

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA
VILNIUS ACADEMY OF ARTS

DEIMA KATINAITĖ

Meno projektas

**SPALVOS FENOMENO SAMPRATA BAUHAUZO MOKYKLOS
ESTETIKOJE IR MENO PRAKTIKOJE**

Art Project

**THE PERCEPTION OF COLOUR PHENOMENON
IN BAUHAUS SCHOOL AESTHETICS AND ART PRACTICES**

Meno doktorantūra, Meno sritis, Dizaino kryptis (W200)

Art Doctorate, Design (W200)

Vilnius, 2016

Meno projektas rengtas Vilniaus dailės akademijoje 2012–2016 metais.

TIRIAMOSIOS DALIES VADOVAS:

Prof. dr. (hp) Antanas Andrijauskas

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, filosofija 01H

KŪRYBINĖS DALIES VADOVAS:

Doc. Alvydas Šeibokas

Vilniaus dailės akademija, dailė W100, architektūra

Meno projektas ginamas Vilniaus dailės akademijoje, Dizaino krypties gynimo taryboje:

PIRMININKĖ:

Prof. Eglė Ganda Bogdanienė

Vilniaus dailės akademija, dailė W100, tekstilė

NARIAI:

Prof. Ričardas Bartkevičius

Lietuvos edukologijos universitetas, dailė W100, tapyba

Prof. dr. (hp) Piotr Józefowicz

Gdanskio meno akademija, Tapybos fakultetas

Dr. Tojana Račiūnaitė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Dr. Gintautė Žemaitytė

Vilniaus dailės akademija, humanitariniai mokslai, menotyra 03H

Meno projektas ginamas viešame Dizaino krypties gynimo tarybos posėdyje
2017 m. sausio 27 d., 14 val. galerijoje „Akademija“ (Pilies g. 44, Vilnius).

Meno projektas ir jo santrauka išsiųsti 2017 m. gruodžio 17 d.

Su disertacija galima susipažinti Lietuvos nacionalinėje Martyno Mažvydo
ir Vilniaus dailės akademijos bibliotekose.

The Artistic Research Project was carried out at Vilnius Academy of Arts during the period of 2012 –2016.

THESIS SUPERVISION:

Prof. dr. (hp) Antanas Andrijauskas

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Philosophy, 01H

ART PROJECT SUPERVISION:

Assoc. Prof. Alvydas Šeibokas

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts W100, Architecture

The Artistic Research Project is defended at a public meeting of the Academic Board of Design at Vilnius Academy of Arts composed of the following members:

CHAIRPERSON:

Prof. Eglė Ganda Bogdanienė

Vilnius Academy of Arts, Fine Arts W100, Textile

MEMBERS:

Prof. Ričardas Bartkevičius

Lithuanian University of Educational Sciences, Fine Arts W100, Painting

Prof. dr. (hp) Piotr Józefowicz

Academy of Fine Arts in Gdańsk, Painting Faculty

Dr. Tojana Račiūnaitė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

Dr. Gintautė Žemaitytė

Vilnius Academy of Arts, Humanities, Art Criticism, 03H

The public defense of the Artistic Research Project is held on January 27th, 2017, 2 p. m., at the Academy gallery (Pilies str. 44, Vilnius).

The art project and its summary were sent out on the 17th of December 2016.

The dissertation is available at Martynas Mažvydas National Library of Lithuania, and the libraries of Vilnius Academy of Arts.

TURINYS

Įvadas | 9

Pirmoji dalis

BAUHAUZO SPALVOS SAMPRATA.

RYTIETIŠKOS ĮTAKOS VAKARŲ DIZAINE | 42

- I.1. Modernistinės spalvos sampratos teorinės ištakos | 42
- I.2. Weimaro ekspresionizmas | 49
- I.3. Bauhauzo programa | 54
- I.4. Bauhauzo tapytojų požiūris | 60

Antroji dalis

SPALVOS KONCEPTŲ ISTORINĖS METAMORFOZĖS | 69

- II.1. Klee orientalizmas: „Buda“ Bauhauze | 69
- II.2. Rytų kraštų idėjų poveikis Itteno spalvos teorijai | 77
 - 2.1. Mazdeizmo pėdsakai Itteno spalvos sampratoje | 82
 - 2.2. Pamatiniai Itteno spalvos teorijos principai | 89
- II.3. Kandinskis Bauhauze: orientalistiniai spalvos teorijos motyvai | 96
 - 3.2. Sinestezija ir *innere Notwendigkeit* | 104
 - 3.3. Spalvos teorijos schema | 112

Trečioji dalis

ALBERSO SPALVOS ESTETIKA: KONCEPTUALIOS JUNGTYS

TARP *BLACK MOUNTAIN* KOLEDŽO IR BAUHAUZO TRADICIJŲ | 121

- III.1. Alberso pasaulėžiūros ir estetinės koncepcijos bruožai | 121
- III.2. Spalvos suvokimo ir interpretacijos savitumas | 130
- III.3. Jungtys tarp Bauhauzo ir *Black Mountain* koledžo.
Pedagoginis modelis „teorija ir praktika“ | 136

Ketvirtoji dalis

**ČIURLIONIO „SONATINĖS“ TAPYBOS KOLORITINĖS
SISTEMOS SAVITUMAS. ATVEJO STUDIJA | 143**

IV.1. Spalvos sampratos metamorfozės Čiurlionio tapyboje.

Sąsajos su Klee ir Kandinskio spalvos ir kolorito samprata | 145

IV.2. Savito kelio paieškos ir sąsajos su Rytų kraštų estetikos
ir dailės tradicijomis | 151

IV.3. Čiurlionio koloritinės sistemos plėtotė | 157

IV.4. Kiti spalvos aspektai Čiurlionio kūryboje | 169

Išvados | 177

Bibliografija | 185

KŪRYBINĖ DALIS

Deimos Katinaitės „Spalvos kontekstai“ | 193

I. Spalvos kontekstai. Kūrybinės doktorantūros studijų dalies aprašas | 194

I.1. Kontekstas 1 | 196

I.2. Kontekstas 2 | 198

I.3. Kontekstas 3 | 199

I.4. Kontekstas 4 | 200

II. 1. Meno praktikos fotodokumentacija | 203

II.1. Kontekstas 1. „Achromatiniai eksperimentai“ | 203

II.2. „Raudona. Eksperimentai neteisingomis spalvomis“ | 215

II.3. Kontekstas 2. „Spalviniai eksperimentai“ | 223

II.4. Kontekstas 3. „Spalvos 3“ | 237

II.5. Kontekstas 4. „Preliudai Čiurlioniui“ | 253

Moksliniai straipsniai disertacijos tema | 281
Mokslinėse konferencijose skaitytų pranešimų sąrašas | 283
Meno projekto „Spalvos kontekstai“ pristatymai-parodos | 285

Summary | 287
About the author | 330

Streszczenie | 331
O autorce | 374

Santrauka | 375
Apie autorę | 393

Pastaba. VDA meno doktorantūros dizaino krypties studijas sudarė lygiavertės tiriamoji ir praktinė (kūrybinė) dalys. Pasirinktas studijų modelis, nurodantis tam tikrą kūrybinės ir tiriamosios dalies jungtį ir besiremiantis samprata, kad „tyrimas daro įtaką kūrybai ir formuoja meninę praktiką“ (*Research that Informs Art Practice*)¹, kai tiriamajame darbe savo kūryba nereflektuojama, bet rašomo teorinio darbo (disertacijos) medžiaga veikia kaip įkvėpimas. Todėl toliau tiriamoji ir kūrybinė medžiaga pateikiama nuoseklia tvarka: pirmiausia kūrybą įkvėpusi disertacija, vėliau meninės praktikos aprašas ir fotografinė dokumentacija.

¹ Šis VDA meno doktorantūros studijų reglamentą atitinkantis studijų modelis yra populiarus Europoje, pavyzdžiui, dažniausias Didžiosios Britanijos aukštųjų mokyklų meno doktorantūros programose.

IVADAS

Tiriamos problemos aktualumas. Unikali, daugybę novatoriškų idėjų paskleidusi Bauhauzo mokykla, gyvavusi nuo garsiojo Walterio Gropiuso paskelbto manifesto 1919 m. Weimare iki uždarymo 1933 m. Berlyne, originaliomis idėjomis, plastiniais spalvos, formos ieškojimais ir šiandien domina estetikos ir dizaino istorijos specialistus. Bėgant laikui netikėtai atsiveria vis nauji šios mokyklos kūrėjų veikaluose kelti teoriniai diskursai, praktiniai ieškojimai ir atradimai, o iš naujos postmodernios patirties aukštumų jau kitaip vertinamos aktualumo nepraradusios idėjos.

Bauhauzo dizaino mokykla originali glaudžia meno ir amato, kūrybinės praktikos ir teorijos jungtimi, savitų neakademinių dėstymo metodų ir praktikų įvedimu rengiant dizaino specialistus. Šie edukaciniai aspektai lieka aktualūs ir postmoderniai dabarties kultūrai, vis akivaizdžiau susiliejančią įvairioms meno kryptims, spalvos, formos, funkcijos sampratoms. Bauhauzo kūrėjų estetiškos teorijos bei meninės kūrybos sistemos netikėtai atveria naujas galimybes kitaip pažvelgti ne tik į spalvos fenomeno sampratos metamorfozes XX ir XXI a. sandūroje, bet ir į naujausių dizaino tendencijų sklaidą metacivilizacinėje kultūroje. Pastarojoje kaip niekada anksčiau intensyviai sąveikauja skirtingų kultūros tradicijų idėjos ir meno praktikos, ir tai lemia stulbinančią dabartinių estetinių dizaino formų stilistinių polivariantiškumą.

Dabartiniai spalvos fenomeno tyrimai neatsiejami nuo postmodernaus teorinio diskurso plėtotės, todėl, siekiant geriau pažinti sudėtingesnius su šia problema besisiekiančius reiškinius, reikalinga įvairiapakopė kompleksinė metodologija bei tarpdalykinės prieigos. Jas postmodernizmo estetikos ideologas Jeanas François Lyotard'as vadina būdingomis „delegitimacijos epochai ir jos skubotam empirizmui“², kai žinojimas nebėra susijęs nei su dvasiniu gyvenimu, nei su pasaulio išgelbėjimu. Lyotard'o pasiūlytas tarpdalykines tyrinėjimo strategijas galima sėkmingai pritaikyti ir dabartinei

² Jean-François Lyotard, *Postmodernus būvis: ataskaita apie žinojimą*, iš prancūzų kalbos vertė Marius Daškus, vertimą peržiūrėjo ir pataisė Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2010, p. 113.

spalvos tyrinėjimo problemikai, besiskleidžiančiai daugiasluoksniėje daugiakultūroje terpėje, kur pertrūkiai bei skirtys palaipsniui išstūmė nuoseklų istorinės raidos naratyvą. Postmodernioje epochoje negrįžtamai į praeitį nuslinko ilgai Vakaruose viešpatavęs romantinio geniaus kultas, o menininkas neretai suprantamas tik kaip funkcinis principas, negalintis žengti pirma savo kūrinių. Šiandienos tapybos ir dizaino estetikos kategorijos *žinojimas, spalva, forma, funkcija* ir kt., kaip ir bet kurios kitos disciplinos vartojamos sąvokos, reikalauja kontekstinio išaiškinimo.

Neturime aiškiai susiformavusios ir laiko išbandymus atlaikiusios metakalbos, gvildenančios spalvos fenomeno subtilumus (daugelis šias problemas nagrinėjančių teoretikų dėmesį sutelkia į skirtingus tyrimo laukus ir kuria savitą pagrindinių analizės sąvokų sistemą) ir galinčios kurti universalesnio pobūdžio pasakojimą apie spalvą bei kitas pamatines estetinio diskurso kategorijas. Šiandien į spalvos problemas dažniausiai žvelgiama grynai pragmatiškai ir funkcionaliai, kitais žodžiais tariant, „sudėtingo konceptualaus ir materialaus mechanizmo vartotojų, kurie tikisi naudos iš savo veiklos, akimis“³. Iš šio požiūrio kyla ir dabarčiai būdingas dirbtinis *seno ir naujo* su priešinimas.

Stabili praeities spalvos funkcijų ir vaidmens žmogaus gyvenamojoje aplinkoje suvokimo tradicija suprantama kaip fenomenas, kurio bruožai ir geriausios savybės išsikristalizavo kasdienėje praktikoje, o teorinė spalvos problemų recepcija ilgainiui įgavo konkretų, kiekvienam laikmečiui ir civilizaciniam arealui būdingą daugmaž aiškiai apibrėžtą *status quo* ir konceptualų pavidalą. Tokios istoriškai susiformavusios spalvos teorijos ir praktikos neretai perdėm tiesmukai priešinamos vadinamajam postmoderniam ultrašiuolaikiškumui, kurio judrūs, nestabilūs, su įvairių spalvos funkcijų ir galimybių panaudojimu susiję meniniai būviai postmodernioje kultūroje nuolat mainosi.

Šiandien aktualu kritiškai pažvelgti į dabartinėje Lietuvoje gyvuojančias spalvos funkcijų sampratas ir meno praktikas, keliant hipotezę, kad daugelis naujais laikomų metodų jau buvo taikyti beveik šimtmečiu anksčiau gyvenusių didžiųjų Bauhauzo spalvos koncepcijų kūrėjų Vasilijaus Kandinskio, Paulio Klee, Johanno Iteno kūryboje. Dėmesį sutelkiant į šių išskirtinės svarbos dailininkų, itin linkusių į teorinius

³ *Ibid.*, p. 113.

apmąstymus, spalvai skirtas estetiškes koncepcijas bei meninius modelius, tikslinga svarstyti apie jų indėlį ne tik į dizaino disciplinos raidą, bet ir į šiuolaikinės spalvos sampratos formavimąsi. Taip išryškinti *tradicijos* vaidmenį bei išskleisti su analizuojama problemika susijusias tarpkultūrines sąveikas ir tradicijos interpretacijas. Modernumo ištroškusioje Vakarų kultūroje anksčiau nepagrįstai sumenkinta *tradicija* postmodernizmo epochoje pasirodė besanti daug sudėtingesnis kultūros ir meno proceso reiškiny, nei buvo manoma. Pasak Antano Andrijausko,

[t]radicija yra tai, kas perduodama. Ji nekinta per nuolatinės gyvenimo permainas. Visų permainų permaina – nekintanti savo amžinu kintamumu. Tai gaivus autentiškas patikimų vertybių šaltinis, maitinantis visas gyvybingąsias kultūros ląsteles. Tradicija kartu yra praeities kultūros vertybių, tekstų, simbolių, dvasinių sanklodų refleksijos sritis dabartyje.⁴

Todėl būtent dabartinė postmoderni *tradicijos* sąvoka padeda geriau suvokti ir mus šiandien dominančius „tradiciniam“ priešinamus vaizduojamųjų menų modelius, spalvos fenomeno traktuotes bei menines praktikas. Tokiame prieštarų spalvotybės idėjų kontekste aktualu apžvelgti minėtų tapytojų koloristų teorinius bei praktinius spalvos meninės išraiškos galimybių ieškojimus, kurių esminis principas – spalvų sąveika. Tai gali būti alternatyva ir neišsenkanti versmė dabartinėms meno praktikoms. Bauhauzo mokyklos spalvos estetinių teorijų tyrimas ir aktualizacija leidžia keliais skirtingais aspektais pažvelgti į spalvos interpretacijos virsmus dizaino estetikos ir kitų meno disciplinų praktikos raidoje. Viena vertus, toks tyrimas įgalina svarstyti jungtį tarp *praxis* ir *theoria*, kita vertus, leidžia, remiantis autentiškais pavyzdžiais, atverti dar vieną koreliacijos mechanizmą: *praxis – theoria – techne*.

Šio santykio išskleidimas skatina naujai pažvelgti į kai kuriuos ne tik praktinius spalvos galimybių panaudojimo dizaino srityje aspektus, parodyti įvairias psichologines, su estetinio suvokimo problemomis susijusias jungtis tarp iracionalių, pasąmoniųjų kūrybos proceso aspektų bei racionalaus *formos* valdymo. Kadangi paveikiausių Bauhauzo mokyklos spalvos teorijų autorystė priklauso iracionaliajam šios mokyklos

⁴ Antanas Andrijauskas, *Kultūrologijos istorija ir teorija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003, p. 198.

„flangui“ – tapytojams Kandinskiui, Klee ir Ittenui, jų spalvos teorijų ir kūrybinių ieškojimų spalvos srityje analizė suteikia galimybę aptarti dizaino disciplinai priklausančius, tiesiogiai su spalva susijusius procesus kitoje šviesoje, nedarant griežtos skirties tarp vadinamųjų „grynųjų“ bei taikomųjų menų, bet ieškant gelminės bendrystės ir sąsajų. Toks principas taip pat leidžia interpretuoti dizainą ne kaip racionalų *praxis*, arba *veikimą*, pasitelkus teoriją, bet kaip daugiaplanį procesą, kai, tikslingai siekiant apčiuopiamo efektingo spalvos galimybių ir funkcijų panaudojimo, pasitelkiama ir neakademine metodologija, įvairios, racionalistinės Vakarų tradicijos požiūriu, netradicinės, iracionalios kūrybos proceso technikos.

Pasirinktos spalvotyros problemikos aktualumą parodo ir dabartinio meno bei estetikos diskurse vyraujanti kūrybos kaip vizualinės raiškos ir tą raišką aiškinančios spalvos teorijos dichotomija. Viena vertus, postmoderni kultūra, sureikšminusi daugybę anksčiau akademinio mokslo periferijoje buvusių reiškinių, atsisuka ir į spalvos teoriją, nors išskirtinis dėmesys kalbai bei raštui struktūralizme ir poststruktūralizme tarsi nustūmė vizualumą (pvz., kūrybą kaip intuityvų veiksmą) į antrą planą. Tačiau vėlesnėje postmodernistinės estetikos ir meno teorijos raidoje vizualumas ir su juo susijusi spalva tarsi vėl atsiduria dėmesio centre. Emocinio spalvos poveikio galia suvokėjui atsiskleidžia ne tik racionaliai „aiškinant“, aprašant įvairius jos funkcionavimo konkrečioje aplinkoje, erdvėje aspektus, bet ir *savaime*, koloristinei plastikai veikiant emociškai. Vis dėlto vizualumui dėl spalvinių sprendimų ypatumų tapus mažiau paveikiam, kilo išsamesnio ir įvairiapusiškesnio spalvos fenomeno meninės išraiškos galimybių išaiškinimo poreikis. Ši nesibaigianti dichotomija – paradoksalios tarp mąstymo ir veiklos (kūrybos) vykstančios lenktynės, kurios neturi nugalėtojų, Hannah Arendt žodžiais tariant, priešprieša, kuri, iš minties atimdama tikrovę, o iš veikimo prasmę, atėmė prasmę ir iš vieno, ir iš kito⁵, – akivaizdžiai matoma daugelyje dabartinių meno parodų. Bauhauzo mokykloje teorinė veikla unikaliai jungėsi su menine praktika, todėl šios jungties, kaip organiškos minties ir kūrybinio veiksmo sutapties, svarstymas šiandien gali būti aktualus įvairių sričių menininkams.

⁵ Hannah Arendt, *Tarp praeities ir ateities: aštuoni politinės filosofijos etiudai*, iš anglų kalbos vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Aidai, 1995, p. 32.

Emocinio spalvos poveikio galią pabrėžiančios reklamos srityje ypač populiarus *brainstormingo* metodas – problemų sprendimas ar spontaniškas idėjų generavimas grupėje, pasak Lyotard'o, stiprina *atliktį*⁶. Bauhauzo mokykla, kurioje spalvos problemos teoriniu ir praktiniu aspektais sprendė kardinaliai skirtingi menininkai ir kurios erdvėje egzistavo paradoksaliai skirtingi požiūriai į spalvą, psichologinį jos poveikį bei dekoratyvių funkcijų galimybių panaudojimą, yra kaip tik tokio darbo grupėje pavyzdys. Galima teigti, kad, savitai jungdami teoriją su praktika, Bauhauzo koloristai įnešė tam tikrą indėlį ir į šiandien aktualų „meninio tyrimo“, arba menininko atliekamo dažnai tarpdisciplininio tyrimo, problemos svarstymus.

Kūrybinės schemos kaip meniniai tyrimai. Šiandien akademinių meno mokyklų erdvėje aktyviai polemizuojama mėginant apibrėžti vadinamųjų vaizduojamųjų disciplinų atstovų: dailininkų, dizainerių, architektų etc., meninę raišką. Stengiamasi nusakyti santykį tarp praktinės, vizualiosios kūrybos ir teorijos – raštu išreiškiamų pastebėjimų, dienoraščių, savo kūrybos refleksijų, esė, filosofinių bandymų, specializuotų vienos ar kitos srities traktatų bei straipsnių ir parodų anotacijų. Postmoderno „skirtybių vienybės“ kultūroje pirmiausia akivaizdi teksto recesija, degradacija ir galinga vaizdo kultūros ekspansija. Tačiau, kita vertus, neretai regima ir su ja oponuojanti priešinga tendencija, kai sureikšmintą kalbą, raštas tarsi nustumia vizualumą *per se* į periferiją ir taip atima vertę iš kai kurių vizualinės raiškos formų, pavyzdžiui, intuityvių prieigų prie meninės raiškos. Meno kūrinius šiandienos estetikoje tapo įprasta aiškinti, nes tarsi savaime suprantama, kad už kiekvieno iš jų būtinai slypi teorinė, aiškiai artikuliuota „žinia“. Šią teorijos ir meno praktikos (veiklos) santykio problemą jau keletą dešimtmečių mėginama vienaip ar kitaip suvaldyti išspraudžiant į tinkamų sąvokų rėmus. Surasti ir pritaikyti terminologiją tapo būtina aukštosioms meno mokykloms gavus meno doktorantūros teisę. Šiuo metu maždaug 280 mokslo institucijų pasaulyje siūlo meno doktorantūros studijas (*arts-based PhD*)⁷. Studijų modeliai varijuoja nuo kontinentinės meno rekonceptualizacijos, *suis generis perspective*, meninio

⁶ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 113.

⁷ *Share: Handbook for Artistic Research Education*, edited by Mick Wilson, Schelte van Ruiten, Amsterdam: Elia, 2013, p. 10.

tyrimo (*research for art*), būdingo Šiaurės šalims, specifiško, dažniausiai socialiniais mokslais paremto dizaino akademijų tyrimo iki moksliniams tyrimams artimesnių nuo 1970-ųjų egzistuojančių Jungtinės Karalystės bei Japonijos modelių⁸. Britanija laikoma ir diskusijos meninio tyrimo klausimais pradininke.

Šių pastarąjį dešimtmetį ypač aktyvių, iš dalies Bolonijos proceso, koordinuojančio Europos aukštojo mokslo sistemą, veikiamų diskusijų laukas apima poststruktūralistinę institucinę kritiką, vaizduojamojo meno bei dizaino epistemologinę perspektyvą. Kyla poreikis apibrėžti ir legitimuoti skirtingų žinių tipus bei polemiką dėl galimų pačios meninio tyrimo sąvokos konotacijų, pvz.: tyrimas mene (*in art*), tyrimas menui (*for art*), tyrimas kaip menas (*as art*), tyrimas per meną (*through art*)⁹ etc.

Literatūroje, skirtoje įvairioms meno doktorantūros formoms aptarti, dažniausiai vartojamas būtent *meninio tyrimo* (*artistic research*) terminas, kurio, keičiantis *meno* sąvokos atspalviams, pastovi ir nekintama dalis lieka žodis *tyrimas*, savaime nurodantis į epistemologinę sritį ir reiškiantis metodišką veiklą – kokių nors žinių sisteminiumą ir naujų atradimą. Kadangi tai reiškia, jog meniniu tyrimu negali būti laikomas tiesiog kūrybinio proceso demonstravimas, atskirų meno kūrinių eksplikacija – nekoordinuotas, tam tikros meninės veiklos etapo pristatymas, natūraliai kyla vadinamųjų „tyliųjų žinių“ ir hipotetinių jų sisteminimo būdų klausimas, jei tokius manysime esant įmanomais. Savo darbe, skirtame epistemologinei dizaino perspektyvai XX a., Nitzan Waisberg rašo, jog dizaino reprezentacija žodžiais ir vaizdais formuoja žinojimo *kūną*, diskursyvią sistemą, kuri konstruoja, keičia, asimiliuoja ir ardo reikšmes. Teoretikės žodžiais tariant, pasirinkta epistemologinė distancija tarp dviejų žinojimo tipų tarsi suformuoja filosofinį rėmą ar tinklą, kuriuo remiantis galima ištirti įvairiausius reprezentacijos būdus bei reikšmes¹⁰. Ji siūlo teorinį dizaino kontekstualizacijos modelį: „Įmanoma kontekstualizuoti dizainą ir jo diskursą kaip dviejų plačių

⁸ *Ibid.*, p. 11–13.

⁹ Pgl. Jameso Elkinso ir Frances Whitehead polemiką knygoje *What Do Artists Know?*, edited by James Elkins, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2012.

¹⁰ Nitzan Waisberg disertacija *An Epistemological Perspective on Design Discourse in the 20th Century*, London, V&A RCA MA, 2006, p. 2.

žinojimo tipų išraiškas. Dizaino [*designing*] veiksmas nurodo į *Žinojimą, kaip* [*Knowing How*], o dizaino istorijos studijos pabrėžia *Žinojimą, kad* [*Knowing That*].¹¹

Šie žinojimo tipai kartais gali persidengti, tačiau išlieka atskiri ne tik epsitemologinėje perspektyvoje, kurią apima, bet ir kalbant apie žinojimo pasiskirstymą – egzistuoja žmonės, kuriems būdingas *Žinojimas, kaip* arba *Žinojimas, kad*. Daugelis dizainerių, puikiai įvaldžiusių pirmojo tipo žinojimą, nesugeba artikuliuoti antrojo. Ir atvirkščiai, dizaino istorikams įprastas antrasis tipas, tačiau jie negali sukurti daiktų, kuriuos aprašinėja. Išnašose Waisberg patikslina, kad esama individų, kurių intelektualiniai gebėjimai jungia abu žinojimo tipus, bet „tai nėra taip įprasta, kaip norėtume galvoti“¹². Prie tokių išimčių priskirdama Adolfą Loosą, Le Corbusier, Ettore Sottsassą, Reynerį Banhamą autorė pažymi, kad gali atrodyti, jog ši savybė gerbtina savaime, tačiau taip pat tai gali reikšti ir literatūrinį šališkumą (*literary bias*), dominuojantį dizaino istorijos diskurse. Tendencija vertinti teoriškai artikuliuoti gebančius dizainerius gali būti tik dar vienas „literatūrinio šališkumo“ pavyzdys, kai tiesiog sureikšminamas marginalinis fenomenas. Waisberg kalba apie *numanomą* 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. Waisberg teigia, jog dizaino istorija klostosi šių skirtingų žinojimo rūšių konflikto arenoje.

Tokie žinojimo tipai gali būti aptariamami 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. Pasitelkiant keletą toliau pateiktų pavyzdžių, galima aptarti intuityvaus žinojimo, arba *Žinojimo, kaip*, formas, parodant šį žinojimą ne kaip alternatyvą *Žinojimui, kad*, bet kaip neatskiriamą pastarojo dalį.

Meninio tyrimo sąvoka nėra nauja, nors Lietuvos akademinėje erdvėje ji aktyviai taikoma tik keletą pastarųjų metų. Anot Micko Wilsono ir Schelte's van Ruiteno, konceptualių tendencijų ryškėjimas vaizduojamuosiuose menuose 1960-aisiais tapo

¹¹ *Ibid.*, p. 30.

¹² *Ibid.*, p. 30, išnaša 17.

stipriu postūmiu svarstyti meno kaip kognityvinės veiklos klausimą¹³, tačiau panašūs tyrimai vykdyti ir žymiai anksčiau. Čia galima rasti analogiją su šiandien mėginamomis apibrėžti kritinio ar spekulatyviojo¹⁴ dizaino sąvokomis: tokio dizaino pavyzdžių būta daug anksčiau, tačiau autoriai nežinojo kuriantys spekulatyvų dizainą, nors galimai kėlė tokius pat tikslus ar net sėkmingai juos įgyvendino. Šia tema taiklų pastebėjimą išsakė Saratas Maharajus, esą daugelis mūsų jaučiamės, lyg būtume vykdę meninį tyrimą metų metus jo taip nevadindami, kaip kad Moliere'o pjesės veikėjas Monsieur Jourdainas nustebo supratęs, jog visą laiką kalbėjo proza¹⁵. Pasak Maharajaus, plati *meninio tyrimo* sąvoka talpina beveik viską: meno kūrinio kūrimo procesus; meno praktikas, kurios zonduoja ir testuoja patirtį; mąstymą-darymą (*thinking-doing*) kaip vizualaus meno praktikas *vis-à-vis* su kitomis žinojimo sistemomis; vizualaus mąstymoodusus, esančius anapus akademinio metodo.

Mano pasirinktų menininkų teoretikų kūrybos, jų dėstymo metodologijos Bauhauzo dizaino mokykloje aptarimas leidžia meninį tyrimą parodyti įvairiais aspektais, atskleidžiant galimas praktikas ir teorijos *jungtis* bei individualius kiekvieno autoriaus meninio tyrimo bruožus. Susitelkiant į teorinius Kandinskio, Klee ir Itteno spalvos fenomeno interpretacijos konceptus ir apžvelgiant, kaip empiriniai, plastiniai spalvos fenomeno aspektai taikyti meninėse Bauhauzo dizaino praktikose, siekiama pastebėti kai kuriuos dėsningumus, kurie leidžia šių trijų menininkų veiklą pavadinti meniniais tyrimais.

Klee, Itteno ir Kandinskio spalvos fenomeno interpretacijos neatsiejamoms nuo kiekvieno iš jų kūrybinės schemos, priklauso nedalomai visumai, todėl, norint išsiaiškinti, kaip kiekvienas suvokia spalvos fenomeną, tikslinga apžvelgti visą prieinamą kūrybinį palikimą: tapybą, teorinius veikalus, dėstymo metodus, aprašytus pedagoginiuose užrašuose, bei dienoraščius. Spalvos samprata čia glaudžiai susijusi su vidujybės,

¹³ Share. *Handbook for Artistic Research Education*, p. 23.

¹⁴ Šiuos terminus svarsto Anthony Dunne'as ir Fiona Raby knygoje *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, London: The Mit Press, 2013.

¹⁵ Sarat Maharaj, „Unfinishable Sketch of 'An Unknown Object in 4 D: scenes of artistic research“, in: *Artistic Research*, edited by Annette W. Balkema, Henk Slager, Amsterdam / New York, 2004, p. 39.

nematomumo, nesuprantamumo konceptais, aiškinamais muzikos, šokio, ritmo, judesio ir judėjimo (*spiritus movens*) metaforika, pačią metaforą suprantant ne kaip sąvoką, bet kaip veiklą, atveriančią autentišką realybę. Aiškinantis Bauhauzo koloristų (kaip minėta anksčiau, paveikiausių Bauhauzo mokyklos spalvos teorijų autorystė priklauso iracionaliajam šios mokyklos „flangui“ – tapytojams Kandinskiui, Klee ir Ittenui) *kūrybinę* metodiką ar meninius tyrimus, galima pasitelkti Heydeno White'o „tropavimo“ sąvoką. Anot White'o, tropai, tai yra metafora, metonimija, sinekdocha ir ironija (kuriuos galime suprasti ne tik kaip kalbinius, bet ir kaip vaizdinius konstruktus), nėra vien poetiniai ornamentai, bet sąmonės ar vidujybės buvimo būdai, lemiantys absoliučiai visą veiklą. Galima teigti, kad logika yra statiška, savyje užsisklendusi sistema, o tropai atveria visiškai naujas patirties schemas bei leidžia jas naujai išreikšti kalba, o šiame kontekste – ir vaizdu. Anot Richardo Rorty, „tropavimas [*troping*] yra tiek judėjimas nuo vienos dalykų sąsajos sampratos prie kitos, tiek dalykų jungtis, o šie gali būti išreikšti kalba, kuri atsižvelgia į galimybę jiems būti išreikštiems kitaip“¹⁶. Šiuo atveju sąvoka subordinuota metaforai, o ne metafora sąvokai¹⁷, metafora yra daugiaprasmė ir nenuspėjama, tad bet kokius vertinimus galime laikyti tik perspektyvomis, bet kada galinčiomis atsiverti dar vienu netikėtu kampu. Spalvos ar bet kokio kito fenomeno *užklausimas* tokiu atveju taip pat negali duoti vienareikšmiško atsakymo, jo nerasime nei Klee, nei Itteno ar Kandinskio veikaluose.

Taigi pirmuoju dėsningumu pavadinčiau metaforizacijos principą kaip *tyliųjų žinių*, intuityvaus menininko žinojimo ar *Žinojimo*, kaip perdavimo būdą. Vakarietiškoje logocentrinėje kultūroje metafora dažniausiai suprantama aristoteliškai, laikant ją „tik“ poetiniu išraiškos būdu: „[T]ai žodžio, reiškiančio vieną daiktą, perkėlimas į kitą daiktą. Perkeliama arba iš giminės į rūšį, arba iš rūšies į giminę, arba iš rūšies į rūšį, arba pagal analogiją.“¹⁸ Tačiau tai nėra autentiškas, neredukcinis metaforos

¹⁶ Hyden White, „Įvadas: tropologija, diskursas ir žmogaus sąmonės modusai“, in: *Kultūra ir istorija*, sudarė Vytautas Berenis, Vilnius: Gervėlė, 1996, p. 127.

¹⁷ Sarah Kofman, „Metaphor, Symbol, Metamorphosis“, in: *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, edited by David B. Allison, London: MIT Press, 1994, p. 207.

¹⁸ Aristotelis, „Poetika“, in: *Poetika ir literatūros estetika: nuo Aristotelio iki Hegelio*, sudarė Vanda Zaborskaitė, Vilnius: Vaga, 1978, p. 60.

apibrėžimas. Aristotelis į viską žvelgia racionalios sąvokos šviesoje ir matuoja jos masteliu. Būtent iš čia kyla metaforos nuvertinimas kaip „tik“ metaforos – nieko nereikšiančios ir tik trukdančios žinojimo skaidrumui (beje, ši tradicija turi iš tiesų stebėtinai didelę galią, nes net ir po „Dievo mirties“ išliko gyvybinga). Bet jei metaforą suprasime kaip *pirmąpradį* pasaulio suvokimo būdą, paaiškės, kad ji neturi nieko bendra su klasikinės tradicijos vertinimais ir sampratomis; ją veikiau reikėtų suprasti postmodernia, pavyzdžiui, White'o ar Rorty siūloma prasme, tai yra kaip pirminį pasaulio tematizavimo būdą, turintį „tai yra tai“ struktūrą. Tokiu atveju metaforą galima sugretinti su patyrimu ir logikai paklūstančių išvadų siekimo procesu kaip pasaulėvaizdžio kaitos galimybe, kuri leidžia ištrūkti iš matematiškai suvokiamo kalbos uždaro, statiškos duoties, ir interpretuoti kaip kartinį meninio proceso įrankį, įgalinantį vienaip ar kitaip sisteminti *tyliąsias* meno pasaulio žinias. Vis dėlto sąvoką „sisteminti“ čia reikėtų suprasti reliatyviai, nes metaforos statusas nepagaunamas vien tik sąvokine pasaulio tematizavimo forma: „Metafora yra tarsi balsas, sklindantis iš anapus loginės erdvės [...]. Tai veikiau kvietimas pakeisti savo kalbą bei gyvenimą nei pasiūlymas, kaip juos susisteminti.“¹⁹ Galima sakyti, kad metaforizacija mene veikia kaip tam tikras pasaulio kaukių nuplėšimas ir jas siejančių grandžių struktūros, bet ne logikos (jei pastarąją suprasime racionalistiškai) atskleidimas, savotiškas atsargus realybės preparavimas.

Tyliųjų 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 ar artikuliacijos nereikėtų suprasti kaip alternatyvos *Žinojimui*, kad ar priešinti vieną žinojimo būdą kitam, kaip neretai nutinka šiandienos diskusijose meno tema – išvystoma dialektiška polemika, prioretizuojant intuityviasias 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

¹⁹ Richard Rorty, *Essays on Heidegger and Others*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991, p. 12.

modelį. Bauhauzo spalvos teorijų autorių 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 ir metaforiškiausią tarp Bauhauzo koloristų, organiškiausiai susiejusį praktiką su teorija galima vertinti Klee. Čia, perfrazuojant ankstyvąjį Nietzsche'ę, reikėtų pasakyti, kad metafora tikram menininkui²⁰ yra ne retorinė figūra, o vaizdo, kurį jis regi vaizduotėje vietoje kokios nors sąvokos, pakaitalas.

Meninio tyrimo metodai. Klee, Itteno, Kandinskio modeliai. Žaidybiškumas Klee kūryboje yra vienas pamatinių struktūrinių jo estetinės sistemos principų, atsispinintis visose šio universalaus dailininko išbandytose kūrybinės raiškos srityse: tapyboje, piešiniuose, poezijoje, muzikoje ir filosofijoje. Atrodo, kad nebuvo nieko, kas jam nepasitarnautų, meniniams eksperimentams tiko visi kelyje pasitaikę tikrovės elementai: užrašai, mozaikos, sutrūkusi keramika, grafiniai ženklai, gamtos reljefai, atspaudai, akmens sluoksniai uolose, senoviniai skirtingų kultūrų meniniai artefaktai ir net įsivaizduojamos idiogramos²¹. Naudojamų įvaizdžių polifonija, turinio daugiasluoksniškumas bei grynos, mechaninės abstrakcijos idėjos atmetimas paaiškina, kodėl Klee laikomas vienu iš postmodernios tapybinės estetikos pirmtakų, įkvėpusių šios kartos menininkus radikalioms inovacijoms. Klee mintį, jog estetiškas yra pats tapybos aktas, o kūrinys kaskart naujai perkuriamas estetiniu stebėjimo aktu, galima prilyginti ir gadameriškam tiesos atsivėrimui *santykiyje* tarp žiūrovo ir meno kūrinio ir, kita vertus, pritaikyti šiandien populiarių atvirų arba vadinamųjų interaktyvių kūrinių dinaminės estetikos modeliui, kai įsitraukimas į žaidimą laikomas ypač svarbia estetinė suvokėjo refleksija.

Meno procese dailininkas yra žaidėjas, gebantis pasiekti aukščiausią žaidimo lygį, kai žaidžiantysis susitapatina su žaidimu ir jame ištirpsta: *je suis peinture*, – rašė

²⁰ Originale – „tikram poetui“ in: Friedrich Nietzsche, *Tragedijos gimimas, arba Helenizmas ir pesimizmas*, iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Pradai, 1997, p. 8.

²¹ Pierre'o Volboudt komentaras in: Gualtieri di San Lazzaro, *KLEE. A Study of his Life and Work*, edited by Fernand Hazan, Paris, 1957, p. 161–162.

viename savo dienoraščių. Ritmo pojūtis jam buvo kertinis kūrybinis principas ir pamatinė žmogiškosios natūros savybė, gaunama kartu su kitais įgimtais pojūčiais. Ritmiką išreiškė linijomis, kūrė tarsi muzikinio metro interpretacijas. Ir nors atmetė mintį, kad paties darbuose jaučiama sinestetinė pastanga, jo žaidimas kuriant skirtingų spalvinių plotų kompozicijas yra tarsi muzikinė polifonija, lygiareikšmės kūrinio dalys skamba vienu metu. Klee buvo nepriimtina idėja, kad kuri nors forma gali būti kuriama kitos efektui išgauti, tapybos ir muzikos sąveiką pripažindamas fundamentaliu estetiniu principu, jis stengėsi *kurti*, bet ne *atkurti*.

Šio nepaprastai talentingo, jautraus menininko žaidybiškumą iliustruoja ir jo paveikslų pavadinimai: „Lėlių teatras“ / „Puppenspiel“ (1923), tais pačiais metais sukurtą spalvotų lakštų serija „Pilvakalbys“ / „Bauchredner“, „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 daugelis kitų, kuriuose visa apimantį žaidimą atspindi sodo, sėklos, šokančių augalų, gyvūnų, vaikų, skrydžio įvaizdžiai. Labiau nei gamtos studijos jį domino *vidiniai* estetiški procesai, gebėjimas koncentruotis į spalvinės paletės turinį ir galimybė *laisvai* fantazuoti spalva. Kūrybinės Klee paieškas Robertas Knottas apibūdina kaip būsenos iki gimimo siekį – tai nei gyvenimas, nei mirtis, bet prisilietimas prie anapusybės, mistinė sfera²².

Klee kuriami vaizdiniai – poetinės realybės parodijos, kuriose paslėpti sudėtingi prasminiai kodai: gyvūno ar augalo įvaizdžiu užmaskuojama keliasluoksni, kintanti dviprasmybė. Spalvotos šachmatų lentos virsta architektūra, žydinčiu medžiu ar mečetės portalu, vaizdas labiau jaučiamas nei matomas. Kvadratų, rombų spalvinė dinamika sufleruoja taiklias užuominas, įtaigiai perteikiant, pvz., 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. Nors šio dailininko tapybos išoriniai, formos pokyčiai nėra tokie drastiški kaip, pavyzdžiui, Picasso, jo kūryba vertinama kaip ypač gausi metamorfozių. Klee pasitelkė asociacijas ir tyrė pasaulį

²² Robert Knott, „Paul Klee and the Mystic Center“, *Art Journal*, December 1978, Vol. 38, Issue 2, p. 114.

perleisdamas per žaidybiškos sąmonės filtrą, tai yra pats tapdamas tiriamuoju. Galima sakyti, kad Nietzschei „*nieko nėra svarbesnio ar galingesnio nei savęs aprašinėjimas*“²³, o Klee nuolat tapo savo estetiškai suvokiamo pasaulio esatį.

Klee kūrybą galime laikyti organišku meniniu tyrimu, tam tikra menininko identifikacija, kai formuluojami uždaviniai ir keliami klausimai natūraliai atsiskleidžia praktikos ir teorijos *sintezėje*. Juha Varto knygoje *Meninio tyrimo pagrindai. Ontologinis, epistemologinis ir istorinis pagrindimas* (*Basics of Artistic Research. Ontological, Epistemological and Historical Justifications*, 2009) rašo, jog savęs (autoriaus) identifikacija tyrime pasireiškia formuluojant klausimus ir *užklausančią* pačią discipliną, kurios rėmuose vyksta tyrimas²⁴. Teoriniai Klee veikalai – pedagoginiai užrašai, dienoraščiai, piešiniai su paaiškinimais – tarsi balansuoja tarp meninės kūrybos ir filosofijos (dailininko mintis ypač vertino Heideggeris). Toks įvairiapusiškas kūrybinis palikimas atsako ir į paties menininko 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 kurdamas šaiposi, ironizuoja ir *juokauja*, juokas jį tarsi išlaisvina iš veržiančio realybės rėmo ir kelia aukštyn – atveria neobjektišką tikrovę. Pasak Ernsto Cassirerio, „[m]es gyvename šiame ribotame pasaulyje, bet nebesame jo kaliniai. Toks ypatingas komiškojo katarsio pobūdis. Daiktai ir įvykiai palaipsniui pradeda prarasti savo materialųjį svorį; panieka ištirpsta juoke, o juokas yra laisvė“²⁵.

Klee tapyba atrodo filosofiška dėl kelių aspektų. Viena vertus, meniniai tapytojo žaidimai vyksta *visuotinum* lygmenyje, kai, siekiant kokybinės paveiklos vaizdo gilmės, į paviršių ištraukiama *vidujybė* – atveriami ir nurodomi tyrinėjamo objekto ar problemos skerspjūviai, apibūdinamos funkcijos. Iš kitos pusės, Klee kūrinuose ypač

²³ Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 99.

²⁴ Juha Varto, *Basics of Artistic Research. Ontological, Epistemological and Historical Justifications*, Finland, Helsinki: Publication series of the University of Art and Design, Helsinki, B 94, 2009, p. 148.

²⁵ Ernst Cassirer, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Heaven and London: Yale University Press, 1970, p. 150.

svarbus kontekstualumas. Beveik anatomiškai preparuojant vaizduojamus objektus, kartu akcentuojamos jų sąsajos su universumu, pasak Willo Grohmanno, tiriant žemės šaknis, atskleidžiamas jų ryšys su kosmosu²⁶. Klee kūryboje galime apčiuopti haidegeriškąją *sąveikos* (*Geviert*) arba pasaulio visuotinumą problemiką: 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 (*reflection in action*) – imanentiškos, performatyvios perspektyvos, Henko Borgdorfo aprašytos kaip būdingos tyrimui, kuriame nedaroma skirtis tarp subjekto ir objekto, nėra distancijos tarp tiriančiojo ir meno praktikos, sąvyje talpinančios tyrimo procesą ir rezultatus²⁷.

Aptariamų autorių meninius tyrimus vienija ir individualūs tyrimo ar meninės raiškos metodai, atsiskleidžiantys kūryboje, jos santykiyje su teorija bei pedagoginėse praktikose. Sprendimai ir tyrimo perspektyva taip pat priklauso nuo klausimų formulavimo: koks metodas leidžia į juos atsakyti²⁸. Klee atvejis čia aktualus kaip organiška praktikos ir teorijos *sintezė*, o Itteno ir Kandinskio modeliai parodo kiek kitokias praktikos ir teorijos sąsajas. Priešingai nei Klee, kurio meninė schema geriausiai atskleidžia per dienoraščius ir tapybą, šie du menininkai rašė teorinius veikalus, skirtus atskiroms problemoms, pvz.: spalvai, formai (Itteno *Spalvos menas* (*Kunst der Farbe*, 1961), Dizainas ir forma: pagrindinis kursas Bauhauze (*Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs – und Formenlehre*, 1963; Kandinskio *Taškas ir linija plokštumoje* (*Punkt und Linie zu Fläche*, 1925) etc.). Taip pat jų metodologijai svarbus *kūniškumas*, gestas. Kūniškumą akcentuoja ir šiandien meninį tyrimą aptariantys autoriai, nurodydami į Maurice'o Merleau-Ponty kūnišką žinojimą (*bodily knowledge*)²⁹, rankos ir minties vienovę³⁰ ar haidegerišką *minties gestą* (*das Gebarde des Denkens*)³¹. Su kūniškumo

²⁶ Will Grohmann, *Paul Klee*, USA, New York: Harry N. Adams publishers, 1985, p. 25.

²⁷ Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, 2012, p. 38.

²⁸ Juha Varto, *op. cit.*, p. 148.

²⁹ Henk Borgdorff, *op. cit.*, p. 48.

³⁰ Juha Varto, *op. cit.*, p. 48.

³¹ *Ibid.*, p. 47.

konceptu susiję ir Itteno bei Kandinskio dėstymo Bauhauze bei kūrybos metodai. Ittenas, įkvėptas senovės persų ugnies kulto interpretacijų (*mazdaznan*), pedagoginėje ir kūrybinėje veikloje taikė gesto, šokio, judesio praktiką, Kandinskio, iš prigimties sinesteto, kūryboje šis fenomenas skleidėsi kaip glaudžiai susijęs su muzika. Šiuo atveju kūniškumą galime tapatinti su *tyliosiomis žiniomis* ar *Žinojimu, kaip*, suprantant jį kaip *phronesis, 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 menininkų kūryboje, net ir tada, kai rašomas tam tikrai problemai skirtas teorinis veikalas, *Žinojimas, kaip* papildo *Žinojimą, kad* ir veikia kaip integrali pastarojo dalis. Daugiausia taip yra todėl, kad Klee, Itteno ir Kandinskio spalvos fenomeno samprata suformuota remiantis giliomis įvairių meno sričių ir skirtingų filosofinių krypčių žiniomis, tai yra asmeninės meninės praktikos patirtys jungiasi su plačia erudicija bei intelektiniu žinojimu.

Kaip teigia Janas Kaila, neįmanoma sukurti visai naujos tyrimo formos, nes tai reikštų kalbos ribų peržengimą, o menininkai visada saistomi meno istorijos, semiotikos ir estetikos tradicijų. Tad tik tuo pat metu naudojant ir laužant egzistuojančias, pažįstamas verbalines artikuliacijas galima sukurti kitokią tradiciją ir tai negali įvykti greitai³². Tačiau galima aktualizuoti praeityje buvusius meninius tyrimus, nors ir neįvardytus būtent šia sąvoka. Šiandien dažnai susiduriame su meno praktikomis – tyrimais, kurių autoriai remiasi dabar Lietuvoje ypač išpopuliarėjusiomis įvairiomis Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari filosofijos interpretacijomis. Dažniausiai minėtų meninių praktikų modeliu tampa *rizomos* principas³³, diktuojantis ne tik kompozicinę paveikslą ar kito meno kūrinio struktūrą, „nereprezentatyvų“³⁴ vaizdavimo būdą, bet ir tokiais atvejais beveik privalomą procesualumo akcentavimą. Įdėmiau pažvelgę, visas šias „naujoves“ galime aptikti jau Klee, gyvenusio šimtmečiu anksčiau, kūryboje,

³² Jan Kaila, „What is the Point of Research and Doctoral Studies in Art?“, in: *Artistic Research*, p. 66.

³³ Deleuze'o ir Guattari filosofinis konceptas, įkvėptas botanikoje vartojamo analogiško termino (sen. graikų kalba – *rhízōma*), reiškiančio augalo šaknų masę. Tai yra „minties vaizdas“, kurį galima suprasti kaip nehierarchiškas, daugialypes mąstymo priegas.

³⁴ Terminas, kuriuo menininkai dažnai įvardija netiesioginę, tai yra nemimetinę reprezentaciją.

taip pat ir kitų čia minimų autorių meninėse schemose. Annete W. Balkema straipsnyje „Conecting Worlds“ klausia, ar vizualiųjų menų atstovas, skaitantis Deleuze'o ir Guattari filosofiją, yra meninio tyrimo pavyzdys? Ir čia pat atsako: ne³⁵.

Todėl kiekvienam menininkui svarbu kurti savo prieigas, ieškoti individualios metodologijos, kuri tokia pat svarbi kaip praktikos ir teorinio požiūrio kombinacija ir yra tarsi rėmas, pusiau kieta (*semi-solid*) bazė siekiamis ir eksperimentams įgyvendinti. Be tokios metodologijos, kaip teigia Mika Hannula³⁶, meninis tyrimas, kaip tarpdisciplininė sritis, negali egzistuoti.

Tyrimo objektas ir pagrindinis problemų laukas. Pagrindinis šio darbo tyrimo objektas yra spalvos fenomeno *samprata* Bauhauzo mokyklos estetikoje. Kritinės analizės centre – spalvos fenomeno savitumas ir jo *suvokimo* problemos, kurios buvo svarbiausios ir analizei pasirinktiems menininkams – Kandinskiui, Klee, Ittenui ir jų mokiniui, Bauhauzo ir vėliau JAV *Black Mountain* koledžo ryškiausiajam dėstytojui Josefui Albersui. Pasirinkdami filosofines prieigas savo spalvos tyrimams, jie sureikšmino *idėjų* ir išskėlė kuriančią minties galią. Parodydami, kaip įvairūs meno pasaulio reiškiniai susiję conceptualiame lygmenyje, akcentavo *suvokimo*, mąstymo svarbą, taikomuosius spalvos fenomeno aspektus laikydami antraeiliais. Todėl šioje disertacijoje dėmesys skiriamas spalvos fenomeno *sampratai*, taikomuosius aspektus tikslingai paliekant už darbo ribų.

Spalvos fenomeną tirti nelengva dėl jo daugialypiškumo, čia telpa ir objektyvus (šviesa), ir subjektyvus (matymas) pradai³⁷, studijos apima daugybę sričių: optiką, matematiką, psichologiją, fiziologiją ir kitas joms giminingas, spalvos taip pat neįmanoma atsieti nuo kultūrologinių, filosofinių, estetinių ir net archeologinių ar literatūrinių tyrimų. Todėl, imantis šio darbo, būtina apibrėžti tyrimų lauką, pasirenkant žiūros taškus, reikia atsižvelgti į šiandien aktualią problemiką. Lenina N. Mironova spalvos klasifikavimo istoriją skiria į du plačius periodus – nuo priešistorinių laikų iki XVI a. ir nuo XVII a. iki mūsų laikų. Plėtojantis, keičiantis ir sluoksniuojantis kultūrinei

³⁵ Annette Balkema, „Connecting Worlds“, in: *Artistic Research*, p. 62.

³⁶ Mika Hannula, „River Low, Mountain High. Contextualizing Artistic Research“, in: *Ibid.*, p. 70.

³⁷ Lenina N. Mironova, *Cvetovodenie*, Minsk: Visheishaja shkola, 1984, p. 7.

terpei, pamažu prarandama mąstymo vienovė, spalvos klasifikacija darosi sudėtingesnė, tačiau, labai apibendrintai tariant, beveik iki XVII a. pradžios spalva suvokiama per kulto prizmę, mitologizuojant³⁸.

Isaaco Newtono moksliniai atradimai skelbia organiską spalvos ir šviesos vienovę ir ženklina lūžį spalvos tyrimuose. Taip fizikinio požiūrio įvedimas tam tikra prasme atėmė iš spalvos fenomeno kosmologinį aspektą. Tokia fizikinė refleksija tapo įmanoma tik iš filosofinių prieigų. XVII a. atnešė didžiulius pokyčius Europos kultūroje, filosofijos disciplina tapo savarankiška, René Descartes'o, Thomo Hobbeso, Gottfriedo Wilhelmo Leibnizo racionalistinėse sistemose analizė triumfuoja prieš sintezę, ryškėja vis didesnė atskirų mokslo šakų diferenciacija. Johanno Wolfgango Goethe's filosofinis idealizmas, pavienė pastanga, nukreipta prieš materializmą, mėginant atskleisti Newtono „klaidas“, trumpam sugrąžina spalvai lygiaverčio kosmoso elemento statusą ir yra tarsi pirmasis XVIII a. maišto prieš akademizmą signalas. Iškilių švietimo epochos mąstytojų Deniso Diderot, Voltaire'o, Jeano Jacques'o Rousseau, Charles'io de Montesquieu filosofinės nuostatos krypta į gamtą, spalvos fenomenas ir koloritas taip pat darosi pavaldus gamtos įkvėpto dailininko teptukui, bet ne „vaivorykštės įstatymui“³⁹.

Goethe's spalvos teorija – paskutinis įvairių sričių žinias sintetinantis tokio pobūdžio veikalas, vėliau spalvos fenomenas apžvelgiamas atskirų disciplinų laukuose: fizikos, fiziologinės optikos, spalvos estetikos, taip pat specializuotuose leidiniuose dailininkams. XIX a. Thomo Youngo ir Hermanno Helmholtzo teorija paaiškino daugelį spalvinės žiūros fiziologinių reiškinių: spalvos adaptacijos, spalvinio aklumo etc. Tuo pat metu Goethe's amžininkai filosofai išskirtinį dėmesį rodė spalvai bei šviesai, iškilo nepaprastai įtaigios Arthuro Schopenhauerio, Friedricho Wilhelmo, Josepha Schellingo, Georgo Wilhelmo Friedricho Hegelio estetinės spalvos koncepcijos; XIX a. filosofinė mintis ypač daug dėmesio skyrė meno problemoms. Jenos mokykla ir vėlesni romantikai vėl ieško absoliuto, pasibjaurėjimas buržuazinėmis konvencijomis skatino dvasinio prado ieškoti mene. Spalva tapo esminiu tapybos elementu.

³⁸ Lenina N. Mironova, *Uchenie o cvete*, Minsk: Visheishaja shkola, 1993, p. 8.

³⁹ Lenina N. Mironova, *Cvetovodenie*, p. 124.

Apie spalvos ir kolorito svarbą mene daug kalbėjo romantikai ir jų idėjas perėmę simbolistai. Pavyzdžiui, vienas įtakingiausių simbolizmo ideologų Charles'is Baudelaire'as koloritą vaizdžiai lygino su muzikine melodija, nepriklausančia nuo siužeto, apie kurio eliminavimą prabilo maždaug šimtmečiu anksčiau nei Kandinskis, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis ar Robert'as Delaunay. Antroje XIX a. pusėje išleista tada didelio populiarumo sulaukusi Wilhelmo Bezoldo knyga *Mokymas apie spalvas meno ir technikos atžvilgiu* (*Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe*, 1874) suteikė postūmį skirtingoms spalvos teorijoms plėtotis. XIX a. pabaigoje išsiskleido įvairių neoromantinių meno ir jo recepcijos krypčių spalvos interpretacijose ryškėja esminis skilimas – skirtingos reikšmės suteikiamos spalvai tapyboje ir ornamentiniame dekoratyviniame mene (teigiama, jog pastarajam spalva svarbiausia).

Apibendrinant galima pasakyti, kad XIX a. ir tapyba, ir taikomieji menai, siekdami priartėti prie mokslo, tarsi preparavo spalvos pasaulį, skverbėsi į spalvos fenomeno paslaptis ir, mėgindami perteikti kūrinio gelmėje glūdinčius *eidosus*, atmetė akademinius kanonus. Europoje stiprėjo susidomėjimas Rytų kraštų estetikos ir meno tradicijomis, įvairiomis egzotiškomis meno praktikomis. Kita vertus, žavėtasi primityviomis priešistorinėmis kultūromis, domėtasi spalvos ir šviesos semantika, to meto poetai ir prozininkai plačiai naudojo spalvinius įvaizdžius bei simbolius. Septyniasdešimtais metais impresionistai prabilo apie iki tol beveik neliestas problemas: paletės organizavimą, spalvos parinkimą, šviesos ir oro efektus.

Amžiaus pabaigos dailės stilistika palaipsniui atsisakė klasikinės meninės tradicijos. Po impresionistinio spalvos fenomeno sureikšminimo per niūrias spalvas vis dažniau persismelkdavo dramatiškos, mistiškos eschatologinės nuotaikos, atkreiptas dėmesys į sinestezijos problemas. Atrodo, kad ėmė jungtis ir koegzistuoti skirtingiausi spalvinių, dekoratyvių bei formos struktūrų santykių sprendimai: Antonio Gaudí architektūra, Michailo Vrubelio tapyba, Henri de Toulouse-Lautreco plakatai ir *Léono Baksto scenografija*⁴⁰. Turbūt galima teigti, kad kiekvienai amžių sandūrai būdingos *Götterdämmerung*, Dievų sutemos, pasireiškiančios panašiomis nerimo dėl ateities nuotakomis, tragizmu bei melancholija, išsiliejančia konkrečiais kolorito sprendimais mene. Gėstančiomis, dulsvėjančiomis interjero ir kostiumo spalvomis ir tuo pat

⁴⁰ Lenina N. Mironova, *Uchenie o cvete*, p. 249.

metu – viltimi dėl rytojaus, naujo troškimu, vitališkais, netikėtais virsmis ir aki-brokštais, galinčiais išprovokuoti keistų, įdomių bei visiškai nematytų meno ir kultūros artefaktų gimimą.

Tokius ar panašius *Zeitgeist* niuansus galėjome jausti išgyvendami perėjimą iš XX į XXI a., pasireiškiantį stiprėjančiu nusivylimu Vakarų klasikinės kultūros formomis ir iš jo kylančia visuotine dekonstrukcija bei kraštutinio konceptualizmo formomis mene. Virsmas iš modernaus kultūros būvio į postmodernų, žymintį „kultūros būvį po transformacijų, kurios nuo XIX amžiaus pabaigos pakeitė mokslo, literatūros ir kitų menų žaidimo taisykles“⁴¹, taip pat akivaizdžiai rodo slinktį nuo vakarietiško logocentristinio pasaulio suvokimo link kur kas platesnių suvokimo sistemų, besiformuojančių remiantis marginalinių, „neklasikinių“ kultūrų ir meno tradicijų modeliais. Akivaizdus to įrodymas yra Claude'o Lévi-Strausso, Roland'o Barthes'o, Michelio Foucault, Jacques'o Derrida estetinės teorijos, kardinaliai pakeitusios meno, estetikos sritį. Barthes'as ir Foucault žavėjosi japonų kultūra, domėjosi dzen filosofija ir skeptiškai žvelgė į ribotą vakarietišką racionalizmą, abejojo civilizacijos pažanga. Savo pažinimo archeologijoje Foucault teigė, kad kultūros ir civilizacijos procesų esmę suprasime apmąstydami ne vieną pagrindinę liniją, o daugybę šalia egzistuojančių idėjų bei procesų. Pažinimas turi remtis ne priežastiniais kultūros elementų ryšiais, bet juos skiriančių ribų ir slenksčių supratimu⁴².

Apie išsisėmusias Vakarų mąstymo formas taip pat kalba ir Derrida, siūlydamas atsisakyti vienos universalios metodologijos, kai siekiama pažinti skirtingas kultūros ir meno tradicijas. Jis iškelia „būtį kaip dalyvavimą“ (*l'être comme présence*). Pažinimo procesai čia suprantami kaip atviri, persidengiantys. Kai susipina šių procesų kalbos bei žanrai, išryškėja dėmesys marginaliems kultūros bei meno reiškiniams. Abejonę ir jos sukeliamą fundamentalių, klasikinei Vakarų metafizikai įprastų kategorijų (Absoliutas, Protas, Tiesa) niveliaciją, posūkį kraštutinio reliatyvizmo link prasidedant XXI a. galima palyginti su „Dievo mirties“ pasekmių istorija XX a. pradžioje. Tapatybe grįsto pasaulio žūtis atvėrė palankią terpę kitokiam, *neklasikiniam* realybės suvokimui ir naujoms, su labai plačia spalvos ir kolorito samprata susijusioms meno formoms steigtis.

⁴¹ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 13.

⁴² Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 321.

Apžvelgiant Bauhauzo mokyklos spalvos teorijų susiformavimo aplinkybes, tarsi savaime išryškėja šiandienai svarbūs akcentai bei paralelės. Galima teigti, kad Bauhauzo komanda sukūrė ypač paveikią, neklasikinę meno filosofiją paremtą spalvos fenomeno teoriją, padariusią didelę įtaką XX ir XXI a. vizualinės estetikos raidai. Šios teorijos atbalsius šiandien atpažįstame įvairiose meno srityse.

Taip pat mūsų laikmečiui tinka Leninos N. Mironovos pastebėjimai apie „spalvų bumo“ priežastis praėjusio amžiaus pradžioje, kai tarsi atsvara stiprėjančiam scientizmui kultūroje iškyla įvairios mitologizmo formos. Ši įžvalgi autorė rašo, jog miesto gyventojas, atitrūkęs nuo gamtos bei išvargintas darbo procesų monotonijos, emocinį alkį stengiasi kompensuoti švente, žaidimu ir netikėtumu. O pastaruosius dosniai siūlo reklamos ir pramogų industrija, jaunatviškas sportiškas dizainas etc., – visa tai neįmanoma be aktyvios, išraiškingos spalvos. Spalvos fenomeno įtraukimą į gyvenimo kasdienybę bando kontroliuoti skirtingos mokslų šakos, kurių pasiekimais gali remtis koloristika, tačiau koloristo tikslai ir užduotys visų pirma yra estetinio pobūdžio. Stilius ir amžiaus dvasia, pasak minėtos autorės, visada pirmuoja prieš logines prielaidas ar mokslines rekomendacijas.

XX a. rašytojai, kūriniuose gausiai naudoję spalvinius įvaizdžius, lyg instinktyviai priešinosi pernelyg logiškam ir racionaliam mąstymo būdai, kylančiam iš technokratinų amžiaus idealų, nes spalva susijusi su emocijų ir pasąmonės sfera⁴³. Mūsų amžiaus estetinė mintis ir nuo jos neatsiejama meno formų raida skleidžiasi įvairių kultūros, mąstymo, meno tradicijų intensyvėjančių sąveikų plotmėje. Vis didesnis dėmesys skiriamas iracionaliems, giluminius pasąmonės procesus iškeliantiems suvokimo modeliams, atmetamas vienašališkas požiūris bei priešybėmis grįsto mąstymo logika, „kultūros istorija suvokiama kaip *skirtingų, nuolatos koreguojančių viena kitą tradicijų sąšauka, kaip polilogas, polimorfinis ir daugiaspalvis skirtingų kultūrinių tradicijų audinys*“⁴⁴.

Šioje analizėje siekiama skirtingų kūrėjų spalvos interpretacijas parodyti kaip *syn-tetinę* – sąlygiškai vieningą – teoriją ar greičiau meno filosofiją, nešančią tą pačią neklasikinės estetikos žinią. Tokiu būdu šiame darbe tarsi brėžiama linija, jungianti

⁴³ Lenina N. Mironova, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁴ Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 326.

Bauhauzo (Klee, Kandinskis, Ittenas), *Black Mountain* koledžo (Albersas) ir mūsų šalies dailininko Mikalojaus Konstantino Čiurlionio spalvos fenomeno sampratas.

Darbo tikslai ir uždaviniai. Disertacijos tikslas – įvairiais aspektais išanalizuoti spalvos fenomeno sampratą Bauhauzo estetinėje teorijoje ir meno praktikoje, aktualizuoti Bauhauzo mokykloje susiformavusias savitas spalvos teorijas, atskleisti jų aktualumo nepraradusius aspektus bei reikšmę dabartinėms meno praktikoms. Parodant ir išryškinant šios mokyklos programoje itin svarbią praktikos ir teorijos jungtį, aptarti skirtingas *žinojimo* formas dizaino ir tapybos disciplinų diskurse bei jų raiškos būdų meno kūriniuose įvairovę.

Vienas šio darbo uždavinių – spalvos teorijų ir praktikos sintezės įvairių galimybių analizė, kuriai išskleisti pasirinkti Bauhauzo mokykloje susiformavę spalvos fenomeno interpretacijos modeliai. Konceptualiam lygmenyje kūrybos proceso neįmanoma analizuoti atskirai nuo spalvos meninės išraiškos galimybių panaudojimo praktikos, todėl reikia aptarti skirtingas *žinojimo* formas. Postmodernus *žinojimas* nėra galios forma ar valdžios įrankis, „jis tobulina mūsų jautrumą skirtumams ir sustiprina mūsų gebėjimą toleruoti nebendramatiškumą. Jis remiasi ne ekspertų homologiškumu, bet išradėjų paralogiškumu“⁴⁵, todėl šiandien ypač aktuali vadinamoji neklasikinė estetikos teorija, išryškinanti subjektyvius spalvos suvokimo aspektus, pasaulio refleksiją per individualią būtį.

Neklasikinė filosofija yra greičiau konkrečiam filosofinės raidos etapui būdinga *tendencija* nei *doktrina*. Ji nėra vientisa kaip vėlesnės jau XX a. pradžioje atsiradusios Vakarų filosofijos kryptys, pavyzdžiui, intuityvizmas, ankstyvoji fenomenologija. Kita vertus, neklasikinė filosofija ne pakeičia klasikinę metafiziką, o yra tik viena, neabejotinai reikšminga kryptis, gyvuojanti kartu su jomis.⁴⁶

⁴⁵ Jean-François Lyotard, *op. cit.*, p. 15–16.

⁴⁶ Antanas Andrijauskas, *Neklasikinės ir postmodernistinės filosofijos metamorfozės*, Vilnius: Meno rinkos agentūra, 2010, p. 18.

Svarbu tai, kad nemaža dalis šiai kryptčiai priskiriamų mąstytojų į pasaulį žvelgia estetiškai, išgyvendami supančias formas, spalvas, – jų žvilgsnis fokusuojasi ne į išorinius aplinkos reiškinius, bet į individualią egzistenciją. Iškeliamą meno galia, jis – „absoliuti vertybė, nepaklūstanti neestetinių sprendimų poveikiui“⁴⁷.

Antrasis uždavinys – glaustai aptarti teorines ir praktines spalvos fenomeno tyrimo ištakas neklasikinėje estetikos tradicijoje, amžių sandūros meno raidos tendencijose ir ankstyvosiose klasikinio modernizmo kryptyse, kurios darė didelę įtaką savitą Bauhauzo mokyklos spalvinių traktuočių atsiradimui.

Trečiasis uždavinys – susitelkti ties teoriniais Kandinskio, Klee, Itteno ir Alberso spalvos fenomeno interpretacijos konceptais, išryškinti jų specifiškumą ir apžvelgti, kaip empiriniai plastiniai spalvos fenomeno aspektai taikyti šių autorių meninėse praktikose.

Ketvirtuoju uždaviniu laikomas siekis parodyti modernizmo laikotarpiu išsiskleidusią intuityvistinę spalvos sampratą kaip svarbiausią ir alternatyvią dažnai populiariosios kultūros sureikšminamai analitiškai, taikomajai Bauhauzo spalvos interpretacijai bei išnagrinėti pasirinktas estetiškes Bauhauzo teoretikų spalvos interpretacijas, išryškinti atskiras atvejo studijas, reikšmingas šiandienos spalvos sprendimams.

Penktasis uždavinys – išryškinti tapytojų, Bauhauzo spalvos tyrėjų, indėlį į dizaino disciplinos raidą.

Šeštasis uždavinys – parodyti Čiurlionio spalvos konceptą, išsikritalizavusį Lietuvos dailės „aušros“ laikotarpiu, kaip novatorišką meno projektą, analogišką ir kokybiškai lygų Kandinskio ir Klee spalvos fenomeno meniniams tyrimams.

Atlikto darbo pagrindu ginami teiginiai:

1. Bauhauzo koloristų spalvos tyrimai sudaro *sintetinę* spalvos fenomeno teoriją: jungiančią skirtingas koncepcijas, tačiau esmiškai vieningą.
2. Ši teorija grįsta neklasikinės meno filosofijos ir Rytų kraštų estetikos principais.
3. Dėl tokių prieigų Kandinskis, Klee, Ittenas ir Albersas dėmesį skyrė spalvos suvokimo problemoms, bet ne taikomiesiems aspektams.
4. Dėl neklasikinės meno filosofijos ir Rytų kraštų estetikos įtakos tiriamų dailininkų meno praktikoje išryškėja spalvos redukcija.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 20.

5. Čiurlionio iš neoromantizmo (pirmiausia simbolizmo) ir įvairių Rytų kraštų estetikos įtakų išplaukiantis, vėliau modernistinių tendencijų ženklintas spalvos projektas yra daugeliu pamatinių principų artimas taip pat neoromantizmo ir modernizmo estetikos paveiktoms Klee ir Kandinskio spalvos interpretacijoms.

Metodologiniai tyrimo principai. Priklausomai nuo konkrečių darbo autorės sprendžiamų uždavinių pasitelkiamos įvairios tyrinėjimo strategijos ir metodologinės priemonės. Iškeltos problemos analizuojamos kompleksiskai ir keliomis skirtingomis, viena iš kitos nuosekliai išplaukiančiomis pakopomis. Pirma, siekiama glaustai aptarti Bauhauzo spalvos fenomeno interpretacijoms įtaką dariusį idėjų ir problemų lauką, išryškinant neklasikinę estetiką paremtas implikacijas bei parodant jų reikšmę šandienai. Antra, tiriamojo laikotarpio ribas sąlygiškai apibrėžiant Bauhauzo mokyklos (1919–1933) ir *Black Mountain* koledžo, kur išsiskleidė Alberso spalvos projektas, egzistavimo periodu (1933–1957), spalvos fenomenas analizuojamas iš vidaus kaip atvejų studija. Tai yra aptariami minėtų šių mokyklų menininkų teoretikų kūrybiniai principai bei jų sąsajos su teorija. Kadangi, kaip akcentuota anksčiau, šios mokyklos spalvinės teorijos suformuotos remiantis neklasikinę meno filosofija, tyrimas vyksta sistemingai persidengiant šiems dviem analizės lygmenims (konceptualaus idėjinio lauko aptarimo bei atvejų studijos). Priklausomai nuo nagrinėjamos medžiagos pasitelkiamos ir kitos tyrinėjimo strategijos bei metodai: pirmiausia taikomas dedukcinis metodas, judama nuo apibendrinimų ir keliamų hipotezių atskirų faktų link ir atvirkščiai – analizuojant atskirus atvejus, daromi apibendrinimai bei išvados, taikomas indukcinis metodas.

Šiandien spalvos fenomeną tiriantys mokslininkai (pavyzdžiui, Michelis Pastoureau, Lenina N. Mironova etc.) sutinka, jog šiuolaikiniai (apimantys XX ir XXI a.) spalvos tyrimai dažniausiai koncentruojami į atskiras siauros specializacijos sritis, nes parašyti konceptualų, skirtingų sričių žinias sintetinantį veikalą neįmanoma dėl vis didėjančios mokslų diferenciacijos bei įvairiapusės informacijos gausos. Skirtingų disciplinų laukuose nuolat eksperimentuojama, moksliniai išradimai vis tobulinami, dinamiškai vystosi optika, chemija, fizika ir kitos disciplinos, vienu ar kitu aspektu nagrinėjančios spalvos fenomeną. Bandymas kaip nors jungti kelių sričių žinias, kelti hipotezes ir daryti pagrįstas išvadas reikalauja ypač aukštos kvalifikacijos tose srityse:

specifinių mokslinių spalvotyros niuansų išmanymo, tarpdalykinės erudicijos bei sparčiai besivystančių technologinių procesų stebėjimo. Todėl šiandien spalva besidomintys mokslininkai apžvalgas ir tyrimus vykdo savo specializaciją atitinkančiuose baruose, tyrimą gilindami, bet ne plėsdami. Mėginant spalvos fenomeną aptarti kaip meno pasaulio artefaktą, problema išlieka ta pati, besidomintysis susiduria su persipinančiais meno filosofijos, estetikos, meno teorijos, istorijos, kultūrologijos ir kitais diskursais, skirtinga metodologija, tyrimo principais. Todėl, siekiant kokybiškai atlikti darbą, tikslinga aiškiai nustatyti prieigas.

Šioje disertacijoje pasirinkta vadinamosios *neklasikinės* estetikos perspektyva, siekiant analizės vientisumo, sąmoningai atsiribojama nuo mechaniskų, griežtai taikomųjų spalvos fenomeno traktuočių. Taikomi hermeneutinės fenomenologijos, analitinis, lyginamasis, kontekstinis metodai.

Problemos ištirtumas ir literatūros apžvalga. Spalvos fenomenas tirtas įvairiomis kryptimis – nuo bendrų sisteminio tipo teorijų (Goethe's traktatas laikomas paskutiniu įvairių sričių žinias šia tema sisteminančiu veikalu) iki siaurų, specializuotų apžvalgų. Šiandien dažniausiai susiduriame su pastarojo tipo analizėmis, tyrimų prieigos vis labiau specializuotos, optika, matematika, psichologija, menai skyla į dar smulkesnes (dažnai tarpdalykines) šakas. Aptariamas spalvos naudojimas įvairiose dizaino srityse (pvz.: George'as A. Agostonas, Albertas O. Halse'as, Harry C. Milleris, Johnas F. Pile'as, Linda Holtzschue, Ronaldas L. Reedas etc.), rašomos studijos, skirtos atskirti spalvoms (pvz.: Michelis Pastoureau, Simonas Garfieldas, Amy Butler Greenfield, Ellen Meloy, Catherine LeGrand, Alexanderis Theroux etc.), įvairiems spalvos suvokimo aspektams (pvz.: Philipas Ballas, Johnas Gage'as, Jude'as Stewartas, Loisas Smirnoffas, Paulas J. Zelanskis, Leatrice Eiseman etc.), taikomųjų ir vizualinių menų tyrimų laukas taip pat skiriasi. Filosofiniai aspektai vis dažniau perkeliama į kultūros filosofijos ir kultūrologijos sritį, kuri taip pat negali būti laikoma monodisciplina, nors „dabartinėje humanistikoje ir *sistemiškai vienija* įvairių šakinių kultūrologinių mokslų, kultūros teorijos, kultūros istorijos, kultūros antropologijos, kultūros psichologijos, etnologijos, religijotyros, menotyros ir kitų laimėjimus“⁴⁸. Dėl tokios diferenciacijos

⁴⁸ Antanas Andrijauskas, *Kultūrologijos istorija ir teorija*, p. 62.

šiandien susiduriame su pačiomis įvairiausiomis spalvos fenomeno traktuotėmis, tačiau (išskyrus pedagoginę chrestomatinio pobūdžio literatūrą, kurią galime laikyti sąlygine išimtimi) apžvalgos yra daugiau ar mažiau specializuotos.

Bauhauzo mokyklai taip pat skirta daug įvairios literatūros: pačių Bauhauzo menininkų darbai, apibrėžiantys teorines kiekvieno nuostatas bei bendrus mokyklos tikslus, dokumentinio pobūdžio veikalai, liudininkų ir mokinių pasakojimai, leidiniai, analizuojantys Bauhauzo fenomeną skirtingais kultūriniais, socialiniais, politiniais aspektais, spalvai skirtos Kandinskio ir Itteno studijos, Klee užrašai, dienoraščiai bei knygos apie pačius spalvos koncepcijų autorius (pvz.: Ulrike Becks-Malorny, Denysas Chevalier, Willas Grohmannas, Jimas Jordanas, Andrew Kaganas etc.).

Šiam tyrimui surinkta gausi medžiaga įvairiose Lietuvos aukštųjų mokyklų bibliotekose, taip pat privačiose bei užsienio šalių bibliotekose. Darbui vertingos informacijos ir retų leidinių sukaupta stažuotės metu *V&A National Art Library* Londone; *Österreichische Nationalbibliothek* Vienoje; *Charleston Adlleston Library*, SC Jungtinėje Amerikos Valstijose; vertinga archyvinė medžiaga surinkta dirbant JAV archyve – *Western Regional Archives (State Archives of North Carolina)*.

Atlikus išsamią pasiekiamos literatūros apžvalgą, galima pastebėti ir išskirti tam tikras dėsningas spalvos fenomeno bei Bauhauzo dizaino mokyklos tyrimų kryptis ir modelius. Pirma: sintetiniai leidiniai, apžvelgiantys mokyklos veiklą jos gyvavimo periodu, analizuojantys priešistorę (pvz., Johnas V. Maciuka); antra: skirtingoms meno šakoms (teatrui, tekstilei, dizainui) skirta literatūra; trečia: dėstytojų ir jų mokinių dienoraščiai bei atsiminimai, pedagoginiai užrašai, knygos, skirtos įvairiems meno fenomenams, tarp jų ir spalvai. Neteko susidurti su mėginimu apmąstyti spalvos fenomeną būtent Bauhauzo mokyklos estetikoje. Taip pat, remiantis atlikta literatūros apžvalga, nėra bandymų parodyti šias teorijas kaip *sintetinę* spalvos teoriją ar teorijų bloką, perduodantį tam tikrą neklasikinės meno filosofijos žinią.

Nagrinėjant literatūrą, apžvelgiančią Bauhauzo mokyklos priešistorę, galima pastebėti, kad nemažai autorių (pvz.: Anna Rowland, Jeannine Fiedler, Peteris Feierabendas, Frankas Whitfordas, Gillian Naylor etc.) ne tik pabrėžia „retrospektyviai akivaizdų Bauhauzo indėlį į visas dizaino sritis“⁴⁹, bet ir sutinka, kad anksčiau, XIX a.

