY AND PRACTICE
THROUGH THE ARTISTIC RESEARCH
OF THE COLOUR PHENOMENON

Deima Katinaitė

SUMMARY

KEYWORDS: artistic research, the phenomenon of colour, Klee, Kandinsky, Itten, Bauhaus.

In her article the author briefly discusses the objectives and the premises of the research as well as the approaches taken to define its scope. The main object of this holistic (descriptive, comparative and analytical) analysis is the “flank” which was formed in the Bauhaus school of arts and design. It was permeated by the ideas of non-classical philosophy and eventually gave birth to three influential theories of colour that intertwine and complement each other. The analysis focuses on the conceptual and artistic paradigms of Wassily Kandinsky, Paul Klee and Johannes Itten and their direct relation to the analysis of the colour phenomenon. From this perspective one could argue that all these artists share the principle of “metaphorization” that unfolds in their works. This principle is further discussed in the context of the unification of theory and practice, while taking into account the theoretical approaches and individual analytical strategies of these three authors. One could argue, however, that the schematic model of creativity by Paul Klee is the most representative of an organic meld between theory and practice often exhibited by artists. Given this premise, the further analysis focuses on Paul Klee.