⁴⁹ Anna Rowland, *Bauhaus Source Book: Bauhaus Style and it's Worldwide Influence*, UK, London: Quantum Books Ltd, 1997, p. 8.

pabaigoje ir XX a. pradžioje, taip pat būta panašios krypties mokyklų (Stuttgarto taikomųjų menų, *Debschitz* mokykla Miunchene, Karališkoji taikomųjų menų mokykla Berlyne etc.), kėlusią ir sėkmingai įgyvendinusių panašius uždavinius bei taikiusių analogiškus tuo metu inovatyvius pedagoginius modelius, pvz., kūrybines dirbtuves (*instructional workshop*). Kai kurie tyrinėtojai būtent Bauhauzo tapimą žinomiausiu pavyzdžiu aiškina dramatiškomis istorinėmis aplinkybėmis, sukūrusiomis unikalumo aurą, kuri sumenkino prieškario precedentus, pamatinius XX a. Vokietijos architektūros ir dizaino evoliucijai⁵⁰, bei akcentuoja aktyvius mokyklos lyderius (ypač pirmąjį, Gropiusą), išskirtines pastangas dėjusius Bauhauzui reklamuoti. Kiti mokslininkai šios mokyklos iškilimą sieja su ypač stipriomis, charizmatiškais kardinaliai skirtingų menininkų asmenybėmis, kurių gebėjimas dirbti komandoje davė beveik neįtikėtiną rezultatą.

Būtų sunku mėginti apibrėžti, išskirti ir prioretizuoti konkrečias aplinkybes siekiant atsakyti į klausimą, kodėl būtent Bauhauzas tebėra intensyvios akademinės polemikos šia tema objektas, nes kai kurie ankstesni analogai bei jų susiformavimo aplinkybės taip pat įspūdingi. Pavyzdžiui, minėtos Stuttgarto taikomųjų menų mokyklos direktorius architektas Bernhardas Pankokas 1907 m. suprojektavo savo laiku unikalų betono ir stiklo pastatą, kuris buvo pastatytas siekiant pritraukti mokykloje dėstyti garsius menininkus; taip pat čia vykdytos reorganizacijos, siekta architektūros, taikomųjų ir vaizduojamųjų menų sąveikos⁵¹. Maciuika išskiria ir Karališkąją meno ir taikomųjų menų mokyklą (*Royal School of Art and Applied Arts*) Breslau (Wrocław), vokiečių istoriko Hartmuto Franko apibūdintą kaip „Bauhauzas prieš Bauhauzą“, kurios kūrybinėse dirbtuvėse, orientuotose į architektūrinę produkciją, buvo mokoma vaizduojamųjų ir taikomųjų menų sintezės. Taip pat paminėtina istorikų su Bauhauzu lyginama Weimaro taikomųjų menų mokykla, kuriai nuo 1902 m. vadovavo tapytojas, architektas ir interjero dizaineris Henry van de Velde, tikėjęs, jog progresui būtina menininko kūrybinių jėgų sintezė.

⁵⁰ John V. Maciuika, *Before the Bauhaus: Architecture, Politics and the German State, 1890–1920*, USA, NY: Cambridge University Press, 2005, p. 4.

⁵¹ Ibid., p. 4.

Anna Rowland, apgynusi disertaciją Bauhauzo kūrybinių dirbtuvių (*workshops*) tema, teigia, esą Bauhauzo įtaka edukacinei dizaino sistemai per plati, apimanti per daug sričių, kad būtų lengvai įvertinta. Šios mokyklos preliminarus kurso modelis buvo perimtas dizaino mokyklų visame pasaulyje, nors Bauhauzui ir nepavyko sukurti vieningos meninės kalbos griežtąja šio žodžio prasme. Mokslininkė pastebi, jog nors kai kuriais atvejais Bauhauzo principai paradoksaliai tapo dogma, „tokia pat nepaslankia, kaip ir pačios akademijos“⁵², o tikslai pliuralistinėje šiandienos visuomenėje gali atrodyti gąsdinantys, bet mokyklos nagrinėtos problemos vis dar lieka neišspręstos, idėjos ir teorija toliau kviečia jas persvarstyti. Šiai minčiai antrina kai kurie šiuolaikiniai Bauhauzą tyrinėjantys įvairių sričių teoretikai, rengiamos mokslinės konferencijos, pvz., kasmetinės tarptautinės konferencijos JAV: 2015 m. mokslinė konferencija Šiaurės Karolinoje, Ašvilyje, „ReVIEWING Black Mountain College 7: The Bauhaus + USA“, kurioje teko dalyvauti; arba 2016 m. – „ReVIEWING Black Mountain College 8“. Organizuojamos parodos, kaip, pavyzdžiui, Ittenui dedikuota 2016–2017 m. paroda „Chromatic“ Šveicarijoje, Lozanoje, Šiuolaikinio dizaino ir taikomųjų menų muziejuje (*Museum of Contemporary Design and Applied Arts* (MUDAC)), pristatanti Gaetano Pesce's, Tobiaso Rehbergerio, Salvadoro Dali ir kitų menininkų kūrybą⁵³. Bauhauzo iracionalistų kūrybiniai pedagoginiai modeliai lyginami su dabartinėmis meno praktikomis, gretinamos jų asmenybės, akcentuojant organiską kūrėjo identiteto ir jo raiškos būdų tapatumą. Čia kaip pavyzdį galima pasitelkti garsaus amerikiečių menininko Dano Friedmano, dirbusio grafinio ir baldų dizaino srityje, bei Johannesso Itteno, vieno ryškiausių Bauhauzo koloristų, paralelę, išskleistą Franko Tierney 2010 m. Be kūrybinio bendrumo, Tierney atkreipia dėmesį net į išorinę abiejų menininkų panašumą, tam tikrą ekscentrišką laikyseną ir filosofinius sąlyčio taškus. Anot mokslininko, Ittenas ir Friedmanas dažnai laikyti ekscentriškais dėl

⁵² Anna Rowland, *op. cit.*, p. 15.

⁵³ Jessica Klingelfuss, „Prism break: a new glass exhibition celebrates the Bauhaus color wheel“, *Wallpaper*, Art / 6 July, internete: http://www.wallpaper.com/art/chromatic-glass-exhibition-opens-at-mudac-in-lausanne?utm_campaign=facebook+&utm_source=social+&utm_medium=social+&xid=wallpaper_socialflow_facebook#164624 [žiūrėta 2016 07 22].

ištikimybės ekspresyviai dvasiai, atspindėjusiai gyvenimo būde ir darbuose⁵⁴, juos sieja kūrybinių principų panašumas, teorijų formulavimo specifika: kontrasto analizė Itteno *Vorkurs* vs. Friedmano bazinės formos ir tipografiniai ieškojimai. Taip pat sieja diagramos⁵⁵ ar *schemos* modeliai – Itteno spalvų žvaigždė, Friedmano mistinis autobiografinis ratas. Abu autoriai nuolat pabrėžė amato ir vaizduojamųjų menų ryšį.

Nėra tikslinga detaliau išskleisti daugiau dabartinių tyrinėjimų bei analizių, minėti pavyzdžiai pasitelkti siekiant iliustruoti gyvą ir tebesitęsiančią intelektualinę diskusiją nagrinėjama tema. Aptariamų menininkų spalvos tyrimo *schemų* ar modelių detalūs aprašai ir vizualizacijos, išleistos dienoraščių, teorijų ir užrašų forma (pvz.: Itten, *The Art of Color*; Kandinsky, *Point and Line to Plain*; Klee, *Notebooks, Pedagogical Sketchbook* etc.), naudojamos kaip pagrindinė medžiaga spalvos fenomeną tiriant pasirinktu hermeneutinės fenomenologijos būdu, kai atliekant interpretacinio pobūdžio analizę siekiama išskleisti, kaip patiriamas (suvokiamas) tam tikras reiškinys, šiuo atveju – spalva.

Spalvos fenomeno Bauhauzo mokyklos estetikoje tyrimui svarbi Londono V&A bibliotekoje surinkta literatūra, kurios autoriai aptaria įvairius architektūros, dizaino (Victoras Margolinas, Richardas Buchananas, Peteris Jenny, Nitzan Waisberg, Anni Albers, Williamas Brahamas), vaizduojamųjų menų, spalvos suvokimo ir taikymo dizaino srityje (Davidas Batcheloras, Faberis Birrenas, Davidas Hilbertas, Jeanne Tan, Jonathanas Westphalas) klausimus. Aktualizuojant Bauhauzo koloristų indėlį bei nustatant jo reikšmę dabartinėms dizaino ir vaizduojamųjų menų praktikoms, buvo tikslinga apžvelgti ir užsienio šalių periodinius leidinius, atspindinčius šiandien svarbias problemas, tam tikras temines linijas. Dalis jų (*British Journal of Aesthetics*, 2013; *Mnemosyne: A Journal of Classical Studies*, 2013; *Texte Zur Kunst*, 2012, 2013; *British Journal for The History of Philosophy*, 2013) apžvelgta Austrijos nacionalinėje bibliotekoje.

Nagrinėjant spalvos fenomeną pasirinktame neklasikinės meno filosofijos diskurse svarbūs tokie mąstytojai kaip Arthuras Schopenhaueris, Friedrichas Nietzsche,

⁵⁴ Frank Tierney, „Toward an Eccentric [Design] Pedagogy: Johannes Itten and Dan Friedman“, *Design Principles and Practices: An International Journal*, Vol. 4, Nr. 1, p. 435.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 436.

Martinas Heideggeris, Maurice'as Merleau-Ponty, Ludwigas Wittgensteinas etc. Jų įžvalgos – tarsi artimų idėjų laukas, kurio įtaka atsispindi metaforizuotose Bauhauzo spalvos teorijose. Nyčiškoji metaforos samprata griežtai skiriasi nuo klasikinės, aristoteliškos racionalios traktuotės, tai nėra tik poetinė raiška ar žodžio reikšmės perkėlimas, bet tarsi jungtis tarp sąmonės ir kūno, dėmuo, be kurio sąmonė negalėtų kalbėti apie kūną, iš kurio kyla vidujybės tikrovė. Metaforą galime laikyti ir tikslu – įsteigusi vidujybę, išlieka joje postuliuodama pasaulį ir naikindama priešybes. Šokio ir metaforos būviai tarsi konstituoja žmogaus savirefleksiją, veiksmus ir meninę kūrybą. Metaforiškas mąstymas, siekis parodyti nematoma, menininko kaip žaidėjo, intensyviame kūrybiniame procese susitapatinančio su pačiu žaidimu, samprata vienija Bauhauzo spalvos teorijų autorius ir reikalauja išskleisti pačią metaforos sąvoką.

Čia tikslinga pasitelkti tokius autorius kaip Haydenas White'as ar Richardas Rorty, kurie metaforą daugiau ar mažiau siejo su anapus logikos esančia diskurso plotme. Metaforizaciją taip pat galime laikyti ir vienu esminių meninio tyrimo bruožų, kai koks nors fenomenas, šiuo atveju spalvos, suprantamas ne racionaliai apibrėžiant jo funkcijas ar taikymą konkrečiais atvejais, bet išskleidžiamas kūrybinės *schemas* principu, parodant pasireiškimo galimybių lauką. Būtent taip sukonstruotos Kandinskio, Klee, Itteno spalvos teorijos glaudžiai susijusios su jų pasaulėžiūra, filosofinėmis nuostatomis, religiniais įsitikinimais. Ieškant šaltinių, įkvėpusių šias teorijas, Londono V&A bibliotekoje pavyko gauti vertingą Otomano Zar-Adusht Ha'nisho leidinį *Mazdaznan*, tiesiogiai susijusį su Itteno kūryba bei pedagogine praktika Bauhauzo mokykloje.

Analizuojant Čiurlionio spalvos konceptą ypač svarbus antrasis kūrybinio kelio tarpsnis (1906–1907). Atsiribojęs nuo literatūrinio simbolizmo estetikos, daug eksperimentuodamas plastinės formos, linijos ir kolorito srityse, Čiurlionis sukūrė savo pirmuosius abstrakčius kūrinius, kurie galimai išvydo dienos šviesą anksčiau nei kitų šia kryptimi evoliucionavusių abstrakcionizmo korifėjų, kaip antai Kandinskio, Klee, Kupkos, darbai. Čiurlionio įtakos Kandinskiui problemas aptarinėjo nemažai garsių tyrinėtojų: žinomi Leopoldo Zahno, Aleksio Rannito, Michelio Seuphoro (Fernandas Berckelaersas), U. Seelmann-Eggeberto, Georgo Jurijaus Annenkovo argumentai dėl Čiurlionio pripažinimo pirmuoju abstrakcionistu. Diskusiją pradėjo estas meno kritikas Aleksis Rannitas (antrindamas pirmosios Klee monografijos autoriui Leopoldui

Zahnui), jo teigimu, kai Kandinskis, dėstydamas teisę Tartu universitete, 1911 m. nupatė pirmą abstraktų darbą, jau buvo matęs *Appolon* žurnale Čiurlionio abstraktų ar pusiau abstraktų darbų, kuriuos šis kūrė nuo 1904 m. Amerikietis Charmionas von Wiegandas taip pat kėlė klausimą, kuris iš šių dviejų dailininkų buvo pirmasis neobjektinio meno kūrėjas. Straipsnyje, publikuotame Niujorke 1946 m. išleistoje *Encyclopedia of Arts*, jis rašė apie iš antinaturalistinių tapytojų labiausiai išsiskiriantį Mikalojų Čiurlionį, kuris pirmasis atsisakęs bet kokio siužeto ir išraiškos ieškojęs linijoje bei spalvoje, nukreiptoje į muziką⁵⁶. Lietuvoje apie Čiurlionio įtaką Kandinskiui ir netiesioginį šios įtakos poveikį Vakarų moderniam menui ne kartą išsamiau kalbėjo Rannitas, Gabriela de Millia, Vytautas Landsbergis, Antanas Andrijauskas, kiti mokslininkai.

Tačiau už pirmojo abstrakcionisto titulo priskyrimą Kandinskiui, *Hölzeliui* ar Čiurlioniui šiandien kur kas svarbiau tai, kad turime tokio masto figūrą, dailininką, siekusį novatoriškų tikslų ir žengusį lygia greta su moderniojo meno pionieriais Bauhauzo dėstytojais Klee, Kandinskiu ir Ittenu tuo metu, kai, Sofijos Kymantaitės-Čiurlionienės žodžiais (1908) tariant, „Lietuvoje pradeda rasti dailė, [...] Lietuvoje pradeda rasti kultūra“⁵⁷ ar „[v]os vos atbėga pirmieji aušros spinduliai“⁵⁸. Dauguma tyrinėtojų mini filosofinį Čiurlionio požiūrį, misticizmą, panteizmą ir lyg sutarę akcentuoja dvasingumą. Tačiau kaip suprasti ar greičiau interpretuoti tokią asmenybės savybę kaip dvasingumas, jei šiandien ši sąvoka tapo nuvalkiota, spekuliatyvia ir migloto turinio? Anot Rannito, „Čiurlionis dailininkas išaugęs iš mistinio ir kosminio gamtovaizdžio suvokimo, laisvinės kūrybą iš empirinių formų ir suteikęs jai metafizinę dimensiją. Jo kūrybos vertė glūdinti vidinėje prasmėje, mistiniame momente“⁵⁹.

Kandinskio, Klee, Itteno spalvos sampratoms svarbi judesio ir judėjimo (*spiritus movens*) metaforika, pačią metaforą suprantant ne kaip sąvoką, bet kaip *veiklą*, kurios

⁵⁶ Visą citatą iš *Encyclopedia of Arts* (NY, 1946, p. 874) pateikia Stasys Yla, *M. K. Čiurlionis: kūrėjas ir žmogus*, 2-asis leidimas, Vilnius: Vyturys, 1992, p. 349.

⁵⁷ Citata iš Sofijos Čiurlionienės-Kymantaitės straipsnio ištraukos in: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*, sudarė Vytautas Landsbergis, Vilnius: Vaga, 1973, p. 14.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁹ Stasys Yla, *op. cit.*, p. 373.

metu atsiveria autentiška realybė. Be Nietzsche's, filosofavimą vadinusio ne mąstymu, o šoku⁶⁰, gyvenimo filosofijos, šiam tyrimui pasitelkiamos prieigos artimos tokiems filosofams kaip Merleau-Ponty, kuris filosofinius klausimus traktuoja kaip nuolat kintančią mūsų gyvenimo, istorijos dalį, kai kontekstas nepriimamas kaip duotas, bet į jį atsigręžiama siekiant užčiuopti klausimų ištakas, o kartu ir klausiančiojo identitetą. Filosofiją Merleau-Ponty supranta kaip nekeliančią tokių klausimų ir neduodančią tokių atsakymų, kuriais būtų galima metodiškai „užpildyti blankus“⁶¹, bet veikiau kaip atveriančią visus pažinimo klausimus ir panaikinančią skirtį tarp vizijos ir to, kas matoma, tarp minties ir buvimo, kaip nuolatinį atvirą klausimą, abejonę, kuri tačiau „kaip tikrumo (certitude) destrukcija nėra abejonė“⁶². Toks požiūris labai artimas Bauhauzo koloristų filosofinėms nuostatoms bei analizių metodams, kai tarsi atsi-
traukiama, įsiklausoma, idant išvystum pasaulį ar Būtį.

Pasirinktai spalvos fenomeno išskleidimo perspektyvai artima ir Martino Heideggerio, aukštai vertinusio Klee kūrybą, „universalizuota meno filosofija“⁶³, vieni-
janti pirmtakų idėjas ir atspindinti XX a. kultūrai būdingą Rytų ir Vakarų mąstymo principų susiliejimą. Visus būties aspektus atveriančio meno kūrinio koncepcija, są-
veikos (*Geviert*) arba pasaulio visuotinum problemika ir net mįslingoji holzwege in-
terpretacija siejasi su Bauhauzo mokyklos menininkų teorijomis bei utopiška mani-
festacija sukurti totalų meno kūrinį, didžiąja dalimi įkvėpusia ir spalvos fenomeno
tyrimų pobūdį.

Wittgensteino filosofija taip pat artima šiam tyrimų laukui. Wittgensteinas teigia,
kad visada turime klausti: kaip žiūrėti į problemą, kad ją išspręstume? Atviro klausimo,
tam tikrų susiklosčiusių aplinkybių, kintančio konteksto apžvalga leidžia *parodyti*
vieno ar kito fenomeno egzistavimo būdus, nes, anot šio mąstytojo, „nėra tokio

⁶⁰ Frydrichas Nyčė, „Stabų saulėlydis“, in: Idem, *Rinktiniai raštai*, sudarė Antanas Rybelis, Vilnius: Mintis, 1991, p. 7.

⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, USA, Illinois, Evanston: Northwestern University Press, 1968, p. 105.

⁶² *Ibid.*, p. 106.

⁶³ Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 305.

dalyko kaip fenomenologija, bet tikrai egzistuoja fenomenologinės problemos“⁶⁴. Šiuo savo teiginiu jis veikiausiai nori pasakyti tą patį, ką sakė Nietzsche, Heideggeris ir Merleau-Ponty, kurie vienaip ar kitaip kritikuoja racionalistinį, schematišką, binarinį mąstymą, laikydami jį Vakarų kultūros pražūtimi.

Mokslinis naujumas. Šiam darbui pasirinkta spalvos fenomeno Bauhauzo mokyklos estetikoje tema leidžia išskirti keletą disertacijos naujumo aspektų. Visų pirma, aktualizuojant estetines šios mokyklos koncepcijas per spalvos fenomeno apmąstymą neklasikinės meno filosofijos kontekste išryškėja jų reikšmė bei įtaka dabartinėms meno praktikoms, be to, tyrimas padeda išryškinti vyraujančią teorinį ir meninį diskursą spalvos klausimu.

Antra, remiantis Bauhauzo iracionalistų Kandinskio, Klee, Itteno sintetinėmis teorijomis bei jų išskleidimu kiekvieno meninėje ir pedagoginėje praktikoje, parodoma šiandien ypač aktuali vaizduojamųjų ir taikomųjų menų jungtis. Darbe keliama hipotezė, kad tie patys neklasikinės meno filosofijos įkvėpti meniniai principai bei pedagoginiai modeliai gali būti sėkmingai taikomi ir įvairių sričių dizaine bei tapyboje ar kitose vaizduojamųjų menų praktikose.

Iš to išplaukia trečiasis aspektas – parodomas šiandien ryškėjantis dviejų atskirų žinojimo tipų persidengimas: *Žinojimo, kaip (Knowing How)*, į kurį nurodo meno praktika ar veiksmas, ir *Žinojimo, kad (Knowing That)*, pastarąjį interpretuojant kaip gebėjimą teoriškai artikuliuoti.

Ketvirta, spalvos teorijų ir praktikos sintezės įvairių galimybių kompleksinė analizė, kuriai išskleisti pasirinktas Bauhauzo mokyklos modelis, leidžia *tiesiogiai paliesti dar vieną ypač aktualų, Lietuvoje naują ir daug diskusijų bei abejonių keliantį meninio tyrimo (artistic research) klausimą*. Atlikta teorinių Kandinskio, Klee, Itteno, Alberso konceptų analizė bei apžvalga parodo, kaip skleidėsi empirinių plastinių spalvos fenomeno tyrimų taikymas Bauhauzo ir *Black Mountain* koledžo meninėse praktikose, ir leidžia šių autorių veiklą įvardyti kaip *meninius tyrimus*.

Iš to kyla penkta: Kandinskio, Klee, Itteno, Alberso meninių koncepcijų, kaip su teikiančių pagrindą naujoms meno formoms atsirasti, aktualizavimas.

⁶⁴ Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, Oxford: Basil Blackwell, 1978, p. 58.

Šešta, Bauhauzo mokyklos teoretikų bei praktikų iškeltų problemų ir spalvos fenomeno sklaidos aptarimas remiantis tarpdalykinėmis strategijomis leidžia išryškinti iškeltai problemikai aktualius aspektus iš mūsų šalies perspektyvos – brėžti jungiamąją grandį tarp Klee, Kandinskio ir Čiurlionio spalvos sampratų. Tokia sąsaja galimai atveria naują probleminių lauką čiurlionistikos tyrimuose.

Mokslinio darbo aprobacija ir pritaikomumas. Disertacijoje išdėstyta gausi spalvos fenomeno analizei, Bauhauzo dizaino mokyklai ir jos korifėjams skirta medžiaga gali būti panaudota toliau tyrinėjant įvairias teorines ir praktines spalvos problemas. Disertacija gali sėkmingai atlikti šviečiamąją funkciją, pateikiamos žinios apie spalvos fenomeną gali būti panaudotos skaitant paskaitas plačiajai visuomenei. Taip pat tyrimas gali būti pasitelkiamas pedagoginiam darbui, dėstant pamatines dailės studijų disciplinas, skelbiant monografijas, rengiant įvairias meno disciplinų dėstymui svarbias metodines priemones.

Darbo autorė šia tema yra paskelbusi publikacijų įvairiuose moksliniuose leidiniuose⁶⁵.

⁶⁵ Sąrašas pateikiamas psl. 281.

Pirmoji dalis

BAUHAUZO SPALVOS SAMPRATA. RYTIETIŠKOS ĮTAKOS VAKARŲ DIZAINE

I.1. Modernistinės spalvos sampratos teorinės ištakos

Vakarų dizaino istorijoje išskirtinė vieta priklauso Bauhauzo mokyklai (1919–1933), kurios šalininkai klojo teorinius ir praktinius šios svarbios meno srities pamatus. Kompleksiškai analizuojant novatorišką Bauhauzo mokyklos spalvos teoriją atsiradimo aplinkybes, tarsi savaime išnyra XXI a. ypatingą aktualumą įgaunantys konceptualūs tradicinės estetinės teorijos virsmai, apnuoginantys jos sąsajas su neklasikinės meno filosofijos bei Rytų Azijos tautų estetinėmis idėjomis. Bauhauzo šalininkų spalvos teorijos, ženklinančios naujos modernistinės estetinės teorijos ir dizaino meninės praktikos laipsnišką išsigalėjimą, išsiskleidžia Vokietijoje tuoj po Pirmojo pasaulinio karo. Tuo metu vyraujančios pralaimėjimo, depresijos nuotaikos būdingos ir amžių sandūroms – seno pasaulio baigtį lydinčiai rezignacijai susipinant su rytdienos viltimi bei vertybių perkainojimu.

Patyrus karo baisumus, griuvus ekonominiam bei kultūriniam gyvenimui, modernistinis menas persisemia Dievo mirties bei Vakarų saulėlydžio nuotaikomis, išsiliejusiomis euforišku priešišku tradicinėms Vakarų civilizacijos vertybėms, nusistovėjusiems klasikinės estetikos ir meno principams. Kaip priešprieša išsisėmusiai, išblėsusiai klasikinei estetikos ir meno tradicijai ryškėja naujų stabilių humanistinių idealų ieškojimas, atsisukama į Rytų tautų estetikos ir meno tradicijas. Kita vertus, veikiant revoliucingoms Friedricho Nietzsche's estetinėms idėjomis modernistiniame mene atgimsta genijaus kultas su kitokia – ekspresyvia, vitališka, netgi revoliucinga, maištinga – emocinės spalvos galios samprata bei naujų spalvinės saviraiškos formų paieškomis. Iš čia kyla ankstyvosios klasikinio modernizmo kryptims – fovizmui, ekspresionizmui, futurizmui, abstrakcionizmui, orfizmui ir kitoms būdingas emocionalios spalvos galios sureikšminimas.

Vėliau, 1963-iaisiais, Bauhauzo įkūrėjas Walteris Gropiusas, retrospektyviai apžvelgdamas nueitą kelią, rašė, jog originali idėja kilusi iš degančios vilties pastatyti ką nors nauja ant šių pelenų⁶⁶. Perfrazuojant modernizmo ideologijos įkvėpėją maištinąjį Nietzsche, galima pasakyti, jog XX a. pirmieji dešimtmečiai buvo itin dėkingas laikotarpis ne tik modernistinio genijaus pasirodymui „vidurdienio“ valandą, bet ir naujam pastarojo kuriamam menui, kuriame ryškėja esminės slinkty: pradamos pamatinių tapybos elementų – spalvos ir formos – naujų teorinių interpretacijų paieškos.

Dabar ne mažiau sudėtingos formos problemos sąmoningai iškeliamos už šio tyrimo lauko ribų, o pagrindinis dėmesys sutelkiamas į spalvos fenomeno interpretacijas žymiausių Bauhauzo mokyklos atstovų koncepcijose.

Bauhauzo spalvos estatinė teorija – daugybės skirtingų estetikos ir meno tradicijų sintezės rezultatas. Šios teorijos ištakų galima ieškoti Jenos romantikų ir Goethe's spalvos teorijos atskirus aspektus plėtojančių neklasikinės meno filosofijos atstovų Schopenhauerio ir Nietzsche's koncepcijose, jų ir Azijos estetinių teorijų poveikio suponuotų spontaniškos krypties klasikinio modernizmo lyderių kūryboje. Tačiau, gvil-denant sudėtingas Bauhauzo spalvos teorijos genezės problemas, verta prisiminti ir spontaniškoms Rytų bei Vakarų meno teorijoms oponavusių, kartu dirbusių racionalių, analitiskų architektų (Gropiuso, Hanneso Meyerio) idėjų poveikį.

Analizuojant pamatinius Bauhauzo spalvos teorijos principus, pirmiausia į akis krinta akivaizdūs jos ryšiai su neklasikine meno filosofija, taip pat – žavėjimasis budizmu, kinų, japonų estetikos ir meno tradicijomis. Šitai būdinga intelektualams bei modernistinės krypties tapytojams (Vasilijui Kandinskiui, Pauliui Klee ir Johannesui Ittenui), scenografams, tekstilės, sporto, šokio, taip pat prieštarinčiai vertinamiems tarpdisciplininio meno atstovams (Gertrud Grunow). Radikali kasdienio gyvenimo modernizacija, naujos bendrabūvio idėjos, madingos Azijos estetikos ir meno teorijos, kitokia kūniškumo samprata, ezoterinės teorijos, moterų emancipacija, vitališkas eksperimentavimas bei ekscentriški vakarėliai lyg seismografai atspindėjo amžiaus dvasią⁶⁷, kėlė nevienareikšmius jausmus amžininkams ir plačiai išgarsino mokyklą.

⁶⁶ Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Germany: Tandem Verlag GmbH, 2006, p. 10.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

Konceptualių Bauhauzo pažiūrų skalė varijavo nuo fovizmo, ekspresionizmo, kubizmo, futurizmo, abstrakcionizmo, orfizmo, pabrėžtinai metafizinių (natūralistinės pakraipos siurrealistų Maxo Ernsto, metafizinės Giorgio de Chirico tapybos) ir iracionalistinių teosofinių (Itteno, Kandinskio, Klee, Lyonelio Feiningerio, Oskaro Schlemmerio) estetinių principų iki paprasčiausios technofunkcionalistinės spalvos vizijos, kaip kad László Moholy-Nagy ir Hanneso Meyerio atveju⁶⁸. Nepaisant drastiškai besiskyrusių spalvotyrinių koncepcijų, pedagoginių programinių nuostatų bei asmenybių charakterių ir savitų kelių suvokiant spalvos svarbą dizaino estetikai, šis spalvos funkcijų įvairovės stichiškos sklaidos kelias, išryškėjęs tiek neklasikinės arba iracionalistinės meno filosofijos (Schopenhaueris, Nietzsche, Henri Bergsonas) sekėjų teorijoje, tiek modernistinio meno praktikoje, buvo nepaprastai sėkmingas.

Pagrindiniai Bauhauzo spalvos problemas gvildenę teoretikai Ittenas, Kandinskis, Klee tyrinėti spalvos fenomeno ir jos emocinio poveikio galimybes atėjo iš neklasikinės meno filosofijos stipriai paveikto vėlyvojo neoromantizmo, išsiskleidusio simbolizmo pavidalu. Vėliau jie perėjo fovizmo, ekspresionizmo, abstrakcionizmo ir kitų įtakingų modernistinio meno krypčių ieškojimus ir neretai netiesiogiai polemizavo su spontaniškoms modernizmo tendencijoms oponavusių Pieta Mondriano ir grupės „De Stijl“ ieškojimais spalvos srityje. Vadinasi, savaip tirdami spalvos fenomeną, ne tik apibendrino asmeninę patirtį ir praktinius ieškojimus dailės srityje, tačiau tai kūrybiškai perkėlė ir į klasikinio modernizmo spalvos problemų sritį. Todėl Bauhauzo mokyklos aplinkoje išsikristalizavusių klasikinio modernizmo idėjų paveiktų spalvos koncepcijų analizė (aktualizacija) dabartinio dizaino plėtotei suteikia daug nepaprastai vertingos edukacinės, teorinės ir praktinės medžiagos, kurią ateityje būtų galima pritaikyti dabartinio dizaino kūrybos proceso studijoms.

Bauhauzo dizaino mokyklos estetinės teorijos prigimtis sintetinė – į vieningą visumą ji siekia sujungti skirtingų kultūros ir meno tradicijų laimėjimus, taip pat susieja racionalistinę, sisteminio bei dialektinio mąstymo principais paremtą pasaulio viziją ir kardinaliai jai priešingą subjektyvistinę, polimorfišką, iracionalią, atvirą ir neišbaigtą neklasikinės meno estetikos koncepciją. Šios antrosios – žaidybiškos, dinamiškai traktuojančios kūrybą ir sąmonės procesų sudėtingumą ar net nepažinumą akcentuo-

⁶⁸ *Ibid.*, p. 25.

jančios koncepcijos pagrindu suformuotos Kandinskio, Klee ir Itteno spalvos fenomeno interpretacijos, kurių esminis principas – spalvų sąveikos kaip pasaulio patyrimo būdo supratimas.

Šias teorijas galėtų aktualizuoti naujas žvilgsnis į spalvos meninės išraiškos galimybių panaudojimo dizainui aspektus, parodant įvairias psichologines, su estetinio suvokimo problemomis susijusias jungtis tarp iracionalių, pasąmoninių kūrybos ir estetinio suvokimo procesų aspektų bei racionalių *formos* valdymo, nedarant griežtos skirties tarp vadinamųjų „grynųjų“ bei taikomųjų menų. Bauhauzo mokyklos spalvos funkcijų panaudojimo pavyzdys išskirtinis kaip unikali meninės *kūrybos* (veiksmo) ir *teorijos* (mąstymo) simbiozė, kurios kritinis apmąstymas padeda suvokti svarbius dabartinių įvairių sričių menų plėtotės aspektus.

Stipriausia Bauhauzo pusė, kartu ir išskirtinumas, išlaikantis mokyklą šios srities akademinio diskurso centre, yra joje dėščiusių menininkų atliktas darbas, siekiant sukurti *Gesamtkunstwerk*, totalų meno kūrinį, įtraukiantį visas disciplinas ir medijas. Toks organiškos teorijos ir praktikos jungties reikalaujantis tikslas lėmė nepaprastai paveikių Kandinskio, Klee, Itteno kūrybinių schemų bei pedagoginių modelių gimimą. Jų spalvos fenomeno tyrimai apėmė ir daugelį kitų meno pasaulio reiškinių. Šiuos pedagoginius modelius bei jų variacijas nesunkiai galime pastebėti dabartiniame meno lauke, atpažinti tiesiogiai – transformuotus ar kaip įkvėpimo šaltinį.

Neklasikinės meno filosofijos interpretacija grįstas Bauhauzo koloristų kūrybines teorijas – schemas drąsiai galime vadinti metaforiškais *meniniais tyrimais*, kuriuose spalvos samprata skleidžiasi kaip glaudi sąsaja su vidujybės, nematomumo, nesuprantamumo conceptais, aiškinamais muzikos, šokio, ritmo, judesio ir judėjimo metaforika, pačią metaforą suprantant ne kaip sąvoką, bet kaip *veiklą*, kurios metu atsiveria autentiška realybė. Šiuo atveju sąvoka yra subordinuota metaforai, o ne metafora sąvokai⁶⁹, metafora yra daugiaprasmė ir nenuspėjama, tad bet kokius vertinimus galime laikyti tik perspektyvomis, bet kada galinčiomis atsiverti dar vienu netikėtu kampu.

Nė vienas iš šių trijų autorių nepateikia aiškių apibrėžimų, kas yra spalva: Kandinskis neneigė, jog praktika, įskaitant ir jo paties, gali skirtis nuo teorijos, Klee laikė

⁶⁹ Sarah Kofman, „Metaphor, Symbol, Metamorphosis“, in: *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, edited by David B. Allison, London: MIT Press, 1994, p. 207.

nepriimtinu vieno kurio meninio fenomeno pirmumą prieš kitus, Ittenas kalbėjo apie subjektyvaus, intuityvaus, vaikams įprasto 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 paskutiniame Ludwigo Wittgensteino veikale *Pastabos apie spalvą* (*Bemerkungen über die Farben*, 1950), parašytame kaip Goethe's *Spalvų teorijos* (*Zur Farbenlehre*, 1810) kritika, pateikta mintimi, jog kiekviename rimtame filosofiniame klausime įsišaknijęs neapibrėžtumas, o *visuotinai* priimtas kriterijus, kuriuo remdamiesi galėtume nustatyti, kas yra spalva, neegzistuoja⁷⁰. Wittgensteinas teigia nebandantis sukurti spalvos teorijos, bet siekia išdėstyti ar nustatyti tam tikrą spalvos konceptų logiką⁷¹: „Aš čia nesakau (kaip kad *Gestalt* psichologai), kad *baltos spalvos įspūdis* kyla tokiu ir tokiu būdu. Greičiau klausimas tikslesnis: kokia šios išraiškos reikšmė, kokia šio koncepto logika?“⁷² Tokia mąstysena priartina jo teoriją prie Bauhauzo koloristų tyrimų, kuriuose vizualine menine kalba neretai pasakoma ar parodoma tai, ką kalba, sakiniams dažnai svyruojant tarp logikos ir empirikos ar patyrimo ir taip nuolat kintant jų prasmėi, pasirodo negalinti išreikšti.

Aiškinantis Bauhauzo mokykloje išsiskleidusius spalvos sampratos estetinius ir psichologinius aspektus, siekiant užčiuopti trijų reprezentatyviausių „konceptų logiką“, būtina aptarti pagrindinių šios mokyklos atstovų teorines ir metodologines nuostatas. Kaip dėsningumą galima išskirti visiems trims autoriams didelę įtaką dariusią neklasikinę meno filosofiją ir Rytų Azijos kraštų filosofiją, dailę, poeziją. Vieno įtakingiausių modernistinio meno korifėjų Kandinskio dėmesys Rytams visiškai suprantamas, diskutuodamas su kolegomis nuolatos pabrėždavo savo rytietišką kilmę, teigdavo, kad jis, kaip rytietis, pirmiausia mąsto vaizdiniais. Čia verta priminti, kad jo protėviai buvo turtingi buriatai, kilę iš Užbaikalės, Kiachtos, pagrindinio prekybos tarp Rusijos ir Kinijos centro. Tikriausiai rytietiška kilmė taip pat buvo viena priežasčių, skatinusių

⁷⁰ Ludwig Wittgenstein, *Remarks on Colour*, Oxford: Basil Blackwell, 1978, p. 17.

⁷¹ *Ibid.*, p. 24.

⁷² *Ibid.*, p. 32.

Kandinskį aistringai domėtis Rytai, o tai persidavė ir daugeliui šį ekspresionizmo ir abstrakcionizmo lyderį supusių dailininkų (ypač Klee). Rytietiškosios estetikos elementai įsitvirtina Bauhauzo spalvos teorijų branduolyje ir tampa neatsiejama garsiausios XX a. dizaino mokyklos spalvos sampratos dalimi.

Kita vertus, Bauhauzo spalvos teorija ar greičiau teorijų blokas susiformavo iš įtampos tarp dviejų priešingų metodinių laukų – racionalaus ir iracionalaus. Mokyklos įkūrėjas Gropiusas bei vadovai Hannesas Meyeris ir Ludwigas Miesas van der Rohe buvo analitiški architektai, tačiau dirbo kartu su tapytojais, vadinamuoju „iracionalistų flangu“, kuriam priklauso Bauhauzo spalvos teorijų autorystė. Pastarieji parašė pagrindinius tiesiogiai ir netiesiogiai su spalva susijusius veikalus. Paradoksalu tai, kad nors architektų ir šių trijų tapytojų filosofinės nuostatos drastiškai skyrėsi, būtent Klee, Ittenui ir Kandinskiui Bauhauzo mokyklos vadovai patikėjo dėstyti labai svarbų įvadinį paskaitų kursą. Šio kurso metu kartu su mokiniais jie sukūrė įtaigią spalvos fenomeno suvokimo strategiją, taikė tuo metu novatoriškas, neakademines dėstymo metodologijas bei Vakarų estetinės tradicijos požiūriu netradicines kūrybos proceso technikas. Nors dėstyti Bauhauze buvo pakviesti būtent dėl kitokio požiūrio, jis tapo ir tarp tapytojų bei architektų ryškėjusios konfrontacijos priežastimi. Po konflikto iš Bauhauzo 1923 m. pasitraukė Ittenas, kontraversiškausia figūra, 1931-aisiais išėjo Klee. Kitaip tariant, metafiziniai, teosofiniai, iracionalūs įsitikinimai susikirto su technofunkcionalistine architektų mokyklos vizija. Mokyklos ideologija oficialiai deklaravo technologinę kryptį, tačiau praktika rodo priešingai – Bauhauzo „iracionalistai“ ne tik aktyviai reiškėsi kaip menininkai, bet ir užėmė vyraujančias teorines ir pedagogines pozicijas.

Nors tiesioginė jų veikla Bauhauze nutrūko, būtent tapytojų sukurtą kurso modelį, kurio pagrindas – formos ir spalvos sąveika, vėliau perėmė dizaino mokyklos visame pasaulyje. Tad paradoksas vis dar veikia – oficialios Bauhauzo programos nepaisiusių tapytojų sukurti metodai sulaukė didžiausios sėkmės. Turbūt paskutinė sintetinė spalvos teorija, grįsta neklasikine meno filosofija bei Rytų kraštų meno estetinė tradicija, yra tapytojų Klee, Itteno ir Kandinskio indėlis į dizaino disciplinos raidą. Tokia interpretacija atveria galimybes naujai šios problemos artikuliacijai bei išvalgoms. Galima ne tik argumentuoti ribų tarp skirtingų disciplinų išsityrinimą, bet, tiriant psichologinius Bauhauzo spalvos koncepto suvokimo aspektus, įmanoma atsekti

nuoseklią Rytų kraštų estetikos liniją iki pat šių dienų, analizuoti, kokią poveikį toks spalvos suvokimas daro dabartinėms spalvos teorijoms, kuriose ir šiandien akivaizdi Bauhauzo spalvos teorijos įtaka. Šios teorijos aktualumą patvirtina ir XXI a. atliekamos teorinės apžvalgos bei psichologiniai estetiški eksperimentai (kaip, pvz., Thomo Jacobseno 2004-ųjų tyrimas Leipcige⁷³, atliktas remiantis Bauhauzo formos ir spalvos sąveikos idėja).

Mokslininkai sutinka, kad aptariamų Bauhauzo mokyklos atstovų programinės filosofinės ir estetinės nuostatos kupinos prieštaravimų. Didžiausiu paradoksu laiko tai, jog kūrybines amato dirbtuves architektai skyrė industriniams prototipams išvystyti: geometriją pasitelkė kaip manomą mašinų kalbą, kuri turėjo simbolizuoti masinę produkciją, tačiau šio „masinės produkcijos efekto“ siekė rankų darbu.

Bauhauzo mokyklai nepavyko sukurti vieningos meninės kalbos ir vieningos *in corpore* spalvos teorijos, tačiau su tam tikromis išlygomis neabejotinai galime kalbėti apie konkretų, nesunkiai atpažįstamą sintetinės spalvos teorijos modelį. Nuo visų trijų pagrindinių Kandinskio, Klee ir Itteno koncepcijų iškilimo laikų praslinkus daugeliui dešimtmečių, anksčiau sureikšminti šių Bauhauzo mokyklos atstovų spalvos teorijų skirtumai priblėso, o panašumai ėmė ryškėti – ypač kitų teorijų kontekste. Todėl įtampa tarp dabartinio dizaino (racionalios disciplinos) ir vaizduojamųjų menų tarsi išnykusi, skirtingas prieigas galima aptikti tik detalėse. Svarbu ir tai, kad specifinė Bauhauzo spalvos teorija susiformavo kaip dviejų priešingomis nuostatomis pagrįstų, tačiau į tą patį tikslą orientuotų (bent jau 1919-ųjų manifeste) veiklų rezultatas. Į klausimą, kokios buvo Kandinskio, Klee ir Itteno filosofinės nuostatos, oponavusios racionaliai, logocentrinei architektų mokyklos vizijai, galima atsakyti vienareikšmiškai. Iracionalų, teosofinį, metafizinį, žaidybišką tapytojų požiūrį formavo stiprėjanti Azijos kraštų estetikos ir dailės tradicijų įtaka: daoizmo, budizmo, čan, dzen, o Itteno atveju – *mazdeizmo* studijos, kinų bei japonų klasikinė poezija, taip pat tų kraštų vaizduojamųjų menų raiška.

⁷³ Thomas Jakobsen, „Kandinsky's Color – Form Correspondence and the Bauhaus Colors: An Empirical View“, *Leonardo*, Vol. 37, 2004, Nr. 2, p. 135–136.

I.2. Weimaro ekspresionizmas

Bauhauzo mokykla tyrinėtojų laikoma „įtakingiausiu eksperimentu“⁷⁴ XX a. meno edukologijoje. Ši mokykla (1919 m. įkurta Weimare, 1926 m. perkelta į Dessau, iki uždarymo 1933 m. veikusi Berlyne) buvo alternatyva ir opozicija XIX a. vaizduojamųjų menų akademijų pedagogikai. Bauhauzo įkūrėjas ir pirmasis vadovas architektas Walteris Gropiusas kėlė ambicingus tikslus – ideologinė Bauhauzo programa ir estetika turėjo tapti nauju reiškiniu, fenomenu, išsprendžiančiu ligtolines meno edukacijos problemas. Gropiusas tikėjosi panaikinti skirtumą tarp „aukštojo“ ir taikomojo meno, vaizduojamųjų menų bei architektūros ir kartu išspręsti bedarbystės problemą, kai genialus meno akademijos auklėtinis atsiduria gatvėje be pajamų, nes jo išsilavinimui trūksta praktinių įgūdžių ir jis neatitinka laikmečio⁷⁵.

Bauhauzas ir šiandien išlieka dažnai kopijuojamu, bet neprilygstamu edukacinės įstaigos modeliu. Vokietijos nacionaliniai socialistai uždarydami mokyklą privertė žymiausius Bauhauzo intelektualus bėgti į JAV, Kiniją, Sovietų Sąjungą, Šveicariją ir Palestiną, taip nesąmoningai padėdami mokyklos idėjoms pasklisti po visą pasaulį. Pavyzdžiui, Jungtinėse Amerikos Valstijose daug šios mokyklos „tremtinių“ dirbo apimti tos pačios dvasios: Gropiusas ir Breueris Harvarde, Moholy-Nagy „Naujajame Bauhauze“ Čikagoje, Josefas Albersas *Black Mountain* koledže Šiaurės Karolinoje. Net pačioje Vokietijoje buvo sekėjų, tęsiančių Bauhauzo idėjas, kaip antai Ulmo dizaino mokykla (*Hochschule für Gestaltung Ulm* (HfG Ulm)).

Bauhauzo parodos, tokios kaip MOMA NY 1938/39, ir nesuskaičiuojamos publikacijos įvairiomis kalbomis plačiai paskleidė mokyklos šlovę, ji tapo legenda, tačiau tarptautinė akademinė reakcija ne visada buvo pozityvi jos atžvilgiu. Pasak Kathleen James-Chakraborty, nuo 1960 m. modernizmo kritika taip pat buvo nukreipta prieš griežtą, funkcionalų Bauhauzo dizaino asketiškumą. Kad ir ką laikytume atskaitos

⁷⁴ Kathleen James-Chakraborty, „Introduction“, in: Idem, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, USA, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006, p. XI.

⁷⁵ Boris Friedewald, *Bauhaus*, Germany, Munich: Prestel Verlag, 2009, p. 7.

tašku, sekėjus ar opoziciją, Bauhauzas visada buvo suprantamas kaip homogeniška visuma, nors ši kontraversiška dizaino mokykla niekada tokia nebuvo⁷⁶.

Ne atsitiktinumas, kad Bauhauzą įsteigė architektas. Architektūra, kaip „visų menų motina“, buvo ideali disciplina iliustruoti *Gesamtkunstwerk* idėją trijose dimensijose. Norėdamas būti arčiau mokinių ir pademonstruoti pavyzdį „medžiagoje“, Gropiusas netgi savo paties biurą įrengė Bauhauze. 1919 m. savo kolegos architekto Henry van de Velde's iš Weimaro Menų ir amatų mokyklos (*Weimar Kunstgewerbeschule*) jis buvo paskirtas pirmuoju Bauhauzo direktoriumi. Neretai Bauhauzas vienareikšmiškai tapatinamas su dizaino ir architektūros disciplinomis. Tokią reikšmę suponuoja ir programinis mokyklos pavadinimas⁷⁷, tačiau svarbu pastebėti, jog architektūros skyrius buvo įkurtas tik 1927 m. Hanneso Meyerio⁷⁸. Ankstyvuoju Weimaro periodu įgyvendinti tik du architektūriniai projektai – Georgo Muche's namas (*Versuchshaus am Horn*) ir Somerfeldo *Villa Somerfeld* (arch. Gropiusas ir Meyeris).

Nors Laimutė Cieškaitė-Brėdikienė kaip vaisingiausius Bauhauzo gyvavimo metus įvardija 1925–1932-uosius, Dessau laikotarpį⁷⁹, spalvos teorijai ypač svarbus pradinis mokyklos etapas nuo įsikūrimo iki 1923 m., kurį sąlygiškai galime pavadinti „ekspresionistiniu“. Tuo metu vykę prieštaringi procesai buvo tarsi lemtingas fonas, aplinkybių, dėl kurių susiformavo būtent toks Bauhauzo spalvos teorijų blokas, visuma. Pirmaisiais Bauhauzo gyvavimo metais sukurti mokyklos studentų darbai tyrinėtojų apibūdinami kaip „bylojantys ekspresionistine kalba, ryškių spalvų ir turintys spiritualistinių asociacijų“⁸⁰. Ekspresionistinė estetika ir plastika Gropiusui buvo tarsi naujų meninių formų, „naujo pasaulio“ pradžios išraiška, architektas labai žavėjosi jaunų ekspresionistų dailininkų karta, ypač susijusiais su ekspresionistinės krypties Berlyno galerija „Sturm“. Šioje galerijoje darbus pristatė (arba jie buvo publikuoti to paties

⁷⁶ Ulf Meyer, Hans Engels, *Bauhaus-Architecture: 1919–1933*, München: Prestel Verlag, 2001, p. 15.

⁷⁷ *Bau* – vok. gali turėti skirtingas reikšmes: pastatas, konstrukcija, architektūra, apsistoti, įsikurti. *Haus* – vok. namas.

⁷⁸ Ulf Meyer, Hans Engels, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹ Laimutė Cieškaitė-Brėdikienė, *Dizaino raida nuo Morriso iki Morrisono*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008, p. 166.

⁸⁰ Boris Friedewald, *op. cit.*, p. 6.

pavadinimo leidinyje *Der Sturm*) Ittenas, Lyonelis Feiningeris, Lotharas Schreyeris, Georgas Muche, Oskaras Schlemmeris, Klee ir Kandinskis – visus juos Gropiusas pakvietė dėstyti Bauhauze.

Cieškaitė-Brėdikienė šį Gropiuso žingsnį vadina paradoksaliu ir taip tikrai atrodo iš pirmo žvilgsnio: „Savotiškas paradoksas, kad Gropius, skelbdamas architektūrą kaip siejančią visus menus, į mokyklą dirbti pasikvietė vaizduojamojo meno avangardo atstovus, kurie į meną žvelgė plačiau nei akademišku žvilgsniu, buvo kupini naujų idėjų.“⁸¹ Tačiau, atsižvelgiant į to meto Gropiuso pažiūras, interesus, tai galima laikyti ir visai natūraliu veiksmu. Viena vertus, tapyba jam asocijavosi su kūrybiškumu ir laisva valia, tapytojai atrodė galį laisviau rinktis priemones, kurios santykinai pigesnės nei kitų taikomųjų meninių specializacijų atstovų, taip pat tapytojai, jo nuomone, mažiau priklausomi nuo užsakovo diktato nei architektai.

Kita vertus, Gropiusui imponavo įtakingo kolegos architekto Bruno Tauto pažiūros: pats visą gyvenimą tapęs, domėjėsis spalva, Bruno ragino architektus studijuoti „naująją tapybą“⁸², spiritualistines Kandinskio kompozicijas. Pastangos formuoti kitokią meninę raišką nei ankstesnė turėjo ir politinį atspalvį, naujasis menas ano meto Weimare tapatintas su kova už naująją respubliką. Pirmaisiais mokyklos metais Gropiusas suteikė reikšmingas pedagogines pozicijas septyniems iš aštuonių į Bauhauzą pakviestų tapytojų, tikėdamasis, kad šie padės suformuoti mokyklos kryptį, „veidą“, kuris ne tik darys įtaką meno supratimui Vokietijoje, bet ir formuos visuomenės požiūrį į kultūrą apskritai. Kartu su Bruno Tautu, poetu ekspresionistu bei novelistu Paulu Scheerbartu ir meno kritiku Adolfu Behne, vienu ryškiausių ekspresionizmo šauklių, Gropiusas vadovavo „Arbeitsrat für Kunst“, tapytojų, architektų, skulptorių ir rašytojų, 1918–1921 m. gyvenusių Berlyne, sąjungai, siekusiai suvienyti skirtingų meno šakų atstovus ir to meto meno tendencijas priartinti prie plačiosios visuomenės, smerkė meno elitarizmą. Jis tikėjosi dramatiškai peržengti praeitį, radikaliai nutraukti bet kokius ryšius su praeities struktūromis ir sistemomis, nes „kapitalizmas ir

⁸¹ Laimutė Cieškaitė-Brėdikienė, *op. cit.*, p. 165.

⁸² Rose-Carol Washton Long, „From Metaphysics to Material Culture. Painting and Photography at the Bauhaus“, in: Kathleen James-Chakraborty, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, p. 44.

galios politika prislopino mūsų kartos kūrybiškumą [...] intelektualinė buržuazinė senojo režimo visuomenė – abejinga ir nuobodi, be vaizduotės, arogantiška ir blogai išlavinta – pasirodė esanti nepajėgi reprezentuoti Vokietijos kultūrą⁸³.

Akademizmas, Vakarų estetikos tradicija grįstas mimetinis menas Gropiusui ir jo bendražygiams ikūnijo praeities šmėklą, kuriai įveikti buvo reikalinga nauja meninė raiška, kitokie dėstymo metodai ir idėjinis pagrindas – nauji konceptai. Garsiausiu konceptu galime pavadinti *Gesamtkunstwerk* idėją, kurią Bauhauzo interpretatoriai suprato skirtingai (šio termino autorystė priskiriama vokiečių romantikams, vėliau jį perėmė Wagneris, savo dramose siekęs menų sintezės). Kandinskis pasiūlė preliminarų *Gesamtkunstwerk* apibrėžimą pjesėje „Geltonas garsas“, publikuotoje 1912 m. *Mėlynojo raitelio almanache* (*Almanach Der Blaue Reiter*), kurioje kalba, daina, judėjimas, formos ir spalvos buvo laisvai derinamos⁸⁴. Jis tikėjo, kad ateities meno formos sujungs ir pranoks visas individualias medijas bei sukurs didingą sintezę. Gropiusas turėjo mintyje labiau apčiuopiamą interpretaciją: *Gesamtkunstwerk* turėjo ikūnyti pastatas, kuriame dėl bendro tikslo susiburtų daugybė talentų, būtų sutelkti įvairių sričių atstovų įgūdžiai.

Šis pavyzdys gali akivaizdžiai iliustruoti Bauhauzo tapytojų ir architektų požiūrio skirtumus, nes nors Kandinskio ir Gropiuso tikslai išoriškai buvo labai panašūs⁸⁵, tačiau meninės koncepcijos skyrėsi. Nepaisant nuomonių, pažiūrų ar filosofinių nuostatų skirtumų, Bauhauzo studentai ir dėstytojai tuo metu laikėsi solidariai. Susivienyti, drąsiai viešumoje deklaruoti savo identitetą ir siekti pripažinimo vertė ir išorinis spaudimas – Bauhauzas buvo įtrauktas į politinį konfliktą kaip ir visa Weimaro Respublika. Mokykla tapo įtakingu meno, laisvos minties ir kultūros centru.

Pasak Ulfo Meyerio, Bauhauzo idėjos ir pačios institucijos suvokimas neatsiejamas nuo pirmojo mokyklos vadovo Gropiuso „propagandos“, tai, kaip šiandien suprantame Bauhauzą, didžiąja dalimi yra jo nuopelnas. „Nėra reikalo eiti toliau už

⁸³ Gropiuso citata in: *Ibid.*, p. 45.

⁸⁴ Frank Whitford, *Bauhaus: World of Art*, London: Thames and Hudson Ltd, 1984, p. 95.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 96.

Tomo Wolfe'o⁸⁶ polemiką *From Bauhaus to our House*, kad pamatytume, kokia stipri buvo ir tebėra Gropiuso propagandos įtaka ir kaip stipriai ji formavo Bauhauzo suvokimą.⁸⁷

Kai 1928-aisiais Gropiusas atsistatydino, Bauhauzo architektūrinę kryptį plėtojo Hannesas Meyeris, kuriam rūpėjo socialiniai pastato aspektai, masių poreikiai, o ne „keleto prabangoje gyvenančiųjų“ interesai. Architektūros skyriui vadovavo krašto-vaizdininkas (*urban planner*) Ludwigas Hilberseimeris, sulaukęs aštrios Bauhauzo menininkų reakcijos dėl pozicijos, esą architektūra negali būti grynai estetiškas procesas, neturi teisės egzistuoti kaip emocingas menininko performansas.

Paskutiniajam Bauhauzo direktoriui Miesui van der Rohei architektūra buvo prioritetinė sritis, tad ir Bauhauze didžiausią dėmesį jis stengėsi skirti architektūros ir interjero dizaino kursams. Kai 1932-aisiais Bauhauzas Dessau buvo uždarytas, Miesas van der Rohe dar šešerius metus tęsė veiklą buvusioje telefonų gamykloje Berlyne – Steglitze, kol 1933-iaisiais naciai privertė jį uždaryti mokyklą ir skyrius buvo išformuotas.

Visų mokyklos vadovų požiūris į edukaciją ir mokyklos strategiją skyrėsi, mokyklos programa apėmė platų disciplinų diapazoną, joje dirbo įvairių sričių menininkai, todėl klaidinga suprasti Bauhauzą kaip tam tikrą stilių ar tapatinti mokyklą su kuria nors moderniosios architektūros kryptimi. Pasak Ulfo Meyerio, tokio trumparegiškumo pavyzdžiu galime laikyti minėtą Wolfe'o knygą *Nuo Bauhauzo iki mūsų namų* (*From Bauhaus to our House*, 1981). Neretai tarp skirtingų mokyklos menininkų koncepcijų ir dėstymo nebuvo nieko bendra, po Gropiuso iškelta architektūros vėliava vyko visiškai kitokie, prieštaringi meno procesai, skleidėsi kitos disciplinos. Dėl Gropiuso įtakos ir šiandien Bauhauzas pirmiausia asocijuojasi su dizainu ar architektūra, tačiau net jei suabejotume paties mokyklos įkūrėjo talentu šiose srityse, jo patirtis pasirenkant kolegas ir partnerius nepaneigiama⁸⁸.

⁸⁶ Tomas Wolfe'as kritikuoja Bauhauzą, susiaurina šią savoką iki architektūrinio stiliaus savo knygoje *Nuo Bauhauzo iki mūsų namų* (*From Bauhaus to our House*, 1981). Šią prieštaringai vertinamą knygą galima suprasti ir kaip socialinę kritiką.

⁸⁷ Ulf Meyer, Hans Engels, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁸ *Ibid.*

I.3. Bauhauzo programa

Nuo 1919 iki 1923 m. (kuriais programinė mokyklos ideologija Gropiusui pakeitus požiūrį pasuko industrinio dizaino link) mokyklai ir tiesiogine, ir perkeltine prasme vadovavo tapytojai. Nors Gropiusas tikėjo, kad architektūra gali sujungti vizualiuosius menus ir amatą, taip įkvėpdama kultūrinės transformacijos ir pokyčius, vis dėlto tapybą laikė svarbiausia medija kūrybiškumui lavinti visose meno srityse⁸⁹. Tapytojų sukurtas įvadinis kursas, kurį pirmiausia dėstė Ittenas, vėliau László Moholy-Nagy ir Josefas Albersas, kartu su papildomu formos ir spalvos kursu, dėstytu Klee ir Kandinskio, buvo privalomas visą mokyklos gyvavimo laiką, nepriklausomai nuo paskirtų naujų vadovų (Hanneso Meyerio 1928-aisiais ar Mieso van der Rohe's 1930-aisiais) ideologinių nuostatų. Menotyrininkai mini kelias svarbiausias Bauhauzo savybes, kurias vadina „relatyviai pastoviomis“: tai įvadinis kursas, dizaino disciplinos dėstymas kūrybinių dirbtuvių pagrindu ir žymių dailininkų bei architektų dalyvavimas mokyklos taryboje⁹⁰. Dar viena kertine mokyklos charakteristika galėtume laikyti slinkti nuo realistinės raiškos prie abstrakčiosios dailės, tai yra neklasikinės reprezentacijos mene – įvairių netiesioginių vaizdavimo būdų. Nors Itteno kultą primenantis dėstymas labai skyrėsi nuo, pavyzdžiui, „objektyvaus“ Moholy-Nagy požiūrio, visi šio kurso dėstytojai vieningai sutarė (priimdami tuo metu radikalų sprendimą), kad studentai pirmiausia turi būti mokomi abstrakcijos principais, o tik vėliau pereiti prie individualizuotų studijų. Bauhauzas pakeitė tradicinį akademinio piešimo modelį, vietoje graikų ar romėnų gipsinių skulptūrų arba gyvo modelio eskizavimo pasiūlęs formalios kompozicijos įgūdžius ir medžiagų pažinimą tobulinančius pratimus, kurie „suformavo fundamentą ne tik tolesniam dėstymui Bauhauze, bet taip pat naujoms meno, architektūros, dizaino programoms visame pasaulyje“⁹¹.

Galimybė mokytis pas garsius tapytojus, tokius kaip Kandinskis ar Klee, taigi žinomus dar iki įsijungimo į Bauhauzo dėstytojų gretas, neretai tapdavo viena pagrindinių priežasčių, kodėl Bauhauzas (pirma Weimaras, paskui Dessau) sulaukė

⁸⁹ Rose-Carol Washton Long, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁰ Kathleen James-Chakraborty, *op. cit.*, p. XIII.

⁹¹ *Ibid.*, p. XIV.

populiarumo tarp stojančiųjų. Dauguma studentų buvo ne naujokai, jau studijavę menus, dažniausiai tapybą⁹². Net vėliau, po Gropiuso išvykimo 1928 m., išpopuliarėjus fotografijai, tapytojų autoritetas labiausiai įkvėpė studentus (kurių skaičius per visą mokyklos egzistavimo laikotarpį atrodo stulbinamai mažas, tik 1250⁹³) originaliems ieškojimams ir kitose srityse.

Kai kurie tyrinėtojai teigia, kad ne tik nėra tokio dalyko kaip Bauhauzo architektūra⁹⁴, bet neretai nuvilia ir pats susidūrimas su šiuo reiškiniu – „herojiniu“ moderniosios architektūros periodu. Tai aiškinama tuo, kad meninė Bauhauzo įtaka ir architektūrinė veikla (*building activity*) buvo kur kas didesnės apimties nei mokyklos „produkcija“. Beveik visi architektūriniai Bauhauzo projektai liko neįgyvendinti, o pastatytieji visada sukeldavo šurmulį ne tik dėl vizualinės išraiškos, bet ir dėl struktūrinių trūkumų ir per didelio biudžeto. Bauhauzo sėkme laikoma tai, kad šie trūkumai netrukdytų jo atradimams, išsiskristalizavusiems architektūriniams bruožams išplisti po visą pasaulį. Bauhauzas buvo ne tik atspirties taškas įtakingiems dizaineriams iš viso pasaulio, bet ir traukos centras dizaineriams iš Centrinės ir Rytų Europos nuo pat mokyklos įkūrimo. Institucija ne veltui vadinta „Europos modernizmo viršūne“. Artimumas tarp dėstytojų ir studentų ir teorijos bei praktikos persidengimas (*interrelatedness*) buvo esminiai Bauhauzo sėkmės elementai. Tačiau mokykla sulaukė kritikos dėl valstybinės edukacinės programos ir kūrybinių dirbtuvių, kaip privačios iniciatyvos, derinimo.

Bauhauzas nebuvo architektūros mokykla, priešingai, architektūra vaidino tik nedidelį vaidmenį *Gesamtkunstwerk* menų sintezėje, kurios mokykla siekė. Bauhauzas siekė įvairių meno šakų jungties, įtraukiant skulptūrą, tapybą, dekoratyvius menus ir amatus. Pradiniu mokyklos laikotarpiu ryškūs ekspresionistiniai idealai, idėjos, perimtos iš britų Menų ir amatų judėjimo (*Arts and Crafts movement*), vėliau užgožiami siaurai suprastos amatininkystės ir gamybos (įdomu tai, kad baigiant Bauhauzą magistro laipsniu egzaminuodavo ir vietos amatų rūmų atstovai). Kaip jau minėta, Bauhauzo mokyklos istorijoje tikrai matome posūkį pramonės link, iš tiesų buvo

⁹² *Ibid.*, p. XVI.

⁹³ Ulf Meyer, Hans Engels, *op. cit.*, p. 9.

⁹⁴ *Ibid.*

kuriami prototipai masinei gamybai, tačiau dauguma dizaino industrializacijos idėjų liko tik idėjomis. Taip atsitiko ne vien dėl idėjinių Bauhauzo lyderių tapytojų pasipriešinimo, bet ir dėl vietinių amatininkų, kuriems tokios krypties Bauhauzo veikla atrodė grėsmingai konkurencinga, reakcijos.

Rusų konstruktyvizmo idėjos bei Theo van Doesburgas, „De Stijl“ lyderis, nors ir nebuvo priimtas nuolat dėstyti Bauhauze, padarė didelę įtaką jo ideologijos slinkčiai nuo ankstyvojo veimariško mokyklos romantizmo link industrializacijos ir „meno bei technikos pasaulio jungtųjų“⁹⁵ vėliau, Dessau laikotarpiu. Paradigminį Bauhauzo lūžį ženklina 1923-ųjų paroda, kurioje eksponuotas vienas iš kelių įgyvendintų Bauhauzo architektūrinių projektų – Georgo Muche's namas (*House on the Horn*). Tačiau ypač svarbios dvi ankstesnės parodos, padariusios lemiamą įtaką visuomenės požiūriui į Bauhauzą.

1922-ųjų balandžio ir gegužės mėnesiais Weimare eksponuota Bauhauzo dėstytojų ir studentų (*apprentices and „journeyman“*) paroda, daugiausia sudaryta iš Itteno preliminarus kurso metu sukurtų darbų. Nors pats Ittenas parodos anotacijoje (*leaflet*) pažymėjo, kad tai yra medžiagos ir struktūros eksperimentai: medžio, stiklo, metalo ir popieriaus⁹⁶, ir žiūrovai neturėtų priimti šių kūrinių kaip baigtinių (baigtais jų nelaikė ir patys studentai), vis dėlto net kolegos menininkai parodą įvertino ne kaip procesą, bet kaip rezultatą. Šis „rezultatas“ veikė lyg alyvos pliūpsnis į ugnį, proceso demonstravimas tuo metu buvo naujovė ir akibrokštas, be to, parodoje „akis badė“ akivaizdus akademizmo nepaisymas.

1922 m. spalio mėnesį Doesburgas suorganizavo dadaistų ir konstruktyvistų kongresą Weimare: atvyko Ciuricho (Zurich) dadaistai Hansas Arpas, Maxas Burchartzas ir Hansas Richteris, iš Paryžiaus – Tristanas Tzara, iš Sovietų Sąjungos – El Lisickis, iš Vengrijos – konstruktyvistai Moholy-Nagy ir Alfredas Kemeny. Be paties Doesburgo, „De Stijl“ grupei atstovavo Cornelis van Easternas. Be oponavimo tradiciniam menui ir to, kad daugumos to meto menininkų darbai buvo baigti (pvz., futuristų ar tokių dadaistų, kaip Kurtas Schwittersas), tarp dadaistų ir konstruktyvistų požiūrių nebuvo

⁹⁵ Ulf Meyer, Hans Engels, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁶ Walter Scheidig, *Weimar Crafts of the Bauhaus: An Early Experiment in Industrial Design*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1967, p. 25.

nieko bendra. Kongresas tik sustiprino visuomenės nusiteikimą prieš Bauhauzą, nedidelė Itteno kurso paroda buvo sureikšmintą, sutapatintą su mokyklos programa ir panaudota prieš jį bei Gropiusą, šie sulaukė kaltinimų dėl požiūrio „menas menui“ (*l'art pour l'art*), mistinio romantizmo dvasios etc. Van Doesburgas ir El Lisickis nesuprato Gropiuso tolerancijos vadovaujant mokyklai, tačiau Gropiusui, kuris laikėsi „vidurio kelio“, priekaištauta dėl nesusipratimo, o štai Ittenas, be abejonės, buvo tikras „priešas“, laisvas nuo futuristinių ir dadaistinių tendencijų (tai matyti jo satyrinėje publikacijoje *Utopija* (*Utopia*, 1921) panašioje į Hanso Reimanno satyrą *Literatūros košmarai* (*Litterarisches Albdücken*, 1919)). Ir tapytojui, ir architektui konstruktyvistų pozicija, jų tvarkos siekis atrodė pernelyg vienakryptė pozicija.

Ši paroda didesnę trintį sukėlė tik tarp menininkų, tačiau kita paroda – „*Erste Thüringische Kunstausstellung*“, surengta 1922 m. vasarą *Landesmuseum* Weimare, išprovokavo viešą šurmulį visuomenėje. Vaizduojamųjų menų akademija, iš naujo atsidariusi prieš metus, prisistatė eksponuodama buvusių Bauhauzo dėstytojų Waltherio Klemmo ir Richardo Engelmano darbus bei naujų dėstytojų Alexanderio Olbrichto, Felixo Meseko ir Hugo Guggo kūrinius. Jie buvo eksponuoti dešinėje muziejaus salėje, o kairėje tame pačiame muziejuje surengta nepriklausomų Bauhauzo dėstytojų darbų ekspozicija (Lyonelio Feiningerio, Itteno, Klee, Gerhardo Marckso, Muche's ir Lotharo Schreyerio, taip pat jiems simpatizavusių jaunų Tiuringijos menininkų Charles'io Crodello, Walterio Dexelo, Johannesio Molzahno, Johannesio Waltero). Bauhauzo abstrakcionistų ir jiems prijauniančiųjų konfrontacija su konvencionalia Akademijos tapyba buvo labai neprotinga – Weimaro piliečiai ir Doesburgo ratelis šiuos darbus susiejo su matytais Itteno preliminarais kurso parodoje ir nusprendė, kad tai yra Bauhauzo standartas.

Dėl tapytojų, kurie išdrįso viešai ir deklaratyviai atsisakyti mimezės, taip pat rodyti idėją, bet ne rezultatą, novatoriškumo politiniai Bauhauzo oponentai gavo galingą ginklą į rankas, visuomenei buvo pateikta, esą „liguisti protai nukreipia jaunos žmones į beprasmišką veiklą“⁹⁷. „De Stijl“ sekėjai taip pat įtariai žiūrėjo į paveikslus, kuriuose buvo kitų spalvų, be raudonos, mėlynos ir geltonos, arba kitokių formų nei tiesios linijos ar apskritimo fragmentai. Ši situacija turbūt ir privertė Gropiusą suvokti,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

kad jo idėjos, artimos tapytojų įsivaizduojamai mokyklos vizijai, nebus priimtos ir galiausiai institucija neteks finansavimo. Situacijos analizė rodo, kad Gropiusas buvo priverstas pakeisti poziciją ir laikytis programinės ideologijos dėl susiklosčiusių aplinkybių, bet ne todėl, kad staiga ėmė galvoti kitaip. Svarbiausio jo plano, kad Bauhauzui darytų įtaką įžymios, bet ne diktatoriškos asmenybės, nesuprato abi oponentų grupės. Schlemmerio laišakai ir dienoraščiai rodo, kaip greitai, gelbėdamas mokyklą, Gropiusas pakeitė poziciją: dar 1922 m. kovą Schlemmeris mini netinkamas idėjas, Bauhauzo pasėtas žmonių galvose, kurie kūrybines mokyklos dirbtuves suprato kaip estetinių žaidimų aikštelę, tačiau jau liepą rašo: „Nusisukame nuo utopijos! Turime būti realistiški ir siekti idėjų. Ne katedros, bet mašinos gyvenimui [...]“. ⁹⁸

Taip gimė industrinio dizaino idėja. Viena vertus, Gropiusas norėjo suvaldyti Itteno veiklą, kita vertus, jam buvo paranku viešai demonstruoti didesnę realybės pajautą. Tačiau net ir norėdamas apriboti Itteno įtaką (šis paliko mokyklą 1923-ųjų kovą), nenorėjo vieno dogmatiko pakeisti kitu, pavyzdžiui, Doesburgu, kuris aktyviai siekė tapti Bauhauzo nariu ir kurio šaltas racionalumas, pasak Walterio Scheidingo, užgožė jo draugų Adolfo Meyerio, Paulio Klee, Lyonelio Feiningerio ir Gerardo Marckso idėjas.

Gropiusui reikėjo atlaikyti dvigubą spaudimą: mokyklą pulta iš išorės, o iš vidaus prieš oficialiąją programą maištavo tapytojai. Susiklostė labai nepalanki politinė situacija – 1920 m. Vokietijos darbininkų partija persivadino į „Vokietijos nacionalinių socialistų darbininkų partiją“ (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, NSDAP) ir ėmė rūpintis „vokiškomis“ vertybėmis. Weimare ne tik stiprėjo nacionalistinės nuotaikos prieš Bauhauzą, bet ir susiformavo opozicija „Weimaro piliečių grupė“ (*Weimarer Bürgergruppe*), vadovaujama Vokiečių nacionalistų partijos (DNP) lyderio Herfurtho, kurio dėka politinės jėgos buvo nukreiptos prieš Bauhauzo ideologiją. Spaudoje pasirodė tendencingų straipsnių, formavusių požiūrį, esą Weimaras nėra toks didelis ar turtingas, kad pajėgtų išlaikyti mokyklą. 1920 m. vasario 8 d. laikraštyje *Deutschland* ne tik pasirodė skundai Bauhauzo adresu – jie publikuoti atskira brošiūra tikriausiai tam, kad ją galima būtų platinti Valstybinėje asamblėjoje ir taip ši pasiektų įstatymų leidėjus. Herfurthas retoriškai klausė, ar naujos mokyklos nešami pokyčiai verti senos, mylimos Meno akademijos sunaikinimo, ypač kai mokyklos vadovas taip

⁹⁸ *Ibid.* (Originali citata: Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, Munich, 1958, p. 124, 132.)

paniekinamai atsiliepia apie Akademijos meninius siekius, vadina jas „prieštvaniniais [antiquated] ir šalintiniais“⁹⁹.

Įdomu tai, kad mokyklos kritikams iš dalies pritarė ir kai kurie tapytojai, pavyzdžiui Herfurtho kaltinimą, esą mokykla propaguojanti vienašališką ekspresionizmą, kuris kontrastuojąs su buvusios Akademijos kūrybine laisve, palaikė Feiningeris. Tuo metu Vokietijos menas niekaip negalėjo būti atsietas nuo politikos, todėl Herfurtho senosios Akademijos programos prilyginimas „vokiškam“, tai yra savaime vertingam menui leido Bauhauzą parodyti ypač nepalankioje šviesoje, apkaltinti Weimaro „išprievartavimu“ ir taip apsunkinti Gropiuso pastangas gauti mokyklai didesnę valstybinį finansavimą. Taigi Gropiusas tuo pat metu mėgino pasiekti kompromisą su Ittenu, kuris iš aukšto rango Gropiuso pareigūno po truputį virto neoficialiu mokyklos lyderiu ir rašė nerimo kupinus laiškus Tiuringijos kultūros ministrui prašydamas finansinės paramos. Jo žodžiais tariant, tuoj pat negavus pagalbos tolesnis mokyklos egzistavimas atrodysiąs niūriai, ir jis „negalįs mokyklos dėstytojų [masters] ir studentų ilgiau guosti pažadais, kad įrankių ir medžiagų būsią ateityje“¹⁰⁰.

Kandinskio pakvietimas 1922 m. ir jo įtraukimas į mokyklos tarybą (*Meisterrat*) aiškiai rodo nevienareikšmišką Gropiuso poziciją. Anot kai kurių teoretikų, Kandinskio dėstymo metodika buvo „iš dalies marginalinė“¹⁰¹, lyginant su kitų dėstytojų. Tačiau kiti mokslininkai pabrėžia, kad Kandinskis išsiskyrė būtent „nepaprastu pedagogo talentu“¹⁰². Tuo metu tai buvo viena ryškiausių asmenybių, lyderis meno arenoje, 1912 m. publikuota knyga *Apie dvasingumą mene (Das Geistige in Der Kunst)* jo pozicijas dar labiau sustiprino, jis tapo Maskvos universiteto lektoriumi ir pagrindiniu muziejų revizoriumi (*general superintendent*) Sovietų Sąjungoje. Analizuojant Kandinskio įtraukimo į mokyklą priežastis, taikliausia atrodo Norberto M. Schmitzo, vadinusio Kandinskį tapytojų Princu ir teorijos menininku, interpretacija. Pasak šio

⁹⁹ Elaine S. Hochman, *Bauhaus: Crucible of Modernism*, USA, New York: Fromm International Publishing Corporation, 1997, p. 107.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Norbert M. Schmitz, „The Preliminary Course under Johannes Itten – Human Education“, in: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, p. 266.

¹⁰² Walter Scheidig, *op. cit.*, p. 27.

tyrinėtojo, Gropiusą patraukė Kandinskio „prieštaringa natūra“¹⁰³, mat šis sugebėjo išlaikyti autonomiškumą, laisvę mene, kita vertus, neprieštaravo idėjai, jog estetika turi būti orientuota į gyvenimą. Tiesa, kaip rodo Kandinskio spalvos teorijos analizė, išskleista tolesniame skyriuje, estetiką jis suprato savaip, kaip neatsiejamai susijusią su etika, o per ją – su gyvenimu. Kodėl Gropiusas pasikvietė „iracionalistą“, neklasikinės meno filosofijos apologetą į dizaino mokyklą, galima paaiškinti ne tik tuo, kad šis itin tiko heterogeniškai mokyklai. Kandinskis buvo konceptualiai (dalykiškai) tinkama, žinoma ir novatoriška figūra, su kurios vardu Gropiusas norėjo susieti mokyklos vardą. Galbūt tokį pasirinkimą lėmė ir kai kurių Kandinskio asmenybės bruožų panašumas į paties Gropiuso charakterio savybes, kai kurių požiūrio taškų sutapimas.

1.4. Bauhauzo tapytojų požiūris

Kažin ar toks racionalus žmogus kaip Gropiusas iš ambivalentiškos Kandinskio asmenybės (žinodamas jo veiklą) galėjo tikėtis vienareikšmiško pritarimo industrializacijos idėjai. Gropiusas tikrai žinojo, kad kviečia buvusios „Mėlynojo raitelio“ (*Der Blaue Reiter*) grupės narį, ekspresionizmo šauklį ir pagrindinį (vienintelį) jos teoretiką, kuriam už socialinius, politinius, taikomuosius meno aspektus kur kas labiau rūpėjo tapyba kaip romantizuota savęs identifikacija, tapatinimasis su gamta ar universumu, tapyba kaip simbolinė poezija ar muzika¹⁰⁴. „Mėlynasis raitelis“ nuo panašiu metu (1905–1913) veikusios „Tilto“ (*Die Brücke*) grupės skyrėsi tuo, kad neturėjo vieningo stiliaus, tai buvo efemeriška laisvos organizacijos individualių menininkų grupė, keletą metų (1911–1913) veikusi kaip eksponavimosi mechanizmas. Kandinskio, Marco, Klee, Macke's spiritualistinės idėjos, atsispindėjusios ir *Mėlynojo raitelio almanache*, turėjo didžiulį poveikį to meto meno arenai. Grupės nariai buvo labai skirtingų meninių interesų, tačiau motyvuoto, vieningo požiūrio, deklaravo simpatijas primityviam menui, žavėjosi „muitininku“ (*Le Douanier*) Henri Rousseau, vaikų ir

¹⁰³ Norbert M. Schmitz, *op. cit.*, p. 266.

¹⁰⁴ Bernard S. Myers, *The German Expressionists: A Generation in Revolt*, New York: Fredrick A. Praeger, Inc., Publishers, 1966, p. 201.

psichinių ligonių piešiniais. Almanache Kandinskis drąsiai deklaravo savo idėjas, pavyzdžiui, rašė apie talentingų vaikų gebėjimą parodyti tvarią tiesą tokia forma, kokia ši pasirodanti, minėjo nepaprastą sąsąmoningą vaikų stiprybę, kuri išreiškia jų savastį ir dėl kurios vaikų piešiniai esą vertingesni nei suaugusiųjų¹⁰⁵. Tokias vertes propagavo vadinamoji „naujojo realizmo“ banga. Sekant vaikų kūryba, vidinės objekto savybės buvo rodomos naivia išorine forma, kuri nėra vien mechaniskas perkėlimas iš vaikų ar primityvių tautų meno, bet veikiau susitapatinimas su vienu ar kitu. Taip Klee identifikavosi su vaikais ar net paranojikais, Marce – su gyvūnais etc. Bernardas S. Myersas tai vadina logiška seka proceso, prasidėjusio su Gauguino tapyba, kai primityviomis formomis atskleidžiama žmogaus ir gamtos vienovė, papildyta fovistų (*Les Fauves*) sąmoningo spalvos ir formos iškraipymo siekiant išryškinti vaizduojamo objekto *vidujybę*. Taigi, ko tikėjosi Gropiusas, pasikviesdamas į komandą tuos (1920 m. Klee ir 1922 m. Kandinskį), kuriems būdingas „fundamentalus pasitikėjimas intuicija“ ir kliovimasis „labiau širdimi nei intelektu“¹⁰⁶?

Iš jo paties pasisakymų (ir studentų vėliau pateiktų charakteristikų apie jo diplomatiškumą, kurį buvo galima supainioti su „minkštumu“) atrodo, kad Gropiusas stipriai linko prie panašių idėjų kaip ir Bauhauzo iracionalistai, tačiau buvo priverstas įvilkti jas į politiškai korektišką rūbą. Pavyzdžiui, užrašuose, skirtuose diskusijai Bauhauzo taryboje (prieš tai vykusiam posėdyje Ittenui kategoriškai pasisakius prieš edukaciją siekiant praktinių tikslų), Gropiusas mėgina argumentuoti būtinumą priimti dizaino užsakymus Bauhauze ir teigia palaikantis pagrindines mokyklos programos idėjas – tai yra amato ir meno jungtį. Tačiau taip pat kalba, kad meno neįmanoma išmokyti, kad darbas dar ne viskas, esą svarbi filosofinė koncepcija, suteikianti jam kryptį, akcentuoja asmenybės, individo reikšmę¹⁰⁷. Kitame dokumente (1922 m. vasario 3 d. užrašuose) vėl mėgina glaistyti konfliktą su Ittenu, diplomatiškai oponuodamas, esą mūsų prigimtis verčia atmesti vieną ar kitą, kai jis pats siekiąs dviejų

¹⁰⁵ Iš *Mėlynojo raitelio almanacho* in: *Ibid.*, p. 202.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁷ Iš Walterio Gropiuso užrašų (1921 12 09), „The Necessity of Commissioned Work for the Bauhaus“, in: Hans M. Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago, USA*: MIT Press, 1984, p. 51.

skirtingų gyvenimo būdų jungties: „Kodėl negalime gerai padaryto automobilio ar lėktuvo ir modernios mašinos formos vertinti lygiai taip, kaip individualių meno kūrinių, kuriems gražią formą suteikė kūrybingos rankos?“¹⁰⁸ Jo nuomone, jei bus prarastas kontaktas su išoriniu pasauliu ir jo darbo metodais, Bauhauzas virsias „ekscen-trikų rojumi“.

Kita vertus, daugiau nei po trisdešimties metų, 1959-aisiais, Gropiusas teigia, jog už Bauhauzo produktus (*products*) žymiai svarbesnė buvo mokyklos judėjimo kryptis, „metodas, kuris su tokiu pat gyvybingumu gali būti pritaikytas ir šiandien“¹⁰⁹.

Ittenas į mokyklą atvyko 1919-ųjų birželį kartu su 14 studentų, kuriems dėstė Vio-enoje. Nors Gropiusas nesuprato abstrakčios jo tapybos ir pasikvietė Itteną įtikintas žmonos Almos Mahler, kuri su šiuo susidraugavo 1917-aisiais, bent iš pradžių jų inte-resai nesikirto. Tuo metu Gropiusui (1919) labiau nei amatai ar architektūra rūpėjo jo studentų „akivaizdus nesugebėjimas prieštarauti [*to confront*] ir išreikšti vidines savo jausenas [*inner feelings*]“¹¹⁰. Būtent šias studentų savybes Ittenas stengėsi lavinti dėstytojau-damas Vioenoje. Jis vienintelis iš pirmosios Bauhauzo dėstytojų kartos turėjo dėsty-mo patirties. Jį ir Gropiusą siejo požiūris, kad meno neįmanoma išmokyti, bet įmanoma išlavinti jautrumą kito jausmams, tam tikrą meninę empatiją, kurią, jų nuo-mone, slopina tradicinės meno akademijos. Tuo metu abu vieningai sutarė, kad ne mokantis taisyklių tampama menininku, bet išsilaisvinant iš jų ir siekiant be baimės pasinerti į pasąmonę, stengiantis atpalaiduoti ten glūdinčius emocinius impulsus.

Kitaip tariant, reikia pamiršti viską, ką mokėjai, ir vėl tapti vaiku – metoda, taikytą Vioenoje, Gropiuso paragintas, Ittenas įtraukė į preliminarų Bauhauzo kursą (*Vor-kurs*). Kaip prisimena Weiningeris, vienas Itteno studentų, *Jausmas* (*Feeling*) tapo anų dienų priežodžiu. Iš jausmo ar pajautos, jo nuomone, kilo ir Bauhauzo posakis, kad, norint gebėti dirbti kūrybiškai, reikia atrasti save. Per porą metų Itteno įtaka su-stiprėjo, ir nors su studentais dirbdavo tik vieną kartą per savaitę, jis beveik performa-vo Bauhauzo gyvenimą. Įdomu, kad tą darė visiškai nesikišant Gropiusui, pastarasis

¹⁰⁸ Walter Gropius, „The Viability of the Bauhaus Idea“, in: *Ibid.*, p. 51.

¹⁰⁹ Gropiuso citata in: Boris Friedewald, *op. cit.*, p. 113.

¹¹⁰ Elaine S. Hochman, *op. cit.*, p. 116.

davė laisvę dėstyti ką nori ir kaip nori. Ittenas įvedė meditacijos pamokas, kvėpavimo pratimus, vegetarinę virtuvę ir 1920-aisiais Mazdaznano¹¹¹ praktikavimą.

Schlemmerio žodžiais tariant, Bauhauzui grėsė pavirsti vienuolynu, kur meditacija ir ritualas svarbesni už darbą¹¹². Ittenas savais būdais tęsė Gropiuso idėją sukurti apsišvietusį ar greičiau „nušvitusį“ naujo tipo individą, pasitikintį savo jausmais ir įžvelgiantį juose kūrybiškumo šaltinį. Kiekvienas Bauhauzo studentas turėjo atsikratyti visų įmanomų suvaržymų, susikaustymo, kurį Ittenas laikė materialistine, racionalistine ir technologine Vakarų kultūros klaida, ir grįžti į kūdikiško nekaltumo fazę. Meditacija, vidujybėn nukreiptas mąstymas ir dvasinė energija turėjo atsverti išorišką, paviršutinišką, į technologijas orientuotą požiūrį. Gropiusas sunerimo tik tada, kai Ittenas tapo neoficialiu Bauhauzo lyderiu, nors idėjiškai jų požiūriai nesikirto. Pasak Elaine S. Hochman, dvejus metus po 1919-aisiais vykusios studentų parodos Bauhauzas buvo pakeliui į tai, ko Gropiusas norėjo: mokykla ėmė panašėti į ekspresionizmo misteriją, mažą, autonomišką bendriją, sąmokslą, kurio šerdyje slėpėjo paslaptis, tikėjimo branduolys¹¹³.

Tapytojai (pvz., Klee, Ittenas, Kandinskis) stipriai įsitraukė į vidinius mokyklos valdymo procesus ir stengėsi daryti įtaką studijų programai, tačiau buvo mažiau angažuoti politiškai. Štai 1926 m. Klee Gropiusui rašo: „Atrodo, kad mums neleidžiama įkvėpti ne politiško (ne politizuoto) oro ir laikas nuo laiko mes priverstinai (deja) įtraukiami į politiką. Šį kartą į miesto politiką.“¹¹⁴

Rašytojas Bruno Adleris buvo vienas iš kelių Weimaro intelektualų, kurie Bauhauzą vertino plačiau, linko į dialogą su mokykla. Jo pastabos, apžvalgos atskleidžia Bauhauzą persekiojusių nepolitiškų, išsimokslinusių grupių priešiško šaknis. Pasak Adlerio, kiekvienas amžius kuria skirtingą, nuoseklią, nenuginčijamą, įtikinamą (*cogent*) istorijos išraišką, todėl neverta šauktis liudininkais „nemirtingų Atėnų ar

¹¹¹ Neozoroastrizmas, religinė kryptis, kilusi iš senovės persų ugnies kulto.

¹¹² Elaine S. Hochman, *op. cit.*, p. 118.

¹¹³ *Ibid.*.

¹¹⁴ Paulio Klee ir Walterio Gropiuso 1926 m. rugsėjo–spalio korespondencija, in: Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 120.

Florencijos vardų¹¹⁵, Bauhauzas meninį gyvenimą tarsi priartina prie viešojo visuomeninio gyvenimo, tai nebėra tik vidutinės klasės laisvalaikis ar „sekmadieniniai jausmai“.

Reikia paminėti, kad tapytojų pozicija Bauhauze taip pat nebuvo nuosekli: jei žvelgsime išoriškai, jie turėjo „žemiškų“ asmeninių interesų, dėl kurių tarsi mėgino derintis prie susiklosčiusios situacijos, tačiau dėstant ir kuriant vis dėlto nugalėdavo aiški, nekonformistiška menininko filosofinė nuostata. Pavyzdžiu galėtų būti Klee, kuris iki Bauhauzo nedėstė ir Gropiuso pasiūlymą priėmė dėl žadamo finansinio saugumo. Tais metais, kai išleista pirmoji jo monografija ir surengta pirmoji paroda, jam buvo keturiasdešimt vieneri. Kolegos jo pasamdymui pritarė ne iš karto, Klee kūryba, atstovaujanti „menas menui“ idėjai ir neturinti jokių praktinių tikslų, kėlė (anot Schlemmerio) didžiausių abejonių. Nors pats Schlemmeris taip pat laviravo, čia pritardamas oficialiems lozungams, čia teigdamas nesuprantąs, ką inžinieriai arba pramoninė gamyba gali padaryti geriau, nes viskas, kas išlieka, yra metafizinis menas¹¹⁶. Tokia pozicija buvo gana tipiška tapytojams, kurie tarsi stengėsi žengti koją kojon su laikmečiu, tačiau glaudžiau su to meto politinėmis idėjomis, kurios veikė ir mokyklos programą, nesusisiję¹¹⁷. Dėstant ir kuriant svarbiausios atrodo filosofinės, metafizinės, dažnai etinio pobūdžio problemos. Klee korespondencijoje galima rasti ideologizuotų pareiškimų, individualistinį meną jis vadina kapitalistine prabanga, kalba apie naują meno rūšį, kuriai svarbi amato integracija, esą ateityje nebebus akademijų, o tik amatų mokyklos¹¹⁸. Tačiau dažniausiai tokie pasisakymai susiję su artimoje aplinkoje vykstančiais pokyčiais (šiuo atveju – sovietinės Miuncheno Respublikos žlugimu), įtempta politinė situacija ar pan. Jei analizuosime dienoraščius, Klee paskaitų užrašus,

¹¹⁵ Bruno Adler, „Fine Art in Weimar“, skelbta laikraštyje *Das Volk*, 1921 04 22, in: Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁶ Frank Whitford, *Bauhaus: World of Art*, London: Thames and Hudson Ltd, 1984, p. 89.

¹¹⁷ Po Pirmojo pasaulinio karo Bauhauzo menininkams (Gropiusui, Albersui, Anni Albers) persikėlus į JAV, politinis aspektas jų veikloje tampa nereikšmingas, kitoje aplinkoje laisvai išsiskleidžia ir suklesti kūrybinės idėjos – jų nebereikia sprausiti į ideologinį rėmą.

¹¹⁸ Iš Klee laiško, rašyto 1919 m. žlugus sovietinei Miuncheno Respublikai, in: Frank Whitford, *op. cit.*, p. 91.

matysime, kad gausiausia visai kitokio pobūdžio įžvalgų: Klee idealizuoja meną, pasak jo, „*menas prilygsta pasaulio sutvėrimui. Jis byloja apie pastarąjį, lygiai kaip visa, kas žemiška, byloja apie kosmosą*“¹¹⁹. Taip pat kalba apie tapatinimąsi su gamta, jo teigimu, reikia stebėti gamtos tapsmo formas, tai gali padėti formuoti save patį ir įkvėpti kūrybai. Menas suprantamas kaip žaidimas su esminiais, neapčiuopiamais dalykais, kurie kūrybos proceso metu tampa „vis tiek pasiekiami“¹²⁰.

Dėstymas buvo naudingas ir pačiam Klee, jis turėjo konceptualizuoti savo veiklą, intuityvias, poetiškas, metaforiškas įžvalgas sisteminti, tarsi paaiškinti perkeldamas į intelektualų lygmenį: „Kai ėmiau dėstyti, buvau įpareigotas pačiam sau išsiaiškinti tai, ką didžiąja dalimi dariau nesąmoningai.“¹²¹ Klee dėstymo metodą galime sąlygiškai (ypač jei lyginsime su jo mokinio Alberso pedagogine praktika) pavadinti tradiciniu: jis skaitė teorines paskaitas ir vėliau teoriją patikrindavo praktiniais pratimais. Tačiau jo teorijos kilo iš praktikos, o ne atvirkščiai. Klee meninės praktikos beveik neįmanoma susieti su pragmatiniais tikslais, ypač jei juos suprasime kaip praktinę naudą teikiančio kūrinio, dizaino objekto, sukūrimą – Bauhauzo programoje deklaruojamos meno ir amato jungties apčiuopiamą išsipildymą. Nepaisant išorinio lojalumo oficialiai mokyklos programai, tokio pobūdžio „žemiški“ tikslai mažai rūpėjo Rytų kraštų filosofija, menu bei estetika besidominčiam dailininkui. Tapybą ir piešimą Klee naudojo kaip metodą, kuris turėjo padėti studentams įsisavinti jo dėstomą kursą, lengviau suprasti esminius teorinius principus. Būtent todėl iš mokinių reikalavo disciplinos ir nuoseklumo tapybinėje praktikoje, nesvarbu, kokia meno sritimi šie norėtų užsiimti ateityje. Jis nuolat pabrėžė giminingumą tarp pastato ir paveikslų konstrukcijų. Paveikslas, anot jo, taip pat „pastatomas dalis po dalies, visai nesiskiria nuo namo, ir tapytojas, kaip ir architektas, privalo įsitikinti, kad jo konstrukcijos stabilios ir laiko svorį“¹²². Tokius klausimus, kaip grafinių elementų grupavimo, objekto padalijimo į dalis ir vėl visumos rekonstrukcijos, vaizdo polifonijos, balanso siekio, ritmo ir pusiausvyros, jis priskiria sudėtingoms formos problemoms, kurios yra „lemiamos

¹¹⁹ Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, ed. Christian Geelhaar, Köln: Du-Mont, 1976, p. 122.

¹²⁰ Klee citata in: *Paul Klee*, edited by Margaret Miller, USA, New York: MOMA, 1945, p. 13.

¹²¹ Frank Whitford, *op. cit.*, p. 91.

¹²² Klee citata in: *Ibid.*, p. 94.

formaliam žinojimui, bet ne menui aukščiausia prasme¹²³. Klee manymu, aukščiausia prasme mene visada slypi dviprasmybė, už kurios – intelektui nepažini paslaptis.

Bauhauze Klee ėmė vertinti medžiagą, nuolatinis kūrybinis dialogas su kitais menininkais atvėrė naujų prieigų prie meno kūrinio galimybes, tarsi atkreipė dėmesį į medžiagiškumą *per se*. Pavyzdžiu galėtų būti jo lėlių marionečių serija, kurią ėmėsi kurti 1916 m. sūnui Felixui sulaukus 9-erių. Marionetės Klee kūryboje užėmė svarbią vietą iki 1925-ųjų imtinai, įdomiausi pavyzdžiai, kuriuos ir autorius vertino labiausiai, priskirtini būtent Bauhauzo laikotarpiui. Nors Klee sutiko su tam tikromis mokykloje vyravusiomis medžiagos panaudojimo strategijomis, kurios veikė jo plastinės išraiškos priemonių pasirinkimą, vis dėlto „taisyklės“, medžiagą interpretuodavo savaip. Pasak Klee tyrinėtojo Nello Ponente's, tai galima aiškinti kaip vieną iš jo natūralizmo aspektų, kuris labiau susijęs su kontempliacija nei natūros imitavimu. „Visų pirmiausia tai savotiškas intymus dialogas su visais daiktais, apimantis tuos, kurie yra aiškiai apibrėžtos formos, ir jos neturinčius.“¹²⁴ Klee orientalizmas akivaizdžiai konfrontavo su technofunkcionalistine Bauhauzo linija, jis sunkiai taikėsi su meno praktikos „išplokštinimu“, kai kūrybai tampa nebesvarbus suvokimo lygmuo, o išryškina mas taikomasis aspektas. Klee buvo svetimas Vakarų estetikos tradicijai būdingas „pasaulio pertvarkymo“ ar perkonstravimo iš pagrindų siekis, jo prioritetu visada likdavo noras suprasti gamtą. Jis siekė kitokio gamtos „įvaldymo“, veikė ne kaip amatininkas konstruktorius, bet kaip Rytų kraštų menininkas filosofas. Šią nuostatą gerai iliustruoja kai kurių jo vartotų sąvokų apžvalga. Pavyzdžiui, meno kūrinio analizę Klee suprato kaip „kūrinio analizavimą pagal jo tapsmo stadijas“, laikė ją ypatinga analizės rūšimi – geneze: „Šią rūšį aš apibrėžiu žodžiu genezė. Pirmoji Mozės knyga, pasakojanti apie pasaulio sukūrimą, taip pat vadinama Geneze. Ten parašyta, ką Dievas sukūrė pirmąją dieną, ką antrąją ir taip toliau.“¹²⁵

¹²³ Klee citata in: *Paul Klee*, edited by Margaret Miller, p. 13.

¹²⁴ Nello Ponente, *Klee: Biographical and Critical Study*, USA: World Publishing Company, 1960, p. 74.

¹²⁵ Paul Klee, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre (1921–1922)*, faksimil. leid. J. Glaesemer, Basel, Stuttgart, 1979, faksimilės transkripcija p. 13 ir toliau. Visa citata lietuviškai in: Felix Thürlemann, *Nuo vaizdo į erdvę: apie semiotinę dailėtyrą*, iš vokiečių kalbos vertė Lina Kliaugaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1994, p. 37.

Felixas *Thürlemannas*, aptardamas Klee paveikslą „Augalas analitiškai“ / „*Pflanzen-analytisches*“ (1932), taip pat išskiria šį ypatingą Klee analizės ir paveikslo konstravimo principą. *Thürlemanno* nuomone, paveikslo pavadinimas žymi „vaizduojamą objektą, duodantį pradžią (prieveiksmiu „analitiškai“) augalų tyrimui pagal tapsmo stadijas“¹²⁶. Remdamasis dailės istoriku Robertu Stroliu, kuris 1965 m. analizavo tą patį paveikslą, *Thürlemannas* rašo apie „vaizdavimo būdą dar iki individualizavimo pakopos, žymintį kiekvieną objektų *klasę*, o ne atskirus objektus. Pavadinimas ir aprašymas nukreipia į ypatingą figuratyvinio vaizdavimo būdą, kuris netelpa nei į ikonos sąvoką, nei į įsivaizduojamus ikoniškumo laipsnius“¹²⁷.

Galima interpretuoti, kad Klee vaizdavimo būdas, šiuo atveju „augalų raidos“ tyrimas, artimas čiurlioniškajam vaizdavimui – kai daugiau ar mažiau sąlygiškais objektais vaizduojama pasaulio sandara. Objektai – linijos, dėmės, kaip ir Klee akvarelėje „Augalas analitiškai“, taip pat galimai tarnauja tam tikrų spalvinių plotų atskyrimui. Klee 1908 m. dienoraštyje rašė: „[L]inijos kuriamos tik kaip ribos tarp skirtingų tonų ar spalvų plotų. Naudojant spalvines dėmes ir toną, įmanoma užfiksuoti kiekvieną natūralų įspūdį paprasčiausiu būdu, šviežiai ir nedelsiant.“¹²⁸

Taigi atrodo, kad Klee svarbu užčiuopti pasaulio (ar kosmoso) raidos dėsnius, jo tikslai analogiškai Oriento tapytojų tikslams – spalva perteikiamos ne asmeninės, bet universalios emocijos, ieškoma ne formos, bet dvasios panašumo. Nors Klee, Itteno ir Kandinskio teorijos (tarp jų ir spalvos) skiriasi struktūra, forma, atskiri aspektai atspindi individualią pasaulėžiūrą, vis dėlto jas vienija bendra filosofinė nuostata, susiformavusi kiekvienam šių tapytojų studijuojant Rytų kraštų religiją ir meną: Klee domėjosi dzenbudizmu, Kandinskis jaunystėje simpatizavo Helenos Blavatskajos mokyklai, kurios įkvėptas pasinėrė į teosofijos studijas, Ittenas buvo mazdaznano šaukllys. Visus šiuos menininkus drąsiai galime pavadinti ir ryškiais tų laikų sinologais, japonologais, tai buvo išskirtinio išsilavinimo asmenybės, todėl negalėjo vienareikšmiškai pritarti programiniams Bauhauzo tikslams. Tapytojų idėjos neišsiteko formalių

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 39.

¹²⁸ *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, edited by Felix Klee, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, p. 232.

Bauhauzo tikslų ir uždavinių rėmuose: visas meno formas išlaisvinti iš izoliacijos, uždarumo, panaikinti ribas tarp menininko ir amatininko, užmegzti tiesioginį kontaktą su pramone¹²⁹. Nė vienas jų nebuvo itin suinteresuotas kontaktu su gamintojais, juos domino idėja, bet ne galutinio produkto sukūrimas rinkai. Todėl Bauhauzo tikslą, kad jį baigusieji gebėtų kurti modernią aplinką nuo pastato iki funkcionalių daiktų, turinčių estetinę prasmę, galime suprasti kaip programinį lozungą, tinkamą deklaraciją siekiant užtikrinti valstybinį mokyklos finansavimą ir kaip masalą visuomenei, bet (atsižvelgiant į mokyklos nevienalytiškumą) ne kaip pagrindinę idėją mokyklos meno praktikoje. Anot Klee, nuomonių išsiskyrimas, susidūrimas su kliūtimis gerai patikrina stiprybę: „Džiaugiuosi faktu, kad tokios skirtingos jėgos veikia kartu mūsų Bauhauze. Taip pat pateisinu konfliktą tarp šių jėgų, jei jų poveikį liudija galutiniai pasiekimai.“¹³⁰ Tokiu pasiekimu galime laikyti Bauhauzo spalvos teoriją, kurioje išsiskleidė ir Kandinskio, Klee, Itteno požiūris ne tik į meno pedagogiką, bet ir į kertinius meninio, estetinio pasaulio reiškinius.

¹²⁹ Laimutė Cieškaitė-Brėdikienė, *op. cit.*, p. 165.

¹³⁰ Paul Klee, „The Play of Forces in the Bauhaus“, in: Hans M. Wingler, *op. cit.*, p. 50.

II.1. Klee orientalizmas: „Buda“ Bauhauze

Paulio Klee pasaulėžiūros ir iš jos išplaukiančios savitos tapybinės estetikos koncepcijos pagrindu reikėtų laikyti Rytų Azijos estetikos ir meno tradiciją, kuria jis labai domėjosi ir net kolekcionavo įvairius meno artefaktus. Teorinės žinios bei daoizmo, čan, dzen meninių praktikų *zenga*, *sumi-e*, *shakuhachi* ir kitų interpretacijos padėjo Klee sukurti įvairiapusę tarpdisciplininę meninę sistemą, atskleidžiančią pamatinius modernios tapybinės estetikos kūrybinius principus. Iš to paties šaltinio reikėtų kildinti ir jo spalvos koncepcijos pagrindą, psichologinę šio fenomeno suvokimo strategiją.

Klee buvo universali asmenybė – poetas, profesionalus muzikantas, grojęs smuiku Berno simfoniniame orkestre, tapytojas. Tyrinėtojai, analizuodami Klee kelią į vaizduojamuosius menus, kartais akcentuoja giluminį asmenybės dualizmą – „nei grynas poetas, nei grynas tapytojas“¹³¹, tačiau, mano nuomone, toks požiūris atspindi vakarietišką binarinį mąstymą ir yra priešingas paties Klee, nuolat siekusio *visuotinum* mene, pozicijai. Vakarietiška *arba–arba* logika kardinaliai skiriasi nuo Rytams būdingo *ir–ir* požiūrio. Pavyzdžiu galime pasitelkti Klee artimą septynių dzen estetikos kategorijų koncepciją, pagal kurią gerame Rytų meno kūrinyje visuomet glūdi *Asimetrija*, *Paprastumas*, *Prėskumas*¹³², *Natūralumas*, *Subtili gelmė*, *Neprisirišimas* ir *Rimtis*. Modernusis Vakarų menas, architektūra ar dekoratyvieji menai taip pat naudoja kai kurias iš šių kategorijų, pavyzdžiui, *Paprastumą*, tačiau tuomet nubraukiamos visos kitos charakteristikos¹³³. Rytų mene priešingai – šios lygiavertės kategorijos sudaro

¹³¹ Denys Chevalier, *Klee*, New York: Crown Publishers, Inc., 1979, p. 40.

¹³² Termino vertimas bei sąvokos autorystė lietuvių kalba priklauso prof. Antanui Andrijauskui.

¹³³ Shin'ichi Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, USA, NY: Kodasha International Ltd., Through Harper and Row Publishers, 1982, p. 37.

nedalomą estetinę visumą ir egzistuoja tame pačiame meno kūrinyje skirtingomis proporcijomis. Todėl įgimta Klee poetika veikiau yra organiška universalus menininko savybė, padėjusi suformuoti unikalų stilių bei raiškos būdą. Nuo ankstyvųjų juodai baltų grafikos darbų, piešinių, raižinių, ofortų iki spalvinių teorinių ir praktinių ieškojimų po 1914-ųjų kelionės į Tunisą, kurios metu, anot Denysio Chevalier, Klee „atranda“ Rytus, kurie dailininką tiesiog užburia; taip pat šioje kelionėje „jį užvaldo spalva“¹³⁴.

Nors Rytų Azijos daile, tušo tapyba, jis domėjosi maždaug nuo 1910-ųjų, po kelionės dailininko paletė iš tiesų sušvinta purpuru, sodriomis, ryškiomis spalvomis (pvz.: paveikslas „Raudoni ir balti kupolai“ / „Rote und Weisse Kuppeln“, 1914), o dar po beveik dešimtmečio, 1923-iaisiais, Klee sukuria pirmuosius garsiųjų spalvinių kvadratų paveikslus (pvz.: „Statinis dinaminis augimas“ / „Statisch-Dynamische Steigerung“, 1923), kurie kartosis jo kūryboje iki mirties. Klee tapybinė geometrinių formų, kvadratų sistema lyginama su Schönbergo muzikos dvylikos tonų schema, ir abiem atvejais meno kritikai mini beveik magišką poveikį. Tačiau Schönbergas, keisdamas variacijas, prie savo atrastos schemos apsistojo ilgam, o Klee nepaliovė ir toliau ieškoti, įsitraukdamas į vis kitus žaidimus. Jo kūriniai stebėtoją lyg bendrakeleivį veda nuo vieno netikėtumo prie kito, kol šis galiausiai supranta esant vedžiojamas nepabaigiamais *holzwege*¹³⁵, kai pati kelionė yra tikslas.

Sudėtinga tiksliai apibrėžti Klee spalvos teoriją, nes ją turime išvelgti dienoraščiuose, užrašuose, sudėlioti iš neretai prieštaringų minčių. Menininko tekstams būdinga satyra, paradoksas ir metafora tokį mėginimą paverčia absurdu. Klausimas, ar Klee pats kėlė tikslą sukurti logišką, vientisą spalvos teoriją? Spalvos konceptas veikiau yra organiška jo kūrybinės schemos dalis, kurią galime suprasti tik kartu su tekstu paliudijama formos samprata ir kitomis įžvalgomis. Iš įvairių šaltinių (tekstų ir vaizdų) rekonstruojamos jo spalvos teorijos esminis principas – spalvų sąveika, kuri

¹³⁴ Denys Chevalier, *op. cit.*, p. 28.

¹³⁵ Heideggerio sąvoka, kurią galima suprasti kaip klaidaus miško takelio metaforą, išskleista jo to paties pavadinimo veikale: Martin Heidegger, *Holzwege* (vok.), angliškai *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young, Kenneth Haynes, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

nuolat kinta. Klee rašo: „Sakoma, jog Ingres tikriausiai suvaldė ramybę [*repose*], aš norėčiau, be patoso, suvaldyti judėjimą.“¹³⁶ Labiau nei gamtos studijos jį domino vidiniai estetišiai procesai, gebėjimas susikonscentruoti į asmeninės spalvinės paletės turinį ir galimybė *laisvai* fantazuoti spalvos plokštumoje.

Klee meno estetikos koncepcija artima dviprasmiškam Bergsono intuityvizmui, Bataille'io 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, kaip paveiksle „Kartą iškilę iš nakties pilkumos“ / „Einst dem Grau der Nacht Enttaucht“ (1918), tampa spalva, o balsas – stebuklingu audiniu, kaip paveiksle „Vokalinis dainininkės Rosos Silber audinys“ / „Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber“ (1922). Pats Klee savo geometrinę ritminę tapybą neretai vadino „muzikos kūrimu“, o spalvą laikė „pačiu iracionaliausiu tapybos elementu“¹³⁷. Jo Bauhauzo kolega Ittenas veikale *Spalvos menas* (*Kunst der Farbe*, 1961), kuriame aptaria daugelį senosios dailės bei modernaus meno kūrėjų, apie Klee rašė:

Klee darbas iš esmės parodo neįprastą spalvos resursų naudojimo platumą. Jis naudojo visas spalvos efektų galimybes ir negali būti susiaurintas iki kokių nors specifinių koloristikos ar ekspresijos charakteristikų. Jis buvo asketiška, linksmai liūdna melodija [...]. Klee mylėjo spalvas ir elgėsi su jomis atitinkamai.¹³⁸

Iš kokių natų susidėjo asketiška, linksma ir liūdna melodija ir kaip Klee elgėsi su spalvomis? Visų pirma, svarbiausiomis dailininko, save patį vadinusio tapyba, savybėmis galime laikyti natūralumą ir laisvę – neprisirišimą prie kurios vienos technikos,

¹³⁶ Klee citata iš: Denys Chevalier, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁷ Denys Chevalier, *op. cit.*, p. 38.

¹³⁸ Johannes Itten, *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, USA: John Wiley & Sons, 1973, p. 102.

žanro („muzika mane visada guodė ir guos, kai reikės“¹³⁹) ar raiškos būdo. *Elgesys* su spalva, požiūris į šį fenomeną intuityviai kyla iš daugialypės menininko asmenybės, jo natūralumą galime lyginti su būdingu džen estetikai. „Intencionalus“ *Natūralumas* pasiekiamas, kai menininkas pasineria į tai, ką kuria taip, kad nebelieka nei sąmoningos pastangos, nei distancijos tarp kuriančiojo ir meno kūrinio. Tačiau jis nėra savaiminis, priešingai, tai rezultatas visuminės, intencionalios pastangos, neturinčios dirbtinumo ar nenatūralumo, – tokios grynos ir koncentruotos intencijos, kaip *samadhi* (aukštesnioji sąmonės būseną, patiriama meditacijos metu), kur nėra nieko priverstinio¹⁴⁰. Poetiškas minties laisvumas, neretai paradoksaliai įžvalgos spalvos ir kitais klausimais, atrodytų, atspindi kitą džen kategoriją – *Neprisirišimą* arba laisvę nuo prisirišimų. Tai, ką kinų čan vienuolis Linji vadina „absoliučiai neprisirišusiu“ ir „nepriklausomu“, yra žmogus, visiškai laisvas nuo prisirišimų – žemiškų ir transcendentinių¹⁴¹. Todėl, pasak subtilaus džen estetikos ir meno tradicijos žinovo Shin'ichi Hisamatsu, tokios frazės kaip „užmušti Budą – užmušti patriarchą“ dženbudizme laikomos kertinėmis, tai reiškia, kad sekimas Buda ar patriarchu nesuderinamas su džen gyvenimo būdu, kuris įkūnija pilniausią laisvės formą.

Įdomu, kad nors kolegos Kandinskis, Feiningeris ir Schlemmeris laikė Klee autoritetu Rytų tautų estetikos ir meno klausimais, o dėstydamas Bauhauze tarp studentų ir kolegų jis net turėjo pravardę „Buda“, dailininkas kūryboje nekalba apie budizmo ar džen filosofiją tiesiogiai, to nėra ir paveikslų pavadinimuose. Tiesa, viena Klee lėlė vadinama budistų vienuolio vardu, tačiau jį suteikė dailininko sūnus Felixas Klee. Lėlė įkūnijo išminčių, kalbėjusių visomis pasaulio kalbomis, Felixo Klee manymu, tai leidžia daryti prielaidą, kad modeliu jai buvo legendinis budistų vienuolis, kinų piliigrimas, šventųjų tekstų iš sanskrito į kinų kalbą vertėjas Xuanzang¹⁴².

¹³⁹ *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, edited by Felix Klee, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, p. 125.

¹⁴⁰ Shin'ichi Hisamatsu, *op. cit.*, p. 32.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴² Paul Klee, *Hand Puppets*, edited by Christine Hopfengart, Eva Wiederkehr Sladeczek, translated by Amanda Crain [et al.], Bern: Zentrum Paul Klee; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006, p. 121.

Klee orientalizmas mene ir spalvos interpretacijose pasireiškė būdingu tėkmės, nuojaautos, intuicijos, pauzės bei giluminių sąmoninių kūrybinių jėgų akcentavimu, artimu dzen filosofijai bei budizmui, kurį tapytojas gerai išmanė. Rytietiškąją Klee kūrybos liniją atspindi kaligrafiškos akvarelės, darbų ciklai, primenantys japoniškus meno raižinius (*ukiyo-e*) ir polifonišką, žaidybiškai barokinę Kabuki teatro estetiką. Gyvenimo pabaigoje tapyti lakoniški, ekspresyvūs minimalistiniai darbai ypač primena senovės japonų meistrų tušo techniką ir gali būti prilyginti *haiga* ir *zenga* tapybai. Įžvelgti čia vien akivaizdžius formos panašumus nepakanka, šiuo atveju kur kas svarbesnė filosofinė Klee *nuostata*, tam tikra menininko pozicija, atsispindėjusi ir teorijoje (dienoraščiuose, paskaitų apmatuose), ir tapybinėje estetikoje, kurios esminiu siekiu čia įvardijamas mėginimas atvaizduoti ar veikiau perteikti subjekto dvasią – *eidosą*. Sudėtingų, svarbių dalykų Klee ieško juokaudamas, ironizuodamas save ir pasaulį, lengvai, tarsi vienu atsikvėpimu, lyg žaidžiantis vaikas. Jo humoras artimas didžiųjų dzen tapybos tradicijos meistrų meno praktikų autoironijai, kai bet koks bandymas klasifikuoti realybę į griežtas kategorijas atrodo absurdiškas ir keliantis šypsena.

Rytų Azijos tautų meno estetikoje išoriniai vaizduojamo objekto bruožai yra antraeiliai, siekiama ne kuo tikslesnės vaizdo reprodukcijos, bet giluminio panašumo: vaizduojama siela, vidujybė, bet ne išorė. Galima sakyti, jog ir Klee kūrybai būdingas nuoseklus, mediatyvus tyrinėjimas, kai, bandant nupiešti gyvūną ar vaiką, svarbiau pažinti temperamentą, nei tiksliai atvaizduoti kaulų struktūrą, raumenų sandarą ar veido bruožus. Šio vidinio, intuityvaus pažinimo link Klee artėjo nuosekliai ir tikslinčiai, kūrė paveikslų serijas, nerdamas vis gilyn ir gilyn, prie paties kūrybinio šaltinio ištakų. Jo atkaklumą ir gyvenimo pabaigoje kankinusių fizinių negalių nepaisymą tiksliai iliustruoja Dogeno Zenji parabolė apie tai, jog praktikuojant dzen reikia tęsti meditaciją, net jei galva atsidurtų ugnyje.

Šiuos mano išryškintus aspektus galime apčiuopti dailininko piešiniuose, jie atskleidžia ir Klee mąstymuose apie spalvą. Nors dažniausiai akcentuojama, kad spalva Klee susidomėjo po kelionės į Tunisą, būdamas 35-erių, o anksčiau, kaip tapytojo žodžius cituoja Chevalier, „spalva pasirodo mano kūryboje tik kaip plastinės formos puošmena“¹⁴³, tačiau net ir kalbėdami apie jo grafikos darbus galime kalbėti apie

¹⁴³ Denys Chevalier, *op. cit.*, p. 11.

spalvą. Taip pat dienoraščiuose iki 1914-ųjų Klee mini spalvos ieškojimus, pavyzdžiui, 1902 m. rašo: „Rimtos spalvinės aktų ir galvų studijos. [...] Šis vasario mėnesis skirtas spalvai.“¹⁴⁴

Aptariant ankstyvąją Klee kūrybą, reikėtų atkreipti dėmesį į ypatingą santykį su juoda spalva (vėliau šis santykis išryškėja ir „magiškųjų“ spalvinių kvadratų serijose). Analizuojant Klee ofortus, raizinius, įvairiausiomis technikomis atliktus piešinius, matoma itin turtinga juodos ir baltos spalvos pustonių paletė, kurią dar labiau praturtina eksperimentinių faktūrų niuansai, skirtingas gylis, paties kurtame popieriuje išspaudžianti tonuotė. Dailininkas dėjo lygybės ženklą tarp piešimo ir rašymo, juos laikė esmiškai identiškais¹⁴⁵ – tokia pozicija artima kinų, japonų tušo tapybos ir kaligrafijos tradicijai, kurioje rašymas priskiriamas vaizduojamiesiems menams. Jo santykį su juoda spalva galima apibūdinti Hisamatsu žodžiais: „Spalvos paprastumas reiškia, kad spalvos neįkyrios, vengiama jų įvairovės. Paprasčiausia spalva tapyboje yra juodas kinietiškas tušas; šviesa ir šešėlis, jei yra, išgaunami viena tušo spalva. Nepaisant to, tušo tapyba gali išreikšti daugiau nei efektingas spalvinimas.“¹⁴⁶ Analizuojant grafinius Klee darbus (pvz., „Moteris denio kedėje“ / „Frau im Liegestuhl“ (1911), „Peizažas netoli Miuncheno Parado žemės“ / „Landschaft beim Münchner Exerzierplatz“ (1910), „Parašyta veide“ / „Ins Gesicht geschrieben“ (1933), „Gyvatė Deivė ir jos priešai“ / „Die Schlangengöttin und ihr Feind“ (1940) ir kt.), tarsi savaime įsijungia ir kitos džen kategorijos: *Asimetrija* ir *Prėskumas*. Jei pažiūrėsime, kaip Klee valdo liniją, kuri, pasak jo, yra taškas, išėjęs pasivaikščioti, matysime, kad paveiksluose nėra nė vieno idealiai tiesaus brūkšnio, tačiau vaizdas atrodo simetriškai harmoningas. Tirdami, kaip Klee tapyboje ar grafikoje jungiami skirtingi spalviniai ar toniniai plotai, nerasime nė vienos matematiškai taisyklingos linijos, jos virpa, juda, spalvų dėmių ribos išplaukia, susilieja, kontūrai nutrūksta, bet kartu (ir kaip tik todėl) paveikslai atrodo tobulai, kelia organiškos simetrijos ir pusiausvyros įspūdį. Džen tapyboje tokia deformacija suprantama kaip prigimtinė, kai sąmoningai nesiekama tobulumo, o formaliai sulaužius idealo taisyklės, atsiveria tapybos laisvė.

¹⁴⁴ *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, p. 135–136.

¹⁴⁵ Denys Chevalier, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁶ Shin'ichi Hisamatsu, *op. cit.*, p. 30–31.

Prėskumą, vieną sudėtingiausių dzen kategorijų, taip pat galime pritaikyti Klee požiūriui į spalvos emocinio poveikio galios efektingo panaudojimo tapyboje ir grafikoje galimybes. Svarbu tai, kad, nepaisant pustonių gausybės, jo paveikslams būdingas labai aiškus, skirtingas spalvinis koloritas bei tonas, *visuma* suvaldyta tiesiog tobulai. Pasaulinės dailės istorijoje rasime labai nedaug su juo konkuruoti pajėgiančių spalvos ir kolorito meistrų. Vienoje savo paskaitų 1924 m. Klee tarsi prisipažįsta, jog jo tikslas – prasiskverbti kaip įmanoma toliau ir giliau, link paslaptingos vietos, kur glūdi pirmąsios jėgos, maitinančios visą evoliuciją, – į gamtos iščias, kur guli paslėptas raktas, tinkantis visoms durims¹⁴⁷. *Prėskumas*, arba „tapimas išdžiūvusiu“, išreiškia svarbią dzen grožio charakteristiką, itin subtilaus Rytų Azijos estetiškumo sampratai būdingą grožio savybę. Ši sąvoka paprastai suprantama kaip gyvybingumo išnykimas, šaltinio išdžiūvimas. Dzen grožio konceptas, „tapimas išdžiūvusiu“, reiškia kulminaciją mene, meistro įsiskverbimą į giliausią spalvos fenomeno ir meno esmę, kuri nepasiekama pradedančiajam ar nesubrendusiajam. Tokia yra amžino gyvenimo be gimimo ar mirties savybė; tai neišsenkantis šaltinis, visiškai laisvas nuo potvynio, pertrūkio ar išdžiūvimo. Taigi tapyboje ar kaligrafijoje „tapimas išdžiūvusiu“ žymi vaikiškumo, nemokšiško ar nepatyrimo išnykimą, kai lieka tik šerdis, arba esmė¹⁴⁸.

Klee estetikoje ir meno praktikoje atsiskleidžianti spalvos sampratos harmonija subjektyvi ir intuityvi, abstrakti, nuolat kintanti spalvų derinių sistema, kurioje svarbiausia kelių spalvų dermė ar *santykis*. Nors dailininkas stengėsi iš savo paletės pašalinti lokalias, papildomas spalvas ir manė, kad gryna, švari spalva yra privilegijuotas chromatinės harmonijos elementas, ypatingas santykis su juoda akivaizdus net ir jo koloristinės tapybos apogėjuje. Viena vertus, išlieka grafinė, tamsi (dažniausiai juoda) linija, kita vertus, meno kritikai mini Klee sukurtą ir kaip grynųjų spalvų apologetui paradoksalų „kvaziautomatinį“¹⁴⁹ *chiaroscuro* metodą, kai ant jau nutapytų paviršių sluoksniais lesiruojama juoda spalva, sukurianti toninę gylį ir subtilų spalvinį perėjimą, gradaciją, tamsėjimą nuo paveiklo centro kraštų link. Klee interpretatoriai tai kartais sieja su nuotaikomis, kurioms įtaką darė asmeninio gyvenimo įvykiai, tačiau

¹⁴⁷ Robert Knott, *op. cit.*, p. 114.

¹⁴⁸ *Prėskumas – Austere Sublimity* arba *Lofty Dryness*, pagal Shin'ichi Hisamatsu, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁹ Denys Chevalier, *op. cit.*, p. 25.

čia akcentuojamas akivaizdus rytietiškųjų įtakų tęstinumas šio dailininko paveiksluose. Linija, ženklas, gestas, grafinė raiška, kuri, anot Klee, yra tiesesnis kelias į abstrakciją nei tapyba, išlieka jo darbuose kaip japoniškos tušo tapybos atgarsis ir leidžia šio menininko kūrybą susieti su tokiomis džen estetikos kategorijomis kaip *Subtili gelmė* ir *Rimtis*.

Subtili gelmė – kai neatskleidžiama viskas, bet, anot Hisamatsu, įtraukiama kažkas begalinio. Čia begalybė, kažkas anapus aktualumo ir dabarties, išreiškiama formomis. Tuo pat metu *Subtili gelmė* talpina tamsą, tačiau šioji nėra grėsminga – ji gali būti vadinama ramybės tamsa. Hisamatsu kaip tokios gelmės pavyzdį pateikia kinų čan vienuolio Liang Kai (gyvenusio 1140–1210) kūrinių „Sakyamuni leidžiasi nuo kalno“ (angl. „Shakyamuni Emerging from the Mountains“), taip pat Mu Qi (1200–1274) ir amžininko Yu-chien paveikslus. Juose tvyranti tamsa nekelia siaubo ir susierzinimo, bet neša susitaikymą ir proto ramybę¹⁵⁰. Klee paveikslų spalvinis gylys, tonų ramybė, neišsakomumo, nutylėjimo pojūtis leidžia jo juodos spalvos niuansuotes vadinti *šviežia tamsa*, būdinga džen menui.

Septintoji džen kategorija *Rimtis* reiškia susitelkimą, nerimo išnykimą ir orientaciją vidujybės link – tai galime vadinti svarbiausia Klee spalvinės estetikos savybe. Menininko spalvos fenomeno psichologinis suvokimas išsiskleidžia asociatyviniu būdu, jis pats tampa tyrimo objektu ar „natūra“, nes, Klee nuomone, 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, Klee sukūrė *cirkuliacinę*, judrią spalvinės estetikos sistemą, kurioje vizualinės formos visada byloja apie kažką kitą, nei atrodo iš pirmo žvilgsnio. Meno kritikas Waldemaras Jollos 1919 m. apie Klee ramybę, baigiantis ekspresionizmo apogėjui, yra pasakęs: „Jis turbūt vienintelis, kuris nekovoja su reiškiniiais, bet yra atradęs visą apimančią taiką. Galima sakyti, tai budistinė rimtis.“¹⁵¹

Klee mintys artimos jo dvasinių mokytojų Goethe's bei Schellingo įžvalgoms, tačiau klasikinės Vakarų tradicijos požiūriu ir XXI a. atrodo eretiškos. Spiritualistinės,

¹⁵⁰ Shin'ichi Hisamatsu, *op. cit.*, p. 33.

¹⁵¹ Paul Klee, *op. cit.*, p. 121.

mistinės idėjos, Rytų Azijos tautų pasaulėjautos interpretacijos bei noras likti ištikimam pačiam sau ilgainiui Klee pernelyg išskyrė iš kitų Bauhauze dėščių menininkų ir galiausiai 1931 m. jis pasitraukė iš mokyklos.

II.2. Rytų kraštų idėjų poveikis Itteno spalvos teorijai

Spalvos fenomeno tyrinėjimuose tik ką praėjusiame XX a. išryškėjo daug esminių slinkčių, kurios, skirtingai nei ankstesniais amžiais, siejosi su ženkliai stiprėjančiu orientalizmo, įvairių Rytų tautų filosofinių, estetinių idėjų ir meno praktikos, poveikiu Vakarų estetikos ir meno tradicijai. Daugelyje savo darbų įvairias orientalizmo apraiškas gvildenęs Antanas Andrijauskas pastebi, kad

Rytų pasaulio pažinimas Vakaruose dažniausiai įgauna „apverstos“ vertybių sistemos pavida-
dalą, nes metaforiškuose, abstrakčiai traktuojamuose Rytuose europiečiai beveik visada
ieškojo ir regėjo tai, ką norėjo išvysti, siekdami įtvirtinti savo vertybių sistemą ar savo tapa-
tumo paiešką. Į Rytus buvo žvelgiama kaip į stebuklingą veidrodį, padedantį išvysti save
per kitos civilizacijos vertybių sistemą.¹⁵²

Šis pastebėjimas tinka ir vienam svarbiausių orientalistinių estetikos ir meno idėjų sklaidos centrų, kultine tapusiai modernaus dizaino mokyklai Bauhauzui. Joje susitelkia trys orientalistinių idėjų paveikti, gilų rėžį spalvos fenomeno tyrinėjimuose ir apskritai modernistinio meno istorijoje palikę išskirtinio talento kūrėjai Johannesas Ittenas, Vasilijus Kandinskis ir Paulis Klee. Įvairių kraštų meno tyrinėtojai beveik vieningai sutinka, kad reikšmingiausia beveik visais pagrindiniais aspektais figūra anks-
tyvuoju aptariamoms mokyklos gyvavimo etapu (iki 1922) savo „asmenybės jėga, įtaka,
daryta Bauhauzo mokyklos krypties, čia turėtos atsakomybės dydžiu“¹⁵³ buvo Ittenas.

¹⁵² Antanas Andrijauskas, „Orientalistika ir komparatyvistinės studijos“, in: *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos* 2, sudarė Antanas Andrijauskas, Vilnius: Gervėlė, 2001.

¹⁵³ Marcel Franciscono, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*, Urbana III: University of Illinois Press, 1971, p. 173.

Iš tiesų stipriausiai orientalistinėmis idėjomis persisėmęs Ittenas išsiskiria unikaliu talento įvairiapusiškumu, subtiliais pedagoginiais metodais. Nepaisydamas reakcijos į neįprastas, neretai amžininkus šokiravusias idėjas ir pedagoginio darbo metodus, jis kryptingai ėjo pasirinktu keliu. Novatoriškiausia Bauhauzo *curriculum* dalis, pasak Leah Dickerman¹⁵⁴, yra nesusijusi su mokyklos įkūrėjo Walterio Gropiuso 1919 m. programa, tačiau sietina su Itteno, kuris vadovavo skulptūros, metalo, medžio, audimo ir sieninės tapybos kūrybinėms dirbtuvėms, sukurtu įvadiniu kursu. Šį vėliau dėstė *László Moholy-Nagy* bei Josefas Albersas kartu su papildomu spalvos ir formos kursu, dėstytu Kandinskio ir Klee. Aptariamas kursas buvo privalomas visų specialybių studentams nuo 1921 iki 1930 m. ir laikomas charakteringiausia šios mokyklos savybe¹⁵⁵.

Tiems laikams radikalų kurso pobūdį nulėmė ekscentriška, charizmatiška, Rytų kraštų kultūra besidominčio talentingo dailininko Itteno asmenybė. Jo pastangomis mokykloje įvestos novatoriškos, ankščiau akademiniame pasaulyje neįprastos, tačiau dabar, praslinkus daugeliui dešimtmečių, plačiai pritaikomos spalvos ir formos problemų dėstymo metodikos ir neklasikiniai probleminiai spalvos fenomeno pažinimo laukai: įvairūs meninės kūrybos psichologijos, psichofiziologijos, estetinio suvokimo teorijos aspektai. Įvadinis kursas papildytas orientalistine kūniškumo samprata, o spalvos teorija išskleista derinant matematinį, analitinį ir kardinaliai jiems priešingą intuityvųjį metodą, susijusį su iracionalios pasąmonės veikla.

Siekiant išryškinti šios teorijos savitumą, į akis iškart krinta tai, kad Itteno spalvos teorija, išdėstyta knygoje *Spalvos menas* (*Kunst der Farbe*, 1961), lyginant su Klee spalvos samprata, yra akivaizdžiai aiškesnė ir konkretesnė – ji paremta Johanno Wolfgango Goethe's, dailininko *Philippo Otto Runge's*, mokslininko Michelio Eugène'o Chevreuilio bei tiesioginio Itteno mokytojo Adolfo Hölzelio teorijomis. Atrodytų, priešingai nei Klee atveju, tereikia perskaityti šį programinį spalvos fenomenui skirtą

¹⁵⁴ Leah Dickerman, Harvardo koledžo ir Kolumbijos universiteto absolventė, mokslų daktarė (menotyra), nuo 2008 m. Tapybos ir skulptūros katedros kuratorė Modernaus meno muziejuje (MoMA) New Yorke.

¹⁵⁵ Bary Bergdoll, Leah Dickerman, *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity*, New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 15.

veikalą ir Itteno teorija atsiskleis. Viena vertus, taip ir yra, jo spalvos konceptas turi aiškią struktūrą ir akcentus, kuriuos apžvelgsime šiame skyriuje. Kita vertus, tai, *kaip* Ittenas kalba apie spalvą, atskleidžia kur kas sudėtingesnę spalvos fenomeno interpretaciją, apimančią ne tik filosofines autoriaus nuostatas, bet ir požiūrį į pasaulį bei gyvenimo būdą. Pastarąjį formavo domėjimasis Rytų kraštų kultūra: indų Vedų tekstų tradicijos ypatumais, čan, dzen ir ypač mazdeizmu, kuriuo žavėjosi, praktikavo bei taikė dėstydamas Bauhauze. Kai kuriuos pagrindinius mazdeizmo praktikų principus įtraukė formuodamas savo paskaitų sistemą, turėjo nemažai pasekėjų tarp studentų, kurių buvo mylimas ir gerbiamas. Itteno mokiniai, su kuriais artimai bendravo siekdamas juos išvaduoti nuo įvairių išorinių estetinį spalvos ir formos imlumą slopinančių veiksnių, padėjo dėstytojui išskleisti ir spalvos koncepciją. Todėl neatsitiktinai studentų piešinius, jų kūrybinius ieškojimus, praktinius uždavinius, eksperimentus kaip svarbią savo teorijos iliustracinę medžiagą jis gausiai įtraukė į knygą *Spalvos menas*.

Pereinant prie orientalistinių Itteno spalvos koncepcijos segmentų analizės, tikslinga glaustai aptarti jo pasirinktą Vedų kultūros tradicijai artimą kalbėjimo būdą. Jau knygos *Spalvos menas* įvade Ittenas teigia, jog doktrinos ir teorijos tinkamiausios silpnumo akimirkoms, tačiau stiprybės momentais problemos išsprendžiamos intuityviai, lyg sprendimas ateitų savaime. Ittenas rašo, kad studentai dažnai klausia, ar egzistuoja bendrosios taisyklės ir spalvos įstatymai menininkui, ar estetiškas spalvų suvokimas reglamentuojamas tik subjektyvios nuomonės? Pasak autoriaus, į šį klausimą jis visuomet atsakęs daoistine paradoksalaus mąstymo stiliaus maniera: „Jei jūs nežinodami galite sukurti spalvinius šedevrus, tuomet ne – žinojimas yra jūsų kelias, tačiau jei negalite sukurti meno kūrinių nežinodami, reikia ieškoti žinių.“¹⁵⁶

Itteno įsitikinimu, dizaino „dėsnių“ išmanymas nereiškia suvaržymo, bet gali išlaisvinti nuo neryžtingumo ir nepastovaus (fragmentiško) suvokimo, tačiau tai, ką vadiname spalvos įstatymais, anot jo, gali būti ne daugiau kaip atskiri taisyklių fragmentai, kylantys iš spalvos efektų kompleksiško ir sudėtingumo. Nors jis pabrėžia, kad savo knygoje tikisi išspręsti daugybę spalvos problemų, čia pat netiesiogiai, mįslingai spalvos fenomeną prilygina paslapčiai, pasitelkdamas tokią Delacroix citatą:

¹⁵⁶ Johannes Itten, *op. cit.*, p. 12.

Spalvos teorijos elementai mūsų meno mokyklose nebuvo nei analizuoti, nei dėstyti todėl, kad Prancūzijoje manoma, jog nereikia studijuoti spalvos dėsnių, remiantis posakiu, esą autorius galima išugdyti, tačiau koloristui reikia gimti.¹⁵⁷

Toliau tame pačiame įvade ir vėliau tekste apžvelgdamas spalvos fenomeno tyrinėjimo istorinę retrospektyvą bei cituodamas įvairius mąstytojus Ittenas nuolat¹⁵⁸ pabrėžia intuityvųjį, emocionalųjį individualios kilmės spalvos fenomeno suvokimo pradą, pasitelkdamas tokius terminus kaip *simfonija*, *harmonija*, *vidujybė* etc.

Nors Itteno spalvos teorijai būdingi aiškūs akcentai bei suprantama struktūra, joje taip pat gausu paradoksų, metaforiškų palyginimų bei tendencingai parinktų citatų. Pavyzdžiui, net Mondriano, kuris, atrodytų, formaliai yra racionalistinio, loginio požiūrio į spalvų estetiką šalininkas, kūrybos aptarimą Ittenas baigia ilga pastarojo citata, kurioje yra tokie žodžiai: „Kai fiziniai (išoriniai) dalykai tampa vis akivaizdžiau automatiniais, tikrasis interesas, kaip matome, krypsta vidinių dalykų link [...]“.¹⁵⁹ Toks rytietiško intuityvumo, nepažinumo, paslapties momentų išryškinimas, svyravimas tarp „moksliško“ požiūrio ir spontaniškų, emocionalių pasisakymų nėra atsitiktinis ir būdingas tik *Spalvos menui*, spalvos problemoms skirtam veikalui, bet atspindi filosofinius Itteno įsitikinimus – neklasikinei meno filosofijai būdingą iracionalų požiūrį, asmenišką metafizinę, teosofinę prieigą – bei iškalbingai charakterizuoja paties dailininko asmenybę. Štai, pavyzdžiui, kitoje knygoje, skirtoje formai, *Mano preliminarus kursas Bauhauze, dizainas ir forma* (*Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs und Formenlehre*, 1964), išsaugodamas tą patį estetinių užuominų ir neišsakymų kupiną metaforišką kalbėjimo būdą, pasitelkdamas muzikinius terminus, Ittenas parenka akivaizdžiai su orientalistinės estetikos principais besisiejančius pavyzdžius. Jis rašo, jog suprasti, kas yra ritmas, galima tik iki tam tikros ribos, tačiau giluminė esmė lieka nepažini. Ir pateikia pavyzdį skulptoriaus, kuris, veikiamas klaidos ar atsitiktinumo (draperijos ritmas nesutapo su pagrindine forma), sukūrė įtikinančią skulptūrą,

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 13, 17, 26, 30, 33, 42, 44, 49 etc.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 44.

tačiau kuriam nepavyko kita skulptūrinė kompozicija, mat jis rėmėsi tik valia ir intelektu, darbą pradėjo pavargęs ir nesusikaupęs¹⁶⁰.

Čia, kaip ir Klee atveju, atpažįstame pamatinėms čan (dzen) estetikos kategorijoms (*Rimtis, Asimetrija, Natūralumas* etc.) būdingus estetinius principus: menininkas turi maksimaliai susikaupti, susikoncentruoti į meno kūrinį tiek, kad beveik susitaptintų su juo, sąmoningai nesiekti simetrijos bei tuo pat metu išlikti natūralus, kad kūrybos proceso metu niekas nevyktų per jėgą¹⁶¹. Itteno tekstuose randame ir Rytų kraštams būdingų meninių praktikų aprašus, pasakojimus, kaip šias praktikas taikė formuodamas individualią dėstymo metodologiją Bauhauze. Kaip dirbti pagal kinų peizažo tapybos ar japonų tušo tapybos, spontaniškų *haiga*, *zenga* mokyklų kūrybos principus sekėsi Itteno mokiniams: „Ir taip, aš priverčiau studentus tyrinėti geometrinės abstrakčias ir grynas gamtines formas taip ilgai, kol jie sugebės jas perteikti vienu nepertraukiamu potėpiu.“¹⁶²

Ittenas kalba apie psichologinį menininko pasiruošimą, harmoningą dvasią, kūno ir proto vienovę bei gebėjimą kūrybinio proceso metu kontroliuoti ir valdyti savo kūną, kartu ir susikaupti, ir atsipalaiduoti, kad daugybę bandymų pagaliau vainikuotų sėkmė. Sėkmės atveju pavyktų užčiuopti būtent tą individualų spalvinį derinį, kuris perteiktų meno kūrinio esmę, ar „pagauti“ charakteringą savybę piešiant portretą:

Geras pratimas – piešti žmogaus veidą daug kartų tol, kol sugebėsi spontaniškai greitai išreikšti charakteringiausią jo savybę. Piešiant akių judesys turi sutapti su rankos judesiu. Bet kai tik žvilgsnis tampa išsiblaškęs, geriau baigti.¹⁶³

Šio ir daugelio kitų Itteno pasakymų net nereikia interpretuoti, jie tiesiogiai, paraižiu siejasi su orientalistinio meno tradicija bei parodo autoriaus spalvos teorijos ištakas – spalvos konceptas remiasi neklasikine meno filosofija bei Rytų kraštų estetiniais principais.

¹⁶⁰ Йоханнес Иттен, *Мои форкурсы в Баухаузе и других школах. Искусство формы*, Москва: Издатель Д. Аронов, 2001, p. 100.

¹⁶¹ Pagal Shin'ichi Hisamatsu, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶² Йоханнес Иттен, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 112.

Tokia Itteno pozicija lemia ir tai, kaip jis supranta mokslinę teoriją bei paaiškina autorių pasirinkimą. Ittenas rašo, esą didžiųjų koloristų darbų (Goethe's, Runge's, Chevreulio, *Hölzelio*) studijos buvusios neįkainojamos ir įtikinusios jį, kad visi šie meistrai pasiekė, įvaldė „spalvų mokslą“¹⁶⁴. Trys iš keturių minėtų Itteną žavėjusių spalvos teorijų autorių buvo daugiabriaunės, plačių (kartais prieštaringų) pažiūrų, iracionalių filosofinių, estetinių nuostatų asmenybės, veikiau menininkai nei mokslininkai. Jų spalvos teorijos didžiąja dalimi grįstos intuicija, kylančia iš metafizinės, teosofinės (Runge), jautrios, idealistinės, imanentinės (Goethe, Hölzelis) pasaulėžiūros.

2.1. Mazdeizmo pėdsakai Itteno spalvos sampratoje

Iš visų rytietiškos kilmės teorijų didžiausią poveikį Itteno pasaulėžiūrai, gyvenimo filosofijai, spalvos teorijai ir pedagoginei praktikai turėjo Artimuosiuose Rytuose gimusi mazdeizmo doktrina. Mazdeizmas (terminas kilęs iš persų kalbos) yra beveik tapatus zoroastrizmui (VI a. pr. Kr.), senovinei persų, ugnies garbintojų, dualistinei religijai, kurios praktikomis, pasitelkus įvairius ritualus, siekiama įveikti Blogį (vyksta nuolatinė Gėrio ir Blogio kova). Aukščiausioji zoroastrizmo dievybė Ahūra Mazda – gėrio Dievas, iš kurio kilo kitos dvi dievybės dvynės – griauananti ir kurianti. Tikima, kad Ahūra Mazda kovoja su griauančiąja dvasia (nors yra pastarosios tėvas) Angra Mainjumi. Žmogus gerais darbais gali padėti Ahūrai Mazdai įveikti blogį ir kartu pasaulio dualizmą.

Šis dualistinis, rytietiškas pasaulio procesų suvokimo ir aiškinimo mokymas darė stiprią įtaką dailininko pasaulėjautai, veikė priimant svarbius sprendimus: iš dalies dėl neįprastų kolegų šokiravusių mazdeizmo praktikos elementų įtraukimo į dėstytojo procesą jam po įsiplieskusių konfliktų teko palikti Bauhauzo mokyklą. Ittenas iš dėstytojo pareigų pasitraukė 1923 m. po susidūrimo su tuometiniu mokyklos vadovu, kraštutinai racionalių pažiūrų architektu Hannesu Meyeriu.

Itteno spalvos teorijoje aptinkami svarbūs pastebėjimai apie psichologinę spalvų poveikį žmogaus savijautai bei mintis, kad „subjektyvioms“ spalvoms atrasti nereikalingas joks pasiruošimas, kyla iš mazdeizmui būdingų principų, kurių pagrindas yra

¹⁶⁴ Johannes Itten, *The Art of Color*, p. 12.

sąmoninga egzistencija, natūrali vienovė, harmonija su vidine gamtos (visatos) energija ar dvasia. Šis sąmoningumas pasiekiamas kvėpavimo pratimais, kuriuos praktikuojant mokomasi minčių bei kūno kontrolės, paradoksalios, Rytų kraštų religinėms praktikoms būdingos būsenos – susikaupimo ir atsipalaidavimo vienu metu. Teisingas kvėpavimas, *Ga-Llama* – gyvenimą centralizuojantis principas, „gyvenimo vanduo“, ne tik suteikia fizinę sveikatą, atnaujina ląsteles bei audinius, bet ir yra dvasia, gyvenimo esmė, be kurios neįmanoma sąmoninga egzistencija¹⁶⁵. Skirtingos mazdeizmo ritmiško kvėpavimo praktikos (šeši pagrindiniai pratimai) skirtos įvairioms žmogiškoms galioms lavinti. Pavyzdžiui, norint paskatinti fizinį augimą tinka ilgi iškvėpimai, siekiant protinių galių aktyvumo reikia prailginti įkvėpimus. Tam tikriems talentams sustiprinti patariama po gilaus įkvėpimo kvėpavimą sulaikyti ilgesniam laikui, o jei užlaikysime kvapą po gilaus iškvėpimo, priartėsime prie pakylėtos įkvėpimo būsenos, kuri leidžia atsiskleisti nežinomiems dalykams¹⁶⁶. *Mazdaznano*¹⁶⁷ praktika jo modernaus apologeto ir populiarintojo Otomano Zar-Adusht Ha'nisho pristatoma kaip raktas į išmintį, išjudinantis kūne negatyvias jėgas ir, sistemiškai ritmiškai kvėpuojant, paverčiantis jas pozityvia veikla, kuri sutelkia, išlaisvina kiekvieno individualų sąmoningumą, atneša džiaugsmą bei išsilaisvinimą¹⁶⁸.

Otomanas Zar-Adusht Ha'nishas yra prieštarai vertinto *Mazdaznano* kulto įkūrėjas. Pasakojama, kad vaikystėje jis gyveno ir sveikatos sutrikimus gydėsi zoroastristų bendruomenėje Irano kalnuose. Kartu su savo sekėju Davidu Ammanu 1908 m. Vokietijoje išleido žurnalą, skirtą filosofinėms ir religinėms problemoms, fizinei kūno kultūrai, gyvenimo būdui bei dietai¹⁶⁹. Vėliau, 1914-aisiais, išleista to paties pavadinimo (*Mazdaznano sveikatos ir kvėpavimo kultūra*, angl. *Mazdaznan Health and*

¹⁶⁵ Otoman Zar-Adusht Ha'nish, *Mazdaznan & Breath Culture*, UK: London, 2012, p. 7.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 7–8.

¹⁶⁷ *Mazdaznanas* yra mazdeizmo interpretacija, kuria žavėjosi Ittenas. *Mazdaznano* kultą XIX a. pabaigoje įkūrė Otomanas Zar-Adusht Ha'nishas.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁹ Yra net lietuviška knyga, parengta Juozapo A. Zėčiaus: *Mazdaznan, Maistų Rankvedis, Virti ir nevirti maistai, ką valgyti ir kaip*, išleista Washingtone, Seattle, 1911.

Breath Culture) knyga, kurioje pilnai išskleista mazdeizmo psichologija ir aprašytos praktikos. Būtent ši knyga tikriausiai tapo jaunesniojo Ha'nisho amžininko Itteno „biblija“.

Svarbiausiu mazdeizmo, kaip daugumos kitų Rytų kraštų religinių praktikų (budizmo, daoizmo, čan, dzen), principu galime laikyti tam tikrą „visuotinumą dėsni“ – tai vienovė ne tik su supančia aplinka, pasauliu, bet ir kūno, proto (dvasios) harmonija. Ši vienovė (įvairiai įvardijama) yra Rytų kraštų religinių praktikų, kuriomis siekiama išlaisvinti intuityvius asmenybės pradus, išmokyti atpalaiduoti užslėptas, iracionalias kūrybiškumo galias, tikslas. Praktikuodamas mazdeizmą, tokius tikslus Ittenas kėlė sau ir mokiniams, kurie lankė jo *Vorkurs* Bauhauze. Amžininkai, kolegos prisimena, kad dailininkas buvo itin griežtas disciplinos klausimais. Integralioje jo dėstymo sistemoje kūno ir proto lavinamas buvo vienodai svarbūs. Kas valandą studentai atlikdavo tam tikrus fizinius pratimus, kurie turėjo ne tik atpalaiduoti kūną, bet ir vesti iš chaoso į harmoniją ir taip paruošti *ritmikos* studijoms¹⁷⁰. Ittenas būdavo ypač nepatenkintas, jei studentai, jo nuomone, nepakankamai įsijausdavo ar mėginavo uždavinį atlikti paviršutiniškai, pats dirbdavo kartu, stengdamasis įkvėpti mokinius. Atsiminimuose Klee vaizdingai nupasakoja Itteno paskaitas:

Šiek tiek pavaikščiojęs, jis nurodo mums pakylą, ant kurios – molbertas su grubiu popieriumi. Paima anglies gabalą, jo kūnas kaupiasi savaime, lyg telktų visą savo energiją, ir tada staiga padaro du greitus judesius. Jūs matote dviejų galingų štrichų formą, vertikalaus ir paralelinio... šiurkštaus popierius lapo viršuje, ir studentai įsidrąsina sekti jo pavyzdžiu.¹⁷¹

Ittenas tarsi šaipėsi iš Bauhauzo racionalistų, lyg tyčia erzino mokyklos vadovus architektus Gropiusą ir ypač Meyerį, vaikščiojo skusta galva, vienuolio abitą primenančiais drabužiais ir rūsčia veido išraiška. Jis ir Gertruda Grunow buvo turbūt ekscentriškiausios asmenybės Bauhauzo mokykloje, nenuostabu, kad 1919 m. Grunow,

¹⁷⁰ Norbert M. Schmitz, „The Preliminary Course under Johannes Itten – Human education“, in: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Germany: Tandem Verlag GmbH, 2006, p. 360.

¹⁷¹ Klee citata iš Paul Klee, *Briefe an die Familie*, Vol. 2, Cologne, 1979, p. 970, in: *Ibid.*, p. 362.

norėdama Bauhauze skaityti paskaitą apie „žmogaus ugdymą per akis ir ausis“¹⁷², kreipėsi į Itteną – jis ragino studentus lankyti jos paskaitas ir dalyvaudavo pats. Grunow dėstymo principas buvo asmenybės harmonizavimo sistema per garsą, spalvą ir judėjimą. Nors, lyginant su kitomis Bauhauze dėsciusiomis asmenybėmis, apie Grunow rašyta nedaug, vis dėlto ji yra svarbi figūra kalbant apie Itteno spalvos konceptą. Menininkės (pagal išsilavinimą – dainavimo mokytojos) teorija dėstyta visą Bauhauzo gyvavimo laiką, ji buvo integruota į Itteno kursą, daug kuo sutapo, bet nemažai ir skyrėsi nuo pastarojo teorijos. Grunow metodas, kurio esmė – sukurti balanso pojūtį per „vidinį spalvos garso patyrimą“¹⁷³, judesį, orientuotas į individą, o Ittenui, įkvėptam mazdeizmo, rūpėjo bendruomenė, religija, žmogus bendrąja žodžio prasme. Grunow metodai skeptikų buvo aršiai kritikuojami, ji vadinta nusikaltėle, kaltinta naudojusi hipnotinę šoko terapiją ir kitus nelegalius metodus. Dėl skandalingo įvaizdžio (studentai ją taip pat vertino dviprasmiškai, minėjo polinkį į okultizmą bei pasakojo siekus sukelti transą paskaitų metu¹⁷⁴) ji negavo savarankiško dėstytojo vietos Bauhauze, kai tokia atsirado 1923 m., ir 1924-aisiais pasitraukė iš mokyklos.

Charizmatiška, artistiška Itteno asmenybė prisidėjo prie *Mazdaznano* kulto išpopuliarėjimo Bauhauze, tačiau tam buvo ir kitų objektyvių priežasčių. XIX a. pabaigoje–XX a. pradžioje nuvilnijo susidomėjimo Rytų filosofija banga Europoje, jaunimas žavėjosi orientalistinių idėjų skleidėjų Arthuro Schopenhauerio, Friedricho Nietzsche's, Henri Bergsono, indologo Paulio Deusseno ir kitų raštais, romantiškai troško įprasminti savo gyvenimą ir, nusivylę merkantilėjančios Vakarų civilizacijos vertybių sistema, Rytuose ieškojo idealų ir vedlių, kurie parodytų kitokį, dvasingai asmenybei artimesnį raidos kelią. Taip pat tuo metu Vokietijoje skleidėsi laisvamaniški jaunimo judėjimai „Wandervögel“ ir „Lebensreform“. Daugybę atšakų turintis „Wandervögel“ propagavo daoistinei, čan ir dzen pasaulėžiūrai artimą grįžimą prie gamtos, natūralizmą, skleidė laisvės, kelionių, nuotykių dvasią, manoma, buvo amerikietiško hipių judėjimo įkvėpėjas (iki šių dienų Vokietijoje veikia „Wandervögel“ grupelės).

¹⁷² Ute Ackerman, „Body Concepts of the Modernists at the Bauhaus“, in: *Ibid.*, p. 91.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 93.

¹⁷⁴ Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, translated by John Bárti, Budapest, London, New York: Central European University Press, 1995, p. 58.

„Lebensreform“, „gyvenimo reforma“, buvo ypač populiarius Vokietijoje ir Šveicarijoje, skleidė natūralistines, sveiko gyvenimo būdo idėjas, propagavo organinį, ekologišką, „žalią“ maistą, seksualinę laisvę, nudizmą, alternatyviąją mediciną. Abu šie judėjimai išsikristalizavo kaip maištas prieš to meto socialines normas, turėjo ir politinį atspalvį. Į „Lebensreform“ įsitraukė nemažai garsių menininkų (Fidusas (Hugo Reinholdas) Carlas Johannas Höppeneris), Františekas Kupka, Gusto Graeseris, taip pat Hermannas Hesse, Gerhartas Hauptmannas etc.). Novatoriškos, maištingos, kitokios idėjos buvo patrauklios jauniems žmonėms, todėl *Mazdaznano*, kurio apologetas Ittenas buvo apdovanotas ryškia charizma, populiarumas Bauhauze atrodo natūralus. Kaip pastebi Normanas M. Schmitzas, nors Gropiusas sunkiai pakentė šiuos ekscentriškumus mokykloje, daugelis konkrečių Itteno idėjų, formuojant dėstymo strategiją bei išplečiant kūrybiškumo tyrimų lauką iki metafizinės problemikos, liko Bauhauzo dėstymo ir estetikos centre.

Itteno spalvos konceptas remiasi ne tik orientalistinėmis idėjomis, bet ir jas skleidusia neklasikine arba iracionalistine filosofija, nors iš pažiūros ir turi logišką, racionalią formą, metafora čia naudojama daugiau kaip kalbos puošmena, asmeninį stilių formuojantis artefaktas. Tokia forma atrodytų priešinga Klee pasirinktajai, kur metaforai tenka lemiama reikšmė, ji suprantama kaip veiksmas ir formuoja turinį. Tačiau, atidžiau pažvelgę, suprasime, jog Rytų tautų filosofija, estetika, menu persiėmus Ittenas buvo protingas lyderis, mokėjęs savo idėjoms suteikti reikiamą patrauklų „įpakavimą“. Jo teorija (nors parašyta kitokia forma) esmiškai nesiskiria nuo kitų dviejų Bauhauzo Rytų gerbėjų, savo pagrindinėmis estetinėmis nuostatomis iracionalistų Klee ir Kandinskio idėjų. Oficialios Bauhauzo ideologijos ir net pagrindinių geometrinių formų, „populiaraus Bauhauzo racionalistų *epitome*“¹⁷⁵ interpretacijas Ittenas pasitelkė kaip įrankį savo metafizinei filosofijai perteikti, išryškindamas sąsajas su teosofine simbolika, studentams pristatinėjo transcendentinį turinį.

Pagrindiniu skirtumu tarp Itteno ir jo mokytojų (jau minėto *Hölzelio ir jam Ženevoje dėsčiusio* Eugène'o Samuelio Grasseto) Norbertas M. Schmitzas laiko „spiritualistinę viziją“¹⁷⁶, per kurios prizmę Ittenas matė (ir nustatinėjo) formos bei spalvos

¹⁷⁵ Norbert M. Schmitz, *op. cit.*, p. 367.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 366.

taisykles. Jo spalvos konceptas suformuotas balansuojant tarp racionalios formos ir dažniausiai iracionalaus turinio, kai svarbu „leisti vedamam jausmų“¹⁷⁷. Ittenui buvo artimos vokiečių psichologo, filosofo, grafologijos specialisto Ludwigo Klageso idėjos, kuris, įkvėptas Nietzsche's, kalbėjo apie gyvenimą kuriančią dvasią ir griauančią racionalių protą. Kita vertus, nors ir persiėmusiam mazdeizmu, Ittenui buvo svetimi kraštutiniai. Jis pripažįsta (ir teigia) išskirtinio jausminio, sąjaušinio prado reikšmę kūrybiškumui, tačiau sutinka, kad svarbios ir kitos savybės. „Kaip kad vėžlys įtraukia savo galūnes į kiautą, kai reikia, taip ir menininkas, dirbdamas intuityviai, atsiriboja nuo mokslinių principų. Tačiau ar būtų geriau, jei vėžlys visai neturėtų kojų?“ – klausia Ittenas savo knygos *Spalvos menas* įvade ir čia pat paradoksaliai priduria: „Žodis ir jo garsas, forma ir jos spalva yra transcendentinės esmės, kurią nujaučiame [*dimly surmise*], laivai. [...] Pirmą kartą spalvos esmė yra fantasmagorinis rezonansas, šviesos tapsmas muzika.“¹⁷⁸

Prisimindamas Bauhauzo laikotarpį, 1963 m. Ittenas rašė, kad karo sukeltas chaosas ir traukiantys praradimai sukėlė sumaištį visose srityse. Tarp studentų tęsėsi nuolatinės diskusijos ir naujos dvasinės pasaulėžiūros paieškos. Jis pats esą susidomėjo didžiulį poveikį estetinei ir meninei sąmonei turėjusiu programiniu Oswald Spenglerio veikalu *Vakarų saulėlydis* (*Der Untergang des Abendlandes*, 1918–1922), kurį studijuodamas priėjo prie išvados, kad Vakarų mokslo – techninė – civilizacija atsidūrė kritiniame raidos taške. Bauhauzo šūkiai „atgal prie amato“ arba „meno ir technologijų jungtis“ Ittenui neatrodė galintys išspręsti visas problemas. Jo paties žodžiais tariant,

[s]tudijavau orientalistinę filosofiją, koncentravauisi į persų mazdeizmą ir ankstyvąją krikščionybę. Taip supratau, kad mūsų į išorę nukreipti moksliniai tyrimai ir technologijos gali įgauti pusiausvyrą tik kartu su į vidų nukreipta mintimi ir dvasios jėgomis.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs und Formenlehre*, Ravensburg: Otto Maier, 1963, p. 111.

¹⁷⁸ Johannes Itten, *The Art of Color*, p. 13.

¹⁷⁹ Johannes Itten, *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, NY: Reinhold Publishing Corporation, 1964, p. 12–13. (Originalus leidimas Johannes Itten, *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs und Formenlehre*, Ravensburg: Otto Mayer Verlag, 1963.)

Bauhauze Ittenas dirbo kartu su kolega Georgu Muche, kuris pavadavo Itteną, kol šis keletą mėnesių gilino žinias europietiškame mazdeizmo centre Herrliberge Šveicarijoje. Dailininkus siejo panašūs filosofiniai įsitikinimai (Muchei didelę įtaką darė Kandinskis, Maxas Ernstas), jie kartu ieškojo naujo pamato savo gyvenimo būdai ir nors, kaip rašo Ittenas, anuomet daugelis šaipėsi iš jų metodų, kvėpavimo ir koncentracijos pratimų, dabar (XX a. antroje pusėje) Rytų kraštų filosofija plačiai paplitusi ir daugybė žmonių praktikuoja jogą¹⁸⁰. Jų temperamentas skyrėsi, mokiniai prisimena Muche kaip išlaikantį distanciją, o Itteną kaip ypač nuoširdų charizmatišką ir įtaigų dėstytoją, sugebėjusį įkvėpti, į kurį beveik norėdavosi pritildytu balsu kreiptis „Jūsų Šventenybė“, tačiau kuris tuo pat metu sugebėjo išlikti „vienu iš mūsų“¹⁸¹.

Amžininkai sutinka, kad Itteno įtaka Bauhauze buvo didžiulė ir įvairiapusė: ji skleidėsi ne tik estetikos ir meno srityse (pavyzdžiui, net Bauhauzo virtuvė jo dėka tapo beveik vegetariška, maistas gamintas pagal mazdeizmo principus), sakoma, kad net kažkas demoniško buvo jo asmenybėje. Juo stipriai žavėtasi, tačiau jis ne mažiau stipriai nekėstas siauresnių pasaulėžiūrinių, ypač eurocentrinių nuostatų kolegų. Jo universali, siekianti žmogų glaudžiai susieti su gamtos pasauliu kūrybinė koncepcija apėmė visą žmogaus asmenybę: kūną, fizinius poreikius bei protą ir dvasines reikmes, Ittenas manė, kad kūnas yra instrumentas dvasiai, todėl svarbu treniruotis¹⁸². Mazdeizmo bei Rytų kraštų estetikos įtaka Itteno spalvos conceptui atsiskleidžia pamatinio spalvos teorijos principo parinkimu: spalva aptariama ieškant dviejų priešingų pradų (subjektyvaus ir objektyvaus) pusiausvyros.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Eckhard Neumann, „Mazdaznan at the Bauhaus“, in: Idem, *Bauhaus and Bauhaus People*, NY: Van Nostrand Reinhold Company, 1970, p. 44–50.

¹⁸² Йоханнес Иттен, *op. cit.*, p. 11.

2.2. Pamatiniai Itteno spalvos teorijos principai

Itteno spalvos teorijai, išskleidžiant subjektyvų ir objektyvų spalvos fenomeno suvokimą, svarbiausia *santykis*, jis stengiasi ne sujungti racionalų ir iracionalų suvokimo būdus į vieną, bet ieško harmonijos ir pusiausvyros, kurią suradus, teorija netaps baigtinė – tai tam tikras kiekvieno menininko individualus atskaitos taškas, požiūris ar asmeninių taisyklių sistema, tarsi kelrodis kūryboje. Anot Itteno, jei naujos idėjos turi būti išreikštos nauja menine forma, atitinkamai reikia lavinti ir koordinuoti dailininko fizinių, jausminių, dvasinių ir intelektinių jėgų harmoniją. „Ši pozicija, – rašo jis, – lėmė mano tolimesnius Bauhauzo pedagogikos metodus. Formuoti žmogaus kūrybinę esmę, apimti jį visą buvo mano programa, kurią nuolat gyniau visose Bauhauzo vadovų tarybose.“¹⁸³

Ši programa atsispindi ir jo spalvos koncepte. Svarbiausias menininko rūpestis, anot Itteno, yra nustatyti akies ir smegenų medijuojamus santykius tarp spalvos medžiagiškumo ir spalvos poveikio žmogui. Spalvos sferoje vizualus, psichinis ir dvasinis fenomenai daugialypiai persipina¹⁸⁴. Mokslininkai dažnai akcentuoja kūrybiškos Itteno dėstymo metodikos analitines, konstruktyvias puses, jo spalvos schemas negalime vadinti vien tik intuityvistine. Vis dėlto reikia akcentuoti, kad būtent iracionalioji pusė darė stipriausią įtaką jo spalvos teorijos turiniui. Analitinis, racionalus požiūris, tam tikras logiškas sistemiškumas čia yra labiau formos, profesionalios teorijos konstrukcijos dalis.

Aptardamas spalvos problemas, Ittenas nemažai dėmesio skiria senosios dailės meistrų kūrinių analizei, kur laikosi chronologiškumo, taip pat išskiria fundamentalius, spalvotytos istorijoje *lūžiniais* laikomus mokslinius atradimus. Pavyzdžiui, susitelkia į Newtono atradimus skyriuje „Spalvos fizika“, toliau nuosekliai pereina prie spalvų medžiagiškumo ir poveikio analizės („Spalvos pigmentas ir spalvos efektas“) ir tarsi prieina prie logiškos išvados. Tačiau, patyrinėję atidžiau matome, kad istoriniam spalvos meninės išraiškos galimybių panaudojimo pjūviui iliustruoti parenkami

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁴ Johannes Itten, *The Art of Color*, p. 16.

pavyzdžiai ir komentaras aiškiai brėžia orientalistinę liniją, o formaliai logiška išvada yra tiesiog spalvos fenomeno išaukštinimas:

Kadangi tema suvokta, dizainas turi laikytis šios pradinės apsprendžiančios koncepcijos. Jei spalva yra vedančioji (pagrindinė) išraiškos priemonė, kompozicija turi prasidėti nuo spalvos plotų, kurie diktuos linijas. Tas, kuris pirma piešia linijas, o vėliau prideda spalvas, niekada nepasieks švarios, intensyvios spalvos efekto.¹⁸⁵

Kita vertus, Ittenas, ypač vėlesniuose *Vorkurs* aprašuose (pastebėjimuose)¹⁸⁶, pats ne visada aiškiai atskirdavo turinį nuo metodo, ir tai veikiausiai ne tam tikros akademinės precizikos trūkumas, bet sąmoninga pozicija, kai svarbi konceptuali visuma, o metodas yra turinio dalis. Ittenui buvo labai svarbu išlaisvinti studentų kūrybines galias, tarsi iš pradžių aplenkti intelektą, kad imtų veikti intuicija, išsijudintų tie sąmonės klodai, kur glūdi autentiškiausias, neišmoktas kūrybiškumas. Tokį tikslą lėmė Rytų filosofijos studijos, galbūt jis buvo susipažinęs ir su tuo metu Italijoje labai populiarios Marios Montessori pedagoginiais metodais.

Nors Ittenui būdingas tarsi primygtinis Rytų kraštų filosofijos ir estetikos piršimas sulaukdavo nemažai kritikos, vėliau mokslininkai pripažino, kad „orientalizmas Bauhauze taip pat turėjo pedagoginę vertę“¹⁸⁷. Filosofinės Itteno nuostatos aptariamoms lyginant su įtakingiausiais Rytų filosofais, pavyzdžiui, Vokietijoje tarpukariu didžiulį susidomėjimą sukėlusia natūralumą, asmenybės ryšį su gamtos pasauliu, estetinę būties interpretaciją aukštinančia daoizmo filosofija, anot kurios įtakingo pagrindėjo Zhuangzi, verta branginti tai, kas yra mumyse, ir atsiriboti nuo to, kas ne mūsų, kas išorėje, nes dažnai žinios tampa prakeikimu. Pozicija, kad svarbiausia – prigimtinis, ikipatyriminis autentiško kūrybiškumo šaltinis, o išmokti, intelektui prieinami dalykai yra antraeiliai, galintys tapti našta menininkui, yra kertinė Itteno spalvos teorijoje.

Jo teorijos schema sudaryta remiantis kontrasto principu, kurio reikšmę, anot Itteno, pastebėjo Goethe, Bezoldas, Chevreulis bei Hölzelis. Nors 1839 m. Chevreulis

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸⁶ Marcel Franciscano, *op. cit.*, p. 177–178.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 193.

paskyrė atskirą darbą kontrastui *Harmonijos principai ir spalvų kontrastas* (*De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs*), vis dėlto, Itteno nuomone, jam trūko sistemishko ir praktishko (paremto pratimais) supažindinimo su specialiaisiais spalvos kontrasto efektais ir pavyzdžių aptarimo. Būtent spalvos kontrastų tyrimą jis laikė esmine savo dėstyto kurso dalimi¹⁸⁸. Ittenas skiria septynių rūšių kontrastus: atspalvio, šviesotamos, šaltos ir šiltos spalvos, papildomų spalvų, sinchroninį, sodrumo ir išplėstinį (spalvų ploto).

Viena vertus, Itteno schemos spalvų skirstymai labai lakoniški, pvz., jo spalvų ratas susideda tik iš dvylikos spalvų. Apskritimo viduryje yra trikampio forma, padalinta į tris dalis – pagrindines geltoną, mėlyną, raudoną spalvas, aplink ją šešiakampio formą sudarančios žalia, oranžinė ir violetinė ir toliau iš šių susidedantis dvylikos spalvų ratas. Taigi matome pagrindines geometrines formas ir tris garsiąsias Bauhauzo spalvas centre. Itteno manymu, koloristas tik gaištų laiką kurdamas 24 ar 100 spalvų ratus, juk dailininkas be pagalbos vis tiek negalėtų prisiminti, pavyzdžiui, spalvos Nr. 83 iš šimto tonų sistemos¹⁸⁹. Atrodytų, tokia lakoniška maniera sudėlioti ir kiti esminiai akcentai, trys būdingi menininkų tipai skiriami pagal požiūrį į spalvos problemas: epigonai, kurie komponuoja spalvas sekdami mokytojais ar patinkančiais pavyzdžiais ir neturi individualios spalvų paletės; originalai, kurie remiasi tik subjektyvia, asmenine spalvine schema, nepriklausomai nuo kūrinio temos pasikeitimo; trečias tipas yra rečiausias – universalai, kurių spalvos paletė priklauso nuo tapomo objekto, o jų subjektyviosios spalvos gali apimti visą spalvų ratą. Jie dažnai būna aukšto intelekto, galintys priimti įvairiapusę filosofiją¹⁹⁰. Taip pat Ittenas išskiria trejopas spalvinės estetikos prieigas ar kryptis – impresiją (vizualumą), ekspresiją (emocionalumą), konstrukciją (simboliškumą).

¹⁸⁸ Johannes Itten, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 30.

Kiekvienas menininkas pasirenka aspektą, kurį nori pabrėžti, tačiau

[s]imbolizmas be vizualinės precizikos ir emocinės jėgos bus tik anemiškas formalizmas; vizualiai įspūdingas efektas be simbolinės reikšmės ir emocinės jėgos bus banalus imituojantis natūralizmas; emocinis efektas be konstruktyvaus simbolinio turinio ar vizualinio poveikio bus nuvertintas iki plokščios sentimentalios ekspresijos.¹⁹¹

Nors spalvos aspektų sudėtinės schemos tarsi aiškos ir paprastos, Itteno pastabos aiškiai parodo, kad formos lakoniškumas slepia komplikuoatą, daugiasluoksnį turinį, iš kurio aiškėja, jog ši spalvos teorija apima beveik visus įmanomus kūrybinio proceso aspektus. Ne tik formalius dalykus, kaip kompozicija, forma etc., bet įtraukia ir tokius „globalius“ fenomenus kaip etika, kalba, istorija, kultūra ar net gelmių psichologija, nagrinėjanti sąmonės ir pasąmonės ryšį.

Tokį visuminį požiūrį, daugiapakopę spalvos fenomeno analizę galima iliustruoti pavyzdžiu, kai aptardamas vieną iš septynių kontrastų tipų, šaltos–šiltos spalvos kontrastą, Ittenas įveda dar aštuonias verbalines struktūras, priešingų terminų poras (šešėlis–saulė, permatomas–aklinas, raminantis–stimuliuojantis, retas–tankus, erdvus–žemiškas, arti–toli, lengva–sunku, šlapia–sausa), kurios, pasak jo, yra įvairūs įspūdžiai, atspindintys šaltos–šiltos spalvos kontrasto universalumą¹⁹². Tokie ir panašūs pavyzdžiai, kai kontrastų tipai persidengia, vienas kuris aiškinamas pasitelkiant kitą, įtraukiama plastika, perspektyva, spalvos fenomeno suvokimas, galimi jo simbolikos išaiškinimai ir tarpusavio santykis, artimi Rytų kraštų meno estetikos tradicijai, kur pati paprasčiausia forma gali būti suprasta kaip tam tikras estetiškas universumas, kuriuo išreiškiama pasaulio sandara, metafizinė *in* ir *jang* pradų pusiausvyra.

Rytų kraštų estetiniais principais Ittenas remiasi ir kalbėdamas apie šviesotamsą: ne kartą akcentuoja, kad šviesotamsos kontrastas yra dominuojantis, šį poliariškumą vadina fundamentaliai reikšmingu žmogaus gyvenime ir gamtoje apskritai (*nature generally*)¹⁹³. Šiam svarbiausiam principui aptarti pasitelkia kinų ir japonų tapybos

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹² *Ibid.*, p. 65.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 46.

pavyzdžius pabrėždamas, kad nors dauguma Europos ir Azijos meno paremta grynu šviesotamsos kontrastu, tačiau Rytų kraštų tušo tapyba yra išskirtinis pavyzdys. Ittenui būdinga, kaip ir šiuo atveju, išsamiai aptariant didaus kinų peizažo tapybos meistro čan estetikos šalininko Liang K'ai tapybą tuo pat metu kalbėti ne tik apie formalius aspektus (pvz., spalvų dėmes), bet apimti spalvos semantiką, ritmiką, kūrybos proceso metodus. Jis mini meditaciją, dvasinę susikaupimą ir kūnišką atsipalaidavimą, būdingą čanbudizmo estetikos ir meno tradicijai, atskleidžia svarbiausias čan ir iš jos išsirutuliojusios dzen estetikos kategorijų subtilybes. Pavyzdžiui, aiškina, kodėl kinų ir japonų vienuoliai, geriausiai įvaldę juodą ir baltą spalvas, yra kontrasto meistrai: „Jie neužsiima meditacija tam, kad taptų didžiais tapytojais; jie panyra į meditaciją vedžiodami teptuku.“¹⁹⁴ Ši Itteno pastaba yra akivaizdi aliuzija į vieną iš septynių dzen estetikos kategorijų – intencionalų *Natūralumą*¹⁹⁵.

Itteno spalvos teorija sukonstruota lyginant objektyvų ir subjektyvų spalvų suvokimą. Tai, ką vėliau pavadino subjektyviu tembru, jis atrado eksperimentuodamas su studentais, kai šie jo paskirstytus harmoningų spalvų derinius pavadino „prieštariniais ir nemaloniais“. Tada Ittenas paprašė kiekvieno sukurti harmoningų spalvų derinių ir su nuostaba suvokė, kad kiekvienas turi kitokią spalvų harmonijos koncepciją. Taip 1928 m. eksperimento būdu susiformavo vienas kertinių jo spalvų teorijos atramos taškų, vėliau papildytų tolesniais eksperimentais bei dokumentacija: „Kiekvieno individo sukurtos spalvų kombinacijos kaip harmoningos čia reprezentuoja individualią subjektyvią nuomonę. Tai yra subjektyvi spalva.“¹⁹⁶

Itteno nuomone, meno edukacijai svarbios dvi problemos: plėtoti ir stiprinti individualius mokinio gabumus bei išmokyti pagrindinių objektyvių formos ir spalvos taisyklių, papildant gamtos studijavimu, kurio metu taip pat svarbu lavinti individualų kūrybiškumą. „Tačiau kiekvienam studentui reikia universalių spalvinių principų pagrindo, patinka jam tai ar ne. Tai paskatins natūralius kūrybinius polinkius ir įkvėps naujus spalvinius ieškojimus.“¹⁹⁷

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹⁹⁵ Shin'ichi Hisamatsu, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁶ Johannes Itten, *op. cit.*, p. 24.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

Jei subjektyvūs spalviniai tonai išreiškia asmenybės vidujybę, tai, Itteno manymu, pagal jų kombinacijas galime numanyti autoriaus mintis, jausmus ir veiksmus. Kartu su studentais tęsdamas įvairius spalvinius eksperimentus, jis sakosi pastebėjęs, kad aukščiau nei individualus skonis esąs žmoguje glūdintis „aukštesnis sprendimas“, kuris padeda atskirti, kas tikrai turi esminę vertę, o kas tik sentimentalūs prietarai. Šio aukštesnio sprendimo buvimą įrodo spalvų grupavimo eksperimentai pagal keturis gamtos sezonus. Ittenas pirmasis panaudojo šį skirstymo būdą, vėliau tapusį ypač populiariu kosmetikos, mados, grožio industrijoje. „Verta pastebėti, – rašo jis, – kad nors aš uoliai prašiau įvairių nuomonių apie savo parinktų spalvų atitikimą gamtos sezonams, nesutikau nė vieno, kuris būtų suklydęs identifikuodamas vieną ar kitą sezoną.“¹⁹⁸ Tai jam įrodo tam tikro bendrinio sprendimo galimybės egzistavimą, kuri neabejotinai priklauso intelekto sferai.

Taigi apmąstydamas spalvos fenomeną Ittenas stengiasi vengti vienašališkumo ir atverti kaip įmanoma platesnes spalvos galimybes. Skirtingų spalvos fenomeno pradų pažinimas apsaugo nuo pavojaus, kad spalvinė dailininko paletė bus parinkta remiantis tik individualiu skoniu. Jei spalvotyro srityje galime rasti visuotinai galiojančias taisykles, Itteno nuomone, mūsų pareiga jas tirti.

Aptardamas subjektyvų ir įvesdamas objektyvų spalvos fenomeno pradą, Ittenas tarsi brėžia du skirtingų krypčių tyrimo vektorius. Viena vertus, sprendžiant iš parenkamų citatų bei meno kūrinių pavyzdžių, jam akivaizdžiai artimesnis intuityvistinis, subjektyvus požiūris į spalvos suvokimą. Kita vertus, mėgindamas likti nešališkas Ittenas argumentuoja ir priešingą požiūrį, taip savo teoriją išplėsdamas ir papildydamas potėmėmis, naujais sluoksniais bei neretai prieštaringomis įžvalgomis. Pavyzdžiui, skyriuje „Spalvų konstrukcijos teorija“ jis aptaria skirtingų menininkų kūrybines prieigas. Pamini Paulį *Cézanne*’ą, kaip besiremiantį logika, ir jam priešina Henri Matisse’ą bei Auguste’ą Rodiną, kurių požiūriu argumentuoja „išvadą“: „Bet koks apskaičiuotas planas tada nebus lemiantis faktorius. Intuityvus jausmas yra pranašesnis, vedantis į iracionalumo ir metafizikos sferą [...]“.¹⁹⁹

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 30.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 32.

Šio skyriaus konstrukcija tipiška Itteno mąstymo būdai, savo požiūrį jis stiprina kitų jam artimų menininkų pastebėjimais ir pateikia norimą išvadą taip, lyg ji būtų logiškai argumentuota. Ittenas pasitelkia aiškią, neva racionalią formą ir ją „užpildo“ subjektyviu turiniu. Būdingas modelis toks: spalvos fenomeno teorija išskleidžiama trumpais skyreliais, pagrindinė problema (kuris nors spalvos aspektas) ir tyrimo klausimas pateikiami pavyzdžiais, kuriais stiprinamas ir argumentas, skyrelio gale pats virstas įrodymu. Taip skyriuje „Spalvų konstrukcijos teorija“ sužaidžiama Rainerio Maria Rilke's ir Rodino dialogu, kuriame rašytojas klausia skulptoriaus, kaip šis nuo pačios projekto pradžios apibūdintų kūrybinį procesą. Rodinas jam atsako, esą iš pradžių pajunta intensyvų jausmą, kuris pamažu tampa vis konkretnesnis ir priverčia suteikti jam plastinę formą. Tada pradeda planuoti ir konstruoti, ir kai jau artėjama prie projekto įvykdymo, dar kartą atsiduodama jausmui, kuris gali paskatinti pakeisti planą²⁰⁰. Ši citata ir panašus Matisse'o pavyzdys tampa Itteno argumentu, kad racionalus planas kūrybiniame procese yra antraeilis dalykas.

Kita vertus, remdamasis ligtoliniais tyrimais, Ittenas praplečia, pagilina ir savaip perinterpretuoja beveik visus spalvos fenomeno aspektus. Pavyzdžiui, garsiąją spalvų žvaigždę sukuria remdamasis Philippo Otto Runge's spalvos teorija, iš kurios „pasiškolina“ sferos modelį, kaip patogiausią įvairioms spalvos savybėms perteikti. Itteno spalvų žvaigždė yra sfera plokštumoje, pavaizduota taip, kad būtų gerai matoma, nes, tapytojo žodžiais tariant, „negalime čia atkurti trijų dimensijų spalvos sferos (rutulio)“²⁰¹. Ittenas pasiūlo savo spalvos fenomeno suvokimo modelį, tačiau, kaip būdinga Rytų kraštų filosofinėms, estetinėms teorijoms, nepateikia griežtai viena-reikšmio atsakymo į nei vieną iš keltų klausimų. Rašydamas apie objektyviasias spalvas, išskiria tik patį principą – spalvų skirstymą pagal sezonus, pripažindamas, kad čia taip pat įmanoma begalė variacijų. Spalvų harmoniją supranta kaip temų plėtojimą išskleidžiantį sistemiską spalvų tarpusavio *santykį*, kuris gali pasitarnauti kaip pagrindas kompozicijai. Ittenas dažnai pabrėžia spalvos reikšmę ir pateikia šį fenomeną kaip pagrindinį kūrybos procese. Pagrindines geometrines formas, kuriomis iliustruoja visas spalvos schemas, jis pasirinko ne todėl, kad šios asocijuojasi su matematiškai

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*, p. 114.

tiksliais ar racionaliomis formomis, kaip pastarosios dažniausiai suprantamos kalbant apie kubizmą, bet greičiausiai todėl, kad, būdamas Rytų žinovas, suvokė jas kaip „istoriškai ir konceptualiai pirmines meninėje kūryboje“²⁰². Itteno spalvos teorijos modelis bei kartiniai autoriai, kuriais remiamasi, atspindi jo susižavėjimą Rytų kraštų estetika, japonų, kinų tušo tapybos išmanymą, domėjimąsi dzen, budizmo bei mazdeizmo filosofija.

II.3. Kandinskis Bauhauze: orientalistiniai spalvos teorijos motyvai

Dėstyti Bauhauzo dizaino mokykloje Kandinskį, Klee patartas, Gropiusas pasikvietė ne tik dėl modernių jo teorijų įtaigumo, bet ir tikėdamasis šio paramos kovojant dėl įtakos²⁰³ su kitu Bauhauzo dėstytoju, ekscentriškuoju Johannesu Ittenu. Konceptualus, į teorinius apibendrinimus linkstantis ir kartu stebėtinai ramus, niekada balso nekeldavęs, elegantiškas, aristokratiškai ir įtaigiai dėstantis mintis Kandinskis sugebėjo dirbti ir administracinį darbą, tad atrodė tinkamas „kanclerio“ pareigoms, kaip privačioje aplinkoje ironizuodavo Oskaras Schlemmeris. Paradoksalu tai, kad šio išoriškai santūraus menininko pozicija, kuomet neilgai trukus įsitikino ir pats mokyklos vadovas Gropiusas, priešingai lūkesčiams pernelyg nesiskyrė nuo mazdeizmo apologeto Itteno ar budizmo adepto Klee. Tad turėjęs oponuoti pastariesiems, Kandinskis entuziastingai palaikė šiuos du orientalistinėmis idėjomis persisėmusius Bauhauzo koloristus, o su Klee jį siejo ir ilgametė draugystė bei panašus požiūris į meną. Skirtumas gal tik toks, kad dėl lankstesnio charakterio (galbūt ir dėl amžiaus – buvo vyriausias Bauhauzo dėstytojas, į mokyklą įsiliejęs 56-erių) Kandinskis sugebėjo išsilaikyti mokykloje iki pat jos uždarymo 1933 m., o štai Ittenas pasitraukė 1923-aisiais, Klee – 1931 m. Daugiausiai nei dešimtmetį Kandinskis Bauhauze skleidė neklasikinės, rytietiškosios filosofijos idėjas, nuolat kalbėdamas apie, jo nuomone, visų meninių fenomenų pagrindą

²⁰² Marcel Francisocono, *op. cit.*, p. 219.

²⁰³ Nicolas Fox Weber, *The Bauhaus Group: Six Masters of Modernism*, New Haven, London: Yale University Press, 2011, p. 220.

„vidinę būtinybę“ (*innere Notwendigkeit*), vėliau Bauhauzo tyrinėtojų net vaizdingai įvardytą „Kandinskio mantra“²⁰⁴.

Visus šiuos tris įtakingų Bauhauzo spalvos konceptų autorius, tapytojus ir teoretikus: Kandinskį, Klee ir Itteną – sieja didelę įtaką jų pasaulėžiūrai dariusi neklasikinė meno filosofija ir dėmesys Rytų kraštų filosofijai, dailei ir poezijai. Kaip svarbius Kandinskio mokytojus reikėtų paminėti Antoną Ažbe ir Franzą von Stucką (taip pat ir Klee mokytoją), kurie galimai formavo Kandinskio pasaulėžiūrą jam atvykus mokytis į Vokietiją. Amžiaus pabaigos Miuncheno secesijos, vokiškojo *Jugendstilio* dvasia – supaprastintos abstrakcijos, kitokio grožio standartai, primityvus, viduramžių ir orientalistinio meno tyrinėjimai bei siekis išlaisvinti meną iš mechanizuoto industriinio pasaulio²⁰⁵ stipriai veikė dailininką ir atliepė jam artimas temas.

Apie Antono Ažbe's dėstymo metodus žinome tik iš buvusių jo mokinių pasakojimų (tarp šių – ir Mstislavas Dobužinskis, laikęs mokytoją kubizmo pirmtaku). Kandinskiui galėjo daryti įtaką Ažbe's metodas spontaniškai dirbti anglimi – linijos ir kamuolio principas, kurio esmė buvo užčiuopti visumą atsisakant nereikalingų detalių. Ažbe's požiūris, kad taisyklės ir teorija neturi pavergti menininko, buvo artimas Kandinskiui. Iš Franzo von Stucko, vieno pagrindinių Miuncheno secesijos figūrų, skulptoriaus, grafiko ir tapytojo, Kandinskis galėjo perimti polinkį į simbolizmą, kuris jo spalvos teorijoje reiškėsi pakylėta, beveik mitologizuota literatūrine forma. Kandinskiui artimas ir Stucko įkvėpėjas Arnoldas Böcklinas, jo alegoriškas paslaptingumas, romantizmo dailininkams būdingas dvasingumo, kaip nukreiptumo į vidų ypatybę, siekis.

Kandinskio *Apie dvasingumą mene* (*Über das Geistige in der Kunst*, 1912) atliepė kultūrinio elito nusivylimą kalba, naratyvu ir tiesiogine reprezentacija vaizduojamuosiuose menuose²⁰⁶, kylantį iš pokarinės depresijos nuotaikų. Įkvėptą Schopenhauerio ir Nietzsche's skeisto filosofinio, estetinio orientalistinio leitmotyvo, kuris, stiprėjant visuotiniam nusivylimui racionaliui, logocentriniui binariniu mąstymu, skambėjo kaip naujos dvasinės gyvenimo kokybės pažadas. Jo spalvos teoriją taip pat galime

²⁰⁴ Halo Fosterio citata in: Bary Bergdoll, Leah Dickerman, *op. cit.*, p. 266.

²⁰⁵ Richard Stratton, „Preface“, in: Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, translated by M. T. H. Sadler, New York: Dover Publications, Inc, 1977, p. vi.

²⁰⁶ Bary Bergdoll, Leah Dickerman, *op. cit.*, p. 23.

laikyti ir verbalinės, materialistinės krypties modernybės kritika, kuri, pasak tapytojo, „neturi nieko bendra su menu“²⁰⁷ ir yra priešinga jo orientalistiniam žmogiškos asmenybės suvokimui, kai išsitrina ribos tarp fizinio kūno ir psichikos ar dvasios. Jam buvo artimas Bauhauzo siekis sukurti totalų meno kūrinį – *Gesamtkunstwerk*. Šio termino autorystė priklauso Wagneriui, kuriuo Kandinskis žavėjosi (ypač vertino *Lo-hengriną*). Jam artima ir Helenos Blavatskajos teosofija – eklektiškas, ezoterinis spiritualistinis budizmas, vėliau daręs įtaką septintojo dešimtmečio *New Age* judėjimui. Aptariant spalvos teorijos ištakas, svarbios ir šio autoriaus draugystės su muzikais ir kompozitoriais. Pats būdamas sinestetas, Kandinskis ypač jautriai suvokė muziką. Nežinant sinestetinių jo gebėjimų, neįmanoma suvokti spalvos teorijos; jo *Spalvų žodynas* parašytas muzikinių asociacijų pagrindu, spalvų tyrinėjimus dailininkas vadino „dvasiniais pratimais“, spalvos ir formos jam buvo jausmų, emocijų, minčių išraiška, kylanti iš „vidinės būtinybės“²⁰⁸.

Kandinskis ilgą laiką palaikė abipusiu susižavėjimu grįstus santykius su Arnoldu Schönbergu. Įdomus sutapimas, kad net jų abiejų knygos, padariusios didžiulę įtaką XX a. meno, estetikos suvokimui, išėjo tais pačiais metais: 1911 m. išleista Schönbergo *Harmonijos teorija* (*Harmonielehre*) ir jau minėta Kandinskio *Apie dvasingumą mene*. Schönbergas buvo ne tik kompozitorius, bet ir dailininkas, jo dvylikos muzikinių tonų schema pagal chromatinę skalę atitinka tuometį Bauhauzo požiūrį, kad bet kokią principą galima pavaizduoti schemomis bei diagramomis²⁰⁹ atsisakant tiesioginės, klasikinės reprezentacijos. Abu menininkus siejo ir panašūs kūrybiniai tikslai. Į 1911 m. Kandinskio parašytą laišką (kartu su pridėtu paveikslų *portfolio*), kuris tapo ilgametės draugystės pradžia ir kuriame dailininkas rašo, esą Schönbergui muzikoje pavyko įkūnyti tai, ko jis taip ilgėjęsis, Schönbergas atsakė esąs tikras, kad jų darbas turi daug bendra: „[K]ą jūs vadinate ‚nelogišku‘, aš vadinu sąmoningos valios atsiskaidymu mene.“²¹⁰ Juos siejo autentiškos raiškos šaltinio paieškos, įgimtų, instinktyvių dalykų sureikšminimas.

²⁰⁷ Kandinskio citata in: *Ibid.*, p. 24.

²⁰⁸ Lenina N. Mironova, *Uchenie o cvete*, Minsk: Visheishaja shkola, 1993, p. 343.

²⁰⁹ Bary Bergdoll, Leah Dickerman, *op. cit.*, p. 24.

²¹⁰ Schönbergo citata in: Nicolas Fox Weber, *op. cit.*, p. 227.

Kandinskiui idėjiškai ypač artimas talentingiausias mūsų dailininkas ir kompozitorius Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, daug ginčijamasi dėl jų svarbos abstraktaus meno genezei. Čiurlionį, kaip ir Kandinskį, stipriai veikė XIX a. pradžios–XX a. pabaigos orientalistinės tendencijos, nyčiška gyvenimo filosofija, jo kūryboje (ir gyvenime) prioritetas buvo dvasinis pradas, o materialinės vertybės visai nesvarbios.

Dešimt metų anksčiau nei A. Schönbergas jis kūrė serijines kompozicijas, atviras neišbaigtas muzikines formas. *Non finito* principas Čiurlioniui buvo ne manieringumo ar arogancijos pasireiškimas, o, kaip ir jo brandžioje, Tolimųjų Rytų estetikos įkvėptoje tapyboje, natūrali žmogiškosios asmenybės principinio neišsakomumo pasekmė.²¹¹

Čiurlionio, kuris pirmuosius akivaizdžiai abstrakčius paveikslus nutapė 1906–1907 m. (t. y. tik metais vėliau nei Adolfas Hölzelis, 1905 m. sukūręs „Raudonos kompoziciją“ / „*Komposition in Rot*“, neretai pirmąją abstrakciją laikomą kūrinį), kūryba neabejotinai turėjo įtakos Kandinskiui. Akademiko A. Sidorovo, kuris daug metų artimai bendravo su Kandinskiu, teigimu, šis ne kartą kalbėjo norįs „nugalėti Čiurlionį“²¹². Tikėtina, jog būtent Kandinskio iniciatyva Čiurlioniui (tuo metu jau sunkiai sergančiam) buvo išsiųstas kvietimas dalyvauti programinėje naujos modernistinio meno grupės „*Neue Künstlervereinigung München*“ parodoje. Deja, dėl sveikatos problemų Čiurlionis dalyvauti negalėjo.

Kandinskį ir Čiurlionį (taip pat Schönbergą, Klee) siejo ir sinestetinės patirtys – labai svarbus (gal net lemiantis) veiksnys, kalbant apie Kandinskio spalvos teorijos ištakas. Turbūt tuo, kad Kandinskis negalėjo racionaliai suvokti ir įvardyti kylančių pojūčių, kuriais grindė savo spalvos teoriją, galima paaiškinti jo, viena vertus, kategoriškumą ir įsitikinimą savo tiesa, kita vertus, paradoksią abejonę savo teorijomis. Kandinskiui tipišką polemiką galima iliustruoti komentaru, išsakytu psichologui P. Plautui:

²¹¹ Antanas Andrijauskas, *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai–Vakarai–Lietuva)*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 440.

²¹² *Ibid.*, p. 450.

[M]an šiandien patinka apskritimas, kaip kad anksčiau patiko, pavyzdžiui, arklys, – turbūt net labiau, nes randu daugiau vidinės potencijos apskritime, jis užėmė arklio vietą [...] savo paveiksluose aš pasakiau daug didžiųjų „naujų“ dalykų apie apskritimą, bet teoriškai, nors ir dažnai bandžiau, negaliu labai daug pasakyti.²¹³

Kandinskio „užtikrintumas“ savo tiesa, neretai akcentuojamas jo biografų, veikiausiai reiškia menininko užtikrintumą savo kūryba, kuri nebūtinai turi pažodžiui sutapti su teorija, pastaroji (kaip spalvos teorijos atveju) yra tik tam tikros gairės ar modelis – veikianti, tačiau ne absoliuti schema.

Kandinskio spalvos teorijai įtaką darė ne tik meninė, kultūrinė terpė, bet ir artimesnė namų aplinka: visų pirma, sąlygos, kuriomis jis užaugo, vėliau – ir šeiminis gyvenimas. Jo senelė iš tėvo pusės buvo buriatė, su ja sietinas rytietiškos pasaulėžiūros organiškumas ir natūralumas Kandinskio kūryboje. Įdomu tai, kad senelė iš motinos pusės buvo kilusi iš Pabaltijo kraštų, galbūt todėl Kandinskis ne kartą juose lankėsi, domėjosi vietos dailininkų kūryba, į jo akiratį pakliuvo Čiurlionio tapyba. Kandinskio tėvas, turtingas arbatos pirklys, paties dailininko žodžiais tariant, „humaniška ir mylinti siela“²¹⁴, tikėjosi, kad sūnus susies savo likimą su menu, tad samdė šiam privatų piešimo mokytoją. O sulaukus dešimties metų leido apsispręsti, kokią mokyklą rinktis: mokslinės ar humanitarinės krypties. Sūnui pasirinkus humanitarinės krypties studijas, buvo nepaprastai patenkintas.

Nors Kandinskį supo palanki aplinka ir situacija, tinkama atsidėti tik menams, būdamas devyniolikos metų jis ėmėsi teisės ir ekonomikos studijų, manydamas, kad menas rusui per didelė ekstravagancija²¹⁵. Tapybos niekada nemetė, jai skirdavo visą laisvą laiką, o vėliau ji tapo didžiausiu jo gyvenimo prioritetu. Atrodo, kad stiprus kūrybinis polinkis bei spalvinė „klausa“ Kandinskiui buvo įgimta. Tekstuose jis mini pirmąsias sinestetines patirtis: trejų metų vaiko, kuriam ankstyvieji estetiški, neįprastai ryškūs spalviniai pojūčiai sukelia baimę, nerimą ir kartu susižavėjimą bei trauką keistam spalvų pasauliui, kuriame išsitrina riba tarp regos, uoslės, garso ir net

²¹³ Kandinskio citata in: Nicolas Fox Weber, *op. cit.*, p. 234.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 208.

²¹⁵ *Ibid.*

skonio – kasdienė aplinka patiriama lyg vientisas estetiškas universumas. Jo spalvų teorijai šios patirtys buvo išskirtinai svarbios, leidusios to meto koloristikos studijas pakylėti į naują lygmenį, suteikti naujų, netikėtų *spalvinių kokybių*. Baimė, jaudulys ir ekstazei artimas susižavėjimas vienu metu ir vėliau jį ištikdavo. Pasibjaurėjimas kuria nors spalva ar veikiau sinestetinė asociacija, kurią ši sukeldavo, kartu galėdavo turėti ir kokią nors pozityvų aspektą.

Išskirtinis Kandinskio santykis su juoda spalva, nuo paauglystės kėlusia neigiamas asociacijas, kurias dailininkas vėliau panaudojo savo baimėms įveikti. Pavyzdžiui, nepaisant to, kad ir „vėliau juodos tepimo ant drobės perspektyva keldavo Dievo baimę“²¹⁶, savo name Dessau (kuriuo dalijosi su Klee šeima) valgomąjį sieną nudažė gryna juoda spalva. Šią spalvą taip pat galime pastebėti beveik visuose Kandinskio paveiksluose, o jos naudojimo metodai artimi Rytų kraštų, japonų spontaniškosios tapybos, kinų kaligrafijos principams. Tam tikras blaškymasis, svyravimas tarp racionalių disciplinų ir meno, persipinančios dvilypės, pozityvios ir negatyvios estetinės patirtys, mėginimas visa tai reflektuoti įvairiais būdais, pasitelkiant tekstą, vaizduojamuosius menus, muziką, nereiškia Kandinskio, kaip menininko ar teoretiko, abejonės, bet iliustruoja išskirtinį jo asmenybės jautrumą, kuris ir lemia, kad santykis su empiriška, kasdiene tikrove tampa, viena vertus, komplikuoatas, kita vertus, autentiškas ir universalus.

Gali būti, kad psichikos jautrumą jis paveldėjo iš nervingos motinos, tačiau taip pat tikėtina, kad subtiliausių kasdienybės niuansų daugiaspalvis patyrimas ir užaštrinto jautrumo refleksija kyla iš visiems sinestetams būdingos gebos. Grohmanas mano, kad savotiškas Kandinskio atsitolinimas, distancija, kurią šis visada išlaikydavo bendraudamas, slėpė tam tikrą didelį nestabilumą, kurį dailininkas mėgino maskuoti pabrėžtina savikontrolė bei vadinamosiomis „pusiau draugystėmis“²¹⁷, nieko neprisileisdamas pernelyg arti. Jis derino, atrodytų, nesuderinamas savybes: laisvumą, patosą, misticizmą ir kartu – dogmatiškumą bei šaltumą, unikalią charizmą kūrė paradoksalūs bruožai.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 206.

Turbūt nesuklysimė šį menininką apibūdinę kaip aistringą, novatorišką laisvamanį po santūraus, net konservatyvaus džentelmeno kauke. Toks charakterio daugialypumas lėmė ir labai skirtingus Kandinskio vertinimus bei jo kūrinių traktuotes. Jis aprašomas ne tik kaip abstrakčiosios dailės pradininkas, genijus, bet ir kaip idėjinis Bauhauzo lyderis, kurio asmeniniai tikslai (kaip ir kitų dviejų Bauhauzo spalvos teorikų) nesutapo su pragmatiškais programiniais mokyklos tikslais, siekiu estetiką pajungti materialiams, perdėm žemiškiems poreikiams. Lyg „nušauti du zuikius“ kuriant į masinę gamybą orientuotus objektus, kurie turėtų ir meninę vertę. Daugelį mokinių Kandinskis tarsi stumtelėjo į priešingą pusę, skatino tirti mistiškus, nesuvokiamus reiškinius, neretai artimus neurotinėms būsenoms. Nors pats giliai išgyveno vidines abejones, absoliučiai tikėjo naujo gyvenimo aušra, kai dvasia „pajudins kalnus“ ir taip, iškeldama tai, ką žmogus turi geriausia, nugalės vulgarų materializmą²¹⁸.

Pagrindiniu šio ambicingo uždavinio įrankiu Kandinskis organiškai pasirinko jam, kaip sinestetui, artimus meninius fenomenus, visų pirma, spalvą:

Vidinė būtinybė yra svarbiausia tarp mažų ir didelių meno problemų. Šiandien mes ieškome kelio, kuris nuves tolyn nuo išoriškumo (materialumo) vidujybės pagrindo [*inner basis*] link. Dvasia, kaip ir kūnas, turi būti stiprinama ir lavinama nuolatinių treniruočių. Kaip kūnas, jei apleidžiamas, ima silpnėti ir galiausiai tampa bejėgis, taip dvasia žūsta, jei yra apleidžiama. Pradžios taškas – spalvos ir jos poveikio žmogui studijavimas.²¹⁹

Įdomu tai, kad vidinę būtinybę jis sugebėjo fenomenologiškai įžiūrėti beveik kiekviename kasdienybės objekte, kurio patyrimas tapdavo aukščiausiu estetiniu aktu. Kai kurie tyrinėtojai (turėdami mintyje jo antrąją žmoną Niną) teigia, kad gyvendamas su itin kasdieniška moterimi Kandinskis dvasinius ieškojimus perkėlė į kūrybą, esą „apskritimo karalija, kurią padarė mėlyną, buvo ta, kurioje jis gyveno dvasiškai“²²⁰. Tačiau kažin ar tikslinga jo kūrybinius ieškojimus perdėm tiesiogiai sieti su gyvenimo

²¹⁸ Nicolas Fox Weber, *op. cit.*, p. 215.

²¹⁹ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 35–36. (Org. Vasily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, pirmas leidimas – München: R. Piper & Co, Verlag, 1912.)

²²⁰ Kandinskio citata in: Nicolas Fox Weber, *op. cit.*, p. 234.

bendrakeleiviais, t. y., pavyzdžiui, *Apie dvasingumą mene* su ilgus metus jo artima drauge buvusia tapytoja ekspresioniste Gabriele Münter (jie galutinai išsiskyrė 1915), o *Tašką ir liniją plokštumoje* (*Punkt und Linie zu Fläche*, 1926) su Nina, kurią vedė 1917 m. Žmonės, esantys šalia, žinoma, darė didesnę ar mažesnę įtaką dailininkui, jį džiugino ir veikė daugelis, atrodytų, paprastų, gyvenimiškų dalykų. Pavyzdžiui, apranga, maistas, kuris taip pat buvo labai svarbus Ittenui ir Klee, kiekvienam savaip, – tai visiškai natūralu orientalistine filosofija besivadovaujančioms asmenybėms. Tačiau kūrybos (teorinės ir praktinės) įkvėpimo šaltiniu vis dėlto reikėtų laikyti jo nuolat akcentuojamą „vidinę būtinybę“, kuri reiškiasi ne empirinėje tikrovėje ir kurios ši tikrovė *tiesiogiai* neveikia. Jis rašo apie kompozicinę harmoniją, sudarytą iš formos ir spalvos susimaišymo, kai kiekviena išlaiko savarankiškumą, bet yra susietos bendrabūvio, kuris vadinamas paveikslu. Tik šios individualios dalys yra gyvybiškai svarbios, visa kita (kaip kad supančios aplinkybės) – antraeilė²²¹.

Kandinskio spalvų teorijai svarbūs labai skirtingi įvairių laikotarpių ir sričių autoriai, nes jam rūpėjo ne išorinė raiškos forma, žanras ar istorinė „kanonizacija“, bet atskiros menininko *intencija*, kurią, būdamas abstrakcionizmo šalininkas, įžvelgė ir ne abstrakčioje raiškoje. Tai rodo menininko erudiciją bei požiūrio platumą ir paneigia jo tariamą „dogmatiškumą“. *Apie dvasingumą mene* kaip pavyzdžius jis mini Richardą Wagnerį, Modestą Musorgskį, Aleksandrą Skriabiną, Arnoldą Schönbergą, Antonio Rossetti, Giovanni Segatini, Cézanne'ą, Claude'ą Debussy, Henri Matisse'ą, Pablo Picasso etc. Pasak jo, menininkas gali siekti vidujybės gilumų išorybės keliu. Pavyzdžiui, Segatinis, būdamas išoriškai „materialiausias“ už Rossetti ir Böckliną, Kandinskiui atrodo ir pats „nematerialiausias“ iš šių trijų, nes, siekdamas medžiagiškumo, dėmesio skyrė ir dvasinėms vertybėms. Taip pat Kandinskis išskiria Cézanne'ą, tapiusį daiktus taip, lyg taptų žmogiškas būtybes, ir turėjusį dovaną visur įžvelgti vidinį gyvenimą²²². Analogišką gebėjimą turėjo ir Kandinskis, kasdienybėje atpažindamas dvasingumo apraiškas, kurios galėjo pasirodyti pačiais įvairiausiais *kintančiais* pavidalais. Todėl jo spalvos teorijos negalima suprasti pažodžiui, teiginių – kaip visuotinių maksimų ar dogmų, tai veikiau dinamiška schema su reliatyviomis taisyklėmis,

²²¹ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 43.

²²² *Ibid.*, p. 17.

kurias galima lanksčiai taikyti ar net perkurti. Štai, pavyzdžiui, rašydamas apie galimą negatyvų intensyvios geltonos spalvos poveikį išnašose pažymi, kad bet kokia paralelė tarp spalvos ir muzikos gali būti tik reliatyvi. Esą kurdamas tokias paraleles jis mintyje turįs spalvos ar garso tono grynumą²²³.

Universalaus modelio, bet ne baigtinių taisyklių paieška Kandinskio spalvos teorijoje leidžia sieti jos ištakas su orientalistiniu *non finito* aspektu ir, priešingai įsigalėjusiai nuomonei apie Kandinskio racionalumą, kalbėti apie jo spalvos teorijos atvirumą, suprasti ją kaip *sąmoningai* neužbaigtą ir būtent šį aspektą akcentuoti kaip naują to meto modernybės estetikoje. Nepaisant išorinio racionalaus sistemiškumo (kaip ir Iteno atveju), Kandinskiui spalvos fenomeno ir kitose analizėse nepavyksta išvengti subjektyvumo. Halas Fosteris teigia, jog Bauhauzo spalvos teoriją „galiausiai reikėtų suprasti kaip areną, kurioje jei ir neišspręsta, bet buvo dirbama įtampoje tarp objektyvių principų ir subjektyvių patirčių, gamtos dėsnių [*natural laws*] ir šališkų susitarimų [*arbitrary conventions*]“²²⁴.

3.2. Sinestezija ir *innere Notwendigkeit*

Sinestezijos fenomeną ir *vidinės būtinybės* sąvoką, didžiąja dalimi kylančią iš sinestetinės Kandinskio gebos, galime laikyti raktu į dailininko spalvos teoriją. Sinestezija (gr. *synaisthesis* – suvokimas, jautimas vienu metu) yra įgimtas neurologinis reiškinyss, kai susilieja kurie nors du (ar daugiau) pojūčiai: klausos, regos, skonio, uoslės, lytėjimo. Sinestetinė geba, būdinga visiems žmonėms kūdikystėje, vėliau išnyksta arba taip susilpnėja, kad imama tapatinti su vaizduote, vis dėlto daliai žmonių išlieka. Sinesteziją dažniausiai atpažįstame jai reiškiantis (pasirodant įvairiomis meno formomis) estetikos srityje. Rytų kraštų kultūroje *sinestetinis principas* atrodo organiškas ir natūralus, japonų, kinų menui būdinga, kad dailininkas dažniausiai yra ir poetas, muzikas etc.

²²³ *Ibid.*, p. 38.

²²⁴ Hal Foster, „Exercises for color theory courses“, in: Bary Bergdoll, Leah Dickerman, *op. cit.*, p. 206.

Įtakingiausios orientalistinės estetinės teorijos daugiausia sintetinės prigimties: Rytų kraštų meno filosofijoje nesant ontologinės skirties tarp kūno ir proto arba dvasios (priešingai nei racionalistinėje binarinė logika grįstoje Vakarų tradicijoje), įvairių, skirtingos sensorinės kilmės meninės raiškos formų persidengimas yra tipiškas ir natūralus. Vakarų kultūroje biologinis sinestezijos pradas ilgą laiką sietas su patologija, psichiatrijoje aiškintas kaip tam tikra haliucinacijos forma, o sinestetinė geba ir XXI a. neretai suvokiama kaip tam tikras sinestetų menininkų neapsisprendimas ar svyravimas tarp skirtingų meno sričių. Lietuvišku pavyzdžiu galėtų būti sinesteto Čiurlionio kaip dailininko prioritizavimas, tačiau, pasak Andrijausko, „priešingai paplitusiems požiūriams, jis niekuomet nemetė muzikos, o kūrė lygiagrečiai muzikos, tapybos, literatūros srityse. Jam, kaip daugeliui universalistų, būdinga ir filosofinė refleksija“²²⁵. Sinestezijos dovaną turėjo daugelis garsių kūrėjų: Goethe, Igoris Stravinskis, Charles'is Baudelaire'as, Wagneris, Skriabinas, Nikolajus Rimskis Korsakovas, Vladimiras Nabokovas, Virginia Woolf, Jamesas Joyce'as, Williamas Faulkneris, Carlo Cara, Olivieris Messiaenas, Schönbergas, Arthuras Rimbaud etc.

Salomėja Jastrumskytė, sinestezijos fenomenui skyrusi daktaro disertaciją, pastebi:

Šiuolaikinės sinestezijos apibrėžimai bešališkai rodo galimus *visų* pojūčių susipynimus apskritai, bet jų *neiškiria ir nežymi*. Todėl vienų ar kitų sinestezijos faktų išskyrimas ir naudojimas jos sąvokos plėtotei veikiausiai atskleidžia, jog sinestezijos sklaidoje esama ne tik statistinių, demografinių įtakų, bet savotiškos tradicijos, kai kuriais atvejais ryškiai apsi-
brėžiančios savo ribas.²²⁶

Tokia tradicija galime laikyti veikiant Vakarų okuliarcentrizmui susiklosčiusią būdingiausią tapybos ir muzikos sinestetinės jungties artikuliaciją, dėl kurios dominavimo kitos galimos orientalistinėse kultūrose garsui ir vaizdui lygiagrečios sensorinės paralelės atsiduria meno pasaulio periferijoje. Europinio okuliarcentrizmo globalumą iliustruoja tarsi savaiminis jo „akivaizdumas“. Viktorija Žilinskaitė, tyrinėdama

²²⁵ Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 439.

²²⁶ Salomėja Jastrumskytė, *Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje*: daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2011, p. 63.

okuliarcentrizmo metodologiją iš socialinių mokslų perspektyvos, teigia, kad „vizualinės kultūros vieta Vakarų kultūroje paprastai nėra sociologiškai pagrindžiama ar aptariama. Vaizdo svarba konstatuojama kaip savaime suprantama [...]“²²⁷. Okuliarcentrizmo įsitvirtinimo Europos humanistikoje priežasčių reikėtų ieškoti humanitarnių mokslų raidoje, visų pirma, jų ištakose – antikinės ir krikščioniškosios kultūros tradicijoje.

Vakarų kalboms būdingas žodžių „matyti“ ir „suprasti“ sinonimiškumas bei gajus atskirų žodžių, sąvokų vienos kurios reikšmės istorinis įsitvirtinimas. Rytų Azijos kraštų lingvistikoje neretai žongliuojama kitokių, subtilesnių, pustoninių *kokybių* terminologija, jų neredukuojant dėl aiškumo ir nesibaiminant tokio termino atveriamų interpretacijų įvairovės. Pavyzdžiu galėtų būti kinų kalbos sąvoka *wei*, neretai vartojama literatūros kritikoje, reiškianti „skonį“ ar „prieskonį“²²⁸ (jei bus rašoma skirtingais hieroglifais, gali turėti ir daug kitų reikšmių). Kadangi ši sąvoka yra kitokios sensorinės prigimties nei Vakarų kultūroje hierarchiškai aukščiausiai esantys regos ir klausos pojūčiai, tikėtina, kad *prieskonio* terminas vakarietiškame kontekste (pavyzdžiui, literatūroje ar meno kritikoje) atrodys perdėm nekonkretus, sunkiai apčiuopiamas ir bus suprastas kaip kalbos figūra, reiškianti kokį nors įspūdį. Lygiai taip pat vakariečiui sunku suvokti daoizmo, čan, dzen estetikos kategorijų daugiaspalviškumą ir rasti lingvistinius atitikmenis verčiant jų pavadinimus į Europos kalbas.

Veikiausiai dėl vakarietiškos pojūčių hierarchijos Kandinskio spalviniai teoriniai ir praktiniai tyrinėjimai mums labiausiai asocijuojasi su vaizdo (spalvos) ir garso (muzikos) paralele, šia kryptimi atlikta daugiausiai tyrimų. Filosofines Kandinskio nuostatas formavo stiprios, persipinančios romantizmo ir simbolizmo menų srovės, šiems istoriniams tarpsniams būdingas teorijos ir praktikos suartėjimas, jausmų pasaulio sureikšminimas, posūkis psichologizmo ir subjektyvizmo link bei stiprėjanti Rytų Azijos dailės sklaida. Būtent šių judėjimų veikiama muzika įgavo aukščiausio iš menų statusą. Kadangi Kandinskiui buvo svetimas vakarietiškasis *mimesis* principas,

²²⁷ Viktorija Žilinskaitė, „Vaizdo link: okuliarcentrizmas ir jo tyrimo metodologija“, *Filosofija*.

Sociologija, t. 21, Nr. 1, p. 4.

²²⁸ Eugene Eoyang, „Beyond Visual and Aural Criteria: The Importance of Flavor in Chinese Literary Criticism“, *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 1 (Autumn, 1979), p. 99–100.

simbolizmas jo kūryboje skleidžiasi ne ženkliskai, kaip formalus perkėlimas, bet turinio prasme, kai vaizdu arba spalva perteikiamos ne tam tikros muzikinės formos struktūros, bet siekiama fundamentalios sintezės, giluminio, skirtingos sensorikos reprezentantų persipynimo, kurio reikalauja *vidinė būtinybė*.

Nepaisant indėlio į muzikos ir tapybos jungtį, kuri nėra nauja (muzika užėmė reikšmingą vietą „Mėlynojo raitelio“ dailininkų ieškojimuose), svarbiausiu spalvotyriniu sinestetiniu Kandinskio atradimu reikėtų laikyti spalvų sąsajas su kitomis sensorinėmis patirtimis: kvapais, lytėjimu etc. Anot dailininko, spalvos veikia dvejopai: pirmausia patiriame trumpalaikį *fiziologinį* spalvos poveikį, kuris nepaliečia sielos ir pranyksta tik nusukus akis, tačiau šis pirminis, paviršutiniškas susidūrimas gali būti postūmis pasirodyti, iškilti kitiems su spalva susijusiems pojūčiams. Kur kas svarbesnis *psichologinis* spalvų poveikis, kurį turėtume patirti susidūrę su bet koku nauju fenomenu, panašiai kaip vaikas patiria pasaulį: mato šviesą, o vėliau atranda kitas šviesos savybes, formuojančias šviesos *žiniją*, – ji gali deginti, šildyti etc.

Šį procesą Kandinskis vadina nuviliančiu pasaulio atkerėjimu²²⁹ (*disenchanted*), kai tapdamas įprastu jis praranda pirminio pojūčio intensyvumą. Jo knygos *Apie dvasingumą mene* skyriuje apie psichologinį spalvų poveikį galime įžvelgti aliuziją į kūdikiškas sinestetines patirtis, kurios plečiasi, jei šis gebėjimas išlieka (kaip jo paties atveju). Kandinskis rašo, jog, žmogui lavėjant, patirtys, sukeltos skirtingų objektų ar būvių, įgauna vidinę reikšmę ir galiausiai pasiekia dvasinę harmoniją. Taip pat veikia spalva, kurios net pirminis trumpalaikis poveikis gali atverti kokybiškai skirtingas jausenas, priklausomai nuo patiriančiojo sielos jautrumo: „[J]autresnei sielai spalvų poveikis yra gilesnis ir intensyviai sukrečiantis.“²³⁰ Įdomu, kad Kandinskis nevartoja termino *sinestezija*, tačiau jo svarstymas apie psichologinę spalvų prigimtį leidžia spėti šį gebėjimą turint mintyje. „Ar psichologinis poveikis yra tiesioginis, ar tai asociacijų rezultatas, turbūt yra atviras klausimas.“²³¹

Tos pačios spalvos poveikis gali kelti priešingas asociacijas, kurias ne visada įmanoma klasifikuoti, yra daugybė tam nepasiduodančių spalvos poveikio niuansų.

²²⁹ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 23.

²³⁰ *Ibid.*, p. 24.

²³¹ *Ibid.*

Pavyzdžiui, jis aprašo sinestezijos atvejį, kai pacientas skundėsi gydytojui negalįs valgyti padažo, nes mato jį mėlynos spalvos. Pasak Kandinskio, tai rodo, kad esti ypatingo sielos jautrumo žmonių: kai kelias į sielą tiesioginis, ji tokia pagauli išpūdžiams, kad bet koks pojūtis pirma užgauna sielą ir tada persiduoda kitiems organams, aprašytoju atveju – akims. Taip yra ne tik su skoniu, daugelis spalvų gali būti apibūdintos kaip grubios ar lipnios, kitos tokios švelnios ir lygios, kad norisi per jas braukti (tamsus ultramarinas, chromo oksido žalia, rožinė (*rose madder*)). Taip ir su skirtimi į šiltas ir šaltas spalvas: kai kurios atrodo minkštos (*rose madder*), kitos – tokios kietos (žalias kobaltas, mėlynai žalias oksidas), kad net švieži dažai tūbelėje atrodo lyg sausi.

Taip pat Kandinskis mini „kvepiančias spalvas“, pasak jo, toks apibūdinimas dažnai aptinkamas. Rašo privalantis pripažinti, kad spalvų poveikis neištirtas, bet spalva daranti didžiulę įtaką kūnui kaip fiziniam organizmui. Taip pat kalba apie chromoterapiją ir įvairialypį jos poveikį kūnui bei psichologinę asociacijų teoriją. Viena vertus, tarsi bando suteikti sinestetinėms patirtims objektyvumo, sakydamas, kad sunku įsivaizduoti, jog kas nors bandytų išreikšti ryškiai geltoną spalvą bosinėmis natomis ar tamsų ežerą perteikti diskantu, ir kaip pavyzdžius pasitelkia Skriabino, A. Sacharin-Unkowskos ir kitus tyrimus. Kita vertus, pripažįsta spalvų poveikio įvairialypiškumą, sakydamas, kad jei asociacijų teoriją išmėgintume eksperimentuodami su gyvūnais ar augalais, ši patektų į aklavietę.

Taigi iš šių svarstymų matome Kandinskio spalvos teorijos užmojų ir universalumą: ji apima ne tik tapybos bei muzikos santykį, bet ir pačias įvairiausias sensorines patirtis, šakojasi skirtingomis kryptimis, netikėtais ekskursais, svarbi aplinka, gamta, į kurią dažnai nurodoma tekste. Kandinskio kalba metaforiška, ekspresyvi, o apibendrinimai, kuriais užbaigiami skyriai, dažnai labiau primena poetizuotus, emocionalesnius teiginius nei mokslines išvadas. Jo metodas panašus į Itteno – formos prasme nuosekli dėstymo struktūra sukuria racionalumo išpūdį, tačiau turinį sudaro laisvi filosofiniai pamąstymai, tolimi mokslinio darbo schemai *problema – argumentas – įrodymas*. Gražiu pavyzdžiu gali būti dažnai cituojama Kandinskio frazė, kuria jis užbaigia knygos *Apie dvasingumą mene* skyrių „Psichologinis spalvos poveikis“: „Spalva yra klaviatūra, akys yra plaktukai, siela yra fortepijonas su daug stygų. Menininkas yra

ranka, kuri groja, paliesdama tą ar kitą klavišą, kad sukeltų vibracijas sieloje.²³² Ši garsi citata – ne tik meistriška metafora, čia galime pastebėti aliuziją į nyčiškos kuriančiosios dvasinės galios, Rytų Azijos kraštų filosofijai būdingą panteistinės vienvės ar tapatumo su aplinka principą, kai menininkas veikia maksimaliai įsiklausydamas į aplinką, kol *sutampa* su meno kūriniu.

Rytietiškosios filosofijos ištakas galime aptikti ir jo sąvokos *innere Notwendigkeit* genezėje. Viena vertus, Kandinskio *vidinė būtinybė* atrodo nuosekliai išsikristalizavusi siekiant reflektuoti sunkiai suvokiamą (ir tuo metu labai menkai ištirtą) sinestezijos fenomeną su juo tiesiogiai susidūrus. Visų pirma, ši frazė atrodo paranki paaiškinti spontaniškai kylančias iracionalios prigimties asociacijas: „Todėl akivaizdu, kad spalvų harmonija turi remtis tik atliepiančia vibracija žmogiškoje sieloje; tai vienas pagrindinių *vidinės būtinybės* principų.“²³³ Antra, *vidinės būtinybės* principas yra natūralus to meto filosofinių judėjimų atgarsis, organiškai vadinamosios *Zeitgeist* atspindys: romantizmo posūkio į vidujybę, genijaus kulto, emocionalumo, subjektyvumo ir individualumo, maišto prieš XVIII a. materializmą ir racionalizmą, buvusių taisyklių nepaisymo, jausmų ir vaizduotės svarbos išryškavimo, su simbolizmu išylančio meno galios sureikšminimo, intuicijos, paslapties, vidujybės priešinimo viskam, kas išoriška. Kandinskiui artimas Schopenhaueris, kuris nukelia intelektą nuo pjedestalo ir paverčia instinktyvių poelgių pagalbinu įrankiu.

Galima sakyti, Schopenhaueris Kandinskiui plačiai atveria duris į kūniškumo ir sąmonės paslaptis, apnuogina slėpinį metafizinį pasaulio pagrindą ir kartu tarsi priartina gelminės reiškinių esmės pažinimą tiesiogiai juos patiriant. Menas čia, kaip ir Jenos romantikų panestetizme, sureikšminamas, jis gali net stabdyti laiką, yra vienas iš trijų pasipriešinimo savaiminei valiai mechanizmų. Schopenhauerio individualizacijos principą (*principium individuationis*), kaip leidžiantį prisiliesti prie *esmės*, taip pat, nedaug nusižengdami tiesai, galime laikyti Kandinskio *vidinės būtinybės* provaizdžiu. *Vidinė būtinybė* yra versmė, iš kurios kyla meniniai impulsai, galintys keisti žmonių, rodyti kelią į dvasingumą. Vadinasi, šiai sąvokai būdingas ir etinis aspektas.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

Taip pat sąlygiškai, aptariant galimas principo *innere Notwendigkeit* ištakas, galime jį palyginti su nyčiškojo *įkvėpimo* sąvoka, kuri išskleista *Dioniso ditirambuose*²³⁴. Tai tam tikra ekspresyvumo galia, *taip* sakantis principas, duodantis postūmius formos ir *turinio* kismui. Anot Michaelio T. H. Sadlerio, Kandinskio sąvoka *vidinė būtinybė* pirmiausia reiškia menininko jaučiamą dvasinės ekspresijos impulsą ir kartais autoriaus vartojama pačiai ekspresijai išreikšti²³⁵ (*the actual expression itself*). Kandinskis iš Nietzsche's perima genijaus kultą, jo aprašytoje vertybinės piramidės schemoje (*the movement of the triangle*²³⁶) rašoma apie amžininkų nesuprastus lyderius, kurie laikomi ekscentriškais, laikotarpiais, kai menas domisi išorybe, nejuda į priekį, net yra retrogradiškas, nes tinkamas lyderis neatsiranda.

Nepaisant Kandinskio svarstymų apie tuometinio meno dekadansą, jo filosofija teigia meno progresą (kaip ir jo įkvėpėjo Nietzsche's), tikima, kad menas gali išgelbėti pasaulį: laukiama nematomo Mozės, kuris nusileis nuo kalno ir atneš šviežius išminties vėjo gūsius. Pirmiausia jo balsą, negirdimą miniai, išgirs menininkai ir beveik *nesąmoningai* juo seks. Esminio filosofinio prasminio klausimo „kas?“ interpretacija Kandinskio pateikta kaip perkėlimas, kai nebeieškoma praėjusių laikų objektyvybės²³⁷, bet pats klausimas tampa vidine tiesa, siela, be kurios kūnas (tapatus klausimui „kaip?“) niekada nebus sveikas. Šioje interpretacijoje matome refleksiją į po nyčioskos Dievo mirties atsivėrusią tapatybės principu grįsto pasaulio griūtį. *Vidinės būtinybės* sąvoką galime laikyti tam tikra Kandinskio spalvos teorijos *principine steigties galimybe*, kuri neapibrėžiama vienareikšmiškai, bet suprantama kaip bendrinė nuoroda į vidujybės sferą, atliepianti neklasikinės meno filosofijos ir Oriento idėjas.

Kandinskis, savo tekste darydamas išvadas arba teigdamas, neretai apsidraudžia, vis iš naujo pabrėždamas bet kokių postulatų sąlygiškumą. Štai svarstydamas apie materialumą ir nematerialumą, akcentuodamas dvasingumo reikšmę, jis vengia statiško dogmatškumo, sąvokas stengiasi palikti dinamiškas:

²³⁴ *Dioniso ditirambai* yra F. Nietzsche's eilėraščių ciklas, įdėtas priešpaskutinės šio autoriaus knygos *Ecce homo. Kaip tampama tu, kas esi* (*Ecce homo. Wie man wird, was man ist*) pabaigoje, 1889.

²³⁵ Michaelio T. H. Sadlerio komentaras in: Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 26, išnaša nr. 4.

²³⁶ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 6–9.

²³⁷ *Ibid.*, p. 9.

Ar gali skirtumai, kuriuos teigiame esant tarp materijos ir dvasios, būti tik reliatyvios vieno ar kito modifikacijos? [...] Ar viskas, ko negalime paliesti ranka, yra dvasiška? Diskusija peržengia šios nedidelės knygos ribas; visa, kas čia svarbu, yra tam, kad brėžiamos ribos nebūtų galutinės.²³⁸

Taigi matome, kad spalvos teorijos struktūros suvokimui esminius dalykus Kandinskis pasako tarsi tarp kitko, neretai išnašose, kaip šiuo atveju. Ši elegantišką literatūrinės formos minkštumą, kai svarbūs dalykai pateikiami tarsi nepastebimai, Kandinskis veikiausiai įgijo nuosekliai studijuodamas orientalistiką. Jis neretai kaltinamas pernelyg klampia kalba, daugiafigūriais palyginimais, tačiau anapus metaforikos, kuri atspindi dailininko stilių, matome labai skaidrią ir nuoseklią spalvos teorijos sistemą, išskirtus pagrindinius dėmenis, kurie kartu yra ir kartais (sąmoningai) prieštaringos metaforikos raktas. Kandinskis kalba apie atsigręžimą į „pusiau užmirštus“ laikus ir „pusiau užmirštus metodus“ kitų tautų, į kurias žvelgėme iš aukšto ir su gailesčiu²³⁹. Taip pat mini Indijos kultūrą (Vedos yra jam artimos Schopenhauerio etikos pagrindas), Teosofinės draugijos²⁴⁰ veiklą ir būdą į dvasines problemas žvelgti iš *vidinio žinojimo*, kuris jam atrodo vienintelis įmanomas po to, kai „religija, mokslas ir moralė yra sukrėstos, dvi pastarosios – kietos Nietzsche's rankos“²⁴¹. Tokiame kontekste sąvokos *vidinė būtinybė* įvedimas atrodo organiškai ir tikslingas įrankis sinestetiškai spalvos teorijai konstruoti.

²³⁸ *Ibid.*, p. 9, išnaša nr. 3.

²³⁹ *Ibid.*, p. 13.

²⁴⁰ Teosofinė draugija oficialiai įsteigta New Yorke 1875 m. Helenos Petrovnos Blavatskijos (Blavatsky), Colonelio Henry Steelo Olcotto, Williamo Quan Judge'o ir kitų.

²⁴¹ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 14.

3.3. Spalvos teorijos schema

Kandinskio knyga *Apie dvasingumą mene*, kurioje išdėstyta spalvos teorija (čia ji dėmesio centre, nors apie spalvą kalbama ir kitose), sudaryta iš dviejų dalių: nuo bendrų filosofinių, estetinių pirmos dalies problemų judant siauresnės, tapybinės problemikos antroje dalyje link, galiausiai detalizuojant bei išskleidžiant atskirus spalvos fenomeno aspektus. Pirmiausiai aptariama tuometė meno situacija, nes, anot dailininko, kiekvienas paveikslas esąs savo amžiaus kūdikis, perteikiantis būtent to laikmečio emocinį lauką. Toliau Kandinskis tarsi išskiria pagrindinę problemą – sumaterialėjimą, „materializmo košmarą“, kuris gyvenimą paverčia tuščiu žaidimu, protus užteršia „netikėjimo neviltimi“ bei tikslo ir idealo stoka²⁴². Jis akcentuoja ir kitų, marginalių, kultūrų meno reikšmę, pabrėždamas Vakarų kultūros dekadansą, palyginimus konstruoja Rytų kraštų, primitivių tautų estetiškes ir etines vertybes priešindamas XX a. pradžios Europos kultūrinei situacijai, kuri interpretuojama nyčiskai ar šopenhaueriškai: išsisėmimas, saulėlydis, orientaciją tik į išorę.

Toks išsamus įvadinis kultūrinės situacijos, kuri pasirodo esanti ir kertinė problema, išskleidimas pasirenkamas tam, kad būtų galima įvesti pagrindinius įrankius jo spalvos teorijai, kuri yra ne tik estetinė, bet ir etinė, konstruoti. Kandinskis idealistiškai tiki kuriančią, steigiančią meno galia. Štai lygindamas Schumanno ir Tolstojaus žodžius klausia, kokia menininko pareiga, tikslas: ar „siųsti šviesą į žmonių širdžių tamsą“, kaip sako Schumannas, ar „menininkas yra žmogus, kuris gali nutapyti viską“, kaip mano Tolstojus²⁴³. Šis palyginimas svarbus tuo, kad čia matome Kandinskio brėžiamą skirtį tarp asmeninių menininko tikslų (pvz., geros parodos, įgūdžių, meistrystės įvertinimo), parodančių godumą ir tuštybę, ir kilnaus globalinio tikslo kreipti sielas dvasingumo link. Tokiu būdu meno (kartu ir menininko) problemos iš grynai estetinio lygmens pakylėjamos į etinį, problemų laukas išsiplečia, apima gėrio ir blogio kriterijus, žmogaus, kūrėjo veiklos prasmingumo klausimus. Menas, turintis *galią*, tai yra galintis šviesti, ugdyti, nėra dabarties veidrodis ar aidas, nors ir kyla iš jos „emocinio jausmo“, bet priklauso dvasingumo (vidujybės) sričiai.

²⁴² *Ibid.*, p. 2.

²⁴³ *Ibid.*, p. 3.

Kandinskis įveda jau aptartą *innere Notwendigkeit*, vidinės būtinybės, sąvoką, taip pat operuoja kitomis, turinčiomis panašią reikšmę, pavyzdžiui, *Stimmung* – jausmas, sentimentas (gerąja prasme), dvasia²⁴⁴. Būtent toks metodas, kai kalbėjimui apie spalvą pasitelkiamos abstrakčios sąvokos, neleidžia Kandinskio spalvos teorijos nagrinėti kaip taikomosios. Taip pat kai kurie šio mąstytojo teoriniai akcentai leidžia manyti, kad taikomasis aspektas jam pačiam nebuvo aktualus. Fiziologinį spalvos poveikį, kai akis pa-junta šiltą ar šaltą spalvą, Kandinskis laikė trumpalaikiu ir nesvarbiu, nepaliečiančiu sielos. Tokie epitetai kaip „gražu“, „nuostabu“ jam atrodo vulgarūs ir nieko nesakantys. „Toks vidinės prasmės, kuri yra spalvų gyvenimas, trūkumas, toks meninių galių švaistymas yra vadinamas ‚menu dėl meno‘.“²⁴⁵ Taigi Kandinskiui menas nėra aplinkos puošimas ar taikomasis dekoras, bet dvasinio tobulėjimo įrankis, kur kas svarbesnis už techninę pažangą, galinčią padėti tik kūnui.

Pirmojoje Kandinskio knygos *Apie dvasingumą mene* dalyje išskleidžiama jo filosofinė, etinė nuostata diktuoja, kokias prieigas ir metodą tikslingiausia pasirinkti tokių spalvos fenomeno analizei. Akivaizdu, kad negalima pernelyg sureikšminti formalių šios teorijos aspektų ir jos centru laikyti vienareikšmių formos spalvos sąsajų (geltona – piramidė, raudona – kvadratas, mėlyna – apskritimas). Viena vertus, Kandinskis tarsi iškelia formą, priskirdamas jai tam tikrą suverenitetą, nepriklausomybę nuo kitų meninių fenomenų. Anot jo, forma savaime turi dvasinę vertę, vidinio postūmio (poveikio) galimybę, kuri gali kisti priklausomai nuo jos santykio su kitomis formomis, tačiau kokybiškai išlieka tokia pati. Kita vertus, forma siaurąja prasme yra linija, skirianti spalvų plotus. Spalvos negali veikti vienos, jų atveju neišvengiamos ribos, skiriančios vieną spalvą nuo kitos. Santykį tarp spalvos ir formos Kandinskis vadina esminiu, vedančiu į svarstymus, nagrinėjimus, kaip forma, kuri yra objektyvus, sau pakankamas pradas, veikia spalvą – subjektyvios prigimties fenomeną (substanciją). Jų poveikis abipusis, tačiau, pasak Kandinskio, akivaizdu, kad forma gali sustiprinti ar niveliuoti spalvos poveikį.

²⁴⁴ Michaelis T. H. Sadleris sąvoką *Stimmung* charakterizuoja kaip beveik neišverčiamą, pasak jo, Kandinskis vėliau šį žodį vartoja kaip reiškiantį gamtos „esminę dvasią“ (*essential spirit*).

²⁴⁵ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 3.

Bendrai tariant, ryškios spalvos tinka aštrioms formoms (pvz., geltonas trikampis), o minkštos, gilios spalvos – apvalioms formoms (pvz., mėlynas apskritimas). Svarbu atsiminti, kad netinkama spalvos ir formos kombinacija nebūtinai yra nederanti, bet gali parodyti kelią į naujas harmonijos galimybes.²⁴⁶

Ši citata parodo, kad, nepaisant dažnai akcentuojamo Kandinskio kategoriškumo priskiriant tam tikras spalvas tam tikroms formoms, šį skirstymą reikėtų suprasti veikiau kaip principą nei kaip visuotinę maksimą. Tai yra sąlygiška taisyklė, kurios absoliutinti negalime, nes, paties jos kūrėjo žodžiais tariant, „jei formos ir spalvos beveik nesuskaičiuojamos, jų kombinacijos ir sąveikos taip pat begalinės. Medžiaga yra neišsenkanti“²⁴⁷. Forma Kandinskiui išreiškia vidinę reikšmę, o jos harmonija priklauso nuo tos formos sukeliamų, atliepiančių vibracijų sieloje, kurių poreikį lemia vidinė būtinybė.

Taigi Kandinskiui žymiai svarbesni *pamatiniai*, ontologizuoti meno fenomenų (formos, spalvos etc.) aspektai, jam rūpi, kiek atskiri meno pasaulio dėmenys leidžia priartėti prie dvasingumo, *kaip* jie veikia. Formos ir spalvos tarpusavio subordinacija nėra esminė jo spalvos teorijai. Tai iliustruoja ir orientalistines spalvos teorijos ištakas išryškinanti jo pastaba (vėlgi išnašose), kai daug kalbėjęs apie geometrines, simetriškas formas ir jų reikšmę Kandinskis patikslina, kad forma išraiškingiausia (labiausiai atskleista vidinė jos reikšmė) tada, kai mažiausiai nuosekli (*coherent*). Išraiškingumas stipriausias, kai forma išoriškai labiausiai netobula, galbūt tik potėpis, menka išoriškumo užuomina²⁴⁸. Ši mintis – beveik tiesioginė citata iš džen estetikos kategorijas išskleidžiančių veikalų, nuoroda į vieną iš septynių kategorijų – *Asimetriją*. Toks iš pirmo žvilgsnio prieštaringas teiginys nereiškia Kandinskio teorijos nenuoseklumo, bet priešingai – parodo, kad jis remiasi ne Vakarų estetikos tradicija, bet Rytų kraštų estetiniais principais. Todėl teksto audinio vientisumą matome iš konceptualaus požiūrio taško, atsižvelgdami į neklasikinės meno filosofijos ir orientalizmo įtaką.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, išnaša nr. 7.

Aptariamos spalvos teorijos sąsaja su muzika taip pat keliasluoksni. Nors Kandinskis kuria tam tikrą konkrečių asociacijų tinklą, kai atskiras spalvas atitinka skirtingi instrumentai, garso tonai etc., jam svarbiausia giluminė tapybos ir muzikos analogija. Šią brėžia tikėdamas, kad muzika yra žmogui įgimtas fenomenas, tam tikra prigimtinė duotybė, ir tik todėl muzikos garsai randa atgarsį sieloje²⁴⁹. Kandinskiui mene nėra nieko privaloma, menas yra laisvas; nors abstrakčioji dailė labiausiai priartėja prie vidujybės, tai nėra būtinas ir vienintelis kelias. Muzika – tai menas, kuris ne imituoja ar reprezentuoja gamtą, bet išreiškia menininko sielą garsu, tai pats nematerialiausias menas, kuriam galima pavydėti lengvumo prisiliečiant prie vidujybės. Todėl, pasak Kandinskio, noras taikyti muzikos metodus tapyboje yra natūralus. „Iš to plaukia modernus ritmikos troškimas tapyboje, matematinės, abstrakčios konstrukcijos, pasikartojančių spalvų siekis, spalvos suvokimas judėjime.“²⁵⁰

Taigi vienų menų ar disciplinų metodų skolinimas iš kitų yra sėkmingas, jei nekopijuojama, bet dalijamasi, pritaikant panašų veikimo principą. Kandinskis aptaria muzikos ir tapybos panašumus bei skirtumus, teigia, kad muzikai būdinga trukmė laike, kuriam nepavaldi tapyba, bet muzika, manipuliudama forma, gali pasiekti rezultatų, esančių anapus tapybos galimybių etc. Tačiau, kaip jam būdinga, išnašose vėl patikslina, kad visa tai reliatyvu ir gali būti atvirkščiai²⁵¹. Kandinskis nusako to meto tapybos tikslą: ši esanti per daug susirūpinusi gamtos formų ir fenomenų imitavimu, tiražavimu ir turinti išbandyti savo jėgas, rasti metodus ir šią galią panaudoti tikram meniškumui, kaip muzika seniai padariusi. Tai reiškia, kad Kandinskio spalvų ir garsų sąsaja ne tiesioginė, bet principinė, metodologinė. Jo spalvų teorija artima Goethe's interpretacijai (išskiriamos pagrindinės ir papildomos spalvos etc.), tačiau svarbus Kandinskio indėlis į spalvos fenomeno tyrimus yra spalvoms suteiktos muzikinėms struktūroms būdingos skirtingos ypatybės. Taip spalva sureikšminama, jos turinys tampa sudėtingesnis, daugiapakopis. Kandinskis, skirdamas spalvas į šiltas–šaltas ir šviesias–tamsias, suformuoja keturias antitezes. Šiltus tonus sieja su geltona spalva,

²⁴⁹ Ši mintis priklauso Cf. E. Jacques-Dalcroze'ui, kurį Kandinskis cituoja, taip pat pabrėžia panašų Goethe's požiūrį.

²⁵⁰ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 19.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 20, išnaša nr. 1.

šaltus – su mėlyna, tai viena iš bazinių skirčių, kurią aiškina *judėjimu*. „Bendrai kalbant, šilta ar šalta spalva reiškia atitinkamą artėjimą geltonos ar mėlynos link.“²⁵² Spalva turi pastovų vaizdą, bet artėja prie materialios (geltona – kūniškumas) arba nematerialios (mėlyna – dvasingumas) kokybės. Šiltos spalvos artėja prie žiūrovo, yra kūniškos, šaltos tolsta, siejamos su dvasingumu. Be šio horizontalaus judėjimo artyn ir tolyn, spalvoms būdingas jų pačių judėjimas, spalvos juda su „žiauria skiriančia jėga“, geltona – išcentrine, mėlyna – įcentrine. Tai yra pirmoji vidinio vaizdo antitezė. Spalvų priskyrimą geltonai ar mėlynai Kandinskis laiko esant „nepaprastos svarbos“.

Suteikdamas spalvai savarankišką judėjimo galią, jis veikiausiai ieško analogijos su muzikine *ritmika*, tačiau ši susikuria ne tik sąveikaujant atskiroms spalvoms, bet ir yra būdinga spalvai savaime. Tai rodo, viena vertus, spalvos svarbą – ji perduoda žiūrovui savaime turimą ypatybę, kita vertus, taip spalvos fenomeno turinys kokybiškai plečiasi. Kaip muzikoje esama pačių įvairiausių ritminių derinių, taip ir spalvoms būdingos skirtingos judėjimo galimybės. Štai aprašydamas antrąją antitezę, kuri yra tarp juodos ir baltos spalvos, Kandinskis taip charakterizuoja šių judėjimą: balta – prieštaringumas, amžinas disonansas, bet su ateities galimybėmis (gimimo), juoda – absoliutus disonansas, ateityje nėra jokių galimybių, mirtis. Taigi spalvos juda išcentrine (balta) ir įcentrine (juoda) jėga, tik tiksliau, griežčiau.

Panašiai Kandinskis aprašo ir trečią (raudona – žalia) bei ketvirtą (oranžinė – violetinė) antitezes: spalvoms priskiriamos įvairios ypatybės, būdingos žmogui, jos beveik personifikuojamos²⁵³, gali tapti „sergančiomis“ sumaišius ar būti „kaip savo jėgomis pasitikintis žmogus (oranžinė)“²⁵⁴, perduoti pozityvias ar negatyvias tikras žinias ir atitikti tam tikrą instrumentą. Šias iš pažiūros sudėtingas schemas būtų sunku iššifruoti pažodžiui sekant aprašymą, juo labiau kai Kandinskis išnašose nuosekliai užtikrina savo teiginių sąlygiškumą. Pavyzdžiui, aiškindamas mėlynos spalvos įcentrinį judėjimą, kurį vaizduoja schemoje, pasitelkia kriauklės viduje besirangančios ir

²⁵² *Ibid.*, p. 36.

²⁵³ Sinestezija gali reikštis personifikuojant atskirus fenomenus, pvz., spalvas (raštą ar garsą) sinestezijos gebą turintys žmonės gali identifikuoti kaip konkrečią charakteristiką turintį žmogų.

²⁵⁴ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 41.

besitraukiančios sraigės pavyzdį ir išnašose priduria, esą šie teiginiai nesiremia mokslu, bet yra pagrįsti grynai dvasine patirtimi²⁵⁵.

Kandinskio spalvos fenomeno daugiasluoksnės, polimorfiškos schemos žinia nėra tiesioginė, jo brėžiniai neskirti taikomiesiems tikslams, tai veikiau tam tikras sinestetinė patirtimi grįstas modelis, atveriantis iki tol nereflektuotą spalvinę kokybę, išskristalizavusią iš sudėtingo skirtingų sensorinių pojūčių ir emocijų labirinto. Spalvos schemai išskleisti Kandinskiui pasitarnauja jo paties sinestetinės patirtys, išskylančios ankstyvos vaikystės prisiminimuose. Tyrinėtojai cituoja pavyzdžius jo sinestetinių įspūdžių (trejų metų vaiko), kuriuos sukelia visiškai atsitiktinės situacijos, pavyzdžiui, kai šeimos vežėjas lupa žievę nuo medžio šakos ir Kandinskį įtraukia geltonos spalvos asociacijos²⁵⁶. Apie sinesteziją jis užsimena ir laiškuose, štai laiške Lilly Klee, Paulio Klee žmonai, dėkoja už vaišes, rašo, esą polenta (kukurūzų košė) suteikusi jam didžiulį malonumą:

Man polenta yra sinestetinis malonumas, keistu būdu ji tobulai harmoningai stimuliuoja tris pojūčius: pirmiausia akis pagauna tą nuostabią geltoną, paskui nosis gardžiuojasi aromatu, kuris taip pat neabejotinai savyje turi geltonos, galiausiai gomurys ragauja skonį, kuris sujungia spalvą ir aromatą. Toliau esama ir kitų „asociacijų“ – pirštams (psichikos pirštams) polenta giliai švelni (taip pat yra pirštų, kuriems švelnumas negilus!). Ir pagaliau ausiai – vidutiniško intervalo fleita. Švelnus garsas, nuosaikus bet energingas... Ir polenta, kuria mane vaišinate, turėjo rožinių atspalvių savo geltonoje spalvoje... neabejotinai fleita!²⁵⁷

Čia matome atsiskleidžiančią daugiaplanę sinestetinę patirtį, kurioje susipina skirtingos sensorinės prigimties asociacijos – Kandinskiui tipiška aplinkos refleksija. Sinestetinės polimorfinės patirtys yra svarbus veiksnys, darantis įtaką ne tik spalvos fenomeno suvokimui, bet ir Kandinskio metodui: pasirinkti įrankiai nėra taikomi vienareikšmiškai, suformuotos ar pasitelktos sąvokos nuolat tikslinamos išplečiant jų reikšmę, kartais papildant priešingomis konotacijomis.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 37, išnaša nr. 16.

²⁵⁶ Nicolas Fox Weber, *op. cit.*, p. 207.

²⁵⁷ Kandinskio laiškas Lily Klee in: *Ibid.*, p. 204.

Vidinės būtinybės principą Kandinskis galimai sukūrė (pasirinko) kaip tam tikrą organizacinį mechanizmą, siekdamas suvaldyti ir sistemiskai teoriškai artikuliuoti efemeriškas ir sunkiai apibrėžiamas sinestetines spalvines patirtis. Šį principą suprasti taip pat galima įvairiai: viena vertus, kaip šaltinį ar *judintoją*, kuris provokuoja meninės intencijas, nukreiptas į dvasingumą. Interpretuojant Kandinskį, tai yra kelias nuo išorybės vidujybės link. Kita vertus, vidinę būtinybę galima suprasti kaip idealizuotą meno, meniškumo arba menininko savasties provaizdį, kuris susideda iš trijų esminių savybių, Kandinskio vadinamų „mistiniais elementais“: asmeninį, formuojantį raiškos būdą, stiliaus elementą, skatinantį menininką išreikšti savo amžiaus dvasią²⁵⁸, ir bendrą visoms tautoms ir amžiams grynojo meniškumo elementą²⁵⁹. Toks dvigubas perkėlimas, kai *eidetinio* principo preparacija parodo jo vidinį hierarchinį susisluoksniamą, kai išsikristalizuoja dar viena bendrinė idealistinė formulė – grynas meniškumas, atspindi conceptualų, filosofinį Kandinskio spalvos teorijos pobūdį. Tad ši sintetiška ir sinestetiška spalvos teorija veikusiai gimė patirtims veikiant kaip įkvėpimui ir jas naudojant kaip pagrindinę medžiagą problemai išskleisti bei klausimams kelti. O filosofijos, meno teorijos studijos, polinkis į orientalizmą suformavo pagrindinį argumentą, kuris konstruojamas filosofinėmis sąvokomis.

Dėl šių ypatybių Kandinskio spalvos teoriją galime laikyti ontologizuota spalvos fenomeno studija, kai meno problemika svarstoma neapsiribojant siaurai suprastu estetikos diskursu, bet įtraukiami gyvenimo, mirties, dvasios ir materijos klausimai. Kandinskis savo schemose spalvų sistemą vaizduoja tarp dviejų hipotetinių polių, jo paties žodžiais tariant, spalvų „antitezės kaip ratas tarp dviejų polių, tai yra spalvų gyvenimas tarp gimimo ir mirties“²⁶⁰. Gyvenimą ir mirtį menininkas tapatina su juoda ir balta spalvomis, tačiau vėl ne tiesioginės asociacijos būdu, bet keliasluoksniškai: juoda spalva apibrėžiama per judėjimo nebuvimą, negyvą tylą, minimalų harmoningumą, neutralų pagrindą ar foną. Taip pat nustatomas santykis su kitomis spalvomis, kurios yra „aiškiai priekyje“²⁶¹, ir pateikiama muzikinė asociacija – finalinė pauzė.

²⁵⁸ Vadinas, šis elementas yra *laikiškas*.

²⁵⁹ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 34.

²⁶⁰ Kandinskio schema *Figure III* in: *Ibid.*, p. 43.

²⁶¹ Kandinskio schema *Figure III* in: *Ibid.*, p. 39.

Balta apibrėžiama kaip veikianti negatyviai, bet kartu ji turi potencialo, yra pilna galimybių ir primena tik laikinai melodiją nutraukiančių pauzių seką muzikoje. Ir šias dvi, ir kitas spalvas Kandinskis atveria lyg Pandoros skrynią, iš kurios pasipila netikėčiausios savybės, nusakančios kiekvienos spalvos charakterį, lyg ji būtų žmogus. Pavyzdziui, raudona „spindi savyje brandžiai ir tuščiai nešvaisto gyvybingumo“.

Kandinskiui svarbiausia spalvų *vidinė reikšmė*, kuri gali būti priešinga nei išorinė, materialioji. Nors jis pats kalba apie spalvos grynumo svarbą, kartu priduria, jog „purvinos“ spalvos taip pat turi „vidinį“ vaizdą ir jų vengti tapyboje būtų taip pat neteisinga ir ribota, kaip koncentruotis vien į grynas spalvas. Pasak jo, *vidinės būtinybės* atžvilgiu tai, kas išoriškai neteisinga (purvina), gali būti viduje gryna, ir atvirkščiai. Kandinskiui spalvos *turinį* sudaro skirtingos prigimties ypatybės (judėjimas, kryptis²⁶², temperatūra, garsas, skonis, kvapas), kurių konfigūracijos tuo sėkmingesnės ir harmoningesnės, kuo labiau išlaiko *nukreiptumą* į vidujybę (ar dvasingumą).

Šiandienos žmonės visiškai užvaldyti išorybės; vidujybė jiems mirusi. Tai paskutinis nuosmukio (nuokalnės) žingsnis, akligatvio galas. Seniau tokios vietos vadintos „bedugnėmis“; šiandien pakanka jas kukliai įvardyti kaip „aklavietę“.²⁶³

Kelią iš šios aklavietės grindžia intensyvus kūrybinis procesas, įkvėptas iracionalių, subjektyvių, spontaniškų įspūdžių ir nuojautų, kurios gali būti išreikštos įvairių disciplinų, meno formų persidengimu ir sąsajomis, nes visas meno turinys suprantamas kaip vientisas ir tolydus. Pasak Salomėjos Jastrumskytės, „Kandinskio meno samprata, pagrįsta sinestezija, išreiškia unikalų visų menų tapatumą, vieningą jų struktūrą, kuri gali pasirodyti įvairiausiomis skirtingų menų dermėmis ir jų

²⁶² Knygoje *Taškas ir linija plokštumoje (Point and Line to Plane)* Kandinskis brėžia paralelę tarp pagrindinių spalvų ir tiesių linijų, kurių kryptys atspindi skirtingas spalvas: horizontalu – juoda, vertikalų – balta, diagonalė – raudona (pilka ar žalia), laisva tiesi linija – geltona ar mėlyna. Pasak jo, tai ne ekvivalentai, bet *vidinės paralelės*. (Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, New York: Dover Publications, Inc., 1979, p. 64).

²⁶³ Wassily Kandinsky, *Point and Line to Plane*, New York: Dover Publications, Inc., 1979, p. 62.

variacijomis“²⁶⁴. Vadinasi, Kandinskis sureiškina perduodamą žinią, bet ne jos perdavimo būdą. Spalvų teorija yra jo estetiškos schemos centre, spalva išskleidžiama kaip atvira ir didžiulę potencialą turinti savarankiška meno forma, universalizuotas fenomenas. Atskirus meninius fenomenus sujungia *vidinė būtinybė*: spalva ir forma egzistuoja atskirai, tačiau vidinės būtinybės principo yra sujungiamos bendram gyvenimui, kuris vadinamas paveikslu.

²⁶⁴ Salomėja Jastrumskytė, *op. cit.*, p. 142.

Trečioji dalis

ALBERSO SPALVOS ESTETIKA:

KONCEPTUALIOS JUNGTYS TARP *BLACK MOUNTAIN* KOLEDŽO IR BAUHAUZO TRADICIJŲ

III.1. Alberso pasaulėžiūros ir estetiškos koncepcijos bruožai

Vieno ryškiausių XX a. humanistinės krypties dailės pedagogų – tapytojo ir teoretiko Josefo Alberso (1888–1976) spalvos estetika turi daug sąlyčio taškų su jo Bauhauzo laikotarpio mokytojų Paulio Klee ir Vasilijaus Kandinskio spalvos koncepcijomis, grįstomis *neklasikine* meno filosofija, Rytų kraštų estetikos ir meno tradicijomis. Nors Alberso spalvos estetiškos koncepcija programinėmis nuostatomis esmiškai nesiskiria nuo minėtų mokytojų, tačiau jo spalvos fenomeno interpretacijos originalumas akivaizdžiai atsiskleidžia savituose spalvos suvokimo ir plastinės raiškos metoduose arba, kitais žodžiais tariant, meninės veiklos ypatumuose.

Alberso spalvos teorija įdomi ne tik kaip savita esminių Kandinskio, Itteno ir Klee estetinių idėjų tąsa, bet ir kaip savarankiška, autonomiška, individuali pasaulėžiūrinė ir panestetinė nuostata, kai per spalvos fenomeno suvokimą atsiskleidžia požiūris į supantį pasaulį, humanistinis idealizmas, charizmatiška, laisvamaniško charakterio, originali paties kūrėjo asmenybė. Albersas žinomas kaip garsiausias elitinio amerikiečių *Black Mountain* koledžo Šiaurės Karolinoje dėstytojas, Tapybos fakulteto vadovas ir pedagogikos novatorius – akiplėšiškas maištininkas ir ekscentriškas žurnalistų pašnekovas, neretai aštriai pasisakydavęs prieš siaurai suvoktą mokslą, idealizavęs meną, mėgęs stebinti ir šokiruoti.

Kadangi Albersas pirmasis iš Bauhauzo mokyklos tradicijų šalininkų dėstė *Black Mountain* koledže, dėl jo įgyto autoriteto europietiška Bauhauzo spalvos teorija plačiai pasklido Jungtinėse Amerikos Valstijose. Ilgainiui ji pasidengė dar keletu kontekstualių sluoksnių lyg paradoksalia istoriškai jaunos kultūros patina ir apsukusi ratą vėl grįžo į senąją žemyną, kur ir susiformavo (1953–1955 m. Albersas vėl dėstė

Vokietijoje, *Hochschule Ulme*, taip pat šeštojo dešimtmečio antroje pusėje–septintojo dešimtmečio pradžioje Europoje surengta nemažai jo parodų²⁶⁵).

Alberso kūryba buvo kritikuojama kaip vienareikšmiškai konstruktyvistinė, schematiška, racionali ir šalta. Taip gali atrodyti, viena vertus, sprendžiant pagal išorinius, bendriausius formalius bruožus ir mėginant „suklasifikuoti“ neatsižvelgus į konkrečių spalvos problemų sprendimą. Kita vertus, šio dailininko darbas net ir šiandien vis dar gali pasirodyti pernelyg novatoriškas ir sudėtingas nepakankamai „treniruotai“ akiai. Kritikams dailininkas atsako:

Esu kaltinamas šaltumu. Kai kurie žmonės sako, kad mano paveiksluose nėra emocijų. Ką gi, atleidžiu jiems; tai viskas. Aš labai susirūpinęs ir labai jausmingas, kai tapau. Tai ne sentimentalus ar romantiškas verksmas ar riksmas, bet vidinė drama, kuri yra anapus mano fiziškumo; ji psichologinio pobūdžio, ne fiziška ar optiška.²⁶⁶

Pasak Alberso, emocija nėra įgūdis, todėl negali nukentėti nuo įgudusios rankos, tačiau būtų klaida „leisti emocijai kontroliuoti rašiklį“²⁶⁷. Alberso emocijos reikšmės mene supratimas panašus į Johno Dewey'aus emocijos interpretaciją kaip „judinančios ir cementuojančios jėgos“²⁶⁸, kai įvyksta tarsi proto stebuklas ir objektas (šiuo atveju meno kūrinys) patiriamas. Žmogiška patirtis yra *emocionali*, tačiau joje nėra atskirų emocijų, su įvykiais ir objektais jas visas sieja nuolatinis judėjimas.

Kaip ir Kandinskis, Albersas vengia kategoriškumo, rašydamas stengiasi argumentuoti atsižvelgti į skirtingas aptariamą spalvotyro problemą puses, tačiau galima

²⁶⁵ Josef Albers, „Artist File“, in: II Research files, Files About Individuals: Albany-Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. nenurodytas.

²⁶⁶ Jacqueline Barnitz, „Famed Colorist Discusses Perceptual Art“, in: Taped Interview with Josef Albers, II Research files, Files About Individuals: Albany-Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. 9.

²⁶⁷ Josef Albers, „Biography“, Xerox of document in the San Francisco Museum of Art, in: Files About Individuals: Albany-Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. 2.

²⁶⁸ John Dewey, *Art as Experience*, USA, New York: Penguin Group Inc., p. 44.

drąsiai teigti, jog šio menininko požiūris panašus į racionalistinei, vakarietišakai, binaire logika grįstai tradicijai oponuojančią jo mokytojų estetinę nuostatą. Dailininko manymu, visas kūrybinis darbas juda tarp dviejų polių – intuicijos ir intelekto arba subjektyvybės ir objektyvybės. Šių polių sąlyginis dominavimas įvairuoja, tačiau jie visada daugiau ar mažiau persidengia. Kaip kiekvienas žmogus yra apdovanotas įvairiaspalviais psichologiniais pojūčiais, kurie kiekvienu atveju skiriasi proporcija ir kokybe, taip kiekviena asmenybė patiria ir visą skalę sielos pojūčių, tokių kaip jautrumas tonui, *spalvai*, erdvei, kurie „neabejotinai yra skirtingo laipsnio“²⁶⁹. Jo pedagoginė pozicija, kad *gyvenimas svarbesnis už mokyklą, o mokiny s svarbesnis nei mokytojas ar net pats mokymas*, taip pat rodo akivaizdžiai ne vakarietiška kultūrine tradicija grįstą atsainų požiūrį į menininko kultą, perdėtą asmenybės sureikšminimą.

Estetinę Alberso nuostatą sąlygiškai galima vadinti teosofine, nes menas jam yra svarbiausia dominantė, sąmoningo gyvenimo kelrodis, konkretus aukštesnės tiesos ekvivalentas, kuris visada šalia: „Mene atsispindi visos gyvenimo problemos – ne tik formos (pavyzdžiui, proporcijos ir balanso), bet taip pat ir dvasinės (pavyzdžiui, filosofijos, religijos, sociologijos, ekonomikos).“²⁷⁰ Svarbiausia meno problema ar greičiau rūpestis turėtų būti ne gamta (jos imitavimas), o žmogaus siela. Gamta čia suvokiama tik kaip atspirties taškas kūrybinei veiklai. Pagrindinis skirtumas tarp *meno* ir *mokslo*, kurie abu priklauso dvasios sričiai, yra skirtingi tikslai – menas siekia išreikšti (emocijas), o mokslas atrasti. Mokslas gali klysti – hipotezės įrodomos, bet vėliau keliamos naujos, kurias vėl mėginama įrodyti. Alberso manymu, mokslas nepasiekia galutinės tiesos – kas šiandien teisinga, rytoj gali tapti klaidinga. O menas savo esme siekia pastovios tiesos, „jei menas tikras, visada liks menu, nes yra susijęs su žmogišku veiksmu. Jei tai tiesa, ir liks tiesa“²⁷¹. Menas yra subjektyvus ir linkęs parodyti, mokslas – objektyvus ir reikalaujantis paaiškinimo. Menui reikalingas tikėjimas ir sintezė;

²⁶⁹ Josef Albers, „Concerning Art Instruction“, in: Black Mountain College, Bulletin 2, June 1934, North Carolina State archives (Western Regional Archives), p. nenurodytas.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Jacqueline Barnitz, „Famed Colorist Discusses Perceptual Art“, *Art Voices*, Winter, 1965, in: Taped Interview with Josef Albers, II Research files, Files About Individuals: Albany-Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. 9.

mokslas nori žinoti, tam reikalinga analizė. Meno metodas indukcija, mokslo – dedukcija. Menas savo esme yra religija, mokslas – pagoniškas²⁷². Svarstydamas meno klausimus, Albersas jį prilygina gyvenimui, dažnai mini dvasią, jo pasisakymai emocionalūs, kartais hiperbolizuoti, tačiau jis šmaikščiai pasiteisina sakydamas nesąs toks bjaurus kaip Williamas Blake'as, kurio nuomone, „menas yra gyvenimo medis, mokslas yra mirties medis“²⁷³. Gali pasirodyti, kad Albersas netiki mokslu, kiekviena pasitaikiusia proga (proginėse kalbose, paskaitose etc.) stengiasi jį „nuginkluoti“ ir paneigti. Tačiau iš tiesų tokie menininko, giliai tikėjusio edukacija, „išpuoliai“ reiškia jo maištą prieš perdėtu racionalizmu ir elitiškumu grįstą Vakarų akademinę švietimo sistemą, kai menų disciplinos yra per toli nuo gyvenimo, skirtos tik išrinktiesiems. Čia Alberso kritika nukreipta į ambicijų kupinus ir juslingumo stokojančius „menininkus“, kurie, jo nuomone, dažnai turi mažiau meniškumo nei paprasta namų šeimininkė. Vakarų akademinėse institucijose paplitusią humanitarinių mokslų dėstyimo metodiką jis kritikuoja kaip vienareikšmiškai akademinę, tai yra negyvą: „Kai bet koks judėjimas išsisemia, tampa akademinis.“²⁷⁴ Aštrūs spontaniškos prigimties kūrėjo pasisakymai prieš siaurai instrumentiškai suprastą mokslą taip pat susiję su Bauhauzo mokyklos šalininkų pastangomis nuvainikuoti akademizmą, priešinti jį sausiems dėstyimo metodams ir imitacinei, mimetinei vakarietišakai meninės kūrybos sampratai – užsklęsti vadinamąjį renesansinės tapybos langą į pasaulį ir taip „atverti akis“. Šios kritikos strėlės, iš pažiūros smingančios į *gnosis*, iš tiesų yra nukreiptos į *techne* ir vakarietiškąjį *mimesis*, kai ne eksperimentuojama, o kopijuojama, idėjos ne kuriamos, o atkartojamos. „Visas knygas, – teigia jis, – galima suskirstyti į dvi grupes.

²⁷² Josef Albers, „The Meaning of Art“, in: BMC Papers, May 6, 1940, Files About Individuals: Albany-Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. nenurodytas.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Josef Albers, „Address by Josef Albers, Given at Black Mountain College Meeting at the Museum of Modern Art, New York, January 9, 1940“, in: Museum of Modern art, Vertical File, Files About Individuals: Albany-Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. 2.

Didesnė grupė prasideda nuo citatų. Biblijai, Laozi, Platonui, Goethei tokia pradžia nereikalinga – jie citatas kuria.²⁷⁵

Tradicinės dailės disciplinų dėstymo edukacinės sistemos trūkumas – pernelyg didelis rūpestis standartais, kai mokymas, užuot skatinęs tobulėti, reiškia tiesiog informacijos perdavimą. Pasiekimai vertinami labiau už gebėjimus, asmenybės išsimokslinimą parodo žinių kiekis, o ne nuomonės turėjimas ir kūrybiškumas²⁷⁶. Net suprasdamas, kad dauguma jo studentų netaps menininkais, meno disciplinų dėstymą Albersas laikė privalomu, tikėjo, kad menas išmoko matyti platesne prasme, atverti akis savistabai, sąmoningam gyvenimo būdai ir veiklai, kad ir kokia ji būtų. Pasak jo, spalvos suvokimas būtinas ne tik tapytojui, bet gali teikti ir praktinę naudą – suteikti estetiškos vertės supančiai aplinkai: interjerams, baldams, drabužiams. Vis dėlto, nors ir visapusiškai „advokataudamas“ spalvai (ir menui apskritai), spalvos tyrinėjimuose Albersas griežtai atsiriboja nuo taikomųjų aspektų, tai nuolat akcentuoja ne tik knygoje *Spalvų sąveika* (*Interaction of Color*, 1963), bet ir ne viename interviu:

Turiu pabrėžti, kad savo spalvos supratimu ir studijavimu nesiekiu naujos teorijos, ypač taikomosios. [...] Mano knyga pristato mokymosi, tapimo jautrių spalvai būdus. Ji skirta tik padėti suformuoti požiūrį, ne naują teoriją, ne taisykles taikymui, nes tai taip pat nekūrybiška, kaip pardavinėti cigarus.²⁷⁷

Nors Albersui nepriimtina įsisenėjusi tendencija menu vadinti tik vaizduojamuosius menus, muziką, teatrą ir poeziją, pasak jo (be fotografijos, darbužių ar landšafto kūrimo), menu gali būti amatas ir net pramoninė gamyba, svarbu *kaip*, o ne *kas*, tačiau menas yra daugiau nei techniniai gebėjimai ar meistriškumas. Menas *kaip procesas* apima visas veiklas ir pastangas, išreiškiančias individo ar žmonių grupės galvoseną (mentalitetą) per formą, kuri patiriama jausmais. Tam tikromis formomis

²⁷⁵ Josef Albers, „A Second Foreword“, in: III Faculty Files, Box 1, North Carolina State Archives, BMC 1933–1956, p. 1.

²⁷⁶ Josef Albers, „Address by Josef Albers, Given at Black Mountain College Meeting at the Museum of Modern Art, New York, January 9, 1940“, p. 2.

²⁷⁷ Jacqueline Barnitz, *op. cit.*, p. 9.

menininkas siekia sukelti tokias ar panašias emocijas žiūrovui, kokios buvo jo paties. Nėra neemocionalaus meno, viskas, kas turi meninį poveikį, susiję su emocijomis²⁷⁸. Kadangi menas negali būti išreikštas žodžiais ar aprašymu, jis yra nepriklausomas nuo mąstymo ir kalbos. Albersas pateikia pavyzdį, jo nuomone, įrodantį, kad gyvenime dominuoja ne logika, bet jausmai:

Priežastis, kodėl mes švilpaujam, dainuojam, gestikuliuojam ir šokam, kodėl mes juokiamės ar šokinėjame, kai, pavyzdžiui, esam laimingi, kodėl renkamės kratyti ar krapštyti galvą užuot kalbėję arba beldę pirštais, kai nesutinkam, kodėl amerikiečiai sako: „Whew!“, kai nustemba, – yra kažko savarankiško ir nepasiekiamo mąstymui ir kalbai egzistavimas.²⁷⁹

Akademines, intelektines, sistemizuotas žinios Albersui yra tik priemonė, faktų žinojimą jis vadina bergždžiu, nebent rastume kelius naujam jų tarpusavio santykiui ar galėtume naujai pergrupuoti, idant pamatytume skerspjūvius, perpintume juos, susietume su kitais laukais ir apskritai gyvenimu. Daug svarbiau surinkti ir derinti, nei teigti²⁸⁰. Albersas siūlo nelaikyti žinojimo statišku tikslu, bet suprasti kaip laisvą procesą, kuris tik nuolat kisdamas tampa derlingas materialiai ir dvasiškai. Pasak jo, pedagogikai blogiausias kalbėjimas „apie“, nes žmogaus protas nėra nei herbariumas, nei žodynas, todėl reikia ieškoti naujų, kitokių kelių edukacijai, kuri visų pirma yra saviedukacija. Tokiu keliu ar išeitimi Albersas laiko meną:

Savo studijose, kuriose siūlome daugumos laisvųjų menų [*liberal arts*] kursus, mes pabrėžiame kultūros sritį ir svarbiausia programos dalimi laikome dailę, muziką, dramą ir literatūrą. [...] Darymas ir buvimas kažkuo čia vertinami labiau nei kažko žinojimas ir turėjimas.²⁸¹

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁷⁹ Josef Albers, „The Meaning of Art“, p. 2.

²⁸⁰ Josef Albers, „A Second Foreword“, p. 4.

²⁸¹ Josef Albers, „Adress for the Black Mountain College Meeting at New York, June 12, 1940“, in: II Research files, Files About Individuals: Albany-Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. 4.

Iš Alberso tekstų regime, kad jis nuolat argumentuoja vadinamąsias *tyliąsias žinias*, menininko žinojimą, *kaip* sukurti meno kūrinius ar padaryti daiktus. Dar daugiau, šis subtilus teoretikas ir praktikas siūlo savitą metodą toms žinioms įsisavinti bei skleisti – menas turi būti prieinamas visiems, tapti tarsi savaimine, organiška kiekvienos asmenybės dalimi, būti toks nepakeičiamas, kaip būtinausi poreikiai: maistas, kūno sveikata etc. Tai atliepia Johno Dewey'aus filosofiją, o kartu ir Bauhauzo bei *Black Mountain* koledžo vieną pagrindinių idėjų, esą kiekvienai žmogiškai būtybei būdingos latentinės kūrybinės jėgos, kurias tereikia pažadinti²⁸². Ši pozicija artima ir Kandinskio idėjoms, minčiai, jog dvasią būtina treniruoti lygiai taip, kaip kūną. Alberso manymu, šios „treniruotės“ neturi būti kitų kūrybos imitacija ar kopijavimas, reikia tiesiog imtis veikti. Kaip? Į tai jis veikiausiai atsakytų mėgstama Rembrandto citata: paklaustas, kaip išmokyti tapyti, šis esą atsakęs, jog reikia tiesiog paimti teptuką ir tapyti²⁸³. Pasak Alberso, netiesa, kad tik genijai gali generuoti originalias mintis, neišsilavinę ir beraščiai taip pat kuria maksimas ne tik žodžiais, bet ir darbais. Kadangi tai reiškia, kad kūryba yra esmiška – kaip pamatinis principas, esantis kiekviename žmoguje ir kiekvienoje srityje, todėl ir švietimui kūrybingas protas svarbiausias²⁸⁴.

Būti moderniam reiškia atliepti laikmečio mentalitetą ir patenkinti dvasinius poreikius – šiam tikslui tinkamiausias įrankis yra menas, kurio esmė – „išmokyti matyti ir jausti gyvenimą, tai yra lavinti vaizduotę, nes pasaulyje dar liko stebuklų, nes gyvenimas yra ir visada bus paslaptis“²⁸⁵. Būtina tikėti, ugdyti, puoselėti viziją. Čia išryškėja idealistinis Alberso požiūris, humanistinė pasaulėžiūra: meną jis laiko vertybe todėl, kad šis yra esmiškai žmogiškas. Kadangi tai pati jautriausia žmonių rasės veikla, menui ir menininkams tenka atsakomybė numatyti ateitį. Nuo meno (menu) priklausos, ar nauja era bus dvasinė, ar materialistinė. „Menas turi naują savybę – jis gali

²⁸² JoAnn C. Ellert, „The Bauhaus and Black Mountain College“, *The Journal of General Education*, Vol. 24, No. 3 (October 1972), p. 144–152.

²⁸³ Josef Albers, „Concerning Art Instruction“, in: Black Mountain College, Bulletin 2, North Caroline State Archives (Western Regional Archives), p. nenurodytas.

²⁸⁴ Josef Albers, „A Second Foreword“, p. 1.

²⁸⁵ Josef Albers, „The Meaning of Art“, p. 7.

suteikti naują požiūrį į pasaulį.²⁸⁶ Albersas vaizdingais pavyzdžiais iliustruoja savo požiūrį, kad menas skirtas ne žinioms ir informacijai, bet emocinėms patirtims išreikšti, emociniams ryšiams ir bendravimui. Jo manymu, gamta (kaip ir menas) mums kelia įvairiausias emocijas, pavyzdžiui, paukščių čiulbėjimas, kaip ir muzika, sudarytas iš skirtingų tonų, bet mes jo nelaikome muzika ar menu. Ir gamtiškų, ir žmogaus sukurtų garsų, tonų kombinacijos yra gyvenimo pa(si)rodymas, bet „muzika išreiškia žmogišką gyvenimą, ir čia yra skirtumas. Menas kyla iš žmonių sielos ir kalba žmogiškai sielai. Menas tenkina emocinius poreikius išreišdamas jausmus“²⁸⁷.

Taigi menai suteikia jausmui pavidalą. Nors itin vertino abstraktųjį meną, Albersas manė, kad abstrahavimas yra esminė žmogiškos dvasios funkcija, gryniausias menas, kuris intensyviausiai siekia dvasingumo, tai yra Pradžios menas ir Ateities menas²⁸⁸. Visgi Albersas nėra vienašališkas. Kaip ir Kandinskis, mėgęs savo knygų išnašose žymėti, jog gali būti priešingai, nei jis teigė pagrindiniame tekste, kituose pasisakymuose Albersas sušvelnina toną ir juokaudamas argumentuoja:

Nors abstraktusis menas gali ir nebūti ateities menu, nes gamtos perteikimas tikriausiai visada bus meno objektas, vis dėlto tose abstrakčiose spekuliacijose esama žavesio. Gal bus įdomu žinoti, kad meno mylėtojas, toks kaip milijonierius Guggenheimas (pamenat Guggenheimo stipendijas?), prieš porą metų paslėpė savo natūralistinius paveikslus ir namus pilnai dekoravo abstrakčia tapyba, kuri jį labiau stimuliavo.²⁸⁹

²⁸⁶ Alberso citata in: „Art As a Fourth ‚R‘, A New American college is combating the idea that only painters can paint“. Reprinted from *Arts and decoration*, January, 1935, NC State Archives, Private Collections, Mr. and Mrs. Fredrick R. Mangold, Papers, P. C. 1520.2, Articles about Josef Albers, p. 2.

²⁸⁷ Josef Albers, „The Meaning of Art“, p. 3.

²⁸⁸ Josef Albers, citata leidinyje prie paveiklo reprodukcijos „Steps“, in: „Exhibitions 1929–1941“, II Research files, Files About Individuals, Black Mountain 1936, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. nenurodytas.

²⁸⁹ Josef Albers, *Waco*, Texas Baylor univ. Newspaper, April 1938, II Research files, MoMa Clippings, Files About Individuals, Exhibitions 1929–1941, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974, p. nenurodytas.

Su Kandinskiu ir Ittenu Albersą sieja ir mąstymo bei minčių raiškos būdas – lankstūs, daugiaprasmiai, kartais prieštaringi ar ironiški pasisakymai to meto spaudoje, atsiminimuose ir raštuose. Nors duodamas interviu Albersas mokėdavo priešingus, kartais akiplėšiškus dalykus pasakyti žaismingai, lyg juokaudamas, jo studentai dažnai pabrėžia stiprų, valdingą mokytojo charakterį. Sakoma, kad Albersas buvo viena *Black Mountain* koledžo katedra, o jo žmona Anni Albers – kita. Pasak Roberto Rauchenbergo, „Albersas buvo puikus dėstytojas, bet nepakenčiama asmenybė, jo kritika buvo tokia gniuždanti, kokios nelinkėčiau. Bet praėjus 21 metams aš vis dar mokausi iš jo“²⁹⁰. 1971 m. dienraštis *The New York Times* išspausdino vieno interviu medžiaga parengtą straipsnį pavadinimu „Kiekvieną dieną naujas Alberso blynas“ („Each Day Another Albers Pancake“), kuriame Albersas emociškai teigia, esą niekas nemoka dirbti su pilka spalva, nesupranta kontrasto, o jo kūriniai (serijos „Dedikacija kvadratui“ / „Homage to the Square“) gali pakeisti gyvenimą to, kas juos pasikabins ant sienos. Tiesa, taip pat išvadina savo darbus nesąmonėmis ir pareiškia netikintis saviraiška.

Turime 15 metų vėmimo – ne, to nerašykite. Kodėl jie turi sakyti kiekvienam, kas blogai jų virškinimui ar kad skauda dantį? Aš netikiu, kad „saviraiška“ yra meno tikslas. Menas turi nuveikti daugiau nei gamta, todėl jis ir yra menas.²⁹¹

Kai kalbama apie mano darbą, viskas, ką darau, yra tik mano nesąmonė, niekada nežiūrėjau į kitus. Daugybėje interviu manęs klausė, kokie modernūs tapytojai labiausiai patinka, kokie paveikslai labiausiai domina? Aš sakau: mano paties.²⁹²

²⁹⁰ Roberto Rauchenbergo pasisakymas Hanso Namutho ir Paulo Falkenbergo 1969-ųjų filme „Homage to the Square“.

²⁹¹ Grace Glueck, „Each Day Another Albers Pancake“, in: „Art Notes“, *The New York Times*, Sunday, December 5, 1971, NC State Archives, Private Collections, Mr. and Mrs. Fredrick R. Mangold, Papers, P.C. 1520.2, Articles about Josef Albers, p. nenurodytas.

²⁹² Jacqueline Barnitz, *op. cit.*, p. 8.

Šiuose aštriuose savo forma, nebūdinga Klee, Kandinskiui ar Ittenui, pasisakymuose vis dėlto galime atpažinti iš mokytojų perimtą tikėjimą kuriančia meno galia, menininko talento jėga, galinčia keisti pasaulį pradedant nuo savęs.

III.2. Spalvos suvokimo ir interpretacijos savitumas

Pagrindinė mintis, it savotiškas leitmotyvas atsikartojanti Alberso spalvos estetikoje, yra spalvos fenomeno *reliatyvumas*. Spalva čia suvokiama kaip sąlygiškas, besimainantis, apgaulingas, kontekstualus, nuo konkrečios situacijos ir funkcijos universalesnėje sistemoje priklausantis būvis, kurio tiksliai apibrėžti neįmanoma ir nesistengiamo, nes perdėm tiesmukas galutinio rezultato siekimas mene veda į aklavietę.

Savo spalvos fenomeno analizei skirtą programinę studiją *Spalvų sąveika* (*Interaction of Color*), kuri buvo išleista 1963 m., Albersas vadina eksperimentinio kelio – spalvos studijavimo ir dėstymo – metraščiu²⁹³. Šis kelias apima mokymosi ir dėstymo periodą Bauhauze, vėliau *Black Mountain* koledže, Yale'io universitete Amerikoje ir kelis dešimtmečius jo, kaip subrendusio menininko, kūrybinės veiklos – eksperimentų spalva, daugiausia tapyboje. Aptariamoms knygos pradžioje Albersas pristato savo analizės būdą, už jos ribų palikdamas taikomuosius aspektus ir bet kokias taisykles. Jo manymu, visų pirma reikia suprasti, kad konkreti spalva gali būti „perskaityta“ įvairiai ir sukelti skirtingas interpretacijas. Todėl, užuot mechaniškai taikę ar kūrę spalvos harmonijos įstatymus ir taisykles, galime išmokti pasiekti norimą spalvų efektą tiesiog pažindami spalvų santykį, tai yra praktikuodami. Meninė praktika jo knygoje laikoma kur kas svarbesne už teoriją, nes pastaroji kyla iš praktikos. Jau pirmame knygos puslapyje Albersas pažymi, kad nesilaikys akademinės koncepcijos „teorija ir praktika“ (tą dažnai akcentuoja savo paskaitose, interviu ir pan.), nes jokia sistema nepadeda išlavinti jautrumo spalvai, kaip, pavyzdžiui, kompozicijos teorija nepadeda sukurti meno kūrinio.

²⁹³ Josef Albers, *Interaction of Color*, USA, Massachusets, Westford: The Murray Printing Co. (cop. Yale University Press) 1975, p. 1.

Alberso prieigos prie spalvos fenomeno atrodo vienareikšmiškai intuityvistinės, tam tikros schemas ar greičiau metodai – jo spalvos fenomeno suvokimo „atradiškai“ – tarsi savaime pasirodo atliekant praktinius eksperimentus. Svarbiausia ne žinios, bet vizija – *matymas*. Pabrėždamas neempirinį šios sąvokos pobūdį, Albersas pasitelkia vokišką terminą *Schauen* – žiūrėjimą į kažką (būtinai su fantazija ir vaizduote) ir akcentuoja sąsają su sąvoka *Weltanschauung*, kurią galime suprasti kaip individualaus požiūrio ar atskaitos taško turėjimą, pasirinkimą. Taigi jau pirmuose knygos puslapiuose neslepia būsiąs subjektyvus, kita vertus, kitokiam ir neįmanoma būti, jei aptariamas fenomenas – spalva yra it chameleonas, kurio nenupasakosi. Tačiau galima mėginti nutapyti, vizualizuoti kuriant serijas paveikslų, kuriuose ta pačia kvadrato forma bus užfiksuotas vis kitas to paties chameleono veidas. Spalvos tyrimo metodas (kuriuo atsakymai nebus rasti) yra toks: spalvų santykio vizualizacija turi vesti prie spalvos *santykio supratimo* su forma ir vieta; su kiekybe (kas žymi dydį, išsiplėtimą) ir (ar) skaičiumi (įtraukiant pasikartojimus); su kokybe (šviesos intensyvumas ir (ar) atspalvis) ir su nutarimu, sprendimu (atskirti ar sujungti spalvų dėmių ribas)²⁹⁴.

Šis modelis tarsi paaiškina ne tik spalvos fenomeno tyrimo būdus, prieigas, bet ir paties Alberso kūrybą. Kaip ir Klee, spalva Albersui yra struktūrinis paveikslo elementas, priemonė, kuri nepriklauso nuo formos, bet yra autonomiška tapybinės idiomos dalis²⁹⁵. Jį ypač domina spalvos poveikis psichikai, estetiškas patyrimas, sukeltas sugretintų spalvų *sąveikos*. Ši *sąveika* vėliau pasirodo esanti pagrindinis tyrimo objektas. Tai vienintelis dalykas, kurį galima užfiksuoti ar greičiau konstatuoti kaip „pasirodantį“, aptarti, t. y. „sugauti“, tam tikras akimirkas ir iš jų „ištraukti“ momentinį rezultatą. Anot Alberso, „ši spalvos veikla – identiteto keitimas – yra mano studijos tikslas. Jis skatina mane keisti spalvos instrumentarijų – mano paletę – nuo vieno paveikslo iki kito“²⁹⁶. Toks metodas leidžia tęsti spalvų lyginimo grandinę. Dėl šios priežasties Albersas sako naudojantis grynas spalvas tiesiai iš tūbelės ir pasirenkantis

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 2.

²⁹⁵ Josef Albers, „Adress by Albers“, in: Buch-Reisinger (Catalog „Contemporary American Painting“, 1952), Files About Individuals: Albany-Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project II, 1933–1973, p. nenurodytas.

²⁹⁶ *Ibid.*

lygias, plokščias, aiškias formas – atrodo, kad maksimaliai išgrynina savo instrumentariją, idant galėtų susikoncentruoti į spalvų *santykį*. Kai dirba tapybos priemonėmis, dažus tepa ne teptuku, bet uždeda mentele – taip siekia visiškai pašalinti faktūrą. Nepiešia spalvų plotus skiriančių linijų, vidinį kvadratą pradeda kurti nuo centro ir juda su apačioje esančia spalva susikertančios ribos link – ši technika padeda pasiekti vibracijos, beveik apčiuopiamo judėjimo efektą skirtingų spalvų susikirtimo taške. Tai aktyviausia, energiją spinduliuojanti vieta, kur spalvos optiškai susilieja, įvyksta dar viena apgavystė, optinė apgaulė, simbiozė – sąryšis. „Todėl mano paveikslų turinys yra *sąryšis* [*relatedness*], kaip tvarkos, oponuojančios neigimui, simbolis. Taigi, užuot skatinęs baimę ir desperaciją, aš renkuosi skatinti viltį.“²⁹⁷ Albersas į spalvą žvelgia kaip į tam tikrą pasikartojančią formą ar modelį (angl. *pattern*). Jam svarbiausia, kas vyksta tarp dviejų grynų spalvų, todėl, kai eksperimentuoja, spalvų nemaišo, bet, siekdamas sumažinti paklaidos galimybę, renkasi spalvotą popierių. „Visų pirma, popierius padeda išvengti nebūtino dažų maišymo, kuris visada sudėtingas, atimantis laiką ir varginantis. Tai pasakytina ne tik apie pradedančiuosius.“²⁹⁸ Tad jam svarbi ir studentų psichologinė būsena: kai naudojamas popierius, išvengiama nusivylimo derinant (ir vėliau eksponuojant) nevykusiai sumaišytas spalvas, auditorija lieka sudominta ir aktyvi. Popierius leidžia tiksliai atkartoti tą pačią spalvą tolesniuose eksperimentuose, išvengti netikėtų faktūrų, kurios „dažnai tik paslepia silpną spalvinį sprendimą“²⁹⁹. Dėmesio centre – spalva *par excellence*, ją tiriant stengiamasi atsiriboti nuo visų kitų galimų meninių efektų, eksperimentas kartojamas daugybę kartų, kol parenkamas tinkamiausias spalvų santykis. Albersas, pradėdamas paskaitas, pirmiausia siūlydavo studentams eksperimentą, atskleidžiantį spalvų reliatyvumą. Visi turėdavo sąsiuvinuose užsirašyti: „Spalva yra pati reliatyviausia meno medija.“ Vėliau mokyta, kaip galima šią savybę panaudoti. Albersui svarbiausia, kad jo mokiniai, stebėdami ir lygindami skirtingas spalvas, lavintų intuiciją ir gebėjimą veikti spontaniškai, „mąstyti situacijose“, nes išradingumas – kūrybiškumo kriterijus. Svarbu, kad studentai suvoktų patį spalvos apgaulingumo principą. Rezultatas ir spalvų harmonija

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ Josef Albers, *Interaction of Color*, p. 6.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 7.

nėra reikšminga, greičiau priešingai, Albersas siūlo dirbti kaip laboratorijoje, kad neliktų galimybės dekoravimui, iliustracijai, norui išreikšti ką nors, net save patį.

Sėkmingai studijuojant spalvą, parodomos jos galimybės – kaip veikia principas pasirenkant skirtingą medžiagą, tam tikrus spalvinius modelius. Albersas brėžia skirtingai tarp saviraiškos³⁰⁰ ir principo vizualizavimo: „Mums reikia mažiau saviraiškos ir daugiau vizualizavimo. Aš stengiuosi išmokyti studentus vizualizuoti.“³⁰¹ Žinoma jo kritika Jacksono Pollocko atžvilgiu – šio paveikslus vadino pusiau sąmoningu taškymusi. Alberso nuomone, menininkas turi tirti neatitikimą tarp fizinių faktų ir psichinio efekto, tai turėtų būti svarbiausias jo rūpestis. Būtent šiai problemai skirti ir visi dailininko spalvos tyrimai, pasak kritikų, savo gyvenimą Albersas pašventė šiam neatitikimui išskleisti³⁰². Jo teigimu, mąstymas mene taip pat reikalingas, kaip ir bet kur kitur, savo paskaitų aprašuose pabrėžia: „Priemonių ekonomika: daryk mažiau, bet gauk daugiau“³⁰³, taigi svarbu ne empirinis rezultatas, bet mintis, ne paveikslo dydis ar medžiaga, bet kompozicijos idėja, tai, kas labiausiai stimuliuoja. Svarbu parodyti spalvos fenomeno apgaulingumą, suklaidinti žiūrovą, kad ir šis pastebėtų, kaip spalva keičia identitetą, pavyzdžiui, raudona tampa žalia. Svarbu ne spalvinių eksperimentų (ar (ir) meno kūrinų) kiekis, įvairovė, bet skirtingi variantai. *Įvairovė*, populiarius dizaino terminas, yra pretenzinga, abejotinos vertės rekomendacija dizaineriams, nes nurodo tik detalių pokyčius. Sąvoka *variantas* reiškia naujus sprendimus – išsamesnį perdarymą visumos ar kurios nors dalies schemeje. Nors *variantas* gali „mums šiek tiek priminti imituojantį plagiatą, dažniausiai tai yra išsamių studijų rezultatas“³⁰⁴. Kadangi keliamų spalvos klausimų neįmanoma išspręsti vienos disciplinos rėmuose, prielaidos svarstomos tarp meno ir filosofijos probleminių laukų. Albersui (kaip ir

³⁰⁰ Alberso vartojamą sąvoką (angl.) *expression* galima suprasti kaip saviraišką – kai autorius pasirinktomis meno formomis išreiškia individualų turinį, bet nesiekia platesnių tikslų, dalytis patirtimi, ir kaip meninės raiškos būdą – vitališką darbą teptuku. Jo nuomone, ir viena, ir kita trukdo studijuoti spalvą.

³⁰¹ Josefo Alberso citata in: „Think!“, *Art*, June 18, 1956, NC State Archives, Private Collections, Mr. and Mrs. Fredrick R. Mangold, Papers, P.C. 1520.2, Articles about Josef Albers, p. 80.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Joseph Albers, „Biography“, p. 2.

³⁰⁴ Josef Albers, *Interaction of Color*, p. 74.

Kandinskiui) svarbu sukurti savo spalvos aptarimo žodyną, apibrėžti tam tikrus metodologinius įrankius, padėsiančius kuo aiškiau išskleisti pasirinktą liniją. Knygos *Spalvų sąveika* pabaigoje dailininkas teigia, esą apie spalvą studentai ją išmokė daugiau nei bet kokios knygos šia tema. Jo studijos reziumė galėtume laikyti šią mintį: „Variantai parodo sveiką tikėjimą, kad nėra galutinio formos sprendimo, todėl forma reikalauja nenutrūkstamo judėjimo ir kviečia nuolat ją persvarstyti – vizualiai ir verbaliai.“³⁰⁵ Taigi spalvos problema negali būti išspręsta apsiribojant tik ja pačia, susiaurinant iki vieno požiūrio taško ir darant statiską išvadą.

„Mąstymo situacijose“ (*thinking in the situations*) modelį Albersas vadina nauju edukaciniu konceptu, kuris, deja, mažai žinomas ir naudojamas. Mokomasi iš patirties, tai yra praktinių pratimų. Spalviniai eksperimentai, pateikti knygoje, nesvarbu, koks jų estetiškas vaizdas, yra „griežtai studijos“, t. y. eksperimentiniai bandymai, kurių tikslas ne iliustruoti, o lavinti spalvinę klausą ir mokėjimą pasiekti norimo efekto. Jis kritikuoja edukacinę sistemą, kai, užuot mokius suvokti spalvą, mokoma saviraiškos, kuri negali būti studijų tikslas ar metodas. Alberso sistema, nepaisant, jo paties žodžiais tariant, nedėstymo, nemokymosi ir nematymo, yra nuosekli ir stiprina gebėjimą atpažinti iš praktinės patirties kylančias įžvalgas bei mokėjimą lyginant vertinti pasiektus spalvos efektus. Šis stiprėjantis spalvos pažinimo gebėjimas yra „ne tik labiausiai jaudinantis potyris, bet ir įkvėpimas, stipriausia paskata imtis dar intensyvesnės veiklos tolesniems ieškojimams. Ieškojimui [*search*] vietoj tyrimo [*research*], tai yra mokymuisi per sąmoningą praktiką“³⁰⁶.

Kas sudaro šią sąmoningą spalvotyros praktiką, jei spalva mus apgaudinėja, jos neįmanoma suprasti tiek, kad būtų įmanoma apibrėžti? Jei mums nerūpi spalvų harmonija arba rūpi lygiai tiek pat, kiek disharmonija? Alberso nuomone, spalvos suvokimas gali skirtis priklausomai nuo tiriančiojo interesų, pagrindines spalvas skirtingų sričių tyrėjai skiria nevienodai. Vienaip mano koloristai: pavyzdžiui, tapytojai, dizaineriai pagrindinėmis laiko geltoną, raudoną, mėlyną. Fizikai turi kitas tris pagrindines (neįtraukiant geltonos), o psichologai prie pagrindinių dar prideda dvi neutralias – baltą ir juodą³⁰⁷.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 69.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 68.

Savo knygoje Albersas, trumpai aptaręs Munsellio „spalvų medį“, Ostwaldo spalvų sistemą bei jai giminingą Faber Birren spalvų sistemą, padaro išvadą, kad, nepaisant kai kurių skirtumų, jos visos gali būti naudingos pramoninėje gamyboje, tačiau yra ribotos kalbant apie tapybą. Dažniausiai tokių sistemų tikslas – harmoningi spalvų deriniai, tačiau tapyba perteikia emocijas, kurias gali atspindėti individualūs (nebūtinai harmoningi) spalvų sąskambiai. Kuo kūrybiškiau tapytojas naudoja spalvas, tuo mažiau paklūsta spalvinių sistemų taisyklėms. Padaręs išvadą apie spalvų reliatyvumą, Albersas keičia dėstymo principą. Pasirinktas kitų teoretikų spalvos teorijas studentams pristato ne paskaitų ciklo pradžioje (kaip buvo pratęs), bet baigdamas kursą, nes svarbiausia lavinti akies jautrumą spalvai ir plėsti individualius spalvinius ieškojimus. Kalbėdamas apie įvairių taisyklių ribotumą, Albersas kritikuoja binarinę logiką: pasak jo, Vakarų tradicijoje įprasta mėlynus tonus laikyti šaltais, o gretimą geltoną–oranžinių–raudoną grupę priskirti šiltiems. Tačiau juk temperatūrą taip pat suvokiame tik lygindami, todėl toks skirstymas sąlygiškas. Jei palyginsime šilta laikomą spalvą su dar šiltesne, pirmąją bus galima laikyti santykinai šalta, „taigi taip pat esama šiltos mėlynos ir šaltos raudonos jų pačių atspalvių ribose“³⁰⁸.

Spalvos fenomeno problemika apima pagrindinius spalvos suvokimo aspektus, būdingiausių šio fenomeno ypatybių aptarimą. Šias ypatybes galima pažinti meninėje praktikoje, bet netikslinga kurti jų taikymo taisykles. Spalvos fizinių ypatybių (bangų ilgio etc.) pažinimas yra ne koloristo, o fiziko problema³⁰⁹. Todėl ir spalvų maišymas(is) yra skirtingas, priklausomai, ar kalbame apie tapybą, ar apie šviesą. Šviesos atveju spalvų susimaišymo rezultatas – balta spalva, tapybos pigmentų – tamsiai pilka. Albersui tapyba buvo svarbiausia iš visų menų, jo paties pagrindinė raiška, todėl nesunku suprasti, kodėl jis atsiriboja (tiesa, trumpai aptardamas ir paminėdamas įvairius spalvos aspektus) nuo mokslinio požiūrio į spalvą ir daugiausiai kalba apie tapybos problemas, priskirdamas šias koloristų problemoms. Pasak jo, tapytojais pasirenka dirbti su spalva (*with*) ar spalvoje (*in*) – save Albersas priskiria pastariesiems³¹⁰.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 59.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

³¹⁰ Josef Albers, „Adress by Albers“, p. nenurodytas.

III.3. Jungtys tarp Bauhauzo ir *Black Mountain* koledžo.

Pedagoginis modelis „teorija ir praktika“

Neretai Bauhauzo įtaka, mokyklos idėjų sklaida Amerikoje siejama su *László Moholy-Nagy* ir kitų Bauhauzu susižavėjusių dėstytojų darbu Dizaino institute (*Institute of Design*) Čikagoje, kuris netgi vadintas „Naujuoju Bauhauzu“. Tačiau paminėtina, kad pirmasis Bauhauzo atstovas, atvykęs į Jungtines Amerikos Valstijas, buvo Josefas Albersas – šios mokyklos auklėtinis ir dėstytojas, pirmasis gavęs prestižinį Bauhauzo Meistro (*Master*) titulą. Albersas atvyko 1933 m., tais pačiais metais ėmė dėstyti *Black Mountain* koledže (1937 m. gavo JAV pilietybę), tai reiškia, kad Bauhauzo idėjas Amerikoje ėmė skleisti 4-eriais metais anksčiau³¹¹ nei Moholy-Nagy, Gropiusas ir Miesas van der Rohe.

Black Mountain koledžo veikla meno ir kultūros pasauliui reikšminga ne tik dėl progresyvių meno edukacijos modelių, kuriuos propagavo koledžas ir kurie šiandien plačiai taikomi meno ir dizaino mokyklose Amerikoje ir Europoje, bet ir dėl santykio su Bauhauzo meno mokykla. Galima sakyti, kad Bauhauzo idėjos, pakliuvusios į kito-kią terpę, atsiskleidė ir įgavo potencialą, kurio neturėjo Europoje 1919–1933 m. Dar daugiau – *Black Mountain* koledžas ir Alberso veikla lėmė, kad Bauhauzo idėjos buvo realizuotos, kai Vokietijoje pati meninė veikla buvo svarbesnė nei jos rezultatas ir beveik visi Bauhauzo projektai liko neįgyvendinti³¹².

Bauhauzas buvo valstybinė institucija, priklausoma nuo valstybės skiriamų lėšų. Tai veikė oficialią mokyklos poziciją, vertė pirmąjį jos vadovą laviruoti ir ieškoti kompromisų tarp savo idėjų ir valdančiųjų Weimaro struktūrų reikalavimų – mokyklai buvo nuolat priekaištaujama dėl tariamo Weimaro akademijos dėstymo tradicijų, tai yra „vokiškų“ vertybių žlugdymo. Agresyviausios kritikos Bauhauzas sulaukė dėl valstybinės edukacinės programos ir kūrybinių dirbtuvių, kaip privačios iniciatyvos, derinimo. Technologinė kryptis, industrinis dizainas, iniciatyva stiprinti praktinius programos aspektus, kurios vienareikšmiškai laikėsi antrasis mokyklos vadovas Hannesas Meyeris, buvo gana palankiai sutinkama, lyginant su Gropiuso formuota ideologija.

³¹¹ JoAnn C. Ellert, *op. cit.*, p. 147.

³¹² Ulf Meyer, Hans Engels, *Bauhaus-Architecture: 1919–1933*, München: Prestel Verlag, 2001, p. 9.

Nors formaliai mokykla deklaravo amato ir technologijų jungtį, aktyviausi (ir tuo metu skandalingiausi) meniniai procesai vyko kūrybinių dirbtuvių, kurioms vadovavo tapytojai, metu. Itteno, Kandinskio ir Alberso meniniams modeliams svarbiausia spalvos teorija Bauhauze pilnai neišsiskleidė, nors ir įgavo tvirtą teorinį pagrindą, kuris matomas asmeniniuose kūrybiniuose šių menininkų, taip pat ir Klee, eksperimentuose, jų mokinių darbuose.

Kai kurie tyrinėtojai Bauhauzo sukeltą kultūrinę revoliuciją vadina švelnia ir santūria³¹³ lyginant su *Black Mountain* koledžo poveikiu ir įtaka meno pasauliui. *Black Mountain* koledžas niekada nebuvo Bauhauzo tęsinys, tačiau dėl sėkmingų aplinkybių ši mokykla virto lopšiu, kuriame Bauhauzo spalvos teorija galėjo pilnai išsiskleisti, konceptualizuotis ir Alberso dėka tapti metodu. Kokios buvo šios aplinkybės? Visų pirma, *Black Mountain* koledžas, Johno Andrew Rice'o įsteigtas 1933 m. kaip privati institucija, toks liko iki 1956 m., kai buvo priverstas užsidaryti dėl lėšų trūkumo. Kadangi nepatyrė jokio išorės spaudimo, mokyklos vadovai – oficialus Rice'as ir idėjinis lyderis Albersas (kurio įtaka dar iki Rice'o pasitraukimo buvo milžiniška, net didesnė nei pirmojo³¹⁴) – galėjo laisvai veikti. Jų maištas prieš standartinę, oficialią akademinę sistemą, kurią Rice'ui įkūnijo *Rollins* koledžas Floridoje, buvo vertinamas kur kas palankiau nei Bauhauzo maištas prieš Weimaro akademiją. Pastarasis buvo apšauktas vertybiniu dekadansu, o analogiška *Black Mountain* koledžo veikla sąlygiškai palankiai sutikta plačiosios visuomenės, net pripažinta kaip inovatyvi.

Amerika, kurioje naujai atsiskleidė Bauhauzo idėjos, labai skyrėsi nuo Europos, kurioje ši mokykla gimė. Bauhauzas steigėsi po Pirmojo pasaulinio karo, kai Europa įžengė į konkuruojančių ideologijų areną. „Oponuojantys periodo *izmai* – fašizmas iš vienos pusės ir socializmas bei komunizmas iš kitos – ne tik lėmė tai, kaip žmonės suprato pasaulį, bet ir konfrontavo tarpusavy su religinio karo patosu.“³¹⁵ Jungtinės Valstijos išvengė šio ideologinio kovos lauko (turbūt išskyrus tam tikrus intelektualinius New Yorko ratelius, kaip kad *Parisien Rewiew* minios, kurios dvasiškai vis dar

³¹³ JoAnn C. Ellert, *op. cit.* p. 145.

³¹⁴ Lois Adamic, *My America 1928–1938*, NY: Harper & Brothers, 1938, p. 637.

³¹⁵ Elaine S. Hochman, *Bauhaus: Crucible of Modernism*, USA, New York: Fromm International Publishing Corporation, 1997, p. 266.

buvo susijusios su Europa). Pliuralistinė, praktiška, į individualizmą linkusi Amerika ideologijas priėmė įtariai. Bauhausas, ideologijos produktas, pasiekęs Ameriką, kur menas, dizainas ir architektūra neturėjo politinio krūvio, pasikeitė – anot Elaine S. Hochman, buvo priverstas nusimesti ideologinį apdarą, idant būtų suprastas. Įdomu, kad tai, kas buvo svarbiausia Europoje, tapo visiškai nereikšminga kur kas pragmatiškesnėje Amerikoje. Albersas čia pritaikė iš Europos atsivežtą medžiagą, metodus ir, kaip liudija jo studentai, „sutelkė didžiulį dėmesį į spalvos santykio problemas“³¹⁶.

Albersas vertino žaidybiškumą, kūrybiškumą ir sąmoningumą, eksperimentuoti jam buvo svarbiau nei studijuoti, pasak jo, „žaisminga pradžia suteikia drąsos“³¹⁷. Spalvos pažinimui skirtas paskaitas pradėdavo ne nuo teorinių studijų, bet nuo praktikos, darbo su medžiaga, kuri esą įkvepia – skatina ir plėtoja nepriklausomas refleksijas ir naujus požiūrius. Medžiagą (popierių, dažus) tikslingai stengėsi naudoti neįprastai, akcentuodamas, kad skiriasi ne formos paieškos, bet *metodas*. Jo nuomone, tai tarsi apsauga nuo nesąmoningo mėginimo kopijuoti, postūmis paieškoms ir konstruktyviam mąstymui.

Filosofas Johnas Dewey'us, kurio požiūris artimas Albersui, lankėsi *Black Mountain* koledže, vizitų metu reguliariai klausydavo Alberso paskaitų³¹⁸. Jo pragmatizmo teorijos darė įtaką formuojant mokyklos ideologiją. Pasak Dewey'aus, menas žymi *darymo (atlikimo) ir gaminimo* procesą (*doing and making*). Tai lygiai tinka ir vaizduojamajam, ir technologinės krypties menui. Menas apima formavimą iš molio, liejimą iš bronzos, kalimą iš marmuro, dengimą pigmentais etc. Kiekviena meno forma kuria *santykį* su empirine medžiaga, *kūnu* ar kažkuo išorišku kūnui, naudojant įrankius ar apsieinant be jų. Gimsta kažkas matoma, girdima ar apčiuopiama. Svarbus objekto perkėlimas į estetinį lygmenį, žymintį ne kūrėjo, o vartotojo, suvokėjo požiūrį ar, tiksliau, *gusto*, skonį. Taip į meninę praktiką tiesiogiai įtraukiamas žiūrovas,

³¹⁶ Alberso mokinį skulptorių, V. V. Rankine cituoja JoAnn C. Ellert, *op. cit.*, p. 148.

³¹⁷ Josef Albers, „Manual Instruction in Relation to Form“, in: Idem: Personal, III Faculty Files, Box 1, North Carolina State Archives, p. nenurodytas.

³¹⁸ Katherine C. Reynolds, „Progressive Ideals and Experimental Higher Education: The Example of John Dewey and Black Mountain College“, *Education and Culture*, Spring, 1997, Vol. XIV, No. 1, p. 5.

kūrinio estetišės vertės kūrėjas. Kalbant apie atlikimą, svarbiausia ne kūrinio technikos tobulumas ir virtuoziškumas (mašinų čia pralenkti neįmanoma), bet menininko asmeninės patirties perteikimas (ar turi kuo pasidalyti su žiūrovais). Meno formos vienija atlikimą ir išgyvenimą, ištekančią ir įtekančią energiją, tai, kas patirtį paverčia patirtimi³¹⁹.

Albersui artima orientalistinė kūniškumo samprata, kurią greičiausiai perėmė iš Itteno. Iš Alberso paskaitų, skaitytų *Black Mountain* koledže, aprašų matome, kad jo klasėje didelis dėmesys buvo skiriamas kūno motorikai, pavyzdžiui, uždaviniu „Refleksija“ studentams siūloma ieškoti skirtumų tarp kairės ir dešinės rankos, išsiaiškinti, ar gera koordinacija³²⁰. Alberso spalvos tyrinėjimams būdingos savitos holistinės, rytietiškos prieigos, galima sakyti, ypatinga reikšmė tenka visuotinės *sąsajos* principui. Šiuo atveju atskirų meno fenomenų (spalvos) neįmanoma aptarti be platesnio filosofinio konteksto – spalvos studijos reiškia ir gyvenimo bei įvairių jo reiškinių studijas. Nors neretai, kaip svarbiausia Bauhauze ir *Black Mountain* koledže, akcentuojama pragmatiška meninė veikla (ją siaurai suprantant kaip naudingą, pritaikomą kasdienėje buityje), reikia pažymėti, kad koledže, priešingai nei Bauhauze, kūrybinių dirbtuvių praktika nebuvo orientuota į industrinių prototipų gamybą, „ryšys su gamintojais buvo silpnas arba jo nebuvo visai“³²¹. Iš Bauhauzo perimtą tradiciją taikyti precizišką meninių procesų planavimo modelį, kuris tarsi pabrėžia jungtį su amatui būdingais principais, galima interpretuoti ir kitaip. Alberso metodas daugybę kartų kartoti tą patį pratimą, laikytis tos pačios atlikimo schemos ir populiarios vakarietiškos nuostatos, kad negalima atkartoti pirmojo eskizo šviežumo, kritika nereiškia siekio sukurti geriausią dizaino objektą ar meno kūrinį. Veikiau tai noras pažinti pačių daiktų, reiškinių prigimtį, jo žodžiais tariant, „tokia buvo senųjų tapybos meistrų taisyklė. Be palyginimo ir galimybės rinktis nėra tobulėjimo [*evaluation*]“³²². Jo nuomone, edukacinis modelis „teorija ir praktika“ neteisingas iš principo, skatina „nekūrybišką

³¹⁹ John Dewey, *op. cit.*, p. 48–50.

³²⁰ Joseph Albers, „Biography“, p. 3.

³²¹ JoAnn C. Ellert, *op. cit.*, p. 149.

³²² Alberso citata in: *Ibid.*, p. 148.

akademizmą“, todėl pats dėstomuose kursuose siūlo „akivaizdžiai organiškesnį“³²³ „praktikos ir teorijos“ modelį. Faktus ir kūrybą menininkas laiko esančiais natūraliai pirmiau istorinės „registracijos“ ir įvairių interpretacijų. Juk literatūra egzistuoja nepriklausomai nuo jos apžvalgų, lygiai kaip ir filosofija yra kūryba, o ne retrospektyvus pranešimas – atviri protai supranta, kad retrospektyvi informacija negimdo filosofijos ar filosofų.

Kad šis modelis taikomas paties Alberso spalvos tyrimuose, galime įsitikinti apžvelgdami jo pedagoginę ir meninę praktiką, kurios yra glaudžiai susijusios, ir išskirdami svarbiausius kūrybinius principus. Albersas, prieš dėstydamas *Black Mountain* koledže, turėjo pedagoginės patirties Bauhauze ir valstybinėse mokyklose, tačiau sva-jojo atsidėti tapybai: „Mečiau dėstymą siekdamas tapti tapytoju ir vyliausi niekada nebegrižti į edukaciją.“³²⁴ Užrašuose svarstė, kaip būtų susiklostęs jo likimas, jei ne „šiltas, rūpestingas ir primygtinis“ Gropiuso kvietimas vėl dėstyti, už kurį vėliau buvo dėkingas: „Ačiū, Pijau.“³²⁵ Gropiusas įžvelgė pedagoginį tapytojo potencialą, nors šis ir sakėsi turįs mažai patirties. Iš studentų užrašų matome, kad Albersas kritikuoja spalvai skirtus veikalus, kuriuose nagrinėjami vizualiniai aspektai, bet neskiriama dėmesio esantiems „anapus žvilgsnio“³²⁶. Jo „vizualinis treniažas“, *mąstymas situacijoje* labai artimas spontaniškoms Rytų kraštų technikoms, tik pasirinkta apgaulingai šalta atrodanti plastinė raiška. Albersas daugiau nei penkiolika metų kūrė seriją paveikslų, pavadintą „Dedikacija kvadratai“ / „Homage to the Square“. Tai apie šimtas maždaug to paties formato darbų, kuriuose komponuojami koncentriniai, skirtingų proporcijų kvadratai, turintys bendrą centrinę ašį. Pasak Alberto E. Elseno, Albersas tikslingai tapo tą patį paveikslą, „jis rado idealų atkartojamą formatą begaliniam

³²³ Josef Albers, „Present and / or Past“, *Design*, April, 1946, Vol. 47, No. 8/35c, Private Collections, Mr. and Mrs. Frederik R. Mangold, Papers, Articles about BMC, NC State Archives. P.C. 1520.2, p. 16.

³²⁴ Josef Albers, „Adress by Albers“, p. nenurodytas.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Iš Alberso studentų užrašų in: Warren Paul „Pete“ Jennerjahn, *Notes*, Class J. Albers, *Color*, Summer 1948, 1948–49, V. Donated Materials, Box 67, NC State Archives (Western Regional), p. nenurodytas.

spalvos santykiams parodyti³²⁷. Jam įmanoma bet kokia spalvų kombinacija, atskleidžianti vis kitokių santykių, o pasirinktas formatas leidžia „priversti spalvas daryti kažką, ko jos pačios nedaro“³²⁸. Pats menininkas kvadrato formos pasirinkimą argumentavo, esą ši esanti išskirtinai žmogiška, gamtoje neaptinkama.

Matome, kad tas pats motyvas kartojamas ne tam, kad būtų geriau ištirtas, išmoktas ir panaudotas, bet norint perteikti santykį arba bendrybę – atsiveriančias nepabaišiamas galimybes, visus motyvus. Čia galima ieškoti analogijos su François Jullieno panašaus metodo pavyzdžiu, kai jis aprašo IX a. gyvenusį kinų menininką Ni Zan, kuris visą gyvenimą tapė tą patį peizažą. Pasak Jullieno, „atrodo, jis taip darė ne dėl ypatingo prisirišimo prie šio motyvo, bet atvirkščiai, siekdamas geriau išreikšti vidinį neprisirišimą prie konkrečių motyvų ir visų galimų motyvacijų“³²⁹. Ni Zan pasirinktas monotoniškas, monochromatinis peizažas apima visus peizažus – susipynusius ir supanašėjusius. Alberso atveju per meninę veiklą, praktiką, kurią formuoja turima patirtis (intelektinė ir emocinė), atsiskleidžia ne tik spalvų ryšys, bet ir dalykų reikšmės, kurių pasirodymas dinamiškame meno procese yra viena iš spalvos tyrimo ašių, tai, kas jo eksperimentus padaro paveikius. Dewey'aus žodžiais tariant, tokios meno kūrinio reikšmės nepridedamos asociatyviniu būdu, bet yra siela, kuriai kūną suteikia spalvos, arba kūnas, kurio siela – spalvos, priklausomai nuo to, kaip žiūrime į paveikslą³³⁰.

Jei vis dėlto imtumės nedėkingo uždavinio apibrėžti, kas Albersui yra spalva, nors pats jis tokio klausimo nekelia, turbūt būtų galima sakyti, kad šis menininkas spalvos fenomeną supranta kaip santykį savaime. Spalva yra santykis *par excellence*, nes tik santykyje, lyginant su kitomis spalvomis, šis fenomenas pasirodo ir tampa įmanomas aptarti bei aprašyti kaip sąryšis ir sąveika. Alberso teorija kyla iš praktinių eksperimentų, kuriuose jis savitai susintetina, tarsi patikrina Klee natūrfilosofiją, Itteno

³²⁷ Albert E. Elsen, *Purposes of Art: An Introduction to the History and Appreciation of Art*, USA, New York: Holt, Rinehart and Winston, INC, 1967, p. 431.

³²⁸ Alberso citata in: *Ibid.*, p. 432.

³²⁹ François Jullien, *In Praise of Blandness: Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*, translated by Paula M. Varsano, New York: Zone Books, 2004, p. 37.

³³⁰ John Dewey, *op. cit.*, p. 123.

radikalią orientalistinę spalvos interpretaciją ir Kandinskio spalvos estetikos teoriją, kuri yra ir etiška. Etninis aspektas ypač svarbus Alberso spalvos teorijoje, nes per meninę veiklą, menininkui pasidalijant patirtimi, ugdomos pozityvios žmogiškosios savybės. Anot Alberto C. Barneso, „[v]adinamąją meninko magiją sudaro jo gebėjimas perkelti šias vertybes iš vieno patirties lauko į kitą, susieti jas su kasdienio gyvenimo objektais ir taip savo vaizduotės įžvalga padaryti juos skvarbius ir įsimintinus“³³¹.

Garsusis Alberso *motto* „atverti akis“, naujai pažvelgti į meno, dizaino supratimą ir spalvos fenomeną pakeitė daugelio jo mokinių pasaulėžiūrą. Perėmus mokytojo metodus bei kūrybinius principus, šie pasklido po visą pasaulį – *Black Mountain* koledže susiformavusi spalvos tyrimų mokykla padarė didelę įtaką daugelio ryškių JAV ir Europos menininkų kūrybai. Pas Albersą mokėsi ir kartu dirbo Robertas Rauschenbergas (1964 m. Venecijos bienalėje laimėjęs Grand Prix), Kennethas Nolandas, Washingtono spalvos mokyklos (*Washington Color School*) lyderis, kompozitorius Johnas Cage'as, Estebanas Vicente, Willemas de Kooningas (kuris, Albersui išvykus dėstyti į Yale'io universitetą, išvyko kartu), skulptorė Elvine King (slapyvardis V. V. Rankine), Josephas Fiore, Franzas Kline'as, Helen Frankenthaler (jos kūryba apibūdinama terminu „spalvinių laukų tapyba“ (*color field painting*), Philipas Gustonas, Elaine de Kooning, Robertas Motherwellas, Benas Shahnas, Theodoros Stamosas, Jackas Tworkovas, Richardas Buckminsteris Fulleri etc.³³² Garsiausiuose Europos ir JAV muziejuose žvelgiant į šių šiandien plačiai žinomų menininkų darbus, galima tarsi atsekti Bauhauzo spalvos fenomeno tyrinėjimų kelią – per *Black Mountain* koledžą iki šiandienos.

³³¹ Alberto C. Barneso citata in: *Ibid.*

³³² Yra daug kitų garsių Alberso mokinių, čia išvardytus menininkus išskiria JoAnn C. Ellert, *op. cit.*, p. 151.

Ketvirtoji dalis

ČIURLIONIO „SONATINĖS“ TAPYBOS KOLORITINĖS SISTEMOS SAVITUMAS. ATVEJO STUDIJA

Abstraktus septyneriais metais anksčiau už Kandinskį, metafizinis dešimčia metų pirmiau metafizinės tapybos ir siurrealistas dešimčia metų anksčiau už siurrealistų manifestą.

Mario Dionisio apie Čiurlionį *Coloquio* žurnale (1962, Nr. 17)

Dalis skirta brandžiosios Mikalojaus Konstantino Čiurlionio tapybos spalvos ir kolorito sistemos projektui aptarti. Spręsdamas spalvos problemas, lietuvių dailininkas neįtikėtinais greitai nuėjo kokybės požiūriu milžinišką kelią: nuo ankstyvųjų ryškių, rėksmingų, veikiant simbolizmo estetikos įtakai nutapytų paveikslų prie įstabia harmonija dvelkiančių Rytų Azijos dailės tradicijų paveiktų vėlyvųjų tapybos darbų. Todėl pagrindinis dėmesys sutelkiamas būtent į brandaus „sonatinio“ tapybos periodo kolorito sampratos sąsajas su kai kuriais esminiais Čiurlionio amžininkų, klasikinio modernizmo korifėjų Paulio Klee ir Vasilijaus Kandinskio spalvos fenomeno suvokimo aspektais. Čiurlionis pasirinktas siekiant išskleisti nagrinėjamą spalvos ir kolorito problemiką lietuviškame kontekste.

Čiurlionis neabejotinai yra ryškiausias mūsų šalies menininkas universalas – tapytojas, muzikas, mąstytojas, fotografas, turėjęs ir literato talentą. Daugiabriaunė asmenybė ir unikalus „Meno kelio“³³³ dailininkų pavyzdys, asmenybė, kuriai menas nesisiskiria nuo gyvenimo. Jo dailės palikimas, kaip ir siekiais dvasiškai artimų amžininkų Klee, Kandinskio ar, pavyzdžiui, Františko Kupkos, gali būti suprantamas kaip menininko intelektualo sukurta holistinė kūrybinė schema, savitas ir originalus, plačias

³³³ Antanas Andrijauskas, *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai–Vakarai–Lietuva)*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004, p. 439.

ribas turintis *meninis tyrimas*. Aptaki sąvoka „tirti“ čia suprantama kaip savitas *tyliųjų žinių* perteikimo būdas meno kūrinio, šiuo atveju daugiau kaip atviras aktualių probleminių klausimų kėlimas nei galutinių atsakymų į juos formulavimas ar viena-reikšmis lyginamų menininkų atradimų spalvos ir kolorito srityse įvertinimas. Anapus Čiurliono tapybinių „sonatų“ spalvinio, koloritinio, plastinio turinio slypi nuorodos į kitas žinijos sritis – modernistinę meno filosofiją, *neklasikinės* Vakarų meno filosofijos ir daugeliu bruožų jai tipologiškai artimos tradicinės Rytų Azijos estetikos ir meno teorijos. Skiriasi lyginamajai analizei pasirinktų menininkų kūrybinės biografijos, kiekvienam būdinga savita spalvos ir kolorito samprata, tačiau akivaizdu, kad juos siejo bendros epochos dailei būdingos tendencijos, iš kurių pirmiausia reikėtų išskirti gilų rėžį Vakarų meno modernizavimo istorijoje palikusį perėjimą nuo simbolizmo prie modernizmo estetikos, susižavėjimą Rytų dailės tradicijomis, tapybos lygiavimąsi į muziką ir glaudesnės sąveikos tarp tapybos ir muzikos meninės išraiškos priemonių paieškas.

Kita vertus, Klee ir Kandinskis buvo priversti daugelį savo vizualių idėjų „išdodinti“ pradėję dėstyti Bauhauze, o Čiurlionis liko laisvas nuo tokio pobūdžio įsipareigojimų ir pasirinko *tylos* arba „kalbėjimo“ neįprastomis muzikaliomis vaizdinių sistemomis poziciją. Atskiri šio tyrimo arba išpūdingos apimties meno projekto klausimai ne kartą nagrinėti čiurlionistika besidominčių autorių (Aleksandro Benua, Viačeslavo I. Ivanovo, Aleksio Rannito, Wernerio Haftmanno, George'o M. A. Hanfmanno, Willo Grohmanno, Roberto Schmutzlerio, Johno E. Bowlto, Roberto Rosenblumo, Valentino ir Jeano Claude'o Marcadé, Andrejaus Nakovo, Gabriellos Di Milios, Vytauto Kairiūkščio, vėliau Antano Andrijausko, Vytauto Landsbergio, Rasos Andriušytės-Žukienės ir kitų), tačiau nemaža dalis svarbių Čiurlionio kūrybinio projekto problemų, ypač susijusių su spalvos ir tapybinio kolorito analize, vis dar yra akademinių tyrinėjimų periferijoje.

Apie čiurlioniškos spalvos svarbą pirmasis prabilo vienas subtiliausių Čiurlionio kūrybos tyrinėtojų Aleksandras Benua, tačiau spalvos reikšmę šio dailininko kūryboje giliau analizavo tik Antanas Andrijauskas. Tenka pripažinti, kad spalvos ir kolorito problemos, išskirtinai svarbios norint suprasti brandžiosios Čiurlionio kūrybos savytumą, iki šiol nesulaukė deramo dėmesio. Jas užgožia romantizmo, simbolizmo idėjų poveikio Čiurlionio kūrybai analizė, jo tapybos ryšių su įvairiomis modernistinio

meno kryptimis, ypač abstrakcionizmu, aptarimas, tautinio angažuotumo problemos arba vizualinių kūrinių (tapybos, grafikos) sąsajų su muzika tyrimai. Šia konkrečiau atvejo studija siekiama išskleisti koloristinį Čiurlionio projektą, aktualizuoti jo reikšmę dabarties menui ir parodyti esmines spalvines slinktis, išryškėjusias brandžiojoje Čiurlionio tapyboje, kurių sklaidos trajektorija rodo šio autoriaus kūrybos artimumą Artimųjų Rytų ir ypač Rytų Azijos (kinų, japonų) tapybos tradicijai.

Stengiantis išvengti pasikartojimo, už šio darbo ribų lieka kitų autorių plačiau nagrinėtos problemos (Čiurlionio kūrybos sąsajos su įvairiomis meno kryptimis, jo vieta modernizmo istorijoje, menų sąveikos problemos, vyraujantys kūrybos motyvai, simbolinio mąstymo ypatumai ir pan.), tačiau dar kartą tikslingai aptariami kai kurie jo asmenybės bruožai, intelektinės nuostatos, svarbios spalvos ir kolorito projektui.

IV.1. Spalvos sampratos metamorfozės Čiurlionio tapyboje.

Sąsajos su Klee ir Kandinskio spalvos ir kolorito samprata

Kadangi pats dailininkas savo kūrybos nereflektavo, jai apmąstyti ypač svarbios sąsajos su žymių amžininkų, pasaulinio garso menininkų pasaulėžiūra, bendrų atspirties taškų kūryboje nustatymas ir jų lyginamoji analizė. Dvasiškai Čiurlioniui neabejotinai vienas artimiausių yra jo vyresnysis amžininkas Vasilijus Kandinskis, ne tik aukštai vertinęs Čiurlionį, bet ir laikęs jį savotišku konkurentu dvasinių tapybos aspektų išryškinimo, muzikalumo, spalvos, abstrakčių formų ir linijų sąveikos srityse. Juos taip pat sieja ir spalvos fenomeno suvokimui svarbūs sinestetiniai gebėjimai. Matyt, būtent šią savybę Vytautas Kairiūkštis turi omenyje, rašydamas apie Čiurlionio jautrumą muzikai, kuri „gal įvesdavo į kūrybinę ekstazę“³³⁴. Čiurlionio spalvos, kolorito ir muzikalumo tapyboje išryškinimo samprata, dėmesys Rytų Azijos dailės tradicijoms turi daug bendrų bruožų su Paulio Klee ieškojimais šioje srityje. Abiejų menininkų kūrybinius lūžius, pakilimus ar veikiau perėjimus nuo vieno žanro (ar raiškos priemonių) prie kito žymi kelionės. Klee koloritas pasikeičia ir išsiskleidžia

³³⁴ Vytautas Kairiūkštis, „M. K. Čiurlionies tapybos kūryba“, in: *M. K. Čiurlionis*, redagavo Paulius Galaunė, Kaunas: Spindulys, 1938, p. 39.

po kelionės į Tunisą 1914 m., Čiurlionio – aplankius Vidurio Europos kultūros centrus 1906 m.

Kairiūkštis pastebi „vieną Čiurlionies ypatybę“, anot jo, muzikos vaizdai ir išpūdziai menininko paveiksluose pasireiškia ne kaip abstrakčios linijos, spalvų dėmės ir formos (kaip Kandinskio kūryboje), bet siejasi su gamta, kurią atliepia jungdamiesi „ne tiek spalvomis“, kiek grafine gamtos ir daiktų formų architektonika³³⁵. Plastinės formos ir ypač kolorito atžvilgiu Klee kur kas artimesnis Čiurlioniui nei Kandinskis, juos sieja ir savita, muzikalumo dvasios kupina pasaulio pagava. Kai kurie Klee natūrfilosofijos aspektai matomi ir Čiurlionio kūryboje, ne tik linijiniame grafiniame vaizde, bet, visų pirma, požiūryje į spalvą ir vėliau jos taikymo metoduose. Čiurlionio spalvos fenomenui suvokti svarbi jo filosofinė nuostata, labai panaši į Klee: abu dailininkai pasaulį supranta kosmogoniškai, metafiziškai, kasdieniai reiškiniai, gamtos fragmentai, net buitiškos aplinkos „atplaišos“ jiems tampa nuoroda į pasaulio sandarą ir daiktų prigimtį – mikrokosmas atitinka makrokosmą. Pasak Stasio Čiurlionio, aktyviausių intelektualinių studijų metu (1893–1900) Čiurlionis labiausiai domėjosi astronomijos ir kosmogonijos problemomis³³⁶.

Kalbėdami apie ankstyvąją Čiurlionio tapybą, galime sutikti su Rasa Andriušyte-Žukiene, kurios nuomone, „Čiurlionis iškristalizavo ne spalvinį, bet daugiau grafinį-erdvinį abstrahavimo būdą“³³⁷, tačiau, kaip ir Klee ar Kandinskio kūryboje, vėliau spalvos fenomenas tampa lygiavertis kitiems plastinės raiškos elementams ir net ima dominuoti, veikti kaip konstrukcinis paveikslo elementas. Visų trijų dailininkų atspirties taškas kūrybinio kelio pradžioje buvo forma, o spalvos psichologinio poveikio suvokimas atėjo vėliau.

1903 m. Klee rašė: „Aš vis dar arčiausiai sėkmės priartėju piešdamas. Kai naudoju spalvą, rezultatai labiau abejotini, šios skausmingai įgytos patirtys mažiau vaisingos.“³³⁸ Tais pačiais metais mini „gemałą“ naujų darbų, kurie dar nėra kūrybiškai

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Stasys Čiurlionis, „Mikalojaus Konstantino Čiurlionies gyvenimo bruožai“, in: *M. K. Čiurlionis*, p. 12.

³³⁷ Rasa Andriušytė-Žukienė, *M. K. Čiurlionis ir modernizmas*, Kaunas: VDU leidykla, 2001, p. 34.

³³⁸ *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, edited by Felix Klee, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968, p. 141.

įmanomi. O 1906 m., kai pats mano, kad studijavimo laikotarpis jau praeityje, pagaliau pavykę perkelti „natūrą“ savo stiliumi ir „viskas bus Klee“, vis dėlto dienoraštyje abejoja: „Įdomu, ar kada nueisiu taip toli spalvos karalystėje? Bet koku atveju, sulaužytas dar vienas apribojimas ir, be to, sunkiausias, didžiausias apribojimas menininkui.“³³⁹

Sunku pasakyti, ar spalvos studijas Klee laikė sunkiausiu menininko uždaviniu, tačiau neabejotinai atsakingai ir nuosekliai toliau ieškojo savo spalvinio rakto. Štai 1907 m. rašo:

[V]ėl linkstu prie popieriaus; indišku tušu, uždėtu iš dalies purškiant, sukūriau keletą tonaliųjų piešinių, proceso metu naudoju senus piešinius. Tonalumas ima man kažką reikšti, priešingai nei praeityje, kai, atrodo, neturėjau iš to jokios naudos.³⁴⁰

Dar po metų, 1908-aisiais, tapydamas aliejumi:

[D]edu spalvinių dėmių kompleksus, laisvai sukurtus vaizduotės, kaip neišnaikinamą, esminę darbo šerdį [...] duotas pagrindinis tonas, uždėtas pirma, dabar prasišviečia šen bei ten per visą paviršių. Paveikslas baigtas.³⁴¹

Matome, kaip Klee palaipsniui juda nuo formos plastikos svarbos spalvos sureikšminimo link. Kandinskis spalvą ir formą taip pat vadina „dviem paveiklo ginklais“, iš kurių forma gali viena reprezentuoti objektą, spalva ne, tačiau „forma jautri kaip dūmo gūsis, menkiausias kvėptelėjimas gali ją visiškai pakeisti“³⁴², todėl geriau nemėginti atkartoti identiškų formų: „Spalva teikia gausybę galimybių, kylančių iš jos pačios, o jungiama su forma – dar daugiau galimybių. Ir visa tai yra *vidinės būtinybės*

³³⁹ *Ibid.*, p. 197.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 211.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 227.

³⁴² Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, translated by M. T. H. Sadler, New York: Dover Publications, Inc, 1977, p. 32.

išraiškos.³⁴³ Abu šie menininkai, kaip ir Čiurlionis (panašūs siekiai būdingi ir Kupkai), visą kūrybinį kelią siekė atrasti tinkamą formos, spalvos ir svarbiausių pagrindinių plastinių elementų santykį, kuris geriausiai įkūnytų tapybos muzikalumo *idėją*. Ankstyvuosiuose Kandinskio darbuose, nutapytuose patiriant didelę fovizmo ir rusų liaudiškos dailės įtaką, atpažįstame panašų, ankstyvajam Čiurlioniui artimą spalvinį kodą: atvirą, daugiaspalvę ir juslišką paletę. Pavyzdžiui, „Žiemos peizažas“ / „Winterlandschaft“ (1909), „Murnau, Kaimo gatvė“ / „Murnau, Dorfstrasse“ (1908), „Murnau – Žalioji alėja“ / „Murnau – Grüngasse“ (1909), „Murnau, traukinys ir pilis“ / „Murnau – Eisenbahn und Schloss“ (1909), „Murnau – Staffelsee ežeras“ / „Murnau – Staffelsee“ (1905), „Kochel – Vandens krioklys I“ / „Kochel – Wasserfall I“ (1900), iš atminties tapytas „Senamiestis II“ / „Altstadt II“ (1902), kuriame Kandinskis, kaip vėliau rašė atsiminimuose, stengėsi padaryti tokius raudonus stogus, kaip tik tada mokėjo³⁴⁴. Po beveik dešimtmečio jis jau rašo apie nuojaautos padiktuotą *vienos* pagrindinės spalvos pasirinkimą paveikslui ir darbą su atspalviais, kuriant įtikinamą (*veritable*) meninę kompoziciją: „Vienos spalvos iškėlimas, surišimas kartu ir maišymas su dviem artimomis spalvomis yra daugumos spalvinių harmonijų pagrindas.“³⁴⁵

Jei lyginsime aukščiau išvardytus Kandinskio darbus su sukurtaisiais „Mėlynojo raitelio“ grupės laikotarpiu (1911–1914), pavyzdžiui, „Karvė“ / „Die Kuh“ (1910), „Raitelis“ / „Der Reiter“ (1911), „Improvizacija 27“ / „Improvisation 27“ (arba „Meilės sodas II“ / „Garten der Liebe II“) (1912), „Kompozicija 6“ / „Komposition 6“ (1913) ir dar vėlesniais, konstruktyvistiniais Bauhauzo laikotarpio, pavyzdžiui: „Maži pasauliai I“ / „Kleine Welten I“ (1922), „Apskritimai apskritime“ / „Kreise im Kreis“ (1923) ar „Ant balto II“ / „Auf Weiss II“ (1923), matysime didėjančią koloristinę sąmoningumą ir spalvos paletės siaurinimą, susijusį su Rytų Azijos dailės studijomis. Panašią į Klee ir Kandinskio koloristinės raidos trajektoriją galime įžvelgti ir Čiurlionio spalvos supratimo ir naudojimo būduose: ankstyvuoju kūrybiniu periodu jis eksperimentuoja grynais, ryškiomis spalvomis, vėliau domina kelių spalvų sąskambiai, o sudėtingiausi spalvinės niuansuotės uždaviniai išryškėja „sonatiniuose“ cikluose.

³⁴³ *Ibid.*, p. 33.

³⁴⁴ Citata iš Kandinskio 1913 m. atsiminimų in: *Anthroposophy in Art*, internete:

<http://sites.middlebury.edu/alexandra/kandinsky/paintings/> [žiūrėta 2016 04 30].

³⁴⁵ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 43.

I Čiurlionio spalvos reikšmę tapyboje dėmesį atkreipęs Benua spalvos sąvoką net paryškino tekste:

Ypač norėtusi vėl pamatyti [...] Čiurlionio **spalvas** – kaip tik tą pat, kame dar didesniu laipsniu, negu linijose bei formose, reiškėsi jo muzikalumas... [...] Manau, kad tada pat, kai aš vėl pamatysiu Čiurlionio spalvas, aš vėl **visai** juo įtikėsiu.³⁴⁶

Arba:

Spalvose Čiurlionis **tvirtai žinojo**, ko jis nori, nuo spalvų pas jį tarytum viskas ir prasidėdavo. O kai spalvas tekdavo **įsprausti** į linijas ir formas, tai nenoromis jis pasiduodavo įprastosioms priemonėms. [...] Čiurlioniui viską formalinį tekdavo **išrasti**, tuo tarpu kai spalvota jame **gimdavo savaime** ir nereikalaudavo jokių pastangų bei ieškojimų.³⁴⁷

Nors Henrykas Berlewis Čiurlionį kaltino diletantizmu, jo taip pat nepripažino kolegos Varšuvoje, tyrinėtojai, kalbėję apie Čiurlionio profesionalaus meninio išsilavinimo trūkumą, Benua žodžiais, „tikrosios mokyklos trūkumą“, dažniausiai Čiurlionio koloristikos meistrystei priekaištų neturėdavo. Pasak Mstislavo Dobužinskio:

Jeigu Čiurlionis kai kuriuose savo kūriniuose visiškai ne „meisteris“, kartais nedrąsus ir techniškai lyg ir bejėgis, tai tas mūsų akyse nebuvo jo darbų neigiamoji savybė. Priešingai, jo pastelės ir temperos, padarytos lengva ir muziko ranka, o kartais lyg vaikiškai naiviai, be kokio nors „recepto“ ir be jokio manieriškumo, kartais „nežinia kaip“, lyg pats savaime gimęs, savo grakštumu ir trapumu, kolorito gamomis ir kompozicija rodėsi mums kažkokiomis brangenybėmis.³⁴⁸

³⁴⁶ Aleksandras Benua in: *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, sudarė Vyginas Bronius Pšibilskis, Vilnius: Aidai, 2006, p. 78.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 79.

³⁴⁸ Mstislavas Dobužinskis, „Mano atsiminimai apie Čiurlionį“, in: *M. K. Čiurlionis*, p. 94.

Spalvos fenomeno svarbą Čiurlionio kūryboje išryškino ir Andrijauskas studijoje „M. K. Čiurlionio erdvės ir žalsvų tonų tapybinė metafizika“, kur taip pat pastebi Čiurlionio įgimtos spalvinės klausos bruožus:

Nors tapyboje iškyla sunkumai, siekiant spalva tiksliai perteikti apimtinės formas, išdėstyti jas taip aiškiai erdvėje kaip skulptūrose, tačiau tapybinės išraiškos priemonės Čiurlioniui padeda spalvų, įvairiausių atspalvių, šviesotamsos santykiais išreikšti savitą jautriai psichologizuotą pasaulio suvokimą. Spalva, jautriausi jos atspalviai čia įgauna ypatingą prasmę [...].³⁴⁹

Pagrindinis spalvinis judesys, išryškėjantis Čiurlionio, Klee ir Kandinskio koloristiniuose projektuose, yra spalvos redukcija ir, kolorito skalei susiaurėjus, atskirų spalvų subtilių tonų harmonijos ieškojimas, sutampantis su šių menininkų kūrybine branda. Formos plastikoje jų kalba skiriasi žymiai ryškiau, o koloristinės raidos dinamika galime laikyti beveik identiška. Klee dienoraščiuose ne kartą teigia norįs eiti toliau nei impresionistai, koncentruojasi į gamtos studijas. „Darbo genezės“ plane pirmu punktu pažymi „piešimą tiesiai iš gamtos, galimai naudojant teleskopą“³⁵⁰, vėliau siūlo paveikslą apversti ir išryškinti pagrindines linijas pasitikint jausmu, tada vėl apversti į pirminę poziciją ir natūrą bei paveikslą „suvesti“ į harmoniją. Spalva uždedama pirmiausia lokaliais tonais, vėliau modeliuojant šviesiau ar tamsiau. Klee ieško „akordo tarp vidaus ir išorės, kurį taip sunku pasiekti“, ir kliaujasi gamta: „Redukcija! Norima pasakyti daugiau už gamtą ir daroma neįmanoma klaida norint išsireikšti su daugiau priemonių nei ji.“³⁵¹ Lesiruočių taip pat mokosi iš gamtos:

³⁴⁹ Antanas Andrijauskas, „M. K. Čiurlionio erdvės ir žalsvų tonų tapybinė metafizika“, in: *Aplinkkeliai*, internete: <http://aplinkkeliai.lt/musu-tekstai/akadembye/m-k-ciurlionio-erdve%CC%83s-ir-zalsvu-tonu-tapybine-metafizika/> [žiūrėta 2016 05 20], p. nenurodytas.

³⁵⁰ *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, p. 226.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 229.

Be konstruktyvių paveiklo elementų, aš studijavau gamtos tonus, dėdamas sluoksnį po sluoksnio skiestos juodos akvarelės dažo. Kiekvienas sluoksnis turi gerai išdžiūti. Šiame kelyje rezultatas yra matematiškai teisinga skalė šviesių ir tamsių reikšmių [*values*]. Prisi-
merkimas lengvina šio fenomeno supratimą natūroje.³⁵²

IV.2. Savito kelio paieškos ir sąsajos su Rytų kraštų estetikos ir dailės tradicijomis

Aptariant Čiurlionio kūrybos savitumą, vis dar aktualus Kairiūkščio pastebėjimas 1936 m. leidinyje, esą sunku suprasti „didį romantiką“ tų laikų žmogui, kurio psichika, sukręsta praūžusio Pirmojo pasaulinio karo, tapo nejautri, šiurkšti ir nepajėgi suvokti prieškarinio kultūringos visuomenės išgyvenimus, pajusti ano meto nuotaiką. Kairiūkštis taip pat mini, kad Čiurlionio tapybos suvokimą apsunkina ir naujųjų meno krypčių į pirmą vietą iškelti formalūs klausimai, „būtent, spalvos linijos, plokštumų, apskritai, paveiklo konstravimo klausimai“³⁵³.

Čiurlionio prioritetus spalvos ir kolorito srityse turime įžvelgti jo tapyboje, konceptualiai analizuoti svarbiausius paveikslus, nes pats dailininkas, pasak Kairiūkščio, nenoromis kalbėjo apie savo kūrinius ir nepakentė, kai jį prašė juos paaiškinti.

Kyla natūralus klausimas, kodėl toks intelektualus menininkas, vėlyvuosiuose „sonatinio“ periodo kūriniuose atsiskleidęs kaip didis kolorito meistras, puikiai valdęs žodį, nutildavo, kai reikėdavo ginti savo kūrybą ar detaliau analizuoti spalvos ir kolorito problemas? Galima spėti, kad jam trūko adekvačių dialogo partnerių šioms ypatingo subtilumo reikalaujančioms temoms aptarti. Kita vertus, nors Čiurlionis puikiai suvokė išskirtinę formalių plastinių meno aspektų įvaldymo svarbą (tai liudija intensyvaus eksperimentavimo formomis, spalvomis ir linijomis tarpsnis 1906–1907), tačiau jam, skirtingai nei Kandinskiui ir Klee, buvo svetimas formalių dalykų sureikšminimas. Pagrindinį dėmesį visada skyrė dvasiniams meno aspektams, buvo itin kuklus vertindamas savo laimėjimus spalvos, kolorito, plastinės formos srityse.

³⁵² *Ibid.*, p. 231.

³⁵³ Vytautas Kairiūkštis, *op. cit.*, p. 34.

Galima teigti, kad tapyba Čiurlioniui neretai tapdavo ant sienos kabančiu sąžinės priekaištu, kuris „šnabžda man visomis savo spalvomis apie negabumą, apie storo-diškumą ir kitus liūdnius dalykus“³⁵⁴, jis vengė tuštybės apraiškų: „Taip tas viskas truputį banalu, nors neva elegantiška ir be priekaištų. Zosele mano, ar Tu jauti tą stoką oro, tą tuštumą, kurioje čia esu? Dar du mėnesiai! Net baisu, kai pagalvoju.“³⁵⁵ Kita vertus, tokią tylą galima suprasti ir kaip didiesiems Rytų Azijos peizažo tapybos meistrams būdingą paskendimą introspekcijoje kontempliuojant gamtos grožį. Ar kaip Maurice’u Maeterlincku besižavinčio, neišsakomumo, nutylėjimo, orientalistinį *non-finito* principą vertinančio menininko poziciją, kai susikalbama ne vien žodžiais, o paveikslų (ar bet kokio meno kūrinio) atvertis priklauso nuo žiūrovo. Biografijoje M. K. Čiurlionis *kūrėjas ir žmogus* Stasys Yla mini atvejį, kai labiausiai Čiurlionis džiaugėsi tuo entuziastingu žiūrovu, kuris parodoje lakstė nuo vieno paveikslo prie kito, kartu vedžiojosi ir autorių, kurio neatpažino, prisipažino nieko nesupratęs, bet esą jam baisiai patikę³⁵⁶. Toks sokratiškas atsainumas būdingas Čiurlionio asmenybei, kurios vienu pagrindinių bruožų galime pavadinti filosofinį požiūrį į pasaulį ir žmones – ramų, gilų, kontempliatyvų, kiek atitolusį nuo kasdienybės.

Pažinau daug naujų žmonių ir apskritai su dideliu malonumu matau žmonėse kur kas daugiau teigiamybių, negu ydų. Piktas žmogus man atrodo nenormalus ir ne kartą – kaip labai įdomus reiškiny, lyg kas nors būtų klaidingos idėjos apipainiota.³⁵⁷

Čiurlionis yra išskirtinė mūsų kraštų *menininko filosofo* figūra (daugeliu pamatinių pasaulėžiūrinių nuostatų artimas Kandinskiui, Klee ir Ittenui), todėl jo muzikalios brandžiosios tapybos turinį ir mus dominančių spalvos ir kolorito konceptų prieigas galime suvokti tik per pagrindinių estetinių idealų ir kūrybinių nuostatų prizmę. Tai yra konkrečių spalvos, kolorito ir plastinių sprendimų ypatumus aiškiausiai

³⁵⁴ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*, sudarė Vytautas Landsbergis, Vilnius: Vaga, 1973, p. 35.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 60.

³⁵⁶ Stasys Yla, M. K. Čiurlionis: *kūrėjas ir žmogus*, 2-asis leidimas, Vilnius: Vyturys, 1992, p. 128.

³⁵⁷ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *op. cit.*, p. 127.

matome gilindamiesi į autorių dominusių idėjų genezę ir naudodami lyginamąją dvasiškai artimų kūrėjų (Kandinskis, Klee, Ittenas) estetikos bei meninės kūrybos principų analizę. Visų jų pasaulėžiūroje pėdsaką paliko amžių sandūros kultūrai būdingas orientalizmas, alternatyvių Vakarų estetikos ir dailės tradicijai, pakliuvusiai į dekadentizmo „liūną“, idealų ieškojimas. Einat tokiu keliu galima suprasti, ir ką nutylėdavo Čiurlionis, paklaustas apie savo paveikslų turinį. Turbūt tiesiausiai kelią jo kūrybai pažinti, polemizuodamas su *Apollono* leidinio autoriais Viačeslavu A. Ivanovu ir Valerianu Čudovskiu, siūlė Adomas Jakštas: „[P]rie Čiurlionio veikalų reikia eiti iš Čiurlionio dvasios pažinimo, o ne atvirkščiai.“³⁵⁸ Čiurlionio paveikslai dažnai įvairių laikų meno kritikų vadinti „neužbaigtais ir neužbaigiamais, reikalaujančiais įsijautimo ir tolesnio mąstymo. Tai meditacijos paveikslai. Jie neturi nei pradžios, nei pabaigos“³⁵⁹.

Estetinius Čiurlionio užmojus sprendžiant spalvos ir kolorito problemas galime prilyginti Bauhauzo tapytojų Klee, Itteno ir Kandinskio analogiškų kūrybinių projektų apimčiai. Per trisdešimt penkerius gyvenimo metus Čiurlionis sukūrė daugiau kaip 300 muzikos kūrinių³⁶⁰ ir apie 300 tapybos darbų³⁶¹. Tačiau jo nevaržė programiniai uždaviniai ir nebuvo būtina kaip, pvz., Klee atveju, susisteminti savo kūrybą, kad ji sudarytų koherentišką, tekstu papildytą visumą ir tiktų pavyzdžiams pateikti dėstant. Pasak Dorothee Eberlein, „Čiurlionis nesiekė Wagnerio sintetinio meno (*Gesamtkunstwerk*) idėjos, nes meno rūšys, tiek muzika, tiek tapyba, liko atsietos, ir tik filosofija sudaro visa apimančią (jo) pasaulėvaizdžio pagrindą“³⁶². Dėl šios filosofinės pasaulėžiūros, dariusios įtaką kūrybiniams Čiurlionio uždaviniams, interpretacijos vyko ir tebevyksta gyva akademinė diskusija.

Mstislavas Dobužinskis rašo, kad Čiurlionis skyrėsi nuo kitų menininkų ir asmenybės bruožais, ir kūryba, buvo lyg savotiškas ateivis iš nežinomo krašto, kurio menas

³⁵⁸ Adomo Jakšto citata in: Stasys Yla, *op. cit.*, p. 128.

³⁵⁹ A. Ch. Arndt in: *Nurenberger Zeitung*, 1979 09 07.

³⁶⁰ 331 muzikos kūriny. Remiantis: Darius Kučinskas, *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas*, Kaunas: Technologija, 2007, p. 401.

³⁶¹ *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*: albumas, parengė Valerija Karužytė-Čiurlionienė, Judita Grigienė, Vilnius: Vaga, 1977, p. 9.

³⁶² Dorothee Eberlein citata in: Stasys Yla, *op. cit.*, p. 329.

toks „ultra asmenišką ir stovį visiškai skyrium“, „individualus ir sudvasintas“. Anot jo, „Čiurlionies kūriniai pirmiausia visus nustebino savo originalumu ir nepaprastumu – jis į nieką nebuvo panašus – ir jo meno šaltinis atrodė gilus ir paslaptingas“. Pasak Dobužinskio, „kad Čiurlionies menas kupinas lietuvių tautinių motyvų, tatau buvo aišku, bet jo mistika, visa tai, kas slepiasi už jo muzikinių „programų“, jo sugebėjimas pažvelgti į pasaulio beribes, amžių gelmes – darė iš jo menininką labai platų ir gilų: jis nužengė toliau už siaurą – tautinę ribą“³⁶³. Norint toliau aptarti spalvos suvokimo klausimus, svarbu pažymėti, kad Čiurlionio tapybos ir muzikos problemika – *būtiška*, jį labiausiai domino gyvenimas ir mirtis, siela, kosmosas ir anapusbė. Dailininkas visa tai įžvelgia Lietuvos gamtoje, lyg budistų vienuolis keliaudamas mintimis:

Atsimeni, kaip ilsėjomės Oazėje, kokoso palmių pavėsyje. Telkėsi baisi audra, kilo siaubingai sunkus debesis ir pusę dykumos uždengė savo šešėliu tartum gedulu. Mes buvome ramūs – Tu šypsojais, o didelis liūtas ir liūtė nuolankiai laižė Tavo pėdas. Atsimenu net Tavo žodžius: – Žinai, kodėl nebijome? – sakei, – nes mes, nors ir numirtume, suvargus mūsų kūnui, – susitiksime kituose kraštuose, ir taip visada Tu ir Aš, nes mes esame Amžinybė ir Begalybė. – Atsimeni? Tai buvo labai seniai ir, tikriausiai, ne kartą jau keitėme savo pavidalą, tik kad atmintis silpna ir [...] prisiminti reikia ypatingų akimirkų.³⁶⁴

Kairiūkštis akcentuoja Čiurlionio darbų nuotaiką, kuri lyg išnyra iš pačios žmogaus dvasios gelmės ir tam tikrais gyvenimo momentais daugiau ar mažiau domina kiekvieną žmogų. Vytautas Landsbergis, analizuodamas Čiurlionio tapybą (paveikslą „Tyla“, 1907), sukonstruoja taiklią ir paveikią metaforą vėlgi apie čiurlionišką dvasingumą: „[K]as neužpildyta dažais, užpildyta dvasia; vos nužymėta begalinė erdvė – tai erdvė žiūrovo jausmui.“³⁶⁵ Andrijauskas svarbiausiu Čiurlionio tapybos uždaviniu įvardija siekį „atskleisti ne išorinę, o gelminę dvasinę tapomų objektų bei reiškinių esmę“³⁶⁶ ir tarsi apibendrina pirmtakų mintis nurodydamas to dvasiškojo prado

³⁶³ Mstislavas Dobužinskis, *op. cit.*, p. 94.

³⁶⁴ Citata iš Čiurlionio 1908 m. laiško žmonai in: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *op. cit.*, p. 81.

³⁶⁵ Vytautas Landsbergis, *Visas Čiurlionis*, Vilnius: Versus Aureus, 2008, p. 180.

³⁶⁶ Antanas Andrijauskas, *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai–Vakarai–Lietuva)*, p. 471.

šaltinį – Rytų Azijos kultūroms būdingą panestetizmo tendenciją, kai menas laikomas aukščiausia dvasinės veiklos forma, perimančia religijos ir filosofijos funkcijas ir turinčia intuityvaus pažinimo galią. Tokiam pažinimui reikalingas besąlygiškas įsijautimas, susitapatinimas su meno (gamtos) objektu, „jei dailininkas pajėgia įsijausti į vaizduojamojo objekto dvasią ir perteikti dvasinę kūrėjo energiją, vadinasi, jis vertas tikro menininko vardo“³⁶⁷. Taigi čiurlioniškojo dvasingumo sinonimu galėtume laikyti ribinį *įsijautimą* arba *intencionalumą* – tokį kūrybiškos ir kuriančios menininko sąmonės nukreiptumą į supantį pasaulį, kai nebelieka skirties tarp kosmoso ir žmogiškos kasdienybės, sapno, vizijos ir tikrovės. Čiurlionio įsijautimą galime prilyginti nyčiskai estetiško pasaulio *par excellence* pagavai ir kitaip pažvelgti į kai kuriuos su ankstyva ligos stadija tapatintus dailininko veiksmus.

Rusų menotyrininkas Borisas Lemanas, „Mir iskusstva“ grupės narys, vadinęs Čiurlionį „Kosmoso religijos adeptu“ ir „vienu iš nedaugelio laimingųjų, kuriems nepažįstamos tuščios gyvenimo akimirkos ir viskas pripildyta, sklidina, meniškai tikra, neišvengiama“, mini atvejį, kai kartą Čiurlionis staiga ėmęs blaškytis po kambarį ir greičiau ar lėčiau vedžioti ranka apskritimus virš kambaryje esančių daiktų³⁶⁸. Juozas Talat-Kelpša atsimena paskutiniaisiais Čiurlionio gyvenimo metais pastebėjęs „keistų reiškinių“, sukėlusių nuostabą ir nerimą, – Čiurlionis mėgęs eidamas keletą kartų apsisukti aplink stulpą. Paklaustas, kodėl taip daro, atsakęs, kad „taip galima padaryti be galo gražių grafiškų figūrų“³⁶⁹. Tai galima laikyti psichinės ligos ženklais, kaip ir garsųjį Nietzsche's puolimą arkliui ant kaklo, arba suprasti kaip kraštutinę *įsijautimo* būseną, kai vidujybės tikrovė persidengia su regimojo pasaulio tikrove. Turbūt Čiurlionis būtų galėjęs lyg Zaratustra tarti: „O dėl manęs – tai kaip aš galiu būti kažkur ne savyje? Nėra būties tos išorinės! Bet mes pamirštam tai, girdėdami bet kokį garsą; kaip gera, kad pamirštam!“³⁷⁰ Benua nuomone, „pats Čiurlionio beprotiškumas vaizduojamas

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 439.

³⁶⁸ B. Lemanas in: *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, p. 35.

³⁶⁹ Juozo Tallat-Kelpšos citata in: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *op. cit.*, p. 154.

³⁷⁰ Frydrichas Nyčė, „Štai taip Zaratustra kalbėjo“, in: Idem, *Rinktiniai raštai*, sudarė Antanas Rybelis, Vilnius: Mintis, 1991, p. 212.

tuomet kaip savotiška bausmė už mėginimą kilsterėti uždangą, įspėti tokias mįsles, kurioms laikas dar nėra atėjęs...“³⁷¹.

Šio nyčiško intencionalaus pažinimo prielaida ta, kad išorybė niekada neatsiveria tiesiogiai, ji visada yra perėjusi per vidujybės prizmę ir neišvengiamai pakitusi. Taigi už bet kokio meno kūrinio slypi pats žmogus (autorius), kuris yra ir bet kokio filosofavimo objektas. Ir filosofija, ir menas šiuo atveju yra vidujybės interpretacija. Tokia pozicija čia pasitelkiama kaip raktas ir į Čiurlionio kolorito studijas, gali padėti suprasti, kaip ir kodėl lietuviško peizažo spalvos „sonatiniu“ Čiurlionio tapybos etapu atliepia japonų, kinų tapybai būdingą spalvos fenomeno interpretaciją. Čiurlionis yra mūsų šalies *peintre maudit*, lūžio, amžių sandūros, saulėlydžio nuotaikų ir kartu naujovių pranašas, kuriam darė įtaką Schopenhauerio, Nietzsche's, Benedetto Croce's, Oscar Wilde'o, Rabindranatho Tagore's idėjos. Jam buvo būdinga imanencija „[n]ieko nežinau, dievo pasaulį pamiršau, paskendau savo keistenybėse“³⁷², savianalizė ir ypač jautri aplinkos pagava.

Sprendžiant iš jo laiškų, amžininkų atsiliepimų, akivaizdus domėjimasis Rytų kraštų kultūra ir menu – ankstyvuojų kūrybos etapu jį domino Indijos, Babilono, Persijos kultūros, brandžiausiuose „sonatiniuose“ cikluose akivaizdi Japonijos ir Kinijos meno įtaka. Orientalistinis atrodo ir jo panirimas į kūrybos procesą, visuotinio kosminio dėsnio suvokimas ir patosiškas gamtos didybės šlovinimas. „O kai galvoju apie Tave, apie Jūrą ir Žvaigždes, tai girdžiu kažkur lyg tolimą aidą psalmės žodžius: ‚Eikite ir stebėkite viešpaties darbus – kokius stebuklus padarė dievas žemėje‘.“³⁷³ Čia vėlgi galima brėžti analogiją su Klee, Kandinskio ir Itteno kūrybinio proceso bruožais ir santykį su menu įvardyti kaip ekstatišką, beveik religinį. Štai tapydamas „Sonatas“ Čiurlionis rašo:

Kad Tu žinotum, kaip tatau malonu taip užsispyrus, pasiutusiai, taip užmiršus viską ir be nuovokos, be atsikvėpimo tapyti. Baisiai malonu. Viskas visur eina savo keliu: saulė šviečia,

³⁷¹ Aleksandras Benua in: *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, p. 79.

³⁷² Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *op. cit.*, p. 27.

³⁷³ *Ibid.*, p. 90.

rugiai žydi, žmonės šnekasi, vaikščioja, o ten sau pievos, laukai, kalneliai, visur gėlės, paukščiai, visur vasara, gražu, o aš nieko – tik tapau.³⁷⁴

arba:

O aš tapau. Keliuosi 7-ą ir anksčiau ir negaliu atsitraukti, taip man baisiai norisi tapyti. Dirbu daugiau kaip po 10 valandų. Bet argi tai darbas? Nežinau, kur dingsta laikas, viskas kažkur dingsta, o aš sau keliauju tolimesiems horizontais savo išsvajoto pasaulio, kuris gal ir dyvinas kiek yra, bet gera man jame. Pabaigiau „Sonatą“, nutapiau „Fugą“, o dabar tapau naują Sonatą.³⁷⁵

IV.3. Čiurlionio koloritinės sistemos plėtotė

Čiurlionio kolorito skalės pokyčiai leidžia sąlygiškai išskirti du periodus ar greičiau linijas, jei žvelgsime ne chronologiškai. Pirmajai linijai priskirtina simbolizmo estetikos veikta kūryba iki „sonatinių“ ciklų, tai yra maždaug 1908–1909 m., kai Čiurlionio spalvos atviriausios, ryškiausios ir sunkiausios, kaip antai tapybinėse serijose „Laidotuvių simfonija I, II, III, IV, V, VI“ (1903), „Ožiaragis“ (1904), „Rytas“ (1904), eskizai vitražui (1904–1905), „Tvirtovė“ (1904–1905), „Vakaras“ (1904–1905), „Tvanas I, IV, V, VI, VII, IX“ (1904–1905), „Jūros krantas“ (1905), ankstyvuosiuose „Rex I, II, II“ (1904–1905) etc. Šiuose paveiksluose liejasi skaudžiai sodrios žalios atspalviai, aštrios žydrai mėlynos tonai, atvira tropinių vaisių ochra ir oranžinė spalva. Tokių dominuojančių spalvų kūrybą, matisišką „šoką jausmams“³⁷⁶, siekiant didesnio tapybinio efekto, galime laikyti pradiniu tašku čiurlioniško kolorito slinkties nuo Artimųjų Rytų, Egipto, Persijos, indiškajai (Hindustano pusiasalio) dailei artimų iki itin subtilų tonų darbų, atliepančių Kinijos ir Japonijos tapybą. Ankstyvuosiuose darbuose

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 27.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

³⁷⁶ Nello Ponente, *Klee: Biographical and Critical Study*, USA: World Publishing Company, 1960, p. 33.

galime nesunkiai įžvelgti tradicinės indų kultūros klasikinio periodo tapybinės estetikos bruožus: *naratyvumą*, kontempliatyvumą, kurio dvasia indų menininkams alsuoja kiekvienas vaizdiny³⁷⁷, subjektyvizmą ir spalvinės plastikos detalumą. Galime pastebėti tam tikrą kanoniškumą, kai svarbu ne intuicijos blykstelėjimai, bet disciplina, vidinė meno kūrinio *logika*, išryškinta linija, kuri savo svarba indų tapybinėje estetikoje konkuruoja su spalva, ypač sureikšmintą forma.

Formos kategorija indų tapybinėje estetikoje traktuojama kaip pagrindinis menininko dvasios išraiškos elementas. Iš čia atsiranda teorija apie du pagrindinius panašumo, arba tapybinio vaizdinio ir provaizdžio atitikimo, principus: anurūpta (kanono atitikimas) ir sadrsya (tikrovės atitikimas). Pirmasis principas kviečia tapytoją kūryboje vadovautis išimtinai nuo tikrovės atsietų, kanono apibrėžtų išorinių formalių bruožų visuma, o antrasis siejasi su tapytojo orientacija į realaus jį supančio pasaulio objektus (gyvūnus, namus, medžius), kurių vaizdavimo principų neriboja griežtos kanono taisyklės.³⁷⁸

Čiurlioniškuoju kanonu sąlygiškai galime pavadinti jo simbolistinių vidinių vaizdinių sistemą, kurios koloritas kyla iš konkretaus tėviškės gamtovaizdžio spalvų bei kultūrinių epochos „archetipų“. Šie „archetipai“ ar, Andrijausko žodžiais tariant, „savotiškas paternų fondas“³⁷⁹ veikia intelektualų menininko protą, imlų dominuojančių gyvenamojo laikotarpio meninių stilių būdingiausiam koloritui bei atvirą kitų kultūrų meno tradicijų spalvų simbolikos reikšmėms. Aptariant ankstyvąją Čiurlionio tapybą, svarbu akcentuoti spalvos *lokalumą*, ypač reikšmingą indų tapybos tradicijoje. Spalvinio detalumo ir lokalumo santykį gerai matome pirmame „Tvano“ serijos paveiksle. Šis darbas, nors atliktas kitokia technika, artimas orientalistinėms Klee akvarelėms – „Kairouano“ serijai, o ypač primena daug vėlyvesnį „Rytietiška–saldu“ / „Östlich–süss“ (1938) paveikslą. Nors pastarasis nutapytas mažiau deskriptyviai,

³⁷⁷ Tiksliai Delahautre'o citata pateikta in: Antanas Andrijauskas, *Amžinybės ilgesys: tradicinė indų kultūra, estetika ir menas*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2015, p. 39.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 98.

³⁷⁹ Antanas Andrijauskas, „M. K. Čiurlionio erdvės ir žalsvų tonų tapybinė metafizika“, p. nenurodytas.

kompozicija – kylančios piramidės formos, paveiklo koloritinio svorio centrai ir spalvos santykis atrodo panašūs. Čiurlionio pastelėje akivaizdus spalvinis modeliavimas – indų tapyboje aukščiausia iš trijų spalvinio modeliavimo formų yra reljefo perteikimas³⁸⁰, atrodo, kad būtent taip Čiurlionis užbaigia „Tvano I“ spalvinį sprendimą. Iš šių bruožų visumos vėliau simbolistinių spalvinį kontempliatyvumą pakeis spontaniškesnė, bet kartu ir labiau *sąmoninga* spalvinė raiška, artima Kinijos, Japonijos peizažo tapybai, tačiau liks linija – išlavinta ir išlaisvinta. Kaip eskizą, kuriame matome „sonatinės“ tapybos kolorito konstravimo principą, galima interpretuoti tarsi tikslin-
gai neužbaigtą triptiką „Karalaičio kelionė I, I, III“ (1907). Tai lyg lūžio taškas, ženklas būsimo brandaus kolorito, kurio spalvos blykšta, dulsvėja ir atsiskleidžia pustoniai. Ši spalvos redukavimą jau ne eskiziška, brandesne forma taip pat matome „Pavasario“ (1907–1908), „Vasaros“ (1907–1908) cikluose. Ypač koloristiškai paveikūs abstrakčiausi „Vasaros“ ciklo darbai „Vasara I, II“, kur pastebime „Karalaičio kelionei“ artimą, tik dar „lengviau“, skaidriau teptuku atliktą spalvinį darbą. Čia ryškėja Rytų Azijos tušo tapybai būdingų taškomų, tekančių, šlapių, įvairios koncentracijos dažų technika. Būtent šis metodas skiria Čiurlionio ankstyvąją, atsargią, tai yra apibrėžtą spalvos lokalumo prasme, konkrečių spalvinių, aiškias ribas turinčių dėmių dermės tapybą nuo brandžiosios. Pastarosios koloritas plaukiantis, tekantis, laisvas, veikiantis persidengiančių potėpių bei įvairių lesiruočių gausa. Reikėtų išskirti „Žiemos“ ciklą – ne tik kaip ypač subtilių pilkos spalvos derinių meistrystės pavyzdį, bet ir kaip koloristikos paveikumui lemiamą teptuko darbą. Čia greito ir lėto, įvairių kryptių potėpių derinių, piešančių ir liejančių gestų judesiai atskleidžia kolorito konstravimo schemas, ypač artimas muzikinio ritmo struktūroms.

Čiurlionio aplinkoje, kur tuo metu gaji romantinės, simbolistinės tapybos tradicija, žavimasi impresionizmu bei kiek atsargiai sekama fovistine daile, slinktis koloristinės redukcijos link negalėjo būti vienareikšmiškai priimta. Štai Kairiūkščiui „bendras“ Čiurlionio koloritas „daugelyje paveikslų atrodo, ypač šiuo laiku, kiek monotoniškas, kartais pilkas, išblukęs“, tačiau jis sutinka, kad daugelyje ir „gal būt, geriausiuose savo kūriniuose [...] Čiurlionis lyg sąmoningai atsisako nuo ryškesnio kolorito ir [...] pasitenkina 2–3 spalvų gama ir šių negausių tonų niuansais sukuria

³⁸⁰ Antanas Andrijauskas, *Amžinybės ilgesys: tradicinė indų kultūra, estetika ir menas*, p. 101.

nepaprastos harmonijos ir erdvės efektų³⁸¹. Pereinamąja ar „ikilūžine“ linija galime laikyti įvairių tamsiai žalių tonų (žalia spalva jau kitokia, prigesinta ir šiltesnė, lyginant su smaragdiniu „Laidotuvių simfonijos“ atspalviu), sodriai mėlynų atspalvių tapybą („Veidai“ (1904–1905), „Laivas“ (1906–1907), „Laiveliai“ (1906), „Jūra, etiudas“ (1905), „Pasaulio sutvėrimas I, II, III, IV, V“ (1905–1906), „Arfininkai“ (1906–1907)) ir lengvesnio melsvai žalsvo kolorito (kaip „Kalnas“ (1906), „Kalnai miglose“ (1906) ir „Naktis“ (1906)), kurioje ryškėja užuomazgos Klee būdingo spalvinio „požeminio laidojimo“ – sluoksniavimo ir lesiruočių. Klee šį spalvos konstravimui esmišką procesą taip apibūdino: „Kai sakau sukurti figūrą ‚poilsis‘, turbūt labai norisi nupiešti žmogų, miegantį lovoje. Bet tai turi būti suformuota kaip sluoksnių paveikslas. Kažkas panašaus į požeminį laidojimą [*vault burial*]: sluoksnis ant sluoksnio.“³⁸²

Šiai čia sąlygiškai pereinamąja pavadintai linijai tarsi antrina kiti panašiu metu nupiešti darbai, kuriuose matomas judesys šilto ir subtilaus, Tolimųjų Rytų tapybai būdingo kolorito link: „Miškas“ (1906), „Saulės pasveikinimas“ (1906–1908), „Himnas“ (1906–1907), „Liūdesys I, II“ (1906–1907), „Juozapo sapnas“ (1907–1908). Ochrinio, gelsvai rausvo kolorito meistrystės apogėjus visu turtingumu atsiskleis vėliau triptike „Fantazija“ (1908), „Jūros sonatoje“ (1908) ir „Saulės sonatoje“ (1908). Šių dviejų „pereinamųjų“ linijų koloristiniai pasiekimai tarsi susipina ir išsiskleidžia cikle „Kibirkštys I, II, II“ (1906–1907) – Klee būdingas „laidojimas“, derinamas su ochros švėtėjimu tarsi iš gilumos, tampa pagrindiniu spalvinės plastikos principu. Panašaus efekto, atrodo, siekiama ir kai kuriuose Čiurlionio 1906 m. gamtos, jūros etiuduose. Klee ir Čiurlionį čia vienija metodo panašumas, o skiria spalvų pasirinkimas – Klee nevengia juodos spalvos, Čiurlionis tą patį efektą išgauna mėlyna, žalsva ir ruda pastele ir (ar) tempera. Dažnai skiriasi ir technika, Čiurlionis mėgo pastelę ne tik dėl to, kad tai buvo pigi, jam prieinama medžiaga, bet, jo žodžiais tariant, „[m]an aliejiniai dažai paveikslė atrodo ne visai švarūs ir neteikia to tikslaus niuanso, kuris man svarbiausias. Be to, aš mėgstu jausti dažų spalvą tiesiog po pirštais, kaip klavišą. O pastelėm niekas nepiešia didelio formato paveikslų“³⁸³.

³⁸¹ Vytautas Kairiūkštis, *op. cit.*, p. 59.

³⁸² Frank Whitford, *Bauhaus: World of Art*, London: Thames and Hudson Ltd, 1984, p. 92.

³⁸³ Stasys Yla, *op. cit.*

„Sonatinių“ Čiurlionio ciklą spalvų deriniuose tarsi matome išsiskleidžiančias Rytų Azijos meno tradicijai būdingas kertines džen estetikos kategorijas. Brandžiausi spalva (ir forma) Čiurlionio kūriniai – 1908 m. tapytos „Žalčio“, „Jūros“, „Žvaigždžių“ ir „Vasaros“ sonatos – neb turi 1907-ųjų, taigi pirmosioms „sonatoms“ (išskiriant itin aukštos spalvinės kultūros „Pavasario sonatos. *Allegro*“) būdingo dekoratyvumo, tam tikro plastinio „grubumo“. Pavyzdžiui, „Pavasario sonata“ jau spalviškai vientisa, nors dar matome spalvinių tonų dekoratyvumą, kuris visiškai ištirpsta 1908-ųjų tapybos spalvos sprendimuose. Visų pirma, reikėtų išskirti *didingumą* – ši svarbi estetinė kategorija apibūdina visą koloristinį aptariamo kūrybinio laikotarpio sprendimą. Apie didingumą Čiurlionio kūryboje, remdamasis kantiška estetikos samprata, yra rašęs muzikologas Jonas Bruveris. Pasak jo, „M. K. Čiurlionio didingos gamtos potyriai ir jo kūrybos vaizdiniai visiškai atitinka, galima sakyti, iliustruoja I. Kanto koncepcijos teiginius, savo ruožtu padedančius išvelgti M. K. Čiurlionio dvasios sandarą, mąstyseną ir jos kūrybinių apraiškų prasmes [...]“³⁸⁴. Muzikologo nuomone, lietuvių estetikoje nėra tvirtos didingumo nagrinėjimo tradicijos, ši (kaip ir kitos tradicinės estetikos sąvokos) beveik netaikyta apmąstant Čiurliono kūrybą, tačiau „didingumas yra esminė M. K. Čiurlionio estetinės patirties ir visų jo kūrybos sričių (muzikos, dailės, žodžio kūrybos) savybė“³⁸⁵.

Sutinkant su šiuo teiginiu reikia pastebėti, kad, kalbėdamas apie „tradicinę estetiką“, Bruveris renkasi Vakarų centristines prieigas, o šios studijos tikslas – analizuojant spalvą, Čiurlionio *didingumo* kategoriją parodyti Rytų kraštų meno filosofinėje šviesoje. Orientalistinė, kiniška ir japoniška didingumo samprata talpina dvi kitas Čiurlionio tapybos koloristikai būdingas estetines kategorijas – Subtilų Gylį, ar Gelmę (*Subtle Profundity* arba *Deep Reserve*), ir asketišką ar išdidų sausumą – Prėskumą (*Austere Sublimity* arba *Lofty Dryness*). Šiuo atveju *prėskumo* samprata (kaip ir Klee atveju, glaustai aptartu skyriuje „Klee orientalizmas: ‚Buda‘ Bauhauze“) visiškai kito, nei mums įprasta lietuviška. Ji reiškia brandžiojo Čiurlionio kolorito nuosaikumą, atsiribojimą nuo *plėšrių* ir kartu paprastesnių – lengviau simboliškai suprantamų,

³⁸⁴ Jonas Bruveris, „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: didingumas“, *Lietuvos muzikologija*, 2001, t. 12, p. 8.

³⁸⁵ *Ibid.*

jusliškų – spalvų ir gilinimąsi į vos kelių tikslingai pasirinktų spalvų pustonius ir plastines galimybes. Pavyzdžiu galėtų būti „Pavasario sonata“ *Finale* (1907) ir „Pavasario sonata“ *Allegro* (1907).

Šiuose dviejuose darbuose ryškėja Čiurlionio meistrystė spalva kurti erdvę – tušti rusvai auksinio kolorito popieriaus plotai palikti kaip muzikinės *pauzės*, reikalingos kitų spalvų potėpiams atskleisti ir ritmo intensyvumui išryškinti. „Pavasario sonatoje“ *Allegro* teptuku spontaniškai sluoksniuojant žaidžiama su *ramia tamsa*, kuri, kaip ir panašios stilistikos Kinijos menininkų vienuolių (XIII a.) Mu-ch'i ar Yu-chien paveiksluose, „ramina protą“³⁸⁶ ir atneša vidinę taiką. Šis Čiurlionio kūrinys artimas ikonografinėi Kinijos tapybos temai *Aštuoni Xiaoxiang vaizdai* – daugelio tušo tapybos menininkų sukurtiems paveikslų ciklams (ir poezijai), skirtiems perteikti kalnų gamtos didybę, žmogišką trapumą ir tylą – filosofinį neišsakomumą.

Kinų ir japonų peizažo tapybos tradicijai būdinga spalvos ir kolorito samprata atrodytų savaime „persiskaito“ ir „Pavasario sonatoje“ *Allegro*. Jei palygintume Muqi „Saulėlydis žvejų kaime“ (angl. „Sunset in a Fishing Village“), „Sniego vakaras“ (angl. „Evening of Snow“), „Rudens mėnulis virš ežero Tung-t'ing“ (angl. „Autumn Moon over Lake Tung-t'ing“), „Naktinis lietus Hsiao-Hsiang“ (angl. „Night Rain at Hsiao-Hsiang“), Yu-chien „Lu-chan peizažas“ (angl. „Landscape at Lu-chan“), „Skaidrus rytas kalnų kaime“ (angl. „Clear Morning in a Mountain Village“), tos pačios temos Lizi (XII a.) ar kitų Kinijos ir Japonijos menininkų, tapusių „aštuonių vaizdų“ serijas, darbus, pastebėsime, kad aptariamo Čiurlionio peizažo koloristinis minimalizmas, spontaniški nubėgimai ir skiestos temperos sluoksniai, perteikiantys ne konkretaus, bet didingo peizažo *per se* dvasią, galėtų būti laikomi būtent tokio žanro interpretacija.

Svarbiausiu spalviniu pasiekimu šiame paveiksle ir kitose „sonatinių“ vaizdų serijose galima laikyti magišką spindėjimą, išgautą spalva kuriant permatomą gylį, kurį Hisamatsu vadina *šviesia tamsa*³⁸⁷, tai yra tamsa, būdinga dzen vaizduojamojo meno estetikai. „Pavasario sonata“ *Finale* (1907) čia pasirinkta kaip ypač aiškiai atspindinti antrąją orientalistinės estetikos kategorijos *Didingumo* savybę – *Prėskumą*, t. y. askezę,

³⁸⁶ Shin'ichi Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, USA: NY, Kodasha International Ltd., through Harper and Row Publishers, 1982, p. 33.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 34.

atsitolinimą ir išdidumą, kuriems akomponuoja *Paprastumas (Simplicity)* – dar viena daugiaprasmė džen estetikos kategorija. Šio paveikslų spalvos lyg eskiziškos, ypač rausvi, žalsvi vienasluoksniai vėliavų paliejimai kuria sąmoningo neužbaigtumo įspūdį. Taip atskleidžiamas meistriškas ir netikėtas koloristinis manevras – atrodytų, kad svorio centras turėtų būti asimetriškai sukomponuoti rausvi bokštai tarp pilkai melsvų dėmių, žemės rutulio ir šviesios tuščios dėmės – debesies, kurią kerta auksiniais hieroglifais išrašytas kairysis bokštas. Tačiau meistriškai lengvai, perregimai paspalvintas vėliavų lankas žiūrovo dėmesį nukreipia į tuščią, bet emociškai paveikiausią paveikslų kompozicinės sistemos dalį ir taip atsiveria begalinė erdvė.

Jei analizuosime Čiurlionio tapybos paletę pasitelkę džen estetikos *Paprastumo* kategoriją, tai reikš kiekvienam paveikslui būdingą aiškų, redukuotą spalvinį „toną“. Čiurlionišką paprastumą reikėtų suprasti kaip trukdžių ar netvarkos, spalvinės kaksfonijos atsisakymą, kai, subtilaus japonų tradicinės estetikos žinovo Shin'ichi Hisamatsu žodžiais tariant, nebelieka nieko ribojančio – kaip giedrame danguje. Žvelgdami į triptiką „Karalaičio kelionė“ (1907) matome akivaizdžias sąsajas su japoniškos ar kininės tušo tapybos tradicija – lengvumą, spontanišką laisvumą ir tuo pat metu – taupumą. Ši savybė ypač ryškiai atsiskleidžia ir aptarto triptiko „Pavasario sonata“ *Finale* atveju, kurio eskize dailininkas buvo pasižymėjęs tik tris spalvas: pilką, baltą, raudoną. Pasak Landsbergio, šiame paveiksle Čiurlionis girdi savo pasakos senelio pamokymą „žvalgykis nuo aukštų bokštų“ ir mato žmonių planetą be smulkmenų³⁸⁸.

Tokie paveiksmai kaip minėta „Karalaičio kelionė“ ar „Žiemos ciklas“, taip pat 1907-ųjų triptikai „Mano kelias“ ir „Pasaka. Karalaitės kelionė“ (ypač pirmasis šio triptiko paveikslas) yra tarsi įvadas į „Sonatas“, išsiskiria aiškiu tapybos principu – sluoksniavimo ir spalvos *prisodrinimo* ypatumais. Taip pat šie darbai svarbūs kaip brandaus čiurlioniško dviejų pagrindinių spalvų, *žalsvai mėlynos* ir *auksiškai gelsvos*, kolorito raktas. Būtent šias dominuojančias spalvas, atskirai ir maišomas iki įvairių rusvėjančių, žalsvai samaninių tonų, matome ir „Zodiako“ (1907) cikle. Įdomu tai, kad kinų kaligrafijoje ir tapyboje greta juodo tušo dažniausiai naudojamas mineralinis žalsvo malachito arba melsvo indigo atspalvio tušas, iš spalvoto tušo rūšių labiausiai vertinamas gelsvas – auksinis. „Sonatiniu“ periodu šios dvi spalvos įgauna

³⁸⁸ Vytautas Landsbergis, *Čiurlionio dailė*, Vilnius: Vaga, 1976, p. 191.

aukščiausią intensyvumą ir subtiliausią santykį. Kalbant apie natūralią tokių spalvų išsikristalizavimo genezę, visų pirma turime atkreipti dėmesį į Čiurlioniui svarbaus mūsų šalies gamtovaizdžio koloristinius bruožus – prislopintų, melancholiškų spalvų, tarsi „vidurio kelio“, tonacijas, kai pati aplinka nesiūlo ryškių kontrastų ir rėksmingų egzotiškų spalvų.

Svarbiausia mus supanti spalva yra visa žalių atspalvių gama, kuri ateina iš „lietuviško lietu išplauto kraštovaizdžio aplinkos“³⁸⁹ ir „Čiurlionio tapybinėje estetikoje įgauna išskirtinę metafizinę reikšmę ir tampa svarbiausiu kodu, atspindinčiu jo pasaulėjautą, slėpiningus dvasios ir minties polėkius“³⁹⁰. Turbūt Čiurlioniui buvo svarbios ir ambivalentiškos, simbolinės žalios spalvos reikšmės įvairiose senovės kultūrų tradicijose. Menininkas stipriausias, kai remiasi gamta – peržengia to meto modernistinės dailės kūrėjams būdingą blaškymąsi tarp simbolistinių ir neoromantiškų siužetiškų sprendimų. Nebeseka Arnoldu Böcklinu, Maxu Klingeriu ir kitais, bet imasi ieškoti muzikalumo perteikimo būdų formų ir spalvos skambesiu, kaip ir Klee, studijuoja tonalumą, mėgina išryškinti įvairius muzikos ir tapybos elementų analogus.

Muzikalumo efektą tapybos kūrinyje kuria forma, linija ir *spalva*, per tapybinį audinį įkvėptas gamtos dirba su žalios spalvos skale, kurios turtingumas atsiveria „Žalčio sonatoje“. Čia vienos spalvos išlavinta tonuote ir atspalviais Čiurlioniui pavyksta pasiekti tai, ką Klee vadino būtinu menininko nekalbumu ar taupumu: „[G]amta gali sau leisti būti dosni viskame, menininkas turi būti taupus iki smulkiausios detalės“³⁹¹, ir ką laikė aukščiausiu menininko pasiekimu: „Jei mano darbai kartais kelia primityvumo įspūdį, šis ‚primityvumas‘ paaiškinamas mano disciplina, kuri apima visko redukciją iki kelių žingsnių. Tai ne daugiau nei ekonomija; tai yra didžiausias profesinis sąmoningumas – priešybė tikram primityvumui.“³⁹²

Galima matyti, kad čiurlioniška spalvos (ir formos) redukcija laipsniškai stiprėja: jei lyginsime dar dekoratyvų žalsvą koloritą „Zodiako ženkluose“ (1907) su „Žalčio

³⁸⁹ Antanas Andrijauskas, „M. K. Čiurlionio erdvės ir žalsvų tonų tapybinė metafizika“, p. nenurodytas.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, p. 236.

³⁹² *Ibid.*, p. 237.

sonatos“ spalvine gradacija, matysime akivaizdų skirtumą. Arba, jei palyginsime dar simbolistinį „Rytmečio“ (1905–1906) sprendimą su „Žiemos“ ciklu (1906–1907), ypač penkta ir šešta dalimi, pastebėsime ženklų spalvos (ir formos) modeliavimo pasikeitimą – kokybinį šuolį spalvos tonalumo galimybių išskleidimo link „Sonatose“. „Žalčio sonatoje“ Čiurlionis tapo ne realią, o idealią tikrovę, panašiai kaip kinų peizažo meistrai: „Kinų peizažo tapybos vaizdinių sistema turi metaforinę prasmę, išplaukia iš menininko atminties, siekiančios panaudoti artefakto teikiamas galimybes. [...] Kinų peizažo tapybos estetika – tai prisiminimų, N. Vandier-Nicolas žodžiais tariant, „dvigubos atminties“ estetika.“³⁹³

Čiurlionio koloritas „Žalčio“ ir kitose sonatose yra *prisiminimų* koloritas – vaikystės Druskininkų, Plungės, Varėnos apylinkių gamtos spalvų, lietuviškų pasakų, kurioms taip pat būdingi tam tikri spalviniai kodai, matytų Rytų Azijos tapybos pavyzdžių, vizijų ir svajonių. Jo tapybos formos plastikoje ir koloristikoje akivaizdus minties bei dvasios prioritetas vizualinio tikrovės suvokimo atžvilgiu. Žalios spalvos plastinių galimybių apogėjus, „Žalčio sonata“ (1908), atskleidžia lyg muzikinį kolorito įturtinimą – ramus, giedras, mirgančių žalsvai rusvų tonų *Allegro*, šiltos žalios ir ochros lėto skambančio santykio *Andante*, kuriame gelsvo tuščio, vos lesiruoto popieriaus pauzė veikia lyg laisvos šilko ar popieriaus materijos efektas kinų kaligrafijoje. Meistriškas spalvinių tonų santykis padaro paveikslą atsparų laikui, jis kinta, popierius gelsta, pigmentas po truputį nyksta, tačiau taip tapyba tarsi gyvena savo gyvenimą, laiko patinai veikiant spalvų santykį, šis išlieka *teisingas* ir skamba taip pat, kaip ir anksčiau.

„Žalčio sonatos“ *Scherzo* sužavi spalviniu subtiliu „pokštu“, kai lyg pilkesne, ramesne tonacija atkartojamas *Allegro* ir, žalią spalvą sodrinant mėlyna, baigiasi melancholiškai šviesiu *Finalle*. Panašų judesį matome ir „Vasaros sonatoje“ (1908): dulksvai žali tonai *Allegro* stipriau suskamba *Andante*, nuskaidrėja auksiniais atspalviais *Scherzo* ir baigiasi įvedant subtilios rausvos spalvos į aukštyn šaunančių miesto bokštų siluetą. Šiam paveikslui spalviniu motyvu artimas „Preludą“ (1908) – tarsi kelio tąsa sodrinant gelsvus atspalvius, papildant rūdžių, sendinto vario spalvomis. Panašų įspūdį kelia ir 1908-ųjų paveikslas iš „Miesto“ ciklo. Čiurlionis 1906 m. lanko Vakarų

³⁹³ Antanas Andrijauskas, *Vaizduotės erdvės: tradicinė kinų estetika ir menas*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2015, p. 360.

Europos galerijas, pasiekia didžiausią kūrybinę įtampą, 1907-aisiais birželio mėnesį rašo: „Pastaraisiais metais daug pergyvenau, prigyvenau beveik iki galutinio įsinervinimo, bet tai niekis. Viena mane ramina, kad įkarštis darbui negęsta! Nuo Naujųjų Metų iki šiol nutapiau 50 paveikslų, kuriais esu gana patenkintas.“³⁹⁴ Vėliau, 1908 m., sukuria savo stipriausius darbus: „Žalčio“, „Jūros ir „Žvaigždžių“ sonatas, kur pasiekia koloristinės meistrystės brandą, žalia ir auksinė spalvos persidengia, tampa lyg senovinė patina – pasiektas maksimalus sodrumas.

Vadinasi, Čiurlionio koloritas taip pat stipriausias, labiausiai redukuotas – apmąstytas – vėlyvosiose „Sonatose“. Atrodytų, jam tinka ir pagrindinis kinų, japonų peizažo tapybos uždavinys – „perteikti tapomų gamtos objektų „dvasinę“ esmę tokiu pavidalu, kuris yra prieinamas pačiam menininkui“³⁹⁵. Taigi, veikiant selektyviai atminčiai, Čiurlionis „Sonatose“ pasirenka minimalizuotų, kelių spalvų skalę apimančių pustonų derinius, kiekviename cikle geriausiai atitinkančius sumanytą konkrečios natūros ar gamtos poetinį, metaforišką „perkėlimą“ į bendrybę. Nors susijęs su tiesiogine gamtos kontempliacija, Čiurlionio Palangoje stebėtais saulėlydžiais, Baltijos jūros spalvomis, „Jūros sonatos“ koloritas gali reikšti *visų* jūrų spalvą – tuos atspalvius, kurie geriausiai perteikia reiškinių esmę ar dvasią. Lygiai taip metų laikų pavadinimus turinčios „Sonatos“, įkvėptos lietuviškų gamtos ciklų spalvų, reiškia *visų* pavasarių ar vasarų koloritą etc., panašiai kaip Rytų Azijos peizažo tapyboje.

Su šiuo Rytų Azijos tapybos žanru, pasaulinėje dailėje neprilygtamu spalvos, kolorito, kompozicijos erdvės rafinuotumu, Čiurlionio tapybą sieja ne tik subtilus koloritas, potraukis prislopintoms spalvoms, estetinei užuominei, erdvės begalybei, tačiau ir kai kurios „Sonatų“ detalės. Pavyzdžiui, „Vasaros sonatoje“ matome kiniškas ir japoniškas džonkas, „Žalčio sonatos“ *Allegro* ir *Andante* panaudotas Vakarų dailės tradicijai nebūdingas *atspindėjimo* principas. *Andante* ypač subtilūs tonai atsikleidžia tapant ištirpstantį atspindį, tą patį principą matome ir „Fugoje“ (1907–1908). „Žvaigždžių sonatoje“ (1908) bei paveiksle „Rex“ (1909) Čiurlionio koloritas judantis, vibruojantis ir gyvas: gelsvai rusvų, žalsvų ir melsvų atspalvių muzikinė sintezė, spalvomis subtiliai perteikta netiesioginė šviesa.

³⁹⁴ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę: laiškai, užrašai ir straipsniai*, paruošė Valerija Čiurlionytė-Karužienė, Vilnius: Vaga, 1960, p. 203.

³⁹⁵ Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 362.

Klee žodžiais tariant, „parodyti šviesą naudojant šviesius elementus yra atgyvenęs reikalas. Šviesa kaip spalvos judėjimas yra šiek tiek naujau“³⁹⁶. Būtent spalvos judėjimo savybes akcentuoja ir Kandinskis, darydamas esminę skirtį tarp mėlynos ir geltonos spalvų, geltoną priskirdamas „tipiškai žemiškai spalvai“, o mėlyną – „tipiškai dangiškai spalvai“, kurioje glūdi gili prasmė, visų pirma, jos fiziniame, kūniškame (*physical*) judėjime atgal nuo žiūrovo etc. Mėlyna taip pat kurianti antgamtiško poilsio, ramybės įspūdį, „ne žemiškos žalios pasitenkinimą“, tačiau „kelias į antgamtišką einą per gamtišką. Ir mirtingieji eidami per žemišką geltoną dangiškai mėlynos link turi pereiti žalią“³⁹⁷. Mėlynos spalvos („Žvaigždžių sonatoje“) ir įvairių atspalvių gelsvos (rusvos) deriniai su žalia „Jūros sonatoje“ sudaro ne tik judėjimo įspūdį, bet ir konstruoja erdvę, kurios įspūdžio sukūrimas yra vienas svarbiausių Rytų Azijos peizažo tapybos uždavinių.

Erdvės svarbą pabrėžia ir Kandinskis, priskirdamas spalvai savarankiškas plastines savybes: „Tas pačias galimybes siūlo spalva, kuri, kai naudojama teisingai, gali artėti ar trauktis ir paveikslą paversti gyvu taip meniškai išplečiant erdvę.“³⁹⁸ Koloristinį erdvės uždavinį „Sonatose“ Čiurlionis sprendžia dviem metodais, kuriuos abu neretai panaudoja atskiruose vieno ciklo paveiksluose. Viena vertus, jau minėtos *vibracijos* ar pustonių sutirštėjimo, suliejimo ir kelių spalvų (pavyzdžiui, rudos papildymo vos matomu rausvu atspalviu) meistriško maišymo būdu, „kuris gali sukurti vidinį vaizdą išskirtinio nenusakomo grožio“³⁹⁹ („Žvaigždžių sonata“, „Rex“, „Jūros sonata“ *Allegro*). Kita vertus, atskirų spalvos plotų, tarsi vėjo ar rūko gūsių, spalviniu išskyrimu („Jūros sonata“ *Finale*, „Žalčio sonata“ *Finale*, „Pavasario sonata“ *Allegro, Scherzo*, „Vasaros sonata“).

Šis būdas, kai lesiruojama permatomais itin artimų spalvų tonais, kuriant nesvarumo, greičiau ar lėčiau cirkuliuojančio oro įspūdį, panašus į kinų Song periodo peizažo estetikai būdingą daugiaprasmią, ikonografinį „vėjo“ motyvą, turintį aštuonias formas, kurių svarbiausia ir Čiurlionio koloristikos plastikai artimiausia yra „vėjo šviesos“

³⁹⁶ *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, p. 253.

³⁹⁷ Wassily Kandinsky, *op. cit.*, p. 38; t. p. išnašose.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 44–45.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

forma⁴⁰⁰. Šiuo būdu, kai keliapakopis jautrus spalvos pustonų sluoksniavimas neuždengia bazinės spalvos akiai, bet leidžia jai spindėti iš apačios, čiurlioniškas „Sonatų“ koloritas – *idealias* gamtos spalvų deriniai įvairiu metų laiku arba „sudvasinto gamtos ritmo atgarsiai“⁴⁰¹, išreikšti spalva kaip muzikinio ritmo analogijos.

Spalvos fenomeno suvaldymas „Sonatose“ pasireiškia paviršutiniško jausmingumo, koloritinio kūniškumo atsisakymu, spalva tampa savotiškai bekraujė, nutolusi, „užgrūdinta“ – didinga. Tokia kolorito meistrystė ateina ir su asmenybės branda. Galima teigti, jog Čiurlionis baigia ieškojimų kelią 1909 m., kai broliui Povilui rašo apie minčių kontroliavimą: „Labai man patinka pažiūra indų fakyrų“, apie praėjusį sunkų periodą: „O dabar daugiau kaip metai man kažkaip nuostabiai ramu, šviesu ir gera širdyje. Daug dalykų man patinka, gyvenimas atrodo labai gražus ir įdomus, net materialinė pusė, kuri labai apsunkina išorinį gyvenimą, viduje beveik nedaro įspūdžio.“⁴⁰²

Tokios nusiramimo ir dvasinio nuskaidrėjimo būsenos sukurtos „Sonatos“ yra spalvinio erdviškumo, lengvo ir gaivaus koloritinio „kvėpavimo“ pavyzdžiai. Jei dar kartą pažiūrėsime atskirus paveikslus *erdvės* požiūriu, pastebėsime, kad, nepaisant naratyvo pobūdžio, kuris stipriau išreikštas kai kuriose „sonatose“ („Piramidžių sonata“, 1908 ar 1909), erdvės pojūtis nepriklauso nuo pasakojimo. Tai galima patikrinti žiūrint į paveikslus prisimerkus – taip „nubyra“ detalės ir išryškėja spalvinio sprendimo schema. Tokiu būdu Čiurlionio „Sonatose“ iškyla beveik visuomet asimetriškas spalvinis paveikslo centras, o tai vėl susieja brandžiausią jo kūrybą su Rytų Azijos tapybos tradicija.

Taip pat atkreipsime dėmesį, kad Čiurlioniui būdingas „kylančios“ spalvos efektas – kai primerktos akies žvilgsnis niveliuoja spalvos dėmių ribas, išryškėja spalvinis *judesys* iš apačios į viršų ir stiprėja slenkančios, daugiataškės perspektyvos, žvilgsnio iš „paukščio skrydžio“ įspūdis. Tai akivaizdus tradicinės Rytų Azijos peizažo tapybos efektas, pasiekiamas *plaukiančios* ar susiliejančios spalvinės šviesotamos pagalba. Šis bruožas, visai neryškus ankstyvojoje, lokaliųjų spalvinių plotų Čiurlionio koloristikoje,

⁴⁰⁰ Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 388.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 365.

⁴⁰² Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*, p. 127.

tampa vienu svarbiausiu spalvinės plastikos aspektų „sonatinėje“ tapyboje. Pavyzdžiui, „Vasaros sonatos“ *Allegro* ir *Andante* erdvės platumo išpūdį kuria ir stiprina horizontali žalsvos spalvos tonuotė. Ji nei ryškiausia, nei šviesiausia, bet atlieka apibendrinančią, surišančią funkciją, atveria ryškiai išreikštą dinamiką – slenkančio peizažo išpūdį.

„Vasaros sonatos“ *Scherzo* ir *Finale* panašia spalvine schema kuriamas lyg povandeninio pasaulio, lyg dangaus skliauto išpūdis. Jį konstruoja ne aktyviausios spalvinės dėmės, bet vėlgi „vidutinio“ ryškumo tono dinamika, tam tikrais teptuko judesiais nutapytas subtilių pustonių mirguliavimas, kuris ir kelia gramzdinimo ar panardinimo bekrastėje erdvėje išpūdį. „Jūros sonatoje“ erdvinė tonuotė sukelia gaubiančios ir įtraukiančios atmosferos nuotaiką. Žiūrovas tarsi atsiduria paveikslo stichijos viduje, yra užburiamas skirtingo spalvinio ritmo – gyvybingo, smulkaus *Allegro*, lėto, lygaus *Andante*, „šuoliško“ *Finale*; tai visiškai priklauso nuo spalvų derinių intensyvumo. Toks tapybinės plastikos diktuojamas savęs suvokimas „iš vidaus“ kaip neatsiejamos gamtos dalies yra būdinga Rytų Azijos peizažo tapybos ypatybė. „Piramidžių sonatos“ dalis *Allegro* tamsiu rūdžių, sendinto vario atspalvių koloritu tarsi atveria dar vieną emocinio spalvos poveikio aspektą, būdingą daliai paskutinių Čiurlionio darbų, kurių koloritas ribojamas rudos, rusvos, kartais sunkios žalios („Auka“ (1908–1909), „Auka“ (1909), „Žaibai“ (1909), „Perkūnas“ (1909)).

Tikriausiai Čiurlionio sveikatos blogėjimas neišvengiamai atspindi ir jo kolorito metamorfozėse – vėlyviausioje tapyboje atsiranda tamsus dulšvas, kartais „aklas“ minorinis tonas, vyrauja sunkiausių spalvų deriniai. Tačiau aptariamo laikotarpio darbuose išsiskiria žymiai subtilesnės tonuotės ir spalviniai deriniai. Kūrinys „Rex“ – tarsi finalinis akordas, čia spalva vėl sužiba visu „sonatinės“ tapybos grožiu ir turtingumu.

IV.4. Kiti spalvos aspektai Čiurlionio kūryboje

Brandžiosios Čiurlionio kūrybos kolorito bruožai siejasi su tokių Rytų Azijos peizažo tapybos meistrų kaip Ni Zan, Wang Wei ir kitų darbais. Galima daryti prielaidą, kad plati mūsų kraštų dailininko erudicija ir talentas leido pasiekti, suvokti ir perteikti panašią „tyliąją“ informaciją arba meno pasaulio „žinią“. Tokio tipo menininkų,

Kinijoje siejamų su filosofais, vaizdinis pasaulio suvokimas, paliekantis energinį užtaisą ir užšifruotas mįslės, atitinka *tekstą*, kurio tikslas – „*pasinerti į būties paslaptis, atskleisti gyvenimo reiškinių esmę ir išryškinti subtilų žmogiškos sąmonės, kūrybinės dvasios poslinkių artistiskumą ir eleganciją*“⁴⁰³. Kad Čiurlionis domėjosi kaligrafijos principais, galime spręsti ne tik iš rašto ženklų naudojimo tapyboje, bet ir iš piešinių – laiškų siųstų žmonai iš Peterburgo, pavyzdžiui, *haiku* stiliaus vizualaus 1908-ųjų laiško „[Kastukas laukia Zosės] Zosė laukia Kastuko. – Kodėl jis neateina? – Ne – tai ne. – Aha! Jau žinau“⁴⁰⁴. Jo, kaip ir Oriento tapytojų, plastika ir spalviniai kodai atskleidžia svarbiausią siekį perteikti idėją (*xiey*) arba įkūnyti tiesą (*xiezhen*)⁴⁰⁵.

Svarbu pažymėti, kad šia „tiesa“ laikoma ne asmeninė subjektyvios patirties refleksija, bet filosofinis judesys – universalistinis siekis pažinti pasaulį ir būtį. To pavyzdžiu gali būti ir Čiurlionio santykis su supančia aplinka, jam labai svarbia krašto praeitimi. Rasa Andriušytė-Žukienė, lygindama Čiurlionį su lenkų dailininkais, atkreipia dėmesį į tai, kad dauguma jų nuolat grįždavo „prie savo istorijos faktų bei legendų lobyno, naudojosi juo suteikdami tapybai tautiškumo ir subjektyvaus simboliškumo atspalvių [...], o Čiurlionio kompozicijose ji atsiveria ne tiek kaip individualių menininko emocijų išraiška, kiek mitiniu ir archetipiniu lygmeniu“⁴⁰⁶.

Svarbus Čiurlionio indėlis į šiuolaikinio meno raidą – jo kūrybos ir kartu spalvos fenomeno suvokimo apogėjuje atsiskleidžiantys nauji meninės informacijos (*tyliųjų žinių*) perteikimo būdai, priartinantys šio menininko kūrybą ir prie šiandien aktualaus *meninio tyrimo* diskurso. Čia čiurlioniškos spalvos aspektu aptarta orientalistinio *Prėskumo* kategorija (angl. *blandness*, pranc. *fadeur*) talpina intuityvistinį, sąmonės aspektą ir sąmoningumą, kuris būtinas, kad intuityvi menininko perduodama informacija taptų epistemine, tai yra kurtų ir parodytų tam tikras žinias, *žinojimą*, būtiną plastinės meninės veiklos kaip *tyrimo* supratimui. Čiurlionio koloristinis judesys *Prėskumo* link dar vienu būdu paaiškina tai, ką Vakarų tyrinėtojai vadina tiesiog dvasingumu.

⁴⁰³ Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 201. (Kursyvas autoriaus.)

⁴⁰⁴ Reprodukcia in: Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *op. cit.*, p. tarp 112–113.

⁴⁰⁵ Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 199.

⁴⁰⁶ Rasa Andriušytė-Žukienė, „Romantinė vaizduotės stichija M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryboje“, *Logos*, 2003, spalio–gruodis, Nr. 35, p. 161.

Pasak garsaus prancūzų sinologo ir komparatyvisto François Jullieno, meno kūrinio suvokimo galimybė priklauso nuo transformacijos proceso, kuriam žiūrovas pasiduoda arba ne. Būtent todėl pats „gražiausias“, populiary skoni labiausiai atitinkantis ir lengviausiai „perskaitomas“ kūrinys rizikuoja likti nesuprastas, tai yra supratimas nebus papildytas jokia nauja informacija. Ir priešingai – daugiasluoksniai, iš pirmo žvilgsnio „prėski“ kūriniai, reikalaujantys intencionalios proto pastangos, siekio įminti mįslę, neša naujas žinias. Mažaspalviai, erdviški, koduoti kūriniai, kaip kad „sonatinis“ Čiurlionio periodu, „siūlo galimybę transformuoti žvilgsnį į sąmonę ir eiti neišmatuojamai toliau. Užuoat suteikę greitą pasitenkinimą išoriškiausiaam skoniui, prėski paveikslai vilioja mūsų vidinį aš pasinerti žymiai giliau. Taip paveikslas ir sąmonė harmoningai keičia viens kitą“⁴⁰⁷. Paveikslo ir atviros, imlios, „suprantančios“ žiūrovo sąmonės simbiozė leidžia vaizduojamąją informaciją paversti intelektualiu žinojimu. Čiurlionio kolorito analizė Rytų Azijos meno filosofijos šviesoje leidžia savitai pažvelgti į meninio tyrimo problemą. Vakaruose tik apie penkiasdešimt metų skaičiuojantis tyrimo modelis Rytų kraštų kultūrose turi gilią tradiciją. Visų pirma – iš kaligrafijos ateinančią organišką žodžio (rašto) ir vaizdo jungtį, taip pat įvairių disciplinų persidengimą, natūralų skirtingų kūrybinių sričių – muzikos, poezijos, tapybos, šokio – sąryšingumą ir vieno meno pasaulio fenomeno suvokimą per kitų kūrybinių fenomenų vidinės logikos dėsnius.

Turbūt dėl Čiurlionio kūrybos savitumo ir jo filosofijos ir plastikos artimumo Rytų Azijos menui dar septintame dešimtmetyje jis buvo plačiai pripažintas Japonijoje⁴⁰⁸, jo kūryba vertinama Indijoje⁴⁰⁹. Šiandien Lietuvoje, vertinant ir aptariant savo krašto dailininko kūrybinį palikimą, atrodo, kad mums vis dar reikalinga „nauja estetika“⁴¹⁰, kurią, kaip būtiną suprasti Čiurlionio kūrybai, akcentavo Vytautas Steponaitis 1915 m. polemizuodamas su Vytautu Pranu Bičiūnu. Perfrazuojant paties

⁴⁰⁷ François Jullien, *In Praise of Blandness: Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*, translated by Paula M. Varsano, New York: Zone Books, 2004, p. 133.

⁴⁰⁸ Japonijoje pirmas Čiurlionio klubas įsteigtas 1969 m. meno teoretiko ir muziko Itiro Kato iniciatyva, vėliau analogiškos čiurlionistikos tyrimui skirtos įstaigos pasklido po visą japonų salyną.

⁴⁰⁹ Indijoje Čiurlionio kūryba pasklido Nikolajaus Rōricho sūnaus Sviatoslavo dėka.

⁴¹⁰ Stasys Yla, *op. cit.*

Čiurlionio tvirtinimą, kad mintys, netikusios formos sužalotos, užtemdytos, gali būti vėliau perkurtos iš naujo, kad formos tobulumas įgyjamas dirbant, o dirbame, sulygindami vėlesnį darbą su ankstesniu, galima sakyti, jog čiurlioniško kolorito studijos atveria naujus spalvos fenomeno tyrimo aspektus. Lyginant įvairių periodų Čiurlionio tapybą, apmąstant jos kolorito kaitą nuo darbų, sukurtų veikiant simbolizmo, romantizmo įtakoms, iki spalvinio išsilaisvinimo vėlyvosiose „Sonatose“ ir lyginant su Kandinskio ir Klee nueitu panašiu kūrybiniu keliu, išryškėja perduodamos čiurlioniškos „žinios“ aktualumas. Spalvos klausimai Čiurlionio kūryboje pasirodo kaip analogiški išspleistiesiems Klee ar Kandinskio meninėse schemose – per meno praktiką, įvairius plastinius aspektus kūrėjas sprendžia *suvokimo* problemas ir vaizdu siūlo bendražmogiškų „amžinųjų“ temų interpretaciją.

Čiurlionio paveikslų tematika taip pat galėtų atverti dar vieną – abstrakcionizmo – klausimą. Ar jo tapyba labiau abstrakti, ar objektiška? Iš pirmo žvilgsnio tarsi tapomi konkretūs objektai, pavyzdžiui, jau aptartas paveikslas „Pavasario sonata“ *Finale* (1907): atpažįstame bokštus, vėliavas. Kita vertus, Čiurlionio objektiškumas (šiuo atveju nesvarbus abstrahavimo lygmuo) itin panašus į Klee, juos ypač sieja miestui skirtų tapybinių serijų plastinė forma. Čiurlionio architektūrinių motyvų turinčius paveikslus („Vasaros sonatos“ *Scherzo*, 1908-ųjų paveikslas iš „Miesto“ ciklo ir kt.) galima lyginti su Klee miesto serijomis, gretinti su tokiomis akvarelėmis kaip, pavyzdžiui, daug vėlyvesnis darbas „Stebuklingas nusileidimas „112“!“ / „Miraculous Landing oder das „112“!“ (1920). Šiuo atveju atrodo, tarsi būtų kelti tie patys koloristiniai plastiniai uždaviniai. Galbūt tai lėmė panašus kūrybos kelias ar vadinamasis meninių ieškojimų „bagażas“ – nuo ankstyvojo realistinio romantizmo grafikos per psichologinį metafizinį simbolizmą iki brandžių abstrahuotų tapybinių kompozicijų vėlyvuoju kūrybos etapu. Įdomu tai, kad šiedu plačių pažiūrų menininkai turėjo panašų muzikinį skonį, mėgo tuos pačius kompozitorius, pavyzdžiui, aukštai vertino Ferencą Lisztą. Čiurlionis rašė: „Sėdžiu, tapau, ir staiga mano nosį pradeda kutenti kažkokie dangiški aromatai. Tai iš virtuvės sklinda rožių, lelijų ir razetų kvapas, o primusas skamba kaip Listo simfoninė poema.“⁴¹¹ Galima rasti net toms pačioms asmenybėms skirtą panašią kritiką, išsakytą Čiurlionio laiškuose ir Klee dienoraščiuose. Čiurlionio

⁴¹¹ Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *op. cit.*, p. 107.

laiškuose nemažai žaismingų pastabų skirta mokytojui „senam kelmui“ Carlui Reinecke, kuriam nepatiko lietuviški mokinio uvertiūrų motyvai⁴¹² „liūdnumas ir niūrumas“⁴¹³. Dienoraštyje Klee rašo turėjęs groti „vangią Carlo Reinecke's kompoziciją (įžangą, fugą ir choralą)“⁴¹⁴. Galima spėti, kad, klasikinės ir neklasikinės reprezentacijos formas mene šie du menininkai galėjo suvokti panašiai, kelti panašius tikrovės vaizdavimo uždavinius.

Klee stilizuotų augalų formų piešimo būdas (linijos kaip ribos, skiriančios spalvos plotus, pasitelkimas) artimas čiurlioniškam vaizdavimui, abiejų dailininkų tapyboje spalva dažnai kuria didžiausią įtampą. Štai, pavyzdžiui, panašus principas veikia Klee paveiksle „Augalas analitiškai“ / „Pflanzen-analytisches“ ir Čiurlionio „Pavasario sonatos“ *Finalle*, kur vėliavų motyvas, pažymėtas plona linija, atveria spalvinio manevro magiją. Šiam paveikslui ir beveik visai Čiurlionio tapybai nuo 1906-ųjų imtinai tinka ir Felixo Thürlemanno išvada apie Klee „Augalą analitiškai“: „Paveikslas „Augalas analitiškai“ galiausiai tampa euforine meninės veiklos interpretacija, kai tapyba vaizduoja save kaip išsilaisvinimo iš žemiškų varžtų aktą.“⁴¹⁵ Čiurlionio ir Klee tapyboje kaip šiam išsilaisvinimui reikšmingas įrankis pasitelkiama spalva. Ir Klee, ir Čiurlionio natūrfilosofijos ištakos tos pačios – orientalizmas, kuris sieja giluminiu bendrumu, nors paveikslų vaizdas – meninė forma (kaip, pavyzdžiui, „Pavasario sonatos“ *Finalle* ir „Augalo analitiškai“ atveju) – gali būti skirtingas.

Rytų Azijos kaligrafijos traktatų autoriai išskiria išorinį ir vidinį formos aspektus: pirmasis apima formaliąsias meno kūrinio savybes, o antrasis suvokiamas ne akimis, bet dvasia (*shen*) ir yra nepalyginamai svarbesnis, nes „sudaro gelminę substancinę kiekvieno kūrinio esmę“⁴¹⁶. Tikriausiai šį aspektą turėjo mintyje Dobužinskis sakydamas: „Kas mus tikrai džiugino Čiurlionies kūryboje ir, būtent, džiugino kaip koks

⁴¹² Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę: laišakai, užrašai ir straipsniai*, p. 71.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 70.

⁴¹⁴ *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, p. 140.

⁴¹⁵ Felix Thürlemann, *Nuo vaizdo į erdvę: apie semiotinę dailętyrą*, iš vokiečių kalbos vertė Lina Kliaugaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1994, p. 45.

⁴¹⁶ Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 164.

retas radinys, tai jo nuoširdumas, tikroji mistika ir jo meno gilus dvasinis turinys.⁴¹⁷ Į formalius trūkumus Rytų Azijos kraštų tapyboje žiūrima atsainiai, tačiau griežtai vertinami trūkumai, susiję su „dvasios nebuvimu“. Forma visiškai nepriklauso nuo spalvos kokybės, spalva skiriama nuo šviesotamsos. Tad ar galime teigti, kad spalvinis sprendimas yra emocinis, dvasinis – laisviausias menininko gestas, kuris taip pat daro ir stipriausią psichologinį poveikį žiūrovui?

Viena vertus, taip, tačiau su sąlyga, kad spalva suprantama kitaip nei vakarietiškoje meno tradicijoje. Čiurlionio tapybos koloritas turi tai, ką kinų estetinės menotyros pradininkas Xie He pavadino „adekvataus spalvos panaudojimo dėsniu“⁴¹⁸. Tai yra deklaratyvaus spalvingumo atsisakymas, darbas su viena ar, kaip brandžiajam Čiurlioniui būdinga, keliomis prislopintomis spalvomis. Būtinį gero spalvinio sprendimo komponentai yra „spalvos *tonalumas* (artimas savo pobūdžiu muzikinių garsų jautriausių gradacijų visumai) ir spalvos *sodrumas* arba, kitais žodžiais tariant, *intensyvumas, prisotinimas*“⁴¹⁹. Aukščiausią tonalumo ir spalvos prisotinimo santykį Čiurlionis išgauna „sonatiniu“ periodu, iš Rytų Azijos peizažo tapybos į jo paletę persikelia ir ypatingą svarbą įgyja geltoni, ochros atspalviai. Kita vertus, nesvarstant, forma ar spalva svarbesnė Čiurlionio kūryboje, jau ankstyvuosiuose darbuose galima matyti spalvos sodrumo, tonalaus intensyvumo paieškas. Dirbant pastele, linija (paprastai tai plastinis formos elementas) dažnai tampa spalva. Dėmė, linija, blikas, štrichas nesisiria taip kaip, pavyzdžiui, aliejinėje tapyboje.

Nei Čiurlionio, nei Klee paveiksluose nėra *griežtai* lygių spalvos plotų: ar tai būtų pastelė, akvarelė, tempera, ar aliejus, spalvos sluoksniuojasi, persidengia potėpio niuansais, lesiruotėmis arba grafiškais štrichais. Jei, pavyzdžiui, pažvelgsime į Klee „Flotilę“ / „Flotilla“ (1925), Čiurlionio paveikslus „Naktis“ (1906), „Langas“ (1904–1905), „Pasaulio sutvėrimas III“ (1905–1906), pastebėsime, kad spalvinius plotus sudaro smulkus įvairių krypčių ir atspalvių grafiškas štrichas. Iš arti matome žaismingą tepuko ir pastelinės kreidelės šokį, tačiau atsitraukę galime sakyti, jog tai melsvi, gelsvi ar žalsvi vientisų spalvų plotai. Čiurlionio „Pasaulio sutvėrimo“ viršutinėje dalyje

⁴¹⁷ Mstislavas Dobužinskis, *op. cit.*, p. 94.

⁴¹⁸ Xie He citata in: Antanas Andrijauskas, *op. cit.*, p. 177.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 179.

esančios linijos (lyg braukta sausu teptuku), atrodytų, iliustruoja vaizdingą Klee posakį, kad linija – tai taškas, išėjęs pasivaikščioti.

Linija labai svarbi Čiurlionio ir Klee tapyboje, neretai atrodo, jog šie menininkai tapybiškai *piešia* spalva (pvz., Klee „Sodo“ / „Garten“ serijos, Čiurlionio „Mano kelias II“ (1907), „Miškas“ (1907–1908), „Pasaka. Karalaitės kelionė I“ (1907)), o pasirinktos technikos diktuoja piešinio linijų charakterį, skirtingą skambesį. Akvarelė – minkštą, skaidrų, sluoksniuotą, tekantį, tempera – sodresnį, ekspresyvesnį, nors tai anaip tol ne grubi, aštri ekspresija, bet greičiau jautrus spontaniškumas. Šis grafiškumas Čiurlionio laikais buvo laikomas netapybišku, recenzijose jo kūriniai vadinti „Čiurlionio brėžiniais“, tačiau būtent šis bruožas glaudžiai sieja Čiurlionio (ir Klee) kūrybą su Rytų Azijos menu, tušo tapyba, o pasak Landsbergio, yra „viena ryškiųjų stilistinių jo muzikinės tapybos savybių“⁴²⁰.

Čia svarbu pastebėti, kad, kalbant apie Čiurlionio tapybos muzikalumą, neretai išryškinama paveikslo struktūra, plastinės formos ir ritmika – analizuojama, kaip menininkas grupuoja skirtingus elementus, koks jų tarpusavio santykis, plačiai interpretuojami ir tapybiniai simboliai. Muzikalumas suprantamas kaip tam tikrų tapybinių ženklų sistema, kuri parodoma kaip analogiška muzikinių simbolių sistemai. Štai, pavyzdžiui, Landsbergis, analizuodamas Čiurlionio „Sonatas“, daug dėmesio skiria formai, jo žodžiais tariant, „Čiurlionio plastinės temos varijavimuose nesunku atpažinti muzikos formos plėtojimo analogiją“⁴²¹. Pateikęs grafinę „Saulės sonatos“ *Allegro* schemą, Landsbergis daro išvadą, kad „šiose reliatyvios erdvės, nepaprasto vaizduotės polėkio ir ekstatiško jausmo pasaulyje [...] viešpatauja vis dėlto ne fantazija, o griežta tvarka, tikslingas racionalus sprendimas“⁴²². Toliau meno istorikas teigia, kad „tik tokiu būdu, sutramdyta meniškai organizuotos plastinės formos, dailininko fantazija gali pažadinti ir grįžtamąjį žiūrovo jausmų bei vaizduotės rezonansą“⁴²³.

Tačiau galima teigti, kad Čiurlionio tapyboje vaizduotės stygas ne mažiau užgauna ir spalva. Būtent spalvų deriniuose ir jos „uždėjimo“ technikose matome nevaržomą

⁴²⁰ Vytautas Landsbergis, *op. cit.*, p. 212.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 180.

⁴²² *Ibid.*, p. 179.

⁴²³ *Ibid.*

tapybišką muzikalumą, laisvą, jautrų, gyvą ir spontanišką improvizavimą. Tai, *kaip* Čiurlionis (ir Klee) naudoja spalvą ir kas iš pirmo žvilgsnio gali pasirodyti kaip gana siauras spalvos muzikalumo aspektas, yra ne tik svarbi gairė analizuojant šių dviejų menininkų kūrybą, bet ir atskleidžia gilumines abiejų autorių tapybos sąsajas su kartiniais Rytų Azijos meno principais, japoniškos dzen (Kinijoje *čan*) estetikos tradicija.

IŠVADOS

Įvairiais aspektais kompleksiskai aptarus spalvos fenomeno sampratą Bauhauzo mokyklos estetikoje ir meno praktikoje, galima apibendrinti kai kurias pagrindines išvagas. Pirmiausia, šios mokyklos vietą ir ilgalaikį poveikį dizaino ir spalvotyros istorijoje nulėmė trijų išskirtinio talento asmenybių –Vasilijaus Kandinskio, Paulio Klee ir Johanneso Itteno, kūrybinėje ir pedagoginėje veikloje įkūnijančių organiską meno teorijos ir praktikos jungtį, – subūrimas į vieną vietą. Artimas jų bendravimas, keitimasis originaliomis idėjomis, vaisingas Rytų tautų estetikos ir meno tradicijų integravimas darė įtaką ne tik anuomet unikalių dizaino ir spalvos teorijų atsiradimui, tačiau ir, teorijai glaudžiai sąveikaujant su praktika, nuolatiniam jų koregavimui.

Galime teigti, kad žymiausi šios mokyklos atstovai Klee, Kandinskis ir Ittenas sukūrė originalias, su neklasikine meno filosofija bei Azijos kraštų estetikos ir meno tradicijomis tiesiogiai susijusias modernistines spalvos fenomeno interpretacijas. Savo kūrybinėje praktikoje jie atvėrė plačias galimybes Vakarų vaizduojamosios ir taikomosios dailės modernizacijai, ypač plastinės meno kalbos atsinaujinimo procesui, kuris galingai skleidžiasi ankstyvosiose klasikinio modernizmo kryptyse: fovizmo, ekspresionizmo, futurizmo, abstrakcionizmo, orfizmo ir kitose. Vakarų meno istorijoje kūrybinis šių trijų asmenybių bendradarbiavimas yra išskirtinis itin sėkmingo bendraminčių darbo grupėje pavyzdys, kurio rezultatas – unikalios spalvos fenomeno, jo sąveikos su forma, kompozicija teorijos, iki pat šių dienų išliekančios dizaino ir spalvos tyrinėtojų dėmesio lauke.

Vadinasi, vienu svarbiausių aptariamų Bauhauzo mokyklos laimėjimų galima laikyti skirtingų konceptualių teorinių nuostatų, pedagoginių strategijų ir metodų pasitelkimą vieningam tikslui ir naujos, modernios, kitų civilizacijų laimėjimus įtraukiančios dizaino teorijos pagrindimui. Bauhauzo mokyklos ideologų formuluojamoje estetinėje programoje spalva greta formos tapo vienu pagrindinių dizaino specialistų rengimo sistemos segmentų. Iš čia kilo visų trijų Bauhauzo mokyklos korifėjų išskirtinis dėmesys teoriniams ir praktiniams spalvos tyrimams. Šis spalvos svarbos akcentavimas

modernaus dizaino sampratoje atsiskleidė pedagoginių praktikų Bauhauze metu. Per tiesioginį pedagoginį darbą su studentais jau ankstyvuojau mokyklos laikotarpiu Weimare išryškėja Itteno, Klee ir Kandinskio požiūrių bendrumai.

Ši trijų skirtingų konceptualių pedagoginių programų sintezė tapo svarbiu pokyčių generatoriumi tolesnėje Bauhauzo mokyklos raidoje, tolydžio augant dėmesiui spalvai ir jos daromam emociniam poveikiui. Dėl pirmojo mokyklos vadovo Walterio Gropiuso plačių pažiūrų ir diplomatinio talento į dizaino mokyklą buvo ne tik pakviesti Oriento filosofijos apologetai Ittenas, Klee ir Kandinskis, bet ir sudarytos sąlygos skleisti novatoriškoms ir oficialiajai Bauhauzo programai oponuojančioms tapytojų teorijoms.

Nors visų trijų Bauhauzo mokyklai vadovavusių architektų požiūris stipriai skyrėsi nuo didelę įtaką mokykloje turėjusių tapytojų, pirmąjį plačių humanitarinių interesų vadovą Gropiusą galime laikyti išimtimi, jo estetinės pažiūros buvo tarsi tarpinė grandis tarp technofunkcionalistinės mokyklos vizijos ir radiklios orientalistinės pozicijos (tokios kaip pedagoginė Itteno praktika). Bauhauzo estetinei programai nuolat svyruojant tarp dizaino, architektūros ir tapybos uždavinių, pradiniu Weimaro laikotarpiu į pirmą planą iškilo būtent minėtų išskirtinio talento tapytojų idėjos – Bauhauzo spalvos teorija, kryptingai grindžiama neklasikine meno filosofija bei Rytų kraštų estetinėmis nuostatomis, tampa moderniosios Vakarų dizaino estetikos pamatu. Čia ir atsiskleidžia paradoksas, iš profesinių tapytojų interesų išplaukęs Klee, Itteno ir Kandinskio indėlis į dizaino disciplinos raidą. Nors tiesioginė Klee ir Itteno veikla Bauhauze nutrūko, tapytojų sukurtą kurso modelį, kurio pagrindas yra formos ir spalvos sąveika, vėliau perėmė beveik visos įtakingiausios pasaulio dizaino mokyklos.

Apibendrinant aptartų Bauhauzo mokyklos kūrėjų įnašą į spalvos fenomeno tyrimėjimus, galima išskirti šiuos svarbiausius nuopelnus:

Pirma, esminių Klee, Kandinskio ir Itteno spalvos fenomeno interpretacijų principu galima laikyti spalvų sąveiką, kuri suprantama kaip pasaulio patyrimo ir poveikio suvokėjo julsėms būdas. Iš čia kyla jų spalvos fenomeno sampratos savitumas, kuris susiformavo neklasikinės, žaidybiškos, dinamiškai kūrybos principus traktuojančios ir sąmonės procesų sudėtingumą ar net nepažinumą pabrėžiančios meno estetikos koncepcijos pagrindu. Šios estetikos branduolį sudarė pagrindiniai kūrybos principai, perimti iš įvairių Rytų kraštų estetinių teorijų ir meno, ypač japonų ir kinų tušo tapybos.

Jie įvairiais pavidalais atsispindi analizuojamų dailininkų kūryboje ir leidžia Klee, Itteno ir Kandinskio spalvos konceptus aptarti iš džen estetikos kategorijų perspektyvos. Filosofiniai ir psichologiniai spalvos suvokimo principai čia atsiskleidžia ne tik abstrakčiai bandant apibrėžti spalvos sąvoką, bet ir tiesiogiai – meninėse schemose. Tai teorijos ir praktikos jungtis, sudaryta iš įvairių Rytų ir Vakarų estetikos idėjų, piešinių, dienoraščių, pedagoginių užrašų bei aiškinančių teorijų, taikant tyrimo kaip atviro klausimo modelį, nuolatinėmis improvizacijomis parodant vis kitas spalvos fenomeno raiškos galimybes.

Antra, Klee yra vienas ryškiausių modernistinės žaidybinės improvizacinės dailės atstovų, savo kūryboje jungusių estetinius ekspresionizmo, abstrakcionizmo, poetinio siurrealizmo, naiviojo bei Rytų meno principus. Jo spalvinė sistema atsiskleidžia spontaniškame meninės kūrybos procese, naudojant tam tikros matricos ar *schemas* modelį. Ši savybė ir kūrybos proceso, bet ne galutinio rezultato pripažinimas svarbiausiu meno kūrinio kokybės ženklu priartina estetinę Klee sistemą prie dabartinių spontaniškų vaizduojamųjų menų kūrimo modelių. Iš čia kyla savita intuityvistinė spalvos suvokimo ir kūrybinio proceso kaip *Genezės knygos* samprata. Siekiama atsiirti nuo įprastų racionalios, aiškiai reglamentuotos kūrybos taisyklių, išlaisvinant sąmoninių struktūrų veiklą *parodyti* tai, kas slypi po išoriniu regimybės sluoksniu. Pagrindinis šio tapytojo meninės sistemos principas yra judėjimas, pasaulis estetiškai patiriamas stebint, suvokiant, medituojant (ir perteikiant vaizdu) nuolatinį kismą. Klee dvasinės pasaulėžiūros ir iš jos išplaukiančios savitos spalvinės estetikos koncepcijos pagrindu reikėtų laikyti Rytų kraštų meno estetikos ir filosofijos tradiciją. Džen meninių praktikų *zenga*, *sumi-e*, *shakuhachi* ir kitų interpretacijos padėjo jam sukurti įvairiapusę tarpdisciplininę meninę sistemą, atskleidžiančią pamatinius modernios tapybinės estetikos kūrybinius principus.

Trečia, galima teigti, kad Ittenas, lyginant su Kandinskiu ir Klee, buvo nepalyginamai stipriau paveiktas Rytų tautų filosofijos, religijos, estetikos, meno idėjų. Šios idėjos tapo ne tik jo spalvų teorijos, bet ir neatsiejama pasaulėžiūros, gyvenimo būdo, pedagoginės sistemos ir meno praktikos dalimi. Spalvos fenomenas Itteno teorijoje suprantamas kaip pagrindinis, universalus, sintetinis, kitus dailininko meninės kūrybos proceso elementus jungiantis principas. Viena vertus, spalva analizuojama tarsi iš vidaus – išskleidžiami įvairiapusiai jos santykiai ne tik su visais pagrindiniais meninio

proceso aspektais (kompozicija, planais, forma etc.), bet ir su meninėmis praktiko-
mis, dizaino ir tapybos dėstymo metodologija. Kita vertus, spalvos fenomenas čia
gvildenamas tarsi iš išorės ir kartu kompleksiskai: estetiniu, etiniu, filosofiniu, psicho-
loginiu, psichofiziologiniu, kultūriniu ir kitais aspektais. Originali ir gilų rėžį spalvo-
tyroje palikusi Itteno sukurta spalvos teorija, kurią kaip dėstyto kurso apie spalvą ir
formą dalį perėmė įvairios dizaino krypties mokyklos visame pasaulyje, yra iššūkis
racionalistinei, logocentristinei, binariniam mąstymui grįstai vakarietiškai estetikos tra-
dicijai. Spalvos fenomeno suvokimo strategija, kuri mus (Europos ir taip pat Lietuvos
aukštąsias mokyklas) pasiekė per Bauhauzo dizaino mokyklą, yra paremta intuityvis-
tine, į konkrečios asmenybės individualumą ir vidaus pasaulį orientuota Rytų kraštų
filosofine, estetinė, meno tradicija, čan, dzen estetika ir mazdeizmo pasaulėžiūra.

Ketvirta, Kandinskio (kuris reiškėsi ne tik kaip vienas ryškiausių fovizmo, ekspre-
sionizmo ir abstrakcijos atstovų, bet ir kaip aukšto lygio meno teoretikas) spalvų teo-
rija išsikristalizavo veikiant sinestetinės gebos nulemtoms patirtims bei neklasikinės
meno filosofijos, Rytų estetikos idėjoms. Jo spalvos fenomeno daugiasluoksnės, poli-
morfiškos sistemos žinia nėra vien iš anksčiau gyvavusių estetinių teorijų išplaukian-
čios idėjos, bet ir veiklos meno praktikos srityje rezultatas. Kandinskio spalvos kon-
cepcija – tiesiog klasikinės teorijos ir praktikos organiškos jungties pavyzdys. Tai
savitas, sinestetinė patirtimi grįstas pagrindinių spalvos problemų interpretacijos mo-
delis, kuriame atsiveria naujos, iki tol teoriškai neapibrėžtos spalvinės kokybės (judė-
jimas, kryptis etc.) išsikristalizavusios iš sudėtingo skirtingų sensorinių pojūčių ir
emocijų labirinto.

Kandinskio, kaip ir Čiurlionio, spalvos teorijos sąsaja su muzika keliasluoksnė:
viena vertus, kuriamas tam tikras asociatyvinis tinklas, kai atskiras spalvas atitinka
skirtingi instrumentai, garso tonai etc. Kita vertus, kaip svarbiausia pabrėžiama gilu-
minė tapybos ir muzikos raiškos formų analogija, kurią Kandinskis akcentuoja tikė-
damas, kad muzikalumas yra žmogui įgimtas fenomenas, tam tikra prigimtinė duoty-
bė. Spalvų ir garsų sąsaja ne tiesioginė, bet principinė, metodologinė. Spalvoms
suteiktos skirtingos muzikinės struktūroms būdingos ypatybės (pvz., ritmika), ku-
riomis parodomas spalvos fenomeno nukreiptumas į vidujybę. *Vidinės būtinybės* są-
voką galime laikyti tam tikrą Kandinskio teorijų (tarp jų ir spalvos) *spiritus movens*,
steigiančiuoju vardikliu. Tai yra principas, atliepiantis Schopenhauerio, Nietzsche's ir

kitų Kandinskiui artimų autorių (Baudelaire'o, Maeterlincko etc.) neklasikinės meno filosofijos idėjas. Jį taip pat galime interpretuoti kaip tam tikrą organizacinį mechanizmą, Kandinskio įvestą kaip metodinį įrankį, siekiant suvaldyti bei sistemiskai teoriškai artikuliuoti efemeriškas ir sunkiai apibrėžiamas sinestetines spalvines patirtis. Tai šaltinis ar *judintojas*, provokuojantis menines intencijas, nukreiptas į dvasingumą. Taip pat *vidinę būtinybę* galima suprasti kaip idealizuotą meno, meniškumo arba menininko savasties provaizdį. Kandinskiui svarbiausi pamatiniai, egzistenciniai meninių fenomenų (formos, spalvos etc.) aspektai, jam rūpi, kiek atskiri meno pasaulio dėmenys leidžia priartėti prie dvasingumo, *kaip* jie veikia. Formos ir spalvos tarpusavio subordinacija nėra esminė jo spalvos teorijai. Spalva sudvasinama, ne tik išryškinamas estetiškas, bet pabrėžiamas ir etinis matmuo. Kandinskio spalvos teoriją galima laikyti ontologizuota spalvos fenomeno studija, kai meno problemika svarstoma neapsiribojant siaurai suprastu estetikos diskursu, bet įtraukiami filosofiniai gyvenimo, mirties, dvasios ir materijos klausimai, kuriems lygiavertiškai *užklašiamas* spalvos fenomenas.

Penkta, disertacijoje aptarta kitos kartos žymiausio Bauhauzo mokyklos atstovo Josefo Alberso spalvos estetika pirmiausia jungia jo mokytojų Kandinskio, Klee ir Iteno spalvos tyrinėjimų aspektus ir tarsi apibendrina europietiškosios Bauhauzo mokyklos patirtis, jas papildydama ir naujai atverdamą amerikietiškojo *Black Mountain* koledžo meno programoje. Todėl Alberso spalvos estetikoje glaudžiai persipina jo mokytojų Bauhauzo koloristų teorijos, atliepiančios Schopenhauerio, Nietzsche's, Baudelaire'o, Maeterlincko idėjas. Neklasikinė meno filosofija, Rytų kraštų estetika jungiama su amerikietiškojo pragmatizmo estetikos principais. Dėl Alberso spalvos fenomeno teorinių interpretacijų ir konkrečios pedagoginės praktikos Kandinskio, Iteno, Klee metafizinės, teosofinės įžvalgos, kylančios iš sinestetinių patirčių, religinių nuostatų, idealizuota ir meną sudvasinanti filosofija tampa praktinės kūrybos metodu *Black Mountain* koledže.

Šiaurės Amerikos kontinente veikiant pragmatizmui ryškėja esminės spalvos teorijos slinkty. Kandinskiui buvo svarbu suvokti, *kaip* pamatiniai meno pasaulio dėmenys intuityviai skleidžiasi meninės kūrybos procese, o jo sekėjas Albersas savo pirmtakų ir mokytojų spalvos teoriją papildė Johno Dewey'aus pragmatinei estetikai artima nuostata, savaip aukštinančia meną. Menas ir spalvos analizė per kūrybinį

patyrimą suprantama kaip sąmoninga idėja, didžiausias intelektualinis pasiekimas žmonių istorijoje. Albersui spalva yra *judėjimas*, dinamiškas *santykis*, pažįstamas ir suprantamas per praktinius eksperimentus. Menui svarbu ne saviraiška – ekspresyvi savybių meno kūrinių gamyba ar sėkmingas taikomojo objekto sukūrimas, bet studijavimas – individualių emocijų ir intelektualinių patirčių vizualizavimas siekiant skleisti *žinią*. Alberso estetikoje ir iš jos išplaukiančiame kūrybos projekte ši žinia yra tarsi nyčiška *geroji naujiena* – meną suprantant kaip gyvenimo teigimą, spalva tampa vienu pagrindinių jo įrankių suvokėjo pasaulėžiūrai keisti. Albersas savo spalvos estetikoje tarsi materializuoja idealistines Bauhauzo idėjas, meninę praktiką iškeldamas aukščiau už teoriją, nebekalba apie meniškumo arba menininko savasties idealizuotą provaizdį, bet per spalvos tyrimą parodo neišsemiamas pačių meno fenomenų galimybes.

Šešta, lyginant Čiurlionio (kuris savo kūrybiniame kelyje artimai siejosi su simbolistų, *Art Nouveau*, abstrakcionistų, metafizinės tapybos, poetinio siurrealizmo atstovų ieškojimais) spalvos sampratą su Klee ir Kandinskio spalvos teorijomis, į akis iškart krinta neįtikėtina sparti lietuvių dailininko evoliucija šioje srityje. Lyginamoji analizė suteikia galimybę išryškinti esminę slinktį nuo spalvos ir kolorito sampratos, būdingos ankstyvojo „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ (Antano Andrijausko terminas) estetikai, link spalvinės *redukcijos* – spalvų paletės siaurinimo brandžiuoju kūrybos etapu, kai nutapomos „Sonatos“. Spalviniai sprendimai ir kolorito sistema susiaurėja iki darbo su subtiliausiais „muzikaliais“, kinų peizažo tapybai būdingais santūrių spalvų ir tonų atspalviais, pustoniais (dažniausiai žalios, melsvos ir įvairaus tono ochros). Estetiniu požiūriu kulminacinis šios evoliucijos taškas yra vadinamieji Čiurlionio „sonatiniai“ ciklai, kurie per itin subtilius kolorito konstravimo metodus atskleidžia savitą kosmogonišką požiūrį į supantį pasaulį ir brėžia pamatinius struktūruojančius Čiurlionio koloritinės sistemos atskaitos taškus. Čiurlionio (kaip ir Klee bei Kandinskio) spalvos ir kolorito konstravimo sistemos bei brandžiausi tapybiniai laimėjimai kyla iš su klasikine Vakarų estetikos ir dailės tradicija konfrontuojančių *neklasikinių* modernistinės dailės estetinių nuostatų ir Rytų Azijos peizažo tapybos principų. Jiems veikiant atsisakoma anksčiau vyravusių įvairioms neoromantinėms kryptims (pirmiausia simbolizmui) būdingų mimetinių nuostatų ir pereinama prie formalių plastinių ir spalvos bei kolorito problemų svarbos iškėlimo. Čiurlioniškojo

spalvos projekto „geroji žinia“ glaudžiai susijusi su Klee bei Kandinskio ieškojimais spalvos srityje, jų laipsniška evoliucija abstraktėjimo kryptimi, kuri savo ruožtu siejosi su stiprėjančiu Rytų Azijos dailės tradicijų poveikiu ir tapybos „muzikalumo“ ryškėjimu. Tokia kolorito redukavimo tendencija lydi Čiurlionio tapybos *judesį* nuo simbolizmo prie modernizmo estetikos, tapybos abstraktėjimo ir muzikalėjimo link. Panaši spalvos sampratos raida artima ir Klee bei Kandinskio tapybinei evoliucijai bei jų spalvinės plastikos uždaviniams. Aktualizuojant praeities spalvinės praktikos pasiekimus ir apmąstant teoriškai atskirus koloristinės plastikos aspektus, naujai atsiskleidžia „tylioji“ čiurlioniškojo meno projekto žinia.

Septinta, šioje disertacijoje aptartų dailininkų teoretikų spalvos projektai gali būti suprasti ir interpretuoti kaip šiandien meno disciplinų pedagoginei sistemai aktualūs tarpdalykiniai meniniai tyrimai. Aptartos Kandinskio, Klee, Itteno, Alberso spalvos studijos, vadinamąja neklasikine meno filosofija grįstos kūrybinės schemos (ir pedagoginės praktikos) bei jų interpretacijos pasitelkiamos veikiant dabartiniame meno lauke – individualioje kūryboje ir dėstant meno disciplinas. 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. Čiurlioniškojo spalvos projekto savybės – meno praktikos ir intelektualinių žinių santykio pasirodymas jo koloristinėje sistemoje – taip pat leidžia jo kūrybą interpretuoti kaip meninį tyrimą.

Aštunta, Klee, Kandinskio, Itteno ir Alberso spalvos fenomeno koncepcijų – sintetinių teorijų – aktualizavimas suteikia galimybę svarstyti vaizduojamųjų ir taikomųjų menų, amato ir kūrybos, teorijos ir praktikos jungtį. Tie patys teoriniai konceptai, meninės kūrybos principai bei pedagogikos modeliai, integruoti spalvos fenomeno interpretacijose, ir XXI a. gali būti sėkmingai taikomi įvairių sričių dizaino, tapybos ar kitose vaizduojamųjų menų praktikose.

Apibendrinant galima teigti, kad Bauhauzo spalvos teorija, atverdamą galimybes naujai platesnei spalvos fenomeno interpretacijai, kartu atskleidžia šios mokyklos teoretikų ir praktikų koncepcijose ryškėjančias ribų tarp skirtingų disciplinų išsityrimo užuomazgas. Nors Bauhauzo tikslai dabartiniu visuotinio pliuralizmo laikotarpiu daugeliui gali atrodyti perdėm artimai susiję su maištingos modernizmo estetikos sklaida pirmaisiais XX a. dešimtmečiais, daugelis originalių šios mokyklos idėjų ir

šiandien išsaugo aktualumą, nes jų iškeltos ir nagrinėtos problemos dar lieka neišspręstos. Jų šiuolaikiškumą parodo gyva intelektualinė tarptautinė polemika apie Bauhauzo mokykloje išsikleidusias spalvos teorijas, stipriai veikiančias spalvos fenomeno suvokimą XXI a. Tokio talento ir masto kūrėjų, jungiančių teoriją ir praktiką, vėliau neatsirado, todėl Bauhauzo mokyklos korifėjų sukurtą spalvos teoriją ir praktinių sprendimų įtaka jaučiama ir dabartinėje postmodernistinėje vizualinėje raiškoje.

BIBLIOGRAFIJA

1. Ackerman, Ute, „Body Concepts of the Modernists at the Bauhaus“, in: Fiedler, Jeannine, Feierabend, Peter, *Bauhaus, Germany: Tandem Verlag GmbH*, 2006.
2. Adamic, Lois, *My America 1928–1938*, NY: Harper & Brothers, 1938.
3. Adler, Bruno, „Fine Art in Weimar“, *Das Volk*, 1921 04 22, in: Wingler, Hans M., *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, USA: MIT Press, 1984.
4. Albers, Josef, *Interaction of Color*, USA, Massachuses, Westford: The Murray Printing Co. (cop. Yale University Press), 1975.
5. Albers, Josef, „Present and / or Past“, *Design*, April, 1946, Vol. 47, No. 8/35c, Private Collections, Mr. and Mrs. Frederik R. Mangold, Papers, Articles about BMC, NC State Archives. P.C. 1520.2.
6. Albers, Josef, „A Second Foreword“, in: III Faculty Files, Box 1, North Carolina State Archives, BMC 1933–1956.
7. Albers, Josef, „Address by Josef Albers, Given at Black Mountain College Meeting at the Museum of Modern Art, New York, January 9, 1940“, in: Museum of Modern art, Vertical File, Files About Individuals: Albany–Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974.
8. Josef, Albers, „Adress by Albers“, in: Buch–Reisinger (Catalog „Contemporary American Painting“, 1932), Files About Individuals: Albany–Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project II, 1933–1973.
9. Albers, Josef, „Adress for the Black Mountain Colllege Meeting at New York, June 12, 1940“, in: II Research files, Files About Individuals: Albany–Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974.
10. Albers, Josef, „Artist File“, in: II Research files, Files About Individuals: Albany–Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974.
11. Albers, Josef, „Biography“, in: Xeroc of document in the San Francisko Museum of Art, Files About Individuals: Albany–Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974.
12. Albers, Josef, „Concerning Art Instruction“, in: Black Mountain College, Bulletin 2, June 1934, in: North Carolina State archives (Western Regional Archives).

13. Albers, Josef, „Exhibitions 1929–1941“, in: II Research files, Files About Individuals, Black Mountain 1936, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974.
14. Albers, Josef, „Manual Instruction in Relation to Form“, in: Albers, Josef: Personal, III Faculty Files, Box 1, North Carolina State Archives.
15. Albers, Josef, „The Meaning of Art“, in: BMC Papers, May 6, 1940, Files About Individuals: Albany–Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974.
16. Albers, Josef, *Waco*, Texas Baylor univ. Newspaper, April 1938, II Research files, MoMa Clippings, Files About Individuals, Exhibitions 1929–1941, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974.
17. Andrijauskas, Antanas, *Amžinybės ilgesys: tradicinė indų kultūra, estetika ir menas*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2015.
18. Andrijauskas, Antanas, *Kultūrologijos istorija ir teorija*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2003.
19. Andrijauskas, Antanas, *Kultūros, filosofijos ir meno profiliai (Rytai–Vakarai–Lietuva)*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2004.
20. Andrijauskas, Antanas, „M. K. Čiurlionio erdvės ir žalsvų tonų tapybinė metafizika“, in: Aplinkkeliai, internete: <http://aplinkkeliai.lt/musu-tekstai/akademybe/m-k-ciurlionio-erdve%CC%83s-ir-zalsvu-tonu-tapybine-metafizika/> [žiūrėta 2016 05 20].
21. Andrijauskas, Antanas, *Neklasikinės ir postmodernistinės filosofijos metamorfozės*, Vilnius: Meno rinkos agentūra, 2010.
22. Andrijauskas, Antanas, „Orientalistika ir komparatyvistinės studijos“, in: *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos 2*, sudarė Antanas Andrijauskas, Vilnius: Gervėlė, 2001.
23. Andrijauskas, Antanas, *Vaizduotės erdvės: tradicinė kinų estetika ir menas*, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2015.
24. Andriušytė-Žukienė, Rasa, „Romantinė vaizduotės stichija M. K. Čiurlionio ir amžininkų kūryboje“, *Logos*, 2003, spalio–gruodis, Nr. 35.
25. Andriušytė-Žukienė, Rasa, *M. K. Čiurlionis ir modernizmas*, Kaunas: VDU leidykla, 2001.

26. *Anthroposophy in Art*, internete: <http://sites.middlebury.edu/alexandra/kandinsky/paintings/> [žiūrėta 2016 04 30].
27. Arendt, Hannah, *Tarp praeities ir ateities: aštuoni politinės filosofijos etiudai*, iš anglų kalbos vertė Arvydas Šliogeris, Vilnius: Aidai, 1995.
28. Arndt, A. Ch., *Nurenberger Zeitung*, 1979 09 07.
29. Aristotelis, „Poetika“, in: *Poetika ir literatūros estetika: nuo Aristotelio iki Hegelio*, sudarė Vanda Zaborskaitė, Vilnius: Vaga, 1978.
30. Articles about Josef Albers, „Art As a Fourth R“, A New American college is combating the idea that only painters can paint“, Reprinted from *Arts and decoration*, January, 1935, NC State Archives, Private Collections, Mr. and Mrs. Fredrick R. Mangold, Papers, P.C. 1520.2.
31. Articles about Josef Albers, „Think!“, in: *Art, Time*, June 18, 1956, p. 80, NC State Archives, Private Collections, Mr. and Mrs. Fredrick R. Mangold, Papers, P.C. 1520.2.
32. Balkema, Annette W., Slager, Henk (ed.), *Artistic Research*, Amsterdam, New York, 2004.
33. Barnitz, Jacqueline, „Famed Colorist Discusses Perceptual Art“, *Art Voices*, Winter, 1965, in: Taped Interview with Josef Albers, II Research files, Files About Individuals: Albany–Barnhart, Box 18, NC State Archives, NC Museum of Art, BMC, Research Project 1933–1974.
34. Bergdoll, Bary, Dickerman, Leah, *Bauhaus 1919–1933: Workshops for Modernity*, New York: The Museum of Modern Art, 2009.
35. Borgdorff, Henk, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, 2012.
36. Bowlt, John E., „M. K. Čiurlionis: His Visual Art“, in: Senn, Alfred Erich, Bowlt, John E., Staškevičius, Danutė, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Music of the Spheres*, Newtonville MA: Oriental Research Partners, 1986.
37. Bruveris, Jonas, „Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: didingumas“, *Lietuvos muzikologija*, 2001, t. 12.
38. Cassirer, Ernst, *An Essay on Man: An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, New Heaven and London: Yale University Press, 1970.
39. Chevalier, Denys, *Klee*, New York: Crown Publishers, Inc., 1979.
40. Cieškaitė-Brėdikienė, Laimutė, *Dizaino raida nuo Morriso iki Morrisono*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

41. Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas, *Apie muziką ir dailę: laiškai, užrašai ir straipsniai*, paruošė Valerija Čiurlionytė-Karužienė, Vilnius: Vaga, 1960.
42. Čiurlionis Mikalojus Konstantinas, *Laiškai Sofijai*, sudarė Vytautas Landsbergis, Vilnius: Vaga, 1973.
43. Dewey, John, *Art as Experience*, USA, New York: Penguin Group Inc., 2005.
44. Dunne, Anthony, Raby, Fiona, *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, London: The Mit Press, 2013.
45. Ellert, JoAnn C., „The Bauhaus and Black Mountain College“, *The Journal of General Education*, Vol. 24, No. 3 (October 1972).
46. Elsen, Albert E., *Purposes of Art: An Introduction to the History and Appreciation of Art*, USA, New York: Holt, Rinehart and Winston, INC, 1967.
47. Eoyang, Eugene, „Beyond Visual and Aural Criteria: The Importance of Flavor in Chinese Literary Criticism“, *Critical Inquiry*, Vol. 6, No. 1. (Autumn, 1979).
48. Elkins, James, Whitehead, Frances, *What Do Artists Know?*, USA, Pennsylvania State University Press, 2012.
49. Fiedler, Jeannine, Feierabend, Peter, *Bauhaus, Germany*: Tandem Verlag GmbH, 2006.
50. Forgács, Éva, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, translated by John Bárti, Budapest, London, New York: Central European University Press, 1995.
51. Franciscano, Marcel, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals and Artistic Theories of its Founding Years*, Urbana III: University of Illinois Press, 1971.
52. Friedewald, Boris, *Bauhaus*, Germany, Munich: Prestel Verlag, 2009.
53. Galaunė, Paulius (red.), *M. K. Čiurlionis*, Kaunas: Spindulys, 1938.
54. Grace, Glueck, „Each Day Another Albers Pancake“, in: „Art Notes“, *The New York Times*, Sunday, December 5, 1971, NC State Archives, Private Collections, Mr. and Mrs. Fredrick R. Mangold, Papers, P.C. 1520.2, Articles about Josef Albers.
55. Grohmann, Will, *Paul Klee*, USA, New York: Harry N. Adams publishers, 1985.
56. Ha'nish, Otoman Zar-Adusht, *Mazdaznan & Breath Culture*, UK: London, 2012.
57. Heidegger, Martin, *Off the Beaten Track*, edited and translated by Julian Young, Kenneth Haynes, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
58. Hisamatsu, Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, USA, NY: Kodasha International Ltd., Through Harper and Row Publishers, 1982.

59. Hochman, Elaine S., *Bauhaus: Crucible of Modernism*, USA, New York: Fromm International Publishing Corporation, 1997.
60. Иттен, Йоханнес, *Мои форкурсы в Баухаузе и других школах. Искусство формы*, Москва: Издатель Д. Аронов, 2001.
61. Itten, Johannes, *The Art of Color: The Subjective Experience and Objective Rationale of Color*, USA: John Wiley & Sons, 1973.
62. Itten, Johannes, *Design and Form – the Basic Course at the Bauhaus*, NY: Reinhold Publishing Corporation, 1964.
63. Itten, Johannes, *Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs und Formenlehre*, Ravensburg: Otto Maier, 1963.
64. Yla, Stasys, M. K. Čiurlionis: kūrėjas ir žmogus, 2-asis leidimas, Vilnius: Vyturys, 1992.
65. Jakobsen, Thomas, „Kandinsky's Color – Form Correspondence and the Bauhaus Colors: An Empirical View“, *Leonardo*, Vol. 37, 2004, Nr. 2.
66. James-Chakraborty, Kathleen, „Introduction“, in: Idem, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, USA, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.
67. Jastrumskytė, Salomėja, *Sinestezijos fenomeno konceptualūs virsmai XIX ir XX a. Vakarų meno teorijoje ir praktikoje*: daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2011.
68. Jennerjahn Warren Paul, „Pete“, *Notes*, Class J. Albers, Color, Summer 1948, 1948–49, V. Donated Materials, Box 67, NC State Archives (Western Regional).
69. Jullien, François, *In Praise of Blandness: Proceeding from Chinese Thought and Aesthetics*, translated by Paula M. Varsano, New York: Zone books, 2004.
70. Kandinsky, Wassily, *Concerning the Spiritual in Art*, translated by M. T. H. Sadler, New York: Dover Publications, Inc, 1977.
71. Kandinsky, Wassily, *Point and Line to Plane*, New York: Dover Publications, Inc., 1979.
72. Karužytė-Čiurlionienė, Valerija, Grigienė, Judita (par.), *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: albumas*, Vilnius: Vaga, 1977.
73. Klee, Felix (ed.), *The Diaries of Paul Klee, 1898–1918*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1968.
74. Paul Klee, *Briefe an die Familie*, Vol. 2, Cologne, 1979, p. 970, in: Fiedler, Jeannine, Feierabend, Peter, *Bauhaus*, Germany: Tandem Verlag GmbH, 2006.

75. Klee, Paul, *Hand Puppets*, edited by Christine Hopfengart, Eva Wiederkehr Sladeczek, translated by Amanda Crain [et al.], Bern: Zentrum Paul Klee; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2006.
76. Klee Paul, *Schöpferische Konfession*, ed. Christian Geelhaar, Köln: Du-Mont, 1976.
77. Knott, Robert, „Paul Klee and the Mystic Center“, *Art Journal*, December 1978, Vol. 38, Issue 2.
78. Kofman, Sarah, „Metaphor, Symbol, Metamorphosis“, in: *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*, edited by David B. Allison, London: MIT Press, 1994.
79. Kučinskas, Darius, *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas*, Kaunas: Technologija, 2007.
80. Landsbergis, Vytautas, *Čiurlionio dailė*, Vilnius: Vaga, 1976.
81. Landsbergis, Vytautas, *Visas Čiurlionis*, Vilnius: Versus Aureus, 2008.
82. Merleau-Ponty, Maurice, *The Visible and the Invisible*, USA, Illinois, Evanston: Northwestern University Press, 1968.
83. Lyotard, Jean-François, *Postmodernus būvis: ataskaita apie žinojimą*, iš prancūzų kalbos vertė Marius Daškus, vertimą peržiūrėjo ir pataisė Nijolė Keršytė, Vilnius: Baltos lankos, 2010.
84. Maciuika, John V., *Before the Bauhaus: Architecture, Politics and the German State, 1890–1920*, USA, NY: Cambridge University Press, 2005.
85. Meyer, Ulf, Engels, Hans, *Bauhaus-Architecture: 1919–1933*, München: Prestel Verlag, 2001.
86. Miller, Margaret (ed.), *Paul Klee*, USA, New York: MOMA, 1945.
87. Senn, Alfred Erich, Bowl, John E., Staškevičius, Danutė, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis: Music of the Spheres*, Newtonville MA: Oriental Research Partners, 1986.
88. Myers, Bernard S., *The German Expressionists: A Generation in Revolt*, New York: Fredrick A. Praeger, Inc., Publishers, 1966.
89. Mironova, Lenina N., *Cvetovodenie (Цветоведение)*, Minsk: Visheishaja shkola, 1984.
90. Mironova, Lenina N., *Uchenie o cvete (Учение о цвете)*, Minsk: Visheishaja shkola, 1993.
91. Nietzsche, Friedrich, *Tragedijos gimimas, arba Helenizmas ir pesimizmas*, iš vokiečių kalbos vertė Alfonsas Tekorius, Vilnius: Pradai, 1997.

92. Nyčė, Frydrichas, „Stabų saulėlydis“, in: Idem, *Rinktiniai raštai*, sudarė Antanas Rybelis, Vilnius: Mintis, 1991.
93. Nyčė, Frydrichas, „Štai taip Zaratustra kalbėjo“, in: Idem, *Rinktiniai raštai*, sudarė Antanas Rybelis, Vilnius: Mintis, 1991.
94. Neumann, Eckhard, „Mazdaznan at the Bauhaus“, in: Idem, *Bauhaus and Bauhaus People*, NY: Van Nostrand Reinhold Company, 1970.
95. Ponente, Nello, *Klee: Biographical and Critical Study*, USA: World Publishing Company, 1960.
96. Pšibilskis, Vyintas Bronius (sud.), *Atsiminimai apie M. K. Čiurlionį*, Vilnius: Aidai, 2006.
97. Reynolds, Katherine C., „Progressive Ideals and Experimental Higher Education: The Example of John Dewey and Black Mountain College“, *Education and Culture*, Spring, 1997, Vol. XIV, No. 1.
98. Rorty, Richard, *Essays on Heidegger and Others*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
99. Rorty, Richard, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
100. Rowland, Anna, *Bauhaus Source Book: Bauhaus Style and it's Worldwide Influence*, UK, London: Quantum Books Ltd, 1997.
101. San Lazzaro, Gualtieri di, *KLEE. A Study of his Life and Work*, edited by Fernand Hazan, Paris, 1957.
102. Schmitz, Norbert M., „The Preliminary Course under Johannes Itten – Human education“, in: Jeannine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*, Germany: Tandem Verlag GmbH, 2006.
103. Scheidig, Walter, *Weimar Crafts of the Bauhaus: An Early Experiment in Industrial Design*, New York: Reinhold Publishing Corporation, 1967.
104. Tierney, Frank, „Toward an Eccentric [Design] Pedagogy: Johannes Itten and Dan Friedman“, *Design Principles and Practices: An International Journal*, Vol. 4, Nr. 1.
105. Thürlemann, Felix, *Nuo vaizdo į erdvę: apie semiotinę dailėtyrą*, iš vokiečių kalbos vertė Lina Kliaugaitė, Vilnius: Baltos lankos, 1994.

106. Varto, Juha, *Basics of Artistic Research. Ontological, Epistemological and Historical Justifications*, Finland, Helsinki: Publication series of the University of Art and Design B 94, 2009.
107. Žilinskaitė, Viktorija, „Vaizdo link: okuliarcentrizmas ir jo tyrimo metodologija“, *Filosofija. Sociologija*, t. 21, Nr. 1.
108. Waisberg, Nitzan, *An Epistemological Perspective on Design Discourse in the 20'th Century*, London, V&A RCA MA, 2006.
109. Weber, Nicolas Fox, *The Bauhaus Group: Six Masters of Modernism*, New Haven, London: Yale University Press, 2011.
110. White, Hyden, „Įvadas: tropologija, diskursas ir žmogaus sąmonės modusai“, in: *Kultūra ir istorija*, sudarė Vytautas Berenis, Vilnius: Gervėlė, 1996.
111. Whitford, Frank, *Bauhaus: World of Art*, London: Thames and Hudson Ltd, 1984.
112. Wilson, Mick, Ruiten, Schelte van (ed.), *Share: Handbook for artistic research education*, Amsterdam: Elia, 2013.
113. Wingler, Hans M., *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, USA: MIT Press, 1984.
114. Wittgenstein, Ludwig, *Remarks on Colour*, Oxford: Basil Blackwell, 1978.

Kūrybinė dalis

DEIMOS KATINAITĖS
SPALVOS KONTEKSTAI

I. Spalvos kontekstai.

Kūrybinės doktorantūros studijų dalies aprašas

Pradėdama savo meno praktikos aprašą norėčiau priminti, kad pasirinktas doktorantūros studijų modelis paremtas nuostata „tyrimas daro įtaką kūrybai ir formuoja meninę praktiką“ (*Research that Informs Art Practice*) – tiriamajame darbe savo kūryba nereflektuojama, bet rašomos disertacijos medžiaga veikia kaip įkvėpimas. Taip pat svarbu paminėti, kad kertiniai disertacijoje aptarti spalvos teorijų autoriai prioretizavo tapybą manydami, jog tik šioje meno srityje geriausiai atsiskleidžia įvairios spalvos fenomeno raiškos ypatybės. Tapyba yra ir mano pagrindinė meninė veikla.

Kūrybinę doktorantūros studijų dalį, tęstinį meno projektą „Spalvos kontekstai“, sudarė keturios asmeninės tapybos parodos, kuriose pristatyta meninė praktika, keturi tapybiniai ciklai-interpretacijos, įkvėpti nagrinėjamos teorinės medžiagos:

Kontekstas 1. „Achromatiniai eksperimentai“ („Aido“ galerija 2012 11 27–12 08)

Kontekstas 2. „Spalviniai eksperimentai“ („Aido“ galerija 2014 02 14–03 04)

Kontekstas 3. „Spalvos 3“ („Aido“ galerija 2015 03 25–04 11)

Kontekstas 4. „Preludai Čiurlioniui“ („Aido“ galerija 2016 04 07–27)

Šiose parodose, arba spalviniuose „kontekstuose“, nereikėtų ieškoti racionalaus argumento, kuris atsakytų į klausimą, kodėl vieno ar kito ciklo bendras vaizdas (visuma) būtų toks, kodėl tam tikruose paveiksluose vyrauja būtent šios spalvos. Tapydama nieko netiriu, bet dažniausiai kliaujuosi intuicija: leidžiu veikti tiems sąmonės ir pasąmonės aspektams, kurie savaime „įsijungia“ kūrybinio proceso metu. Taip pat nereikėtų šių ciklų perdėm tiesiogiai sieti su konkrečiais parašytos disertacijos skyriais ir ieškoti griežtos loginės sekos – tapyba nieko neiliustruojau, nesiūlau jokių taisyklių sprendimų, jie man nesvarbūs, kaip nesvarbūs buvo ir mano tiriamiems tapytojams Klee, Kandinskiui, Ittenui, Albersui ir Čiurlioniui.

Meno projekto pavadinimą „Spalvos kontekstai“ pasirinkau kaip nuorodą ar užuominą ne tik į mane įkvėpusių idėjų, bet ir į vaizdų, prisiminimų bei lūkesčių lauką. Sąvoka *kontekstas* (lot. *contextus* – surištas) čia suponuoja tam tikras aplinkybes, sąlygas, vidinį atskirų darbų sąryšingumą ir intelektinę aplinką, kurioje tapybos pavidalu skleidėsi mano spalvinės patirtys, kūrėsi tam tikra projekto dinamika, atvedusi

prie paskutinės parodos „Preljudai Čiurlioniui“ spalvinės plastikos. Nors tiesiogiai tiriamoji medžiaga meno projekte nepasirodo, vis dėlto geriausiai jį suprasti galima perskaičius disertaciją: mane dominusi probleminė terpė tarsi savaime žiūrovą įvestų ir į tapybą, siūlytų tam tikrą meninio dialogo formą, sufleruotų kultūrinį vaizdinės diskusijos kodą. Nors atskirus ciklus galima interpretuoti kaip tam tikras prasmines tapybinio „teksto“ ar audinio ištraukas, leidžiančias tiksliau suprasti į jį įeinančio konkretaus paveikslo (kaip žodžio) reikšmę, vis dėlto kiekvienas paveikslas gali būti interpretuojamas ir kaip savarankiškas įvykis ar faktas, jei žiūrovas jį „perskaitytų“ kitaip – suteiktų naujų prasmų ar pasiūlytų kitokią interpretaciją. Savo tapyba atvirai kviečiu dialogui – čia kalbu vaizdu, pagrindinė raiškos ir komunikacijos forma šiuo atveju yra spalvinė plastika, todėl nemanau esant reikalinga savo darbus kaip nors paaiškinti. Tapyba yra tam tikra kalbos forma, turinti savo taisykles, metodus ir tik jai būdingą vaizdinę logiką, todėl ne visada tikslinga ją papildyti kitos kalbos įrankiais, pavyzdžiui, „įžodinti“. Taip ant vaizdo tarsi būtų užklojamas dar vienas reikšmių „vortatinklis“, kuris, jei aiškinčiau pati, būtų tik autoriaus savęs interpretacija. Todėl, palikdama prasminę interpretaciją žiūrovui, kuriam mano paveikslai galbūt atvers visai kitas reikšmių „duris“ nei man, šiame tekste savo paveikslų turinio neanalizuosiu. Užuoat siūliusi tokią, mano nuomone, netikslingą analizę – galimai tik klaidinančią *tyliųjų žinių* įgarsinimą, siūlau *pasakojimą* apie kontekstus – paveikslų sukūrimo aplinkybes, mane dominusius tapybinės plastikos aspektus ir menines problemas, su kuriomis susidūriau, išsikėlusį tikslą ketverius metus nuosekliai dirbti pasirinkta kryptimi. Tokiu būdu pasakojimas *kaip* atsakys į klausimą *kas* ar bent jau pasiūlys keletą atsakymo variantų, nes (Kandinskio žodžiais tariant) menas savo esme yra laisvas, tad nieko griežtai, vienareikšmiškai privalomo jame būti negali.

Į kūrybinio proceso centrą aš iškėliu spalvą: tapydama norėjau pažinti, kokias galimybes man atvers susikoncentravimas į šį fenomeną, tik nesitikėjau, kad kelias bus toks sunkus. Siekiant spalvos išgryninimo ir vėliau išaiškėjusios koloritinės slinkties, teko susidurti ir mėginti įveikti daugybę kitų meninės kūrybos proceso problemų. Turėjau gilintis į formos, kompozicijos ir erdvės konstravimo plastiką, nes raktas į spalvos fenomeno paslaptį slėpėsi po kitais meno pasaulio reiškiniiais – neįveikusi jų, negalėjau pasitelkti spalvos *per se* tapydama, spalva negalėjo tapti svarbiausiu, t. y. *konstrukciniu*, mano paveikslų elementu – tokį uždavinį sau kėliu pradėdama

projektą. Pasirinkau keletą man parankių paveikslų formatų (daugiausia 120x140 ir 100x120) ir jų laikiausi tapydama visus keturis ciklus, kai kuriuos darbus tikslingai pertapydama daugybę kartų ir eksponuodama kaip vis kito ciklo dalį, daugumą sukurdamą naujai. Kiekviename cikle buvo ir kitokio formato, mažesnių, paveikslų (40x40, 80x120, 70x120), tačiau didžiausi formatai (120x140 ir 100x120) „keliavo“ per visas keturias parodas. Nėra jokio loginio argumento ar teorijos, kurie paaiškintų, kodėl pasirinkti būtent tokie drobių išmatavimai: dydžius rinkausi intuityviai, o pagrindiniais tapo tie, kurie leido jaustis „patogiausiai“. Tiesa, buvo svarbu, kad vėliau galėčiau paveikslus jungti į grupes, eksponuoti įvairias jų konfigūracijas, todėl atskiri darbai turėjo sutapti bent viena kraštine. Taip pat dėl šios priežasties (įvairesnių eksponavimo galimybių) daugumos darbų nepasirašiau tikėdama, kad jei kompozicija pakankamai stipri, paveikslas turi atrodyti gerai, nesvarbu, kaip jį kabinti: viršus ir apačia gali keistis vietomis priklausomai nuo bendros ciklo eksponavimo kompozicijos. Nenorėjau, kad autografas nurodytų vieną „baigtinę“ paveikslo poziciją jį eksponuojant konkrečioje erdvėje.

Svarbu paminėti, kad kiekvienas spalvinis „kontekstas“ – ciklas, pristatant asmeniui ir vėliau rodant bendrose parodose, gavo sąlygišką pavadinimą, kuris nenurodo į jokią teoriją, neslepia „filosofijos“, tėra mano kūrybinio proceso krypties ir dinamikos užuomina. Lyg kelio riboženklis, geriausiai atitikęs to meto būseną – nuo visiškos nežinios, baimės prieš *tabula rasa* iki asmeninių kūrybinių spalvos plastikos atradimų projektui baigiantis.

I.1. Kontekstas 1

Pirmasis meno projekto *kontekstas* „Achromatiniai eksperimentai“ buvo tarsi ieškojimų kelio pradžia, atskaitos taškas, neturintis nieko baigtinio. Tuo metu rinkau medžiagą disertacijai ir svarsčiau, kokia kryptimi siaurinti spalvos fenomeno sampratos temą. (Bauhauzo mokyklai skirta medžiaga mano projekte ryškiau „pasirodė“, tai yra įkvėpė, tik vėliau, antroje parodoje.) Galima sakyti, kad pradėdama projektą įprastu stiliumi nutapytus darbus pritaikiau spalviniams eksperimentams: ėmusi kelti kitus klausimus nei anksčiau, tarsi savaime kūrybai suteikiau kitokią dinamiką.

Eksperimentas tuo metu buvo vienintelis įmanomas kelias siekiant, viena vertus, *sustoti* ir pasižiūrėti, kaip veikia spalvos mano ligtolinėje tapyboje, kita vertus, *pajudėti* nuoseklesne ir kūrybine prasme sąmoningose kryptimi. Sąmoningumas čia suprantamas ne kaip logiškas liepimas sau koncentruotis į spalvą perskaičius tam tikrą kiekį tikslinės literatūros, bet veikiau kaip intuityvus meninės plastikos prieigų ieškojimas – eksperimentavimas.

„Achromatiniais eksperimentais“ (graikiškai *a* – ko nors neigimas, *chroma* – spalva) šią proceso dalį pavadinau dėl pasirinktų pagrindinių baltos, pilkos ir juodos spalvų⁴²⁴, kuriomis ėmiau dengti atskirus kai kurių jau nutapytų darbų plotus. Tokia invazija, savotiškas neigimas ar sprendimas daryti pirmąjį reduktyvų žingsnį kilo mąstant apie su spalvos fenomenu glaudžiai susijusią erdvės problemą, tai yra erdvės suvokimą mūsų vakarocentrinėje estetinėje tradicijoje lyginant su, pavyzdžiui, Rytų Azijos tapybos tradicija. Pastebėjau, kad mano, kaip ir nemažos dalies kitų lietuvių autorių, tapyboje erdvės tiesiog nėra – paveikslai „apkrauti“ formomis, spalvomis, sunkiasvoriais, todėl, nors yra abstraktūs, kuria daiktiškumo įspūdį. Į savo ankstesnę kūrybą žvelgdama tarsi iš šalies, lyg į svetimus darbus, pasigedau laisvos „oro cirkuliacijos“, spalvinių pauzių ir tylesnės, subtilesnės plastikos. Taigi baltos ar pilkos spalvos plotai šiame cikle veikė kaip formų ir spalvų šėlsmo, kuriuo mėgavausi anksčiau, stabilis. Pristatydama ciklą derinau taip redukuotus paveikslus su kitokiais, kuriuose liko anksčiau mėgtos atviros, ryškios spalvos – mėlynos, žalios, raudonos atspalviai.

Pirmų doktorantūros studijų metų eksperimentų laikotarpiu dirbau ir prie dar vieno ciklo – dar vienos pirmojo spalvinio *konteksto* parodos „Eksperimentai neteisingsomis spalvomis“. Šiuo atveju tikslingai pasirinkau eksperimentuoti tik įvairiais raudonais atspalviais, jais papildžiau „Achromatiniuose eksperimentuose“ man tikusią baltą spalvą. Čia tarsi mėginau pasižiūrėti, kaip veikia spalva be vadinamųjų *papildančių*, harmoningus derinius kuriančių atspalvių, siekiau išsemti man svarbios raudonos spalvos galimybes. Šio periodo griežtas, „matematiškas“, lokalus drobės dengimo būdas vėliau pastūmėjo kardinaliai kita kryptimi – faktūros, spalvos tekstūros, paveiklo „odos“ atvėrimo bei kitokio, lengvesnio ir plastiškesnio, spalvinio „ritmo“ paieškų link.

⁴²⁴ Čia kaip Kandinskis galėčiau pasakyti: žinoma, galėjo būti ir visai kitaip, tai mano pagrindinei spalvos plastikos paieškų idėjai neprieštarautų.

I.2. Kontekstas 2

Antrojo ciklo, skirto tolesniems plastiniams spalvos fenomeno tyrinėjimams (ekspozicija „Spalviniai eksperimentai“), įkvėpimo šaltiniu tapo vadinamosios *neklasikinės* meno filosofijos interpretacijos, Bauhauzo mokyklos estetinės teorijos, spalvos suvokimo bei meninių praktikų modeliai. Išėities taškas – konceptualios apskritimo, kvadrato, trikampio formos, kurias piešdama nesiekiau matematinio tikslumo, racionalioje struktūroje tikslingai palikau paklaidą – spontaniško judesio, atsitiktinės faktūros ar spalvos „plyšio“ galimybę. Pirmasis paveikslų kūrimo etapas buvo formos (pavyzdžiui, apskritimo) piešimas *zenga* technikos stiliumi: skiestais dažais stengiausi brėžti kuo laisvesnę formą – tarsi nutolti nuo pirmame cikle („Eksperimentuose neteisingomis spalvomis“) „užsiduoto“ griežtumo, racionalių prieigų. Atsisakiau anksčiau kartais naudotos liniuotės ir kliočiau „rankos išmintimi“. Stengiausi ne perimti mane įkvėpusio Bauhauzo formas tiesiogiai, bet žvelgti ten, kur kūrybinio įkvėpimo sėmėsi mano tiriami spalvos teorijų autoriai Klee, Ittenas ir Kandinskis – į kai kurias Rytų kraštų meno praktikas. Galima sakyti, prisitaikiau tik spontanišką pirminių judesį tepuku, vėliau ant taip pasižymėtos formos „klojosi“ spalvų sluoksniai, klampindami formą gilyn. Jai skęstant, į paviršių ėmė „kilti“ faktūra, kurią stiprinau pasitelkdama pradiniu darbo etapu atrastą dengimą balta (ir įvairių atspalvių pilka) spalva.

Kaip papildomą plastinį įrankį siekiant spalvinio turtingumo šiame cikle naudojau lesiruotes (techniką, kuri tapo dominuojančia trečiame *kontekste*). Spalva tarsi stumiant formą į antrą planą, sluoksniuojant atspalvius, buvo svarbu derinti paliktus skaidrius plotus su sunkesnėmis, „aukštesnėmis“ faktūrinėmis dėmėmis, ypatingą dėmesį sutelkiant į spalvų susijungimo ribas – spalvinius plyšius. Man rūpėjo tam tikras santykis pirminių spalvų, prasišviečiančių lyg iš gelmės, apatinių sluoksnių dermė su viršutine, slepiančia ir dengiančia, spalva. Žaidžiau atsitiktinumu – netikėtu mažo spalvos plotelio spalvos švystelėjimu, trumpu blykstelėjimu ir pasikeitimu pavykus suderinti atspalvius, atitinkančius paveikslų nuotaiką. Taip pat pamažu toliau nuo atvirų, grynų (nemaišytų) spalvų, kurios mane traukė anksčiau, – perėjau į sudėtingesnę spalvinių ieškojimų etapą – dabar ieškojau konkretaus raudono, juodo ar kito atspalvio.

Iš ankstesnių ciklų į šį persikėlė linija – visą kūrybinį kelią svarbus meninės plastikos elementas (liniją sureikšminau dar studijuodama Mikalojaus Konstantino Čiurlionio menų mokykloje, tuo metu žavėjaisi Henri Matisse'o kūryba, jo linijine plastika, galimai ir atviras, „plėšrias“ spalvas pamėgau šio dailininko dėka). Linija įvairiais pavidalais mane lydėjo studijuojant Vilniaus dailės akademijos Monumentaliosios tapybos ir scenografijos katedroje ir vėliau dirbant savarankiškai. Cikle „Spalviniai eksperimentai“ liniją naudoju kitai nei „Achromatiniuose eksperimentuose“ ar „Eksperimentuose neteisingomis spalvomis“, kur ji ryškiau išreikšta. Viena vertus, linija labiau nepriklausoma kitų tapybinių plastinių aspektų atžvilgiu „Eksperimentuose neteisingomis spalvomis“, kita vertus, ji dažnai sutampa su potėpiu ar forma „Achromatiniuose eksperimentuose“. Šį kartą linija tarsi tapo spalvos ploto dalimi, mano tikslas buvo ja kurti tam tikrą spalvos judrumą, stiprinti koloristinės dinamikos viena ar kita kryptimi išpūdį – laipsniškai „atsisveikinant“ su linija, koncentruotis į spalvos galimybes.

1.3. Kontekstas 3

Trečiojoje tęstinio meno projekto „Spalvos kontekstai“ parodoje, tapybos darbų cikle „Spalvos 3“, žvilgsnį perkėliau į kitas spalvos fenomeno pažinimo puses. Šį kartą tiksliai nebeieškojau formų, pagrindinį dėmesį skyriau spalvai ir faktūrai. Spalva čia skleidėsi kaip konstrukcinis paveikslas elementas. Klee žodžiais tariant, paveikslas, kuriamas dalis po dalies, visai nesiskiria nuo namo, tapytojas kaip architektas privalo įsitikinti, kad jo konstrukcijos stabilios ir „laiko svorį“. Būtent spalvinių svorio centrų balansas, spalvų „architektūra“ tapo svarbiausiu uždaviniu. Šiame cikle grėžiausi nuo formų, jų liko tik tiek, kiek diktavo paties paveikslas rėmai ar juos atkartojantys spalviniai plotai. Skirtingų spalvų dėmės pasuktos kiek asimetriškai, lyg netaisyklingai vieni ant kitų užsiklojantys stačiakampiai, atvėrė kitokią „Spalviniuose eksperimentuose“ eksploatuotų spalvinių plyšių interpretaciją. Čia taip pat svarbios spalvų ribos, vieta, kur susiduria skirtingi tonai, tačiau ankstesniame cikle ribos priklausė nuo vidinių paveikslas formų susidūrimo, o čia ribas tarsi brėžia paveikslas rėmai – spalviniai plyšiai dažniausiai atsiranda ekspozicijoje jungiant keletą paveikslų.

Kaip svarbiausią plastinį aspektą čia išskirčiau įvairia technika atliktas lesiruotes, kurios leido plačiausiai eksperimentuoti *spalva* – ne tik ieškoti naujų spalvinių sąsambių, bet ir kurti paveiklo gylį, improvizuoti Klee išskirto spalvinio „laidojimo“ būdu. Lesiravau įvairaus tirštumo ir sodrumo skystais dažais – aliejiniais dažams tarsi pritaikiau akvarelės techniką. Tai leido išgauti tarsi virpančio paviršiaus efektą, galutinai atsisakiau lokalių, lygių spalvų plotų, kurie man buvo svarbūs pradedant šį projektą. Taip kitu būdu, išryškindama reikiamas spalvos savybes, sprendžiau erdvės klausimus. Sluoksnius liejau daugybę kartų, neretai ant viršaus kurdama faktūrą, užtapydama ir vėl lesiruodama. Pertapydama ir vis keisdama tą patį paveikslą, ieškojau man labiausiai tinkančio spalvinių sluoksnių santykio, reikiamos spalvinių tonų dermės. Ėmiau atsargiai siaurinti koloritą, atsisakiau kai kurių anksčiau naudotų spalvų bei derinių. Vėliau pastebėjau, kad ankstesniuose cikluose svarbi linija čia virto, Klee žodžiais tariant, „tašku, išėjusiu pasivaikščioti“, – spalvinio faktūros audinio dalimi. Stengiantis pažinti konstruktyviasias spalvos savybes, pradedant ne nuo formos, bet nuo spalvinių plotų susidūrimo ir persidengimo, plečiant technines lesiruotės galimybes tarsi artėjau prie ketvirtojo *konteksto* – spalvinės redukcijos.

1.4. Kontekstas 4

„Preljudai Čiurlioniui“ – ketvirtoji paroda, baigiamasis tęstinio, spalvos fenomeno tyrinėjimams skirto keturių ekspozicijų meno projekto „Spalvos kontekstai“ etapas. Šį ciklą kūriau ilgiausiai ir jis tapo didžiausiu iššūkiu. Tarsi savaime, intuityviai susisteminau tai, ką pavyko išmokti tapybinės spalvos plastikos srityje ir kas galbūt galėtų tapti tolesnio kūrybinio kelio atspirties tašku. Čia gilinausi į kelių atskirų spalvų pustonius, maksimaliai susiaurinau kolorito skalę. Kiekvienoje paveikslų grupėje (jų yra 5-ios po 4 drobes) vyrauja vienas pasirinktas atspalvis. Pradėjau nuo tamsiausiųjų grupės, lesiruotėmis ir faktūromis mėginau „išsemti“ juodos spalvos pustonius. Plastinė užduotis buvo išlaikyti „neaklos“ juodos spalvos įspūdį, papildant kitų spalvų niuansuotėmis: mėlynos, žalios, rusvos stipriai prigesintais atspalviais. Vėliau laipsniškai perėjau prie dulsvos, degintos, žalsvai pilkos ochros kolorito paveikslų, tada pilkų darbų grupės, kol paletė nušviesėjo iki baltos spalvos niuansų paieškų. Šis

judesys buvo intuityvus, bet dabar, žvelgdama retrospektyviai, galiu pasakyti, kad nesąmoningai tarsi pakartojau tą patį spalvinį kelią, kuriuo keliavo kartiniai mano disertacijos menininkai: Klee, Kandinskis ir Čiurlionis. Spalvinė *redukcija* tapo mano meno projekto rezultatu.

Šis pastebėjimas sukėlė didžiausią nuostabą, nes sąmoningai nesistengiau kopijuoti ar „skolintis“ spalvinių sprendimų (nors, kaip ir tiriamieji tapytojai, įkvėpimo ieškojau gamtos spalvose). Tačiau tokia projekto pabaiga man tapo ir įrodymu, kad pasirinktas studijų modelis, paremtas nuostata „tyrimas daro įtaką ir formuoja meninę praktiką“, veikia. Pradėdama darbą šį modelį pasirinkau formaliai, kaip geriausiai atitinkantį mano akademinį interesą – norą analizuoti spalvos fenomeną teoriškai, centruiu pasirinkus „suvokimo“ aspektą. Rašydama teorinį darbą tikėjausi, kad hipotezės pasitvirtins suformulavus argumentą, o meninei praktikai konkrečių lūkesčių neturėjau, nenorėjau nusibrėžti griežtų ribų. Kitaip tariant, vienokį ar kitokį rezultatą tikėjausi pasiekti intuityviai: vienas plastinis sprendimas turėjo diktuoti kitą etc.

Ciklo pavadinimo „Preljudai Čiurlioniui“ istorija, kurią čia trumpai papasakosiu, gali būti dar vienas įrodymas, kad pasirinkta strategija pasiteisino. Tapydama šį ciklą rašiau paskutinę disertacijos dalį, skirtą Čiurlionio spalvinio koncepto interpretacijai, taigi ilgą laiką gyvenau čiurlioniška nuotaika, studijavau atskirus darbus, stiprinau lyginamosios analizės argumentaciją, tarsi panirau į šio autoriaus kūrybą. Tuo pat metu su pertraukomis tapiau. Baigusi ciklą ketinau jį pavadinti tiesiog „Ketvirtuoju kontekstu“, šį kartą nesuteikdama konkretesnio pavadinimo⁴²⁵. Tačiau kartą į studiją užsukęs tėvas tapytojas Linas Katinas paskutinę meno projekto parodą pasiūlė pavadinti „Preljudai Čiurlioniui“. Kadangi jis nežinojo, jog rašau apie Čiurlionio spalvos sampratą, spėjau, kad mano paveiksluose „perskaitė“ tai, ko pati nepastebėjau, – kad teorinės studijos ne tik suformavo ir pakeitė mano tapybinį braižą, bet įkvėpė naują, iki tol man nebūdingą koloristiką, kurios dinamika atitiko tiriamų tapytojų spalvinių ieškojimų kelią.

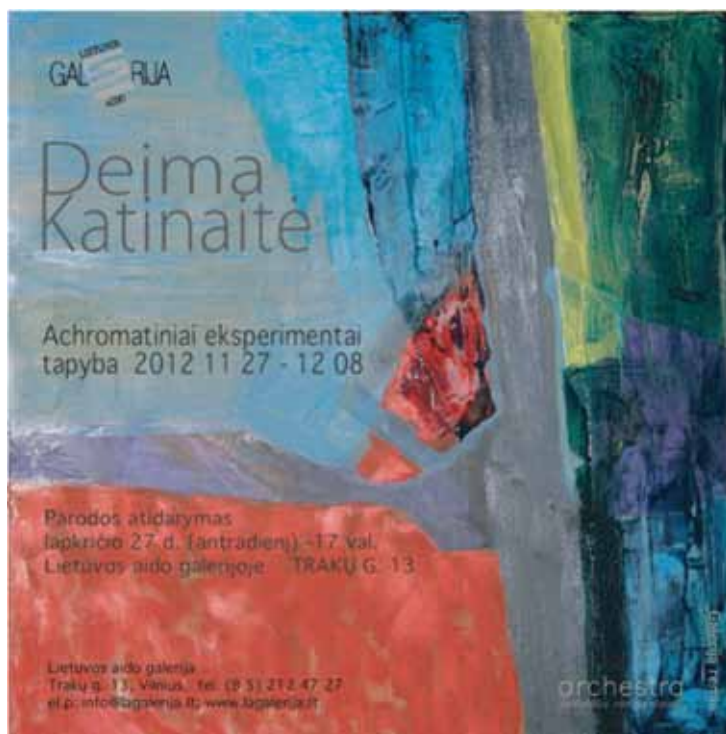
⁴²⁵ Paveikslų pavadinimai man nėra reikšmingi, tai tik užuomina, kuri galėtų būti ir visai kitokia.

Čia pasikartosiu, kad meninėje praktikoje kalbu vaizdu, pats spalvinės plastikos įspūdis turi perteikti tam tikras „tyliąsias žinias“, kurias interpretuoti palieku žiūrovui.

II.1. Meno praktikos fotodokumentacija

Kontekstas 1. „Achromatiniai eksperimentai“

(„Aido“ galerija 2012 11 27–12 08)





Eksperimentas Nr.1, drobė, aliejus, 80x80, 2012 m.



Eksperimentas Nr.2, drobė, aliejus, 120x100, 2012 m.



Eksperimentas Nr.3, drobė, aliejus, 120x100, 2012 m.



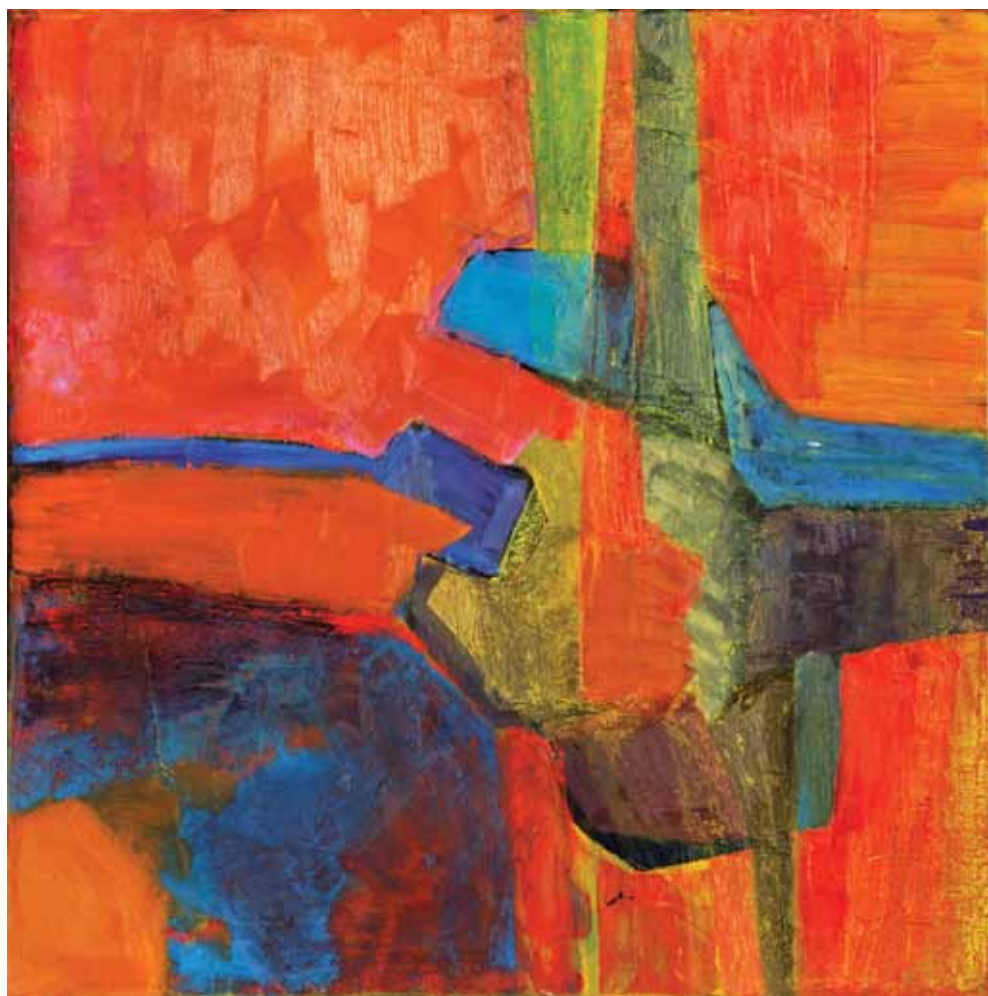
Eksperimentas Nr.4, drobė, aliejus, 140x120, 2012 m.



Eksperimentas Nr.5, drobė, aliejus, 140x120, 2012 m.



Eksperimentas Nr.6, drobė, aliejus, 140x120, 2012 m.



Eksperimentas Nr.7, drobė, aliejus, 60x60, 2012 m.



Eksperimentas Nr.8, drobė, aliejus, 60x60, 2012 m.



Eksperimentas Nr.9, drobė, aliejus, 120x100, 2012 m.



Ekspozicija „Aido” galerijoje, 2012 m.

II.2. „Raudona. Eksperimentai neteisingomis spalvomis“ („Akademijos“ galerija 2013 05 13–05 25)



Raudona. Eksperimentas Nr.1, drobė, aliejus, 100x120, 2013 m.



Raudona. Eksperimentas Nr.2, drobė, aliejus, 120x70, 2013 m.



Raudona. Eksperimentas Nr.3, drobė, aliejus, 120x70, 2013 m.



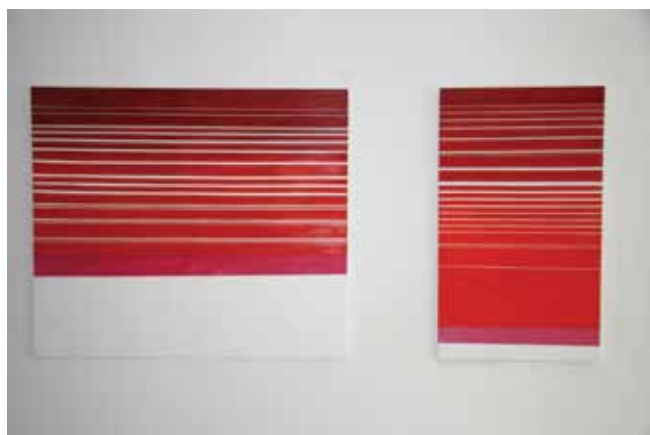
Raudona. Eksperimentas Nr.4, drobė, aliejus, 120x70, 2013 m.



Raudona. Eksperimentas Nr.5, drobė, aliejus, 140x120, 2013 m.



Raudona. Eksperimentas Nr.6, drobė, aliejus, 120x140, 2013 m.



Ekspozicija „Akademijos” galerijoje, 2013 m.

II.3. Kontekstas 2. „Spalviniai eksperimentai“

(„Aido“ galerija 2014 02 14–03 04)





Spalvinis eksperimentas Nr.1, drobė, aliejus, 120x140, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.2, drobė, aliejus, 140x120, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.3, drobė, aliejus, 120x70, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.4, drobė, aliejus, 120x100, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.5, drobė, aliejus, 100x160, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.6, drobė, aliejus, 140x120, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.7, drobė, aliejus, 120x100, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.8, drobė, aliejus, 140x120, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.9, drobė, aliejus, 70x120, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.10, drobė, aliejus, 140x120, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.11, drobė, aliejus, 120x100, 2014 m.



Spalvinis eksperimentas Nr.12, drobė, aliejus, 140x120, 2014 m.



Ekspozicija „Aido” galerijoje, 2014 m.

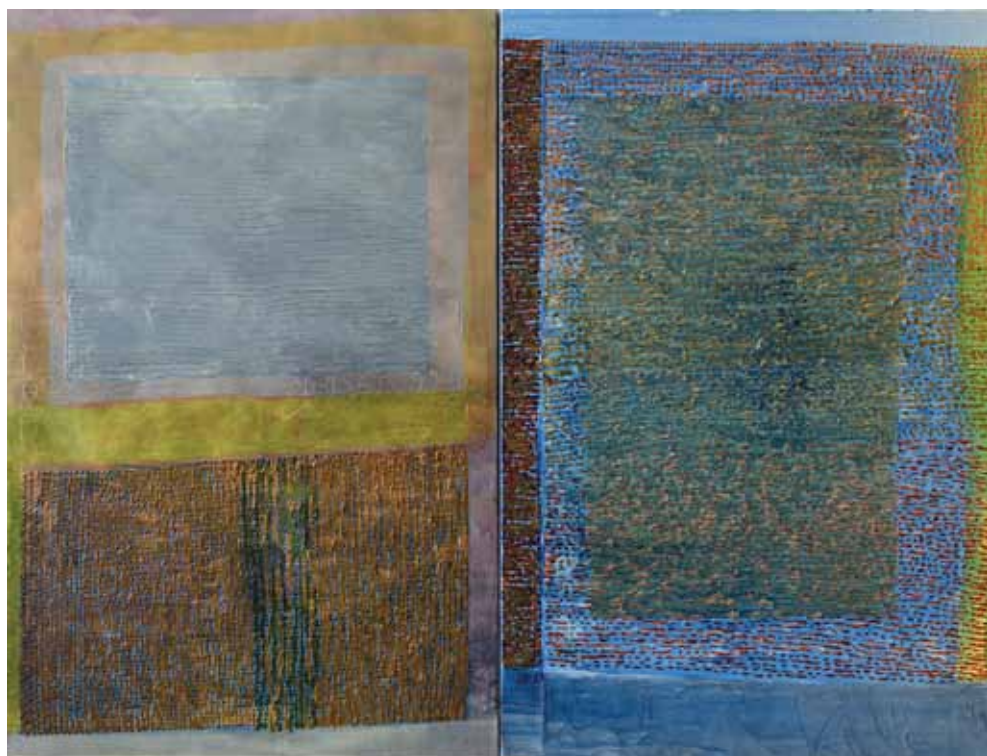
II.4. Kontekstas 3. „Spalvos 3“

(„Aido“ galerija 2015 03 25–04 11)





Nr.1, drobė, aliejus, 120x80, 2015 m.



Nr.2, drobė, aliejus, 120x140, 2015 m.



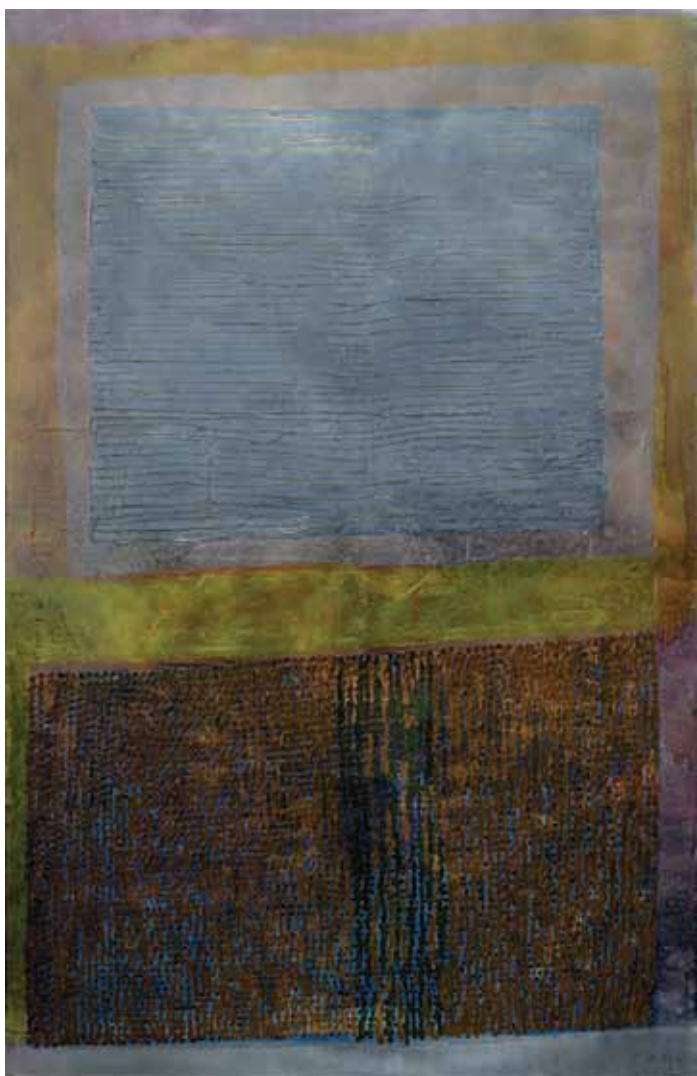
Nr.3, drobė, aliejus, 120x160, 2015 m.



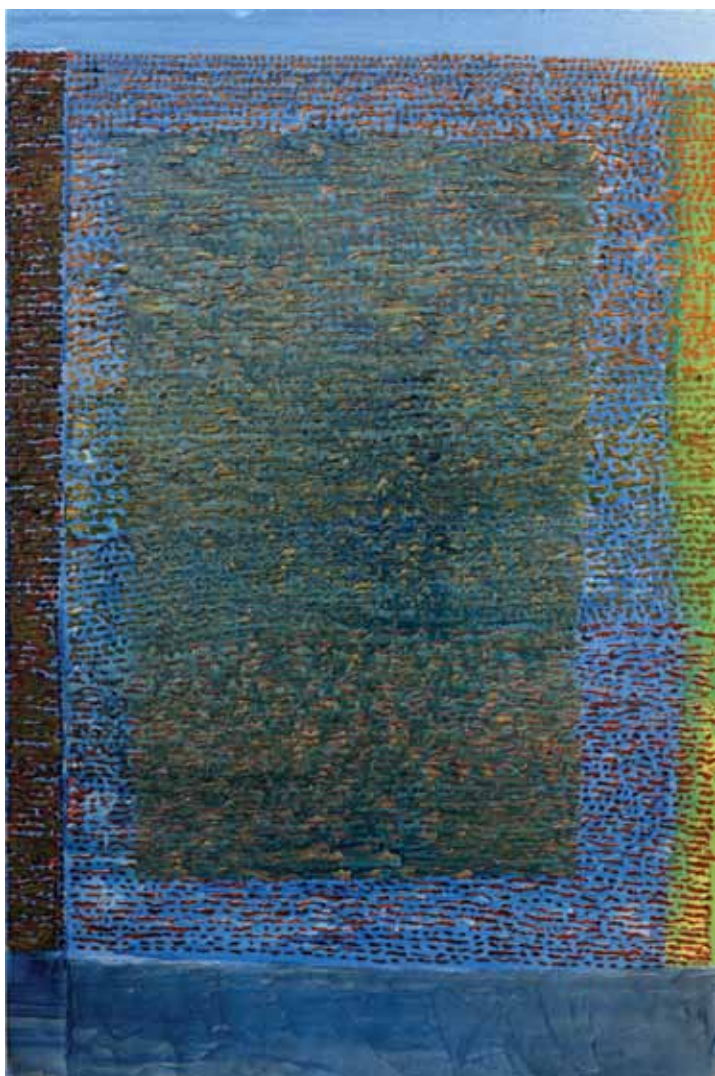
Nr.4, drobė, aliejus, 120x170, 2015 m.



Nr.5, drobè, aliejus, 120x170, 2015 m.



Nr.6, drobè, aliejus, 120x80, 2015 m.



Nr.7, drobė, aliejus, 120x80, 2015 m.



Nr.8, drobė, aliejus, 80x120, 2015 m.



Nr.9, drobė, aliejus, 160x80, 2015 m.



Nr.10, drobė, aliejus, 120x70, 2015 m.



Nr.11, drobė, aliejus, 120x100, 2015 m.



Nr.12, drobė, aliejus, 14x120, 2015 m.



Nr.13, drobė, aliejus, 120x60, 2015m.



Ekspozicija „Aido” galerijoje, 2015 m.

II.5. Kontekstas 4. „Preljudai Čiurlioniui“

(„Aido“ galerija 2016 04 07–27)

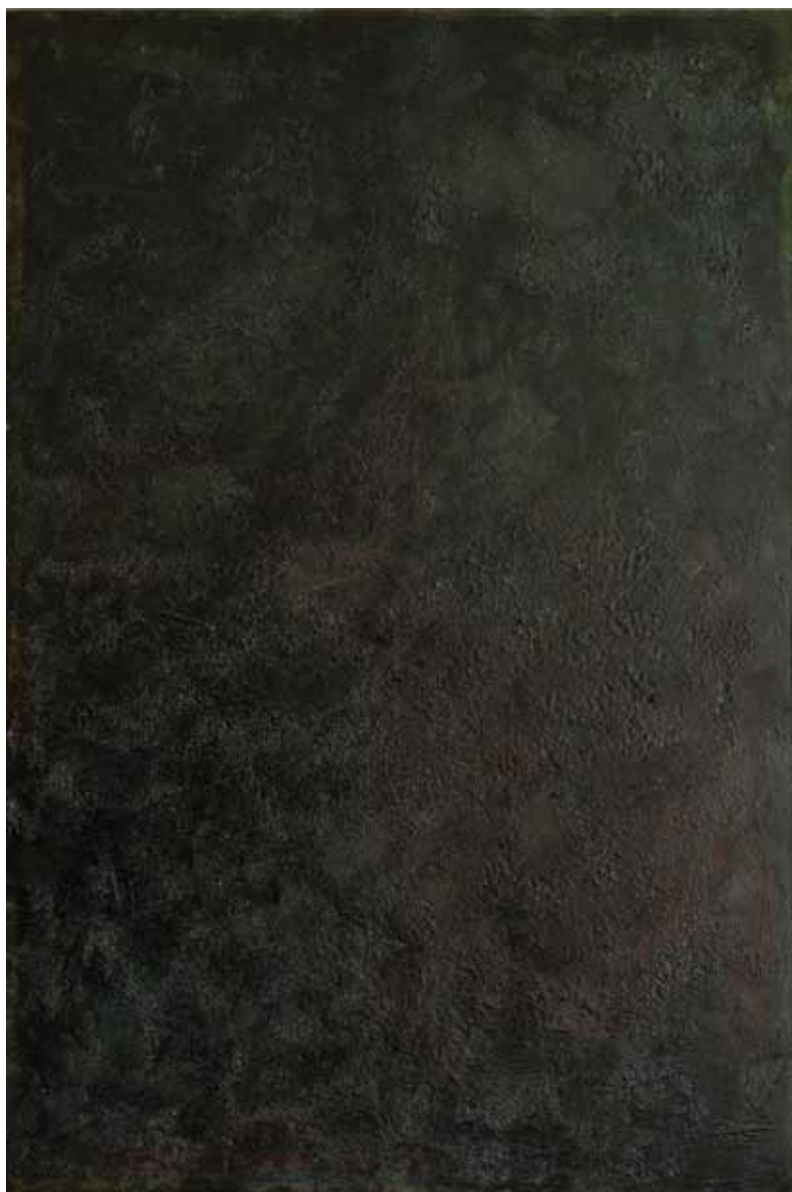


DEIMA KATINAITĖ
“Preljudai Čiurlioniui”



TAPYBA
2016 04 07–27

 Jankšo g. 9, Vilnius, tel. 8 652 05829, el. paštas info@lagalerija.lt, www.lagalerija.lt
info@lagalerija.lt
www.lagalerija.lt



Preliudas Nr. 1, drobė, aliejus, 120x70, 2016 m.



Preliudas Nr. 2, drobė, aliejus, 120x70, 2016 m.



Preliudas Nr.3, drobė, aliejus, 120x70, 2016 m.



Preliudas Nr.4, drobė, aliejus, 40x40, 2016 m.



Preliudas Nr.5, drobė, aliejus, 40x40, 2016 m.



Preliudas Nr.6, drobė, aliejus, 40x40, 2016 m.



Preliudas Nr.7, drobė, aliejus, 240x280, 2016 m.



Preliudas Nr.8, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.9, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Prelude No. 10, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.11, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.12, drobė, aliejus, 240x280, 2016 m.



Preliudas Nr.13, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.14, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.15, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.16, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.17, drobė, aliejus, 240x280, 2016 m.



Preliudas Nr.18, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



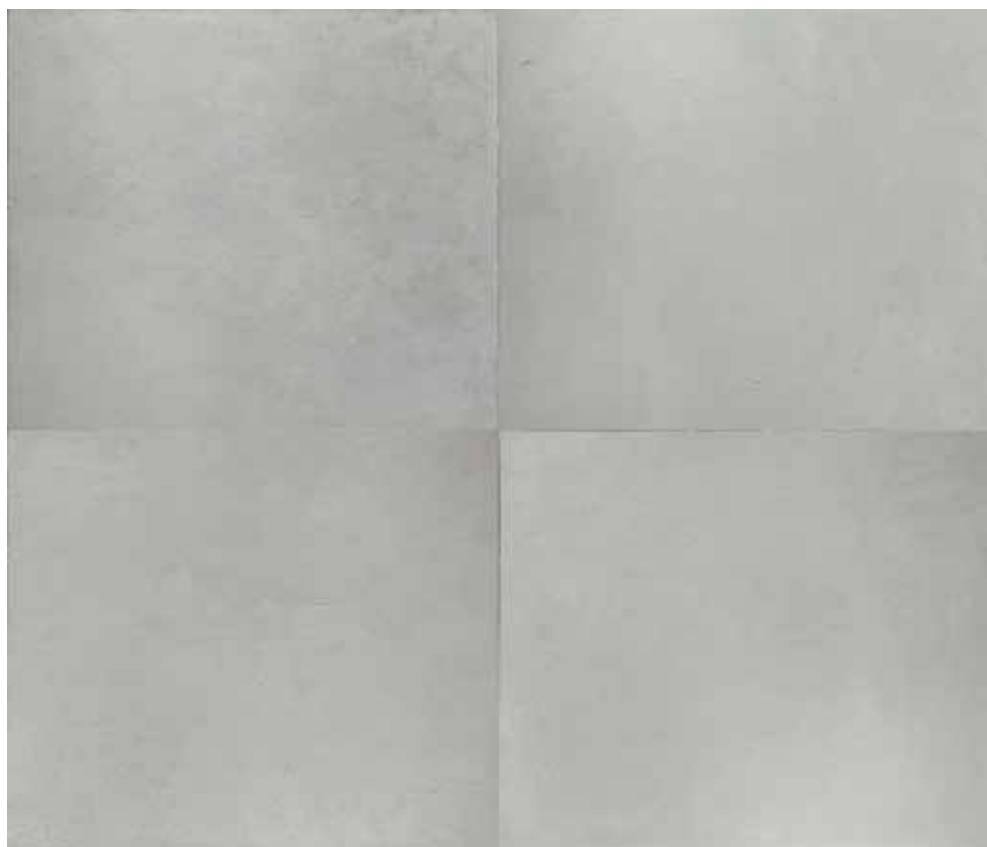
Preliudas Nr.19, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.20, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.21, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.22, drobė, aliejus, 240x280, 2016 m.



Preljudas Nr.23, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.24, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.25, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Preliudas Nr.26, drobė, aliejus, 120x140, 2016 m.



Ekspozicija VDA galerijoje „Titanikas“, 2016 m.

MOKSLINIAI STRAIPSNIAI DISERTACIJOS TEMA

Paskelbti straipsniai:

1. Katinaitė, Deima, „Colour theories of Klee, Itten and Kandinsky as a paradox of aesthetic sharing in Bauhaus“, *Topos*, 2015, Nr. 1, p. 142–155, ISSN 1815–0047.
2. Katinaitė, Deima, „Spalvos fenomeno interpretacijos Bauhauzo mokyklos estetikoje: rytietišų įtakų ištakos Vakarų dizaine“, in: *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos XIII*, sudarė Antanas Andrijauskas, Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2014, p. 441–457, ISSN 1822–2242.
3. Katinaitė, Deima, „Orientalistinių idėjų poveikis Itteno spalvos teorijai“, *Sovijus. Tarpdalykiniai kultūros tyrimai*, 2014, Nr. 2, t. 2, p. 100–115, ISSN 2351–471X. Internetė: http://www.sovijus.lt/wordpress/?page_id=673
4. Katinaitė, Deima, „Bauhauzo spalvos teorija – estetinio dalinimosi paradoksas“, *Logos*, 2014, Nr. 81, p. 213–222, ISSN 0868–7692.
5. Katinaitė, Deima, „Bauhauzo koloristai. Spalvos fenomeno meninis tyrimas kaip teorijos ir praktikos jungtis“, in: *Meninis tyrimas: teorija ir praktika / Artistic Research: Theory and Practice*: straipsnių rinkinys, sudarė Vytautas Michelkevičius, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2015, p. 135–144, ISSN 1392–0316.
6. Katinaitė, Deima, „Josefo Alberso estetiškas projektas: spalvos fenomenas ir meno kūrinio suvokimas“ (pirma dalis), *Logos*, 2015, Nr. 85, p. 196–200, ISSN 0868–7692.
7. Katinaitė, Deima, „Josefo Alberso estetiškas projektas: spalvos fenomenas ir meno kūrinio suvokimas“ (antra dalis), *Logos*, 2016, Nr. 86, p. 218–222, ISSN 0868–7692.

Parengti ir priimti spaudai straipsniai:

1. Katinaitė, Deima, „Psichologiniai spalvos fenomeno interpretacijos aspektai Bauhauzo dėstymo metodologijoje. J. Itteno kūrybinis – terapinis modelis“, in: *Menas, terapija, sveikata: mokslo straipsnių rinkinys*, Kaunas, 2016, ISBN 978-9955-15-418-1.
2. Katinaitė, Deima, „Orientalistinės Bauhauzo spalvos teorijos ištakos. Tapytojų W. Kandinsky, P. Klee ir J. Itteno indėlis į dizaino disciplinos raidą“, in: *Rytai–Vakarai: komparatyvistinės studijos XIV*, Vilnius: Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2016.
3. Katinaitė, Deima, „W. Kandinsky Bauhauze – orientalistiniai spalvos teorijos motyvai“, *Logos*, 2016, Nr. 89.
4. Katinaitė, Deima, „M. K. Čiurlionio ‚sonatinės‘ tapybos koloritinės sistemos savitumas“, įtraukta į *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis Vilniuje: straipsnių rinkinys*, sudarė Nida Gaidauskienė, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2016.

MOKSLINĖSE KONFERENCIJOSE SKAITYTŲ PRANEŠIMŲ SĄRAŠAS

1. „Psichologiniai spalvos fenomeno suvokimo aspektai Bauhauzo dizaino mokyklos estetikoje“, dvyliktoji respublikinė estetikos ir meno filosofijos konferencija MENO PSICHOLOGIJOS SĄLYČIAI SU ESTETIKA IR MENO FILOSOFIJA, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (2014 03 22).
2. „Paulio Klee tapybinė estetika – tarp žaidimo ir filosofijos“, vienuoliktoji respublikinė estetikos ir meno filosofijos konferencija ESTETIKA, MENO FILOSOFIJA IR DABARTINĖS MENO PSICHOLOGIJOS VIRSMAI, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (2013 06 15).
3. „Muzikalios spalvos sampratos paralelės Čiurlionio ir P. Klee kūryboje“, respublikinė estetikos ir meno filosofijos konferencija ČIURLIONIO FENOMENAS: NAUJŲ INTERPRETACIJŲ GALIMYBĖS, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (2014 06 14).
4. „The Bauhaus Theory of Color – a Paradox of Aesthetic Sharing“, tarptautinė filosofijos doktorantų konferencija SHARING EXPERIENCE: NORMS, VALUES, INTERACTIONS, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (2014 10 13).
5. „Rytų filosofijos ir estetikos idėjų poveikis Itteno spalvos teorijai“, respublikinė konferencija RYTAI–VAKARAI: KULTŪRŲ SANKIRTOS, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (2014 11 15).
6. „Psichologiniai spalvos fenomeno interpretacijos aspektai Bauhauzo dėstymo metodologijoje. J. Itteno kūrybinis modelis“, tarptautinė mokslinė konferencija VIZUALINĖS KŪRYBOS FENOMENAS IR SVEIKATA, Vilniaus dailės akademijos Kauno fakultetas ir Lietuvos sveikatos mokslų universiteto Slaugos fakultetas (2014 11 29).
6. „J. Alberso spalvos suvokimas – konceptualios jungtys tarp JAV ir Bauhauzo tradicijų“, keturioliktoji respublikinė estetikos ir meno filosofijos ciklo konferencija DABARTINĖS ESTETIKOS, MENO FILOSOFIJOS IR MENO SOCIOLOGIJOS VIRSMAI, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (2015 05 30).
7. „Bauhauzo spalvos teorijos kelias – europietiško ir naujų amerikietiško patirčių sintezės paieškos“, KULTŪRŲ SĄVEIKA: PROBLEMOS IR PERSPEKTYVOS XX IR XXI A. SANDŪROJE, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (2015 09 19).

8. „Color perception by Joseph Albers – conceptual connectios between the Black Mountain College and the Bauhaus traditions“, tarptautinė konferencija ReVIEWING Black Mountain College 7: The Bauhaus + USA, *In partnership with University of North Carolina Asheville*, USA (2015 09 25–27).
9. „Color, form and material – PhD research in the fields of design and fine art“, ArcInTex tinklas ir Vilniaus dailės akademija (2016 10 15–16).
10. „Rytų Azijos dailės įtaka Čiurlionio „sonatinio“ periodo tapybos koloritinei sistemai“, RYTAI – VAKARAI IR DABARTINĖS CIVILIZACINĖS KOMPARATYVISTIKOS SLINKTYS, Lietuvos kultūros tyrimų institutas (2016 10 29).

MENO PROJEKTO „SPALVOS KONTEKSTAI“

PRISTATYMAI-PARODOS:

1. Personalinė tapybos paroda, eksponuota kūrybinė doktorantūros studijų dalis (meno projektas „Spalvos kontekstai“), pristatytas paveikslų ciklas „Achromatiniai eksperimentai“ (Kontekstas 1), „Aido“ galerija (2012 11 27–12 08).
Internete: <http://www.freska.lt/?p=420>
2. Personalinė tapybos paroda, eksponuota kūrybinė doktorantūros studijų dalis (meno projektas „Spalvos kontekstai“), pristatytas paveikslų ciklas „Spalviniai eksperimentai“ (Kontekstas 2), „Aido“ galerija (2014 02 14–03 04).
Internete: <http://www.freska.lt/?p=422>
3. Personalinė tapybos paroda, eksponuota kūrybinė doktorantūros studijų dalis (meno projektas „Spalvos kontekstai“), pristatytas paveikslų ciklas „Spalvos 3“ (Kontekstas 3), „Aido“ galerija (2015 03 25–04 11).
Internete: <http://www.freska.lt/?p=722>
4. Personalinė tapybos paroda, eksponuota kūrybinė doktorantūros studijų dalis (meno projektas „Spalvos kontekstai“), pristatytas paveikslų ciklas „Preljudai Čiurlioniui“ (Kontekstas 4), „Aido“ galerija (2016 04 07–27).
Internete: <http://www.lagalerija.lt/parodos.php?full=1&lang&paroda=456>
5. Paveikslų ciklas „Preljudai Čiurlioniui“ (Kontekstas 4), pristatytas VDA doktorantų parodoje „Atviros studijos“, „Titaniko“ galerija (2016 04 28–05 21).
6. Paveikslai iš ciklo „Preljudai Čiurlioniui“ (Kontekstas 4), pristatyta tarptautinėje šiuolaikinio meno mugėje „Art Vilnius“ (2016 06 09–12).
7. Ciklas „Raudona. Eksperimentai neteisingomis spalvomis“, pristatytas VDA galerijoje „Akademija“, Vilniuje (2013 05 13–25), grupinėje dizaino krypties doktorantų parodoje.
8. Tapyba iš ciklo „Spalviniai eksperimentai“ (Kontekstas 2), pristatyta VDA doktorantų parodoje „Išsklotinė“, „Titaniko“ galerija (2014 04 30–05 21).
9. VDA doktorantų parodoje „Mnemozinės ledkalnis“, „Titaniko“ galerija, pristatyti darbai iš ciklo „Spalvos 3“ (Kontekstas 3) (2015 04 23–05 09).

10. Dalis tapybos darbų iš ciklo „Spalviniai eksperimentai“ (Kontekstas 2) pristatyta parodoje „Paintings from Lithuanian Artists“ Nyderlanduose, Groningene, galerijoje „Unexpected“ (2014 09 04–30).
11. Tapyba iš ciklo „Raudona. Eksperimentai neteisingomis spalvomis“ pristatyta grupinėje tapybos parodoje Kaliningrade „Art-Sesija 2013“ (2013 10 18–11 18) (Kontekstas 3).
12. Tapybos parodoje „Trys kūrėjų kartos“ „Aido“ galerijoje (2015 12 04–31) pristatyti darbai iš ciklo „Spalvos 3“ (Kontekstas 3). Internetė: <http://www.lagalerija.lt/parodos.php?full=1&lang=&paroda=447>
13. Monumentaliosios tapybos ir scenografijos katedros parodoje „Nostalgiškos istorijos“, galerijoje „Kalmas“ (2015 01 07–02 02), pristatyti darbai iš ciklo „Spalviniai eksperimentai“ (Kontekstas 2).
14. Tapybos darbas iš ciklo „Spalviniai eksperimentai“ (Kontekstas 2) pristatytas Vilniaus tapytojų metinėje apžvalginėje parodoje „Laisvės spalvos“ „Arkos“ galerijoje (2014 04 15–05 03).
15. Tapybos darbas iš ciklo „Spalviniai eksperimentai“ (Kontekstas 2) pristatytas Lietuvos, Latvijos, Estijos dailininkų sąjungų parodoje „Kelias“ „Arkos“ galerijoje (2014 09 02–27).
16. Tapybos darbas iš ciklo „Raudona. Eksperimentai neteisingomis spalvomis“ pristatytas parodoje „XXI amžiaus anatomija“ „Arkos“ galerijoje (2013 09 03–21) (Kontekstas 1).
17. Tapybos darbai iš ciklo „Raudona. Eksperimentai neteisingomis spalvomis“ (Kontekstas 1) pristatyti grupinėje tapybos parodoje „Monologai“ Vilniuje, „Užupio meno inkubatoriuje“ (2013 10 07–31).
18. Tapybos darbai iš ciklo „Achromatiniai eksperimentai“ (Kontekstas 1) pristatyti grupinėje parodoje, skirtoje Žemaitijos sostinės 600 metų jubiliejui, VDA galerijoje, Telšiuose (atstovauta „Aido“ galerijai) (2013 06 08–07 08).
19. Pilnas meno projektas kartu su teorine dalimi pristatytas konferencijoje ReVIEWING Black Mountain College 7: The Bauhaus + USA, JAV, NC, Asheville (2015 09 25–27).

SUMMARY

Note. The doctoral studies (design programme) at the Vilnius Academy of Arts consisted of two equally relevant parts: research and creative practice. I have chosen a study model designating certain connection of creative and research parts and based on the approach that it is *Research that Informs Art Practice*⁴²⁶, i.e. own creative work is not reflected in the research section, but the materials and resources of the theoretical research part (dissertation) serve as an inspiration. Therefore, the research and creative practice are presented in a consecutive order: first comes the dissertation that inspired creative activities, then the description of creative practice along with photographic documentation. Same order of presentation is maintained in this summary.

Dissertation “**The perception of colour phenomenon in Bauhaus school aesthetics and art practices**” consists of an introduction, four chapters and conclusions.

The introduction serves the following purposes: to present the relevance of the research problem, to define the subject of the research, to establish the guidelines of a principal problem field, to define the objectives of the research, etc. It also features two sub-chapters of major significance to the presently relevant problem of *artistic research* that are titled *Creative schemes as artistic research* and *Methods of artistic research. Models of Klee, Itten and Kandinsky*.

INTRODUCTION

Relevance of the research problem. Colour theory of the Bauhaus design school was chosen as the main subject for complex analysis. Compared to other institutions, the Bauhaus school is distinguished for its solid conjunction of art and craft, creative

⁴²⁶ This study model meets the requirements of the doctoral study programme at Vilnius Academy of Arts and is popular in Europe; it is most frequently encountered in doctoral study programmes of Great Britain's education institutions.

practice and theory, as well as introduction of original non-academic teaching methods and practices used to educate the design specialists. These educational aspects of colour phenomenon perception retain their significance in postmodern culture of the present as diverse art types and concepts of colour, form and function continue blending together into tangible formations. In-depth investigation of aesthetic theories and principles of art practices of the Bauhaus creators unexpectedly reveals possibilities for new approaches towards the development of the colour phenomenon at the turn of the 20th – 21st centuries, and its later metamorphoses evident in most recent design trends of the contemporary meta-civilisation culture.

Current studies of the colour phenomenon are inseparable from the development of postmodern theoretical discourse. In order to gain better understanding of the elaborate phenomena associated with subtle colour problematic, a complex methodology and diverse interdisciplinary approaches encompassing fields of aesthetics, art theory, art psychology and other disciplines are required. Such research strategies assist the researchers in development of a singular “meta-language” investigating the subtle aspects of the colour phenomenon. Most researchers addressing these issues focus their attention on diverse problem research fields and construct systems of key concepts, enabling a more adequate conveying of universal theories on colour and other fundamental categories of the aesthetic discourse of colour research.

Today’s design aesthetic theory generally addresses the colour problems from sheer pragmatic and functional standpoint. Such simplified approach gives rise to artificial contraposition of *old* and *new*, characteristic to many current colour theories. Hence, even historically formed modernist colour theories and practices that remain of significance today are often too bluntly opposed against the so-called postmodern contemporaneity. In postmodern culture, agile and unstable artistic states associated with the use of diverse functions and potentials of colour are in a constant state of change.

Today, when equivocal postmodern art experiences affected by strongly standardised consumer culture are available, a retrospective critical glance at most valuable modernist colour theories is of immediate interest. A hypothesis might be

raised that many of the colour research strategies and methods that are considered novel have already been applied one century ago in the works of the great creators of Bauhaus colour theories Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten. Therefore, the attention of the present research is focussed on the extraordinary important colour concepts formed by these theoretically inclined artists. Diverse aspects of their contribution to the development of design subject and formation of modern colour perception are discussed, highlighting the role of *tradition* and presenting the intercultural interactions associated with the researched problem field.

Since the authorship of most influential Bauhaus colour theories belongs to the irrational “wing” of the school, namely, painters Kandinsky, Klee and Itten, analysis of their theories and creative pursuits in the field of colour allows discussing the processes of design subject directly associated with colour from a different perspective, without strict division between the so-called “pure” and applied arts, but rather looking for in-depth associations and relations. It might be stated that through unique combination of theory and practice in their works and via considerations of issues related to colour phenomenon, the Bauhaus colourists have contributed to the presently significant field of discussions on “artistic research”.

Creative schemes as artistic research. Active discussions prevail in today’s academic art schools attempting to define the artistic expression characteristics of representatives of the so-called visual arts, namely, painters, designers, architects etc. It is sought to define the relationship between practical or visual creation and theory, which includes written observations, diaries, reflections on own creative activities, essays, philosophical ventures, specialised treatises of various fields, articles and exhibition annotations. In postmodern culture characterised by the “unity of distinctions” we primarily observe an obvious recession and degradation of text and a powerful expansion of the image culture. On the other hand, an opposing tendency is often witnessed as well, where language is emphasised and writing shunts *visuality per se* to the periphery, thus depriving some forms of visual expression (like intuitive approaches towards artistic expression) of their value. It has become an established practice in today’s aesthetics to “explain” the works of art, as if there naturally has to be a theoretical and clearly articulated message disguised behind

each artwork. Attempts are made to somehow manage this problem of relationship between theory and art practice by placing it within a framework of appropriate concepts. Finding and applying the terminology has become mandatory since high schools of art have established the art doctorate programmes. Currently, around 280 academic institutions worldwide are offering arts-based PhD studies⁴²⁷. The models are varied, ranging from continental art reconceptualisation, *suis generis perspective, research for art* common to the Nordic countries, specific researches of design academies mostly based on social sciences to the models that have existed in the United Kingdom and Japan⁴²⁸ since 1970, which are closer to academic research. Great Britain is also regarded a pioneer in discussing the issues of artistic research.

Literature dedicated to the diverse forms of arts-based PhD most often uses the term *artistic research*, in which, regardless of the transformations of the art concept, the word research remains permanent and unchanging part referencing the sphere of epistemology and denoting methodological activity – a systematisation of existing and discovery of new areas of knowledge. This means that artistic research cannot be seen as a mere demonstration of creative process or as an explication of individual works of art – an uncoordinated presentation of a certain stage of artistic activity, hence the question of so-called “tacit knowledge” and hypothetical ways of systematisation thereof naturally comes into play. As long as we regard them as possible.

The concept of artistic research is not new, however it came to prevail in Lithuanian academic sphere only in recent years. A spot-on observation on the topic was expressed by Sarat Maharaj, stating that “many of us must feel we’ve been doing ‘artistic research’ for years – without quite calling it that⁴²⁹.”

Discussion of creative works and teaching methods at Bauhaus design school by artists – theoreticians selected for the present research allows multifaceted presentation of an artistic research, disclosing possible *linkage* between practice and

⁴²⁷ Mick Wilson, Schelte van Ruiten, *Share. Handbook for artistic research education*, 2013, p. 10.

⁴²⁸ *Ibid.* p. 11-13.

⁴²⁹ Sarat Maharaj “Unfinishable Sketch of ‘An Unknown Object in 4 D: Scenes of Artistic Research’” in: Annette W. Balkema, Henk Slager, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, NY, 2004, p. 39.

theory, along with individual characteristics pertaining to each author's artistic research. Concentration upon theoretical concepts of interpretation of the colour phenomenon presented by Kandinsky, Klee and Itten and review of the dynamics of application of empirical, plastic aspects of colour phenomenon in the Bauhaus design art practices, revealed the existence of certain regularities that allowed naming the activities of the three artists as artistic researches.

The first regularity lies in the principle of metaphorisation as means of transmitting the *tacit knowledge* – an intuitive artist's knowing, or *Knowing How*. If we abstain from Aristotelian interpretation of metaphor commonly used in the Western culture, but rather see it as a primordial way of world perception, it turns out that the metaphor has nothing to do with the assessments and concepts of the classical tradition; it should be perceived in a postmodern sense, as, for example, suggested by White or Rorty. That is, it should be seen as a primeval way of world thematisation, bearing the "that is that" structure. In such case, the metaphor might be paralleled with experience and pursuit for logic-conformable conclusions, as an opportunity for worldview transformation allowing to escape beyond the mathematically perceived closeness of language, the static given and might be interpreted as the principal instrument of the artistic process allowing to manage the *tacit knowledge* of the art world one way or another. One might say that metaphorisation in art acts as certain removal of masks of the visible world and disclosure of underlying structure of relating links, rather than the demonstration of logic (if we understand the latter from a rational standpoint) or a kind of careful preparation of reality.

The type of *tacit knowledge* cannot be expressed or voiced directly, or defined via logical constructions of language; more often than not the efforts to articulate this knowledge balance on the verge of paradox or absurdity and are *essentially* of playful nature. However, such expression or articulation should not be understood as an alternative to *Knowing That* (historical, theoretical, read knowledge), nor should one kind of knowing be opposed against another, which often occurs in today's discussions on art. This results in dialectic polemics characteristic to current theoretical discourse, where artist's intuitive cognition is emphasised and artificially opposed against the allegedly boring academic knowledge. In such cases the

discussion often reverts to formal speculations forgetting the content: *tacit knowledge* (especially when transmitted visually) appears more attractive to art people. It is easier to understand and does not require interdisciplinary expertise and intellectual effort to perceive the proposed model. In the examples of artistic researches of authors of the Bauhaus colour theory diverse types of knowing intertwine supplementing each other. Interacting to different extent and depending on the objectives of an artist, they form creative schemes that are unfolded theoretically and practically.

Klee – a natural born intuitivist - might be regarded as the most playful and metaphoric of all Bauhaus colourists who has achieved the most organic association of theory and practice. Rephrasing words of early Nietzsche, one could say that a metaphor for the true artist⁴³⁰ is not a rhetorical figure, but a representative image that really hovers before him in place of a concept rather a substitute for an image that he/she sees in imagination instead of a particular concept.

Methods of artistic research. Models of Klee, Itten, Kandinsky. Musical polyphony of imagery, multiple content layers, power of imagination and rejection of pure mechanical abstraction idea explain why Klee is regarded one of the pioneers of postmodern painting aesthetics, who has inspired radical innovations among artists of postmodern generation. Klee's idea that the very act of painting is aesthetic, while the work of art is each and every time recreated through an aesthetic act of observation might be compared to the Gadamerian disclosure of truth in the *relation* between the viewer and the work of art and. At the same time, it might be applied to the model of dynamic aesthetics of presently popular open or so-called interactive works, where participation in the play is considered to be an especially significant aesthetic reflection of the perceiver.

In the art process the painter represents a player capable of achieving the highest level of the play, where the player identifies with the play and blends therein. Klee employed associations and investigated the world transmitting it through the

⁴³⁰ In original "for the true poet" in: Friedrich Nietzsche, *Tragedijos gimimas* [Birth of Tragedy], Vilnius: Pradai, 1997, p.8

filter of playful consciousness, thus becoming the subject of exploration himself. We might say that for Nietzsche nothing is more important or more powerful than self-description⁴³¹, while Klee continually paints the essence of the world he aesthetically perceives.

Klee's creative work might be considered an organic artistic research, a kind of artist's identification, when the formulated tasks and raised questions naturally unfold in the synthesis of theory and practice. Klee's theoretical works – pedagogical notes, diaries, drawings with commentaries – seem to balance between artistic creation and philosophy (the painter's ideas were especially highly regarded by Heidegger). In his creative process Klee sneers, rallies and *jokes*, laughter apparently frees him from the squeezing framework of reality and elevates the artist towards non-objective reality. This might serve as an example of reflection in action, an immanent and performative perspective, described by Henk Borgdorff as characteristic of the research that does not include separation of the subject from the object or the distance between the researcher and the artistic practice, which encompasses the research process and its results⁴³².

The second regularity unifying the artistic researches of the artists in question lies in their established individual research or artistic expression methods that are disclosed throughout their creative works and their relationship with theory and pedagogical practices. Decisions and research perspective also depend on the formulation of questions, namely – which method would provide the answers⁴³³. Klee's case here is of significance as an organic *synthesis* of practice and theory, whereas Itten's and Kandinsky's models reveal slightly different interactions of practice and theory. In contrast to Klee, whose artistic scheme is best disclosed through diaries and paintings, the two latter artists wrote theoretical works devoted to individual problems (like colour or form) (Itten's *The Art of Colour / Kunst der*

⁴³¹ Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 99.

⁴³² Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, 2012, p. 38.

⁴³³ Juha Varto, *op.cit.*, p. 148.

Farbe, 1961m., *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus / Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs – und Formenlehre* 1963; Kandinsky's *Point and Line to Plane / Punkt und Linie zu Fläche*, 1925, etc.). Corporeality and gesture are of significance to their methodology as well. Corporeality is also emphasised by the present day authors discussing *artistic research*, who reference M. Merleau-Ponty's *bodily knowledge*⁴³⁴, the hand – thought unity⁴³⁵ or Heideggerian *gesture of thought* (das Gebarde des Denkens)⁴³⁶.

Itten's and Kandinsky's methods of lecturing at the Bauhaus are also directly associated with the concept of corporeality. Inspired by interpretations of an ancient Persian cult of fire (*Mazdaznan*), Itten applied gesture, dance and movement practices in his pedagogical and creative activities; in the works of Kandinsky, a natural-born synaesthete, this phenomenon was developed in close association with music. In this case we might identify corporeality with *tacit knowledge* or the *Knowing How*, understanding it as *phronesis*, or *practical wisdom* that does not oppose the intellect, even though the lasting traditions of western binary logic would appear to presume an opposition between the *Knowing How* and *Knowing That*. Speaking of creations of artists in question, even in cases when theoretical work devoted to certain problem is written, the *Knowing How* supplements the *Knowing That*, acting as an integral part of the latter. This is mostly due to the fact that Klee's, Itten's and Kandinsky's concepts of colour phenomenon were construed based on an in-depth knowledge of diverse art spheres and philosophic directions, i.e. the experiences of personal art practice were combined with a wide scope of expertise and intellectual knowledge.

According to Jan Kaila, it is impossible to create an entirely new form of research since that would mean stepping beyond the borders of language, while artists are always bound by traditions of history, semiotics and aesthetics. Therefore, only simultaneous use and violation of existing and familiar verbal articulations might

⁴³⁴ Henk Borgdorff, *op.cit.*, p. 48.

⁴³⁵ Juha Varto, *op.cit.*, p. 48.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 47.

lead to creation of a different tradition and this never happens quickly⁴³⁷. However, the relevance of past artistic researches, even though they have not been referred as such, might be brought to the fore.

Subject of research and key problem field. The main research subject of the present dissertation is concerned with the *concept* of colour phenomenon in the aesthetics of the Bauhaus school. In the centre of critical analysis is the uniqueness of the colour phenomenon and problems associated with perception thereof, which were of utmost significance to the artists chosen for analysis - Kandinsky, Klee, Itten and their student, Josef Albers – one of the most remarkable lecturers at the Bauhaus and later at Black Mountain College in the USA. When choosing the philosophical approaches for their colour researches, these artists have emphasised the significance of *idea* and brought forward the creative power of thought. Demonstrating the interrelationship of diverse phenomena of the art world at conceptual level, they stressed the significance of *perception* and thought, regarding the applied aspects of the colour phenomenon to be of minor importance. Hence, the present dissertation focuses on the *perception* of colour phenomenon, deliberately leaving the aspects of its application outside the scope of this research.

The present research strives to present colour interpretations of different creators as a *synthetic* – relatively unified – theory or rather as art philosophy, bearing the same message as non-classical aesthetics. Therefore, the present research draws an imaginary line connecting the perceptions of the colour phenomenon at Bauhaus (Klee, Kandinsky, Itten), Black Mountain college (Albers) and by the Lithuanian painter Mikalojus Konstantinas Čiurlionis.

Aims and objectives of the research. The present dissertation aims to present a multifaceted analysis of the perception of colour phenomenon in aesthetic theory and art practice of the Bauhaus school, to actualise the unique colour theories formed at the Bauhaus, to disclose aspects of these theories that have retained their

⁴³⁷ Jan Kaila, “What is the Point of Research and Doctoral Studies in Art” in: Annette W.Balkema, Henk Slager, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, NY, 2004, p. 66.

relevance and to demonstrate the significance thereof upon contemporary art practices. By demonstrating and highlighting the linkage between practice and theory that was of special significance to the school's programme, to discuss diverse forms of *knowing* in the discourse of design and painting subjects, along with the diversity of ways of their expression in art.

The second objective – to briefly discuss the theoretical and practical origins of colour phenomenon research in the tradition of non-classical aesthetics, in art development trends of the turn of the centuries and in early trends of classical modernism, which exerted significant influence upon the emergence of original approaches towards colour at the Bauhaus school.

The third objective – to focus on theoretical concepts of interpretation of colour phenomenon presented by Kandinsky, Klee, Itten and Albers; to highlight their specificity and review the application of empirical plasticity aspects of colour phenomenon in the art practices of these authors.

The fourth objective – to demonstrate the intuitivist colour perception that came to prevail in modernism period as the key alternative to the analytical and applied Bauhaus colour interpretation often emphasised in popular culture.

The fifth objective – to identify the contribution of painters (Bauhaus colour researchers) towards the history of development of design subject.

The sixth objective – to present Čiurlionis' colour concept that has been formed at the “dawn” of Lithuanian painting, as an innovative art project, equivalent and quality-wise matching Kandinsky's and Klee's artistic researches of the colour phenomenon.

Statements defended on the basis of conducted research:

1. Colour researches of the Bauhaus colourists form a synthetic theory of colour phenomenon: it encompasses different concepts, but is essentially unified.
2. This theory is based on the principles of non-classical art philosophy and Eastern aesthetics.
3. Due to such approach, Kandinsky, Klee, Itten and Albers focused on colour perception problems, rather than its applied aspects.

4. The influence of non-classical art philosophy and Eastern aesthetics upon the painters in question resulted in emergence of colour reduction in their art practices.
5. The colour project of Čiurlionis initially formed under the influence of Neo-romanticism (primarily Symbolism) and aesthetics of diverse Eastern countries and later was subject to the modernist trends. The fundamental principles of this project make it very similar to Klee's and Kandinsky's colour interpretations, which have been influenced by aesthetics of Neo-romanticism and modernism as well.

Methodological principles of research. Depending on specific objectives, diverse research strategies and methodological approaches were employed by the author of the dissertation. The problems raised are analysed in a complex manner and in multiple steps, in consistent succession. First, the author presents a brief summary of the field of ideas and problems that influenced the Bauhaus interpretations of the colour phenomenon, highlighting implications based on non-classical aesthetics and demonstrating the relevance thereof in the present. Secondly, while the researched period is relatively defined by the period of existence of the Bauhaus school (1919-1933) and Black Mountain College, where Albers' colour project emerged (1933-1957), the colour phenomenon is analysed from the inside, as series of case studies. The research is conducted with systematic overlapping of these two layers of analysis.

The present dissertation chose the perspective of so-called *non-classical* aesthetics and, in order to achieve the analytical integrity, the author deliberately dissociates from mechanical and strictly applied treatments of the colour phenomenon. Hermeneutic phenomenology, analytical, comparative and contextual methods are applied in the research.

Extent of research and literature review. Abundant materials have been collected for this research in various Lithuanian university libraries, as well as private and foreign libraries. Valuable information and rare publications were obtained during internship at *V&A National Art Library*, London; *Österreichische Nationalbibliothek*, Vienna; *Charleston Adleston Library*, SC, the United States of America; valuable archival materials were collected at the *Western Regional Archives (State Archives of North Carolina)*.

Following an exhaustive overview of available literature, certain regular colour phenomenon research methods, along with methods and models of research at the Bauhaus design school were noted and identified, however, no efforts to analyse the colour phenomenon within the context of aesthetics of the Bauhaus school have been discovered. Also, based on the literature review, claims can be made that there have been no attempts to present these theories as *synthetic* colour theory or block of theories, conveying a certain *message* of non-classical art philosophy.

Academic novelty. Actualisation of aesthetic concepts of this school through consideration of the colour phenomenon within the context of non-classical art philosophy discloses their significance and influence upon modern art practises; the research also helps highlighting the prevalent theoretical and practical discourse on the issue of colour. Through colour theories of Kandinsky, Klee and Itten the linkage between visual and applied arts that is of special significance today is demonstrated, along with overlapping of two different types of *knowing* emerging today: *Knowing How*, targeted by artistic practice or action and *Knowing That*, the latter interpreted as ability of theoretical articulation. The connection of colour concepts of Klee, Kandinsky and Čiurlionis highlights a correlation that might open a new problem field in the research of Čiurlionis' art.

Approbation and applicability of research work. Abundant materials contained in this dissertation that are devoted to the analysis of the colour phenomenon, the Bauhaus design school and its coryphaei might be used for further investigation of diverse theoretical and practical colour problems. The dissertation might serve an educational function and the accumulated information on the colour phenomenon might be used in public lectures. The research might also be used in pedagogical process, lecturing the fundamental art subjects, publication of monographs and preparation of diverse methodological tools relevant to lecturing different art subjects.

Author of the dissertation has published a number of articles in diverse academic publications⁴³⁸.

⁴³⁸ List of articles presented in page 281.

Chapter one. BAUHAUS COLOUR CONCEPT.
EASTERN INFLUENCES UPON WESTERN DESIGN

I.1. Theoretical origins of modernist colour concept

While analysing the theoretical foundations of the Bauhaus colour theory the first to meet an eye are its obvious connections with non-classical art philosophy, along with fascination with Buddhism and the aesthetic and art traditions of China and Japan. The scope of the Bauhaus' conceptual attitudes ranged from Fauvism, Expressionism, Cubism, Futurism, Abstractionism, Orphism, expressly metaphysical (such naturalism-oriented surrealists as Max Ernst, metaphysical paintings of Giorgio de Chirico) and irrationalist theosophical (Itten, Kandinsky, Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer) aesthetic principles to merely techno-functional vision of colour as in case of László Moholy-Nagy and Hannes Meyer⁴³⁹. In spite of drastically differing colour study concepts, pedagogical programmatic approaches, personal characters and unique ways of understanding the importance of colour in the design aesthetics, this way of elemental spreading of diverse colour functions that came to prominence in both theory of followers of irrationalist art philosophy (Schopenhauer, Nietzsche, Henri Bergson) and practice of modernist art, was remarkably successful.

Key theoreticians at the Bauhaus that have addressed the problems of colour (Itten, Kandinsky and Klee) have arrived to the research of colour phenomenon and possibilities of its emotional impact from the background of late Neo-romanticism that was heavily influenced by non-classical art philosophy and eventually unfolded in a form of Symbolism. Later they have progressed through quests of Fauvism, Expressionism, Abstractionism and other influential modernist art trends, often indirectly debating with the colour pursuits of Piet Mondriani and *De Stijl* group that were in opposition to the spontaneous modernist trends. Thus, by conducting their own research of colour phenomenon they not only summarised personal experience and practical artistic pursuits, but also managed to creatively transpose it into the colour problem field of early classical modernism.

⁴³⁹ Jeanine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus.Germany*: Tandem Verlag GmbH, 2006, p. 25.

Aesthetic theory of the Bauhaus design school is synthetic by nature, since it seeks to combine into a single unity the achievements of diverse traditions of culture and art; it also associates the rationalist vision of the world, based on systematic and dialectical thought principles, with a radically opposing subjectivist, polymorphic, irrational, open and incomplete concept of non-classical art aesthetics.

The use of colour functions at the Bauhaus school is distinguished as unique symbiosis of artistic *creation* (action) and *theory* (thought), critical rethinking of which assists in understanding the key aspects of development of diverse contemporary arts.

On the other hand, the Bauhaus colour theory or rather a block of theories, has formed as a result of tension, as an intermediary between two opposing (rational and irrational) methodical fields. Founder of the school Walter Gropius and its headmasters Hannes Meyer and Ludwig Mies van der Rohe were analytical architects, yet they have worked together with painters, the so-called “irrational wing”, which bears the authorship of the Bauhaus colour theories. The latter have written the principal works, directly or indirectly concerned with colour. The Bauhaus school did not manage to create a unified artistic language and *in corpore* colour theory, yet, with certain reservations, we might certainly discuss the specific, easily recognisable model of synthetic colour theory.

Of significance is the fact that specific Bauhaus colour theory has formed as a result of two activities that, although based on opposing approaches, have pursued the same objectives (at least according to the manifest of 1919). As to what were the philosophical attitudes of Kandinsky, Klee and Itten that opposed the rational logocentrist architects’ vision of the school – the answer is unambiguous. The irrational, theosophical, metaphysical and playful approach of the painters was formed by the increasing influence of Asian aesthetic and art traditions, namely the studies of Daoism, Buddhism, Chan, Zen and, in Itten’s case – Mazdaism, along with classical Chinese and Japanese poetry and expression of visual arts of these countries.

I.2. Weimar Expressionism

Of utmost significance to the colour theory is the early Weimar period from establishment of the school until 1923, which might be conditionally referred to as “expressionistic”. Controversial processes of the time constituted a kind of fateful background, a combination of circumstances, which have determined the formation of this particular block of Bauhaus colour theories.

Student works created in the first years of existence of the Bauhaus school are referred to as “possessing expressionistic language, of bright colours and featuring spiritualist associations⁴⁴⁰” in the works of researchers. Gropius saw the expressionist aesthetics and plasticity as manifestation of new artistic forms or the beginning of a “new world”; the architect was fascinated with the generation of young expressionist painters and, especially, those associated with the Expressionism-oriented *Sturm* gallery in Berlin. This gallery showcased (or included in the publication of the same title (*Der Sturm*)) works by Johannes Itten, Lyonel Feininger, Lothar Schreyer, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee and Wassily Kandinsky – and Gropius invited them all to lecture at the Bauhaus.

The Bauhaus ideas and the perception of institution itself are inseparable from the “propaganda” of its first headmaster Gropius; in fact, our present day understanding of the Bauhaus owes a great deal to him. Quite often few things were in common between the concepts and lecturing of different artists of the school; under the architectural flag raised by Gropius utterly different and controversial artistic processes went on and new disciplines were emerging. However, due to Gropius’ influence, even today we primarily associate Bauhaus with design and architecture.

I.3. The Bauhaus programme

From 1919 to 1923 (when the programmatic ideology of the school turned towards industrial design due to change in Gropius’ attitude) the school was led by painters, both literally and figuratively. Although Gropius believed that architecture was capable of coupling visual arts and craft, thus inspiring cultural transformations

⁴⁴⁰ Boris Friedewald, *Bauhaus*, Germany, Munich: Prestel Verlag, 2009, p. 6.

and changes, he still regarded painting as the principal media for cultivation of creativity in all spheres of art⁴⁴¹. Introductory course created by painters, which was first lectured by Johannes Itten and later by László Moholy-Nagy and Josef Albers, together with supplementary course in form and colour taught by Klee and Kandinsky, remained mandatory throughout the existence of the school, regardless of the ideological attitudes of newly appointed headmasters (Hannes Meyer in 1928 or Mies Van der Rohe in 1930).

Bauhaus was not a school of architecture, to the contrary – architecture played a minor role in the *Gesamtkunstwerk* synthesis of the arts that the school pursued. The Bauhaus sought to link diverse spheres of art, including sculpture, painting, decorative arts and crafts. In early period of the school it exhibited clear expressionist ideals and ideas taken over from the British *Arts and Crafts movement*, later those were overshadowed by narrowly perceived craftsmanship and manufacture (interestingly enough, the examination commission of master's degree programmes included representatives of local crafts chamber). Although in the history of the Bauhaus school there was a clear turn towards industry and it indeed produced prototypes for mass production⁴⁴², the majority of design industrialisation ideas have never been implemented. This was due to resistance from painters, who were ideological leaders of the school and because of the reaction of local craftsmen, who saw this direction of the Bauhaus' activities as a competitive threat.

I.4. Attitude of the Bauhaus painters

Hardly could such a rational man as Gropius expect definitive support to the industrialisation idea from such an ambivalent personality as Kandinsky (and Gropius was well aware of his activities). Gropius surely knew that he invites a member of the former Blue Rider (*Der Blaue Reiter*) group, an advocate of

⁴⁴¹ Rose-Carol Washton Long, *From Metaphysics to Material Culture. Painting and Photography at the Bauhaus* in: Kathryn James – Chakraborty, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, USA, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006, p. 43.

⁴⁴² Researchers see the fact that these prototypes were manually produced during creative workshops as one of the Bauhaus' paradoxes.

expressionism and the group's main (sole) theoretician, who rather than caring for social, political or applied aspects of art clearly preferred painting, seeing it as romanticised self-identification, as identification with nature or universe and as symbolic poetry or music.

Spiritual ideas of Kandinsky, Marc, Klee, Macke that were also reflected in an almanac of the Blue Rider had tremendous influence upon the artistic scene of the time. The group consisted of members with significantly differing artistic interests, yet they possessed a motivated and unified approach, declaring sympathy to primitive art, fascination with the "customs officer" or Le Douanier as Henri Rousseau was known, the paintings produced by children and mentally ill. Mimicking children's drawing, the inner characteristics of an object were shown through naïve external form, which was not a mere mechanical transfer from the art of children or primitive nations, but rather identification with one or another. This way Klee identified himself with children and even paranoid personalities, Marc – with animals, etc. Bernard S. Myers regards this as a logical follow-up of the process that emerged together with Gauguin's painting, when primitive forms were used to disclose the unity of man and nature, later supplemented by the deliberate distortion of colour and form by Les Fauves, striving to highlight the *interiority* of depicted object. So, what did Gropius expect when he invited the two painters (Klee in 1920 and Kandinsky in 1922), distinguished for their fundamental trust in intuition and reliance on heart rather than intellect⁴⁴³ to join his team?

Perhaps we could find an answer in an opinion that Gropius expressed over three decades later in 1959, stating that more important than the Bauhaus products was the direction of the school, a method that would be equally viable if applied today⁴⁴⁴.

The painters' ideas extended beyond the framework of formal tasks and objectives of the Bauhaus: to free all art forms of isolation and closeness, to wipe the borders between artist and craftsman, to establish direct contact with industry⁴⁴⁵. Neither of

⁴⁴³ Bernard S. Myers, *The German Expressionists / A Generation in Revolt*, New York: Fredrick A. Praeger, Inc., Publishers, 1966, p. 203.

⁴⁴⁴ Gropius quote in: Boris Friedewald, *op.cit.*, p. 113.

⁴⁴⁵ Laimutė Cieškaitė Brėdikienė, *Dizaino raida nuo Morriso iki Morrisono* [Design development from Morris to Morrison], Vilnius: VDA leidykla, 2008, p. 165.

the painters was overly interested in establishing contact with manufacturers, they were interested in idea, rather than creating the finished product for the market. Hence, the Bauhaus objective to raise a creator, capable of creating modern environment from buildings to functional items bearing aesthetic meaning, might be understood as a programme motto, an appropriate declaration in order to ensure state funding to the school and as a bait for society, but not as (bearing in mind the versatility of the school) a principal idea of the school's art practice.

Chapter two. **HISTORICAL METAMORPHOSES OF COLOUR CONCEPTS**

II.1. Klee's Orientalism: "Buddha" at the Bauhaus

Background to Klee's worldview and the resulting unique aesthetic concept of painting might be traced in East Asian aesthetics and art tradition, which was of great interest to the painter – he was preoccupied with it and even collected various artistic artefacts. Theoretical knowledge and interpretation of artistic practices of Daoism, Chan and Zen, such as *zenga*, *sumi-e*, *shakuhachi* and others helped Klee to create a multifaceted interdisciplinary artistic system, disclosing the fundamental creative principles of modern painting aesthetics. The same source can be traced behind his colour concept and the psychological strategy of perception of this phenomenon.

It would be difficult to precisely define Klee's colour theory, as we have to discover it in his diaries, notes and assemble from often conflicting observations. Satire, paradox and metaphor encountered in artists' texts often turn such effort into absurd. Still, the question is – did Klee himself raise an objective to create a logical and solid colour theory? The colour concept rather represents an organic part of his creative scheme that can only be understood together with texts on the perception of form and other insights. The essential principle of his colour theory reconstructed from diverse sources (texts and images) lies in the constantly changing interplay of colours. Seeking for colour combinations Klee appears to be attempting to control the transformation itself, to express *movement* through colour. Rather than being

interested in nature studies he was preoccupied with internal aesthetic processes, ability to focus on the content of personal colour palette and the possibility to *freely* fantasise with colour.

Klee's concept of art aesthetics is similar to Bergson's ambiguous intuitionism, Bataille's attempts of "grasping the ungraspable" and the ideas of advocates of non-classical, life philosophy, where aesthetics is perceived as moving, being or living in a creative act. The harmony of colour perception unfolding in Klee's aesthetics and art practice is subjective and intuitive, abstract and constantly changing system of colour combinations, where key focus is placed on the concord or *relation* of several colours.

II.2. Influence of the East upon Itten's colour theory

Art researchers from various countries nearly unanimously agree that Johannes Itten was perhaps the most remarkable figure on all accounts in the early stage of the school's history (up to 1922). According to Leah Dickerman⁴⁴⁶, the most innovative part of the Bauhaus *curriculum* is not related to Walter Gropius' programme of 1919: it should be associated with the introductory course prepared by Johannes Itten, who was in charge for sculpture, metal, wood, weaving and wall painting creative workshops. This course was distinguished for its oriental perception of corporeality, whereas the colour theory was developed by combining mathematical, analytical and radically different intuitive methods, the latter associated with the activity of an irrational subconscious. Later this course was lectured by *László Moholy-Nagy* and Josef Albers, along with supplementary course in colour and form that was taught by Kandinsky and Klee. The course in question was mandatory for all students over the period from 1921 until 1930 and is considered to be the most characteristic feature of the school⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Leah Dickerman, graduate of Harvard College and Columbia University, PhD (art research), since 2008 curator of painting and sculpture department at Museum of Modern Art (MoMA), New York

⁴⁴⁷ Bary Bergdoll; Leah Dickerman, *Bauhaus 1919-1933: workshops for modernity*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 15.

Itten was convinced that the knowledge of design “laws” did not imply constraints and could be liberating from indecision and volatile (fragmented) perception. However, what we call the laws of colour, could, according to Itten, merely be individual fragments of rules, arising from complexity and sophistication of colour effects.

Among theories of eastern origin the Mazdaism doctrine had the greatest influence on Itten’s worldview, life philosophy, colour theory and pedagogical practice. While interpreting some of the Mazdaism principles, some of the key observations on the psychological influence of colour on human well-being emerged, along with an idea that in order to find one’s “subjective” colours no preparation was required.

Itten’s colour concept was formed on the basis of balance between rational form and often irrational content, while the theoretical scheme was drawn based on the contrast principle, the importance of which, according to Itten, was noted by Goethe, Bezold, Chevreul and Hölzel. Although composite schemes of colour aspects appear simple and clear, Itten’s comments clearly demonstrate how laconism of form can disguise complicated multilayered content, which shows that this colour theory encompasses nearly all possible aspects of the creative process. Along the formal matters as composition, form, etc. it also includes such “global” phenomena as ethics, language, history, culture and even depth psychology, investigating the relationship of conscious and subconscious. Comparing objective and subjective perception of colour and relying on previous research data Itten expands, deepens and originally reinterprets nearly all aspects of the colour phenomenon. He sees colour harmony as a systematic *interrelation of colours*, which expands the development of themes and might serve as basis for composition. Itten emphasises the significance of colour and presents it as a key phenomenon of the creative process.

II.3. Kandinsky at the Bauhaus: oriental motifs of colour theory

Advised by Klee, Gropius invited Kandinsky to lecture at the Bauhaus not only due to the persuasiveness of his modern theories, but also expecting his support

in the battle for influence⁴⁴⁸ with another Bauhaus lecturer, the eccentric Johannes Itten. However, contrary to Gropius' expectations, Kandinsky enthusiastically supported the Bauhaus' colourists Itten and Klee and all their oriental ideas.

Kandinsky's colour theory might also be considered a critique towards verbally and materialistically oriented modernity, which, according to the painter had nothing to do with art⁴⁴⁹ and contradicted his oriental perception of human personality, where borders between the physical body and psyche or spirit were erased. Although full of deep inner doubts himself, Kandinsky totally believed in the dawn of a new life, when the spirit "will move the mountains" and painting will arouse all the best in man thus defeating vulgar materialism⁴⁵⁰.

To achieve this ambitious task, Kandinsky, a synaesthete as he was, organically selected artistic phenomena closest to him, primarily focussing on colour. Synaesthesia and the concept of *inner necessity*, which mostly arose from Kandinsky's capabilities, might serve as keys to unlock his colour theory.

Perhaps due to the Western hierarchy of the senses we tend to associate Kandinsky's theoretical and practical colour research with parallels of image (colour) and sound (music); this approach has been explored in the majority of research works. However, despite his contribution to the linkage of music and painting, which actually was not new (music played an important role in the pursuits of the painters at the Blaue Reiter group), the most important synaesthetic discovery made by Kandinsky in the sphere of colour research lies in his association of colours with other sensory experiences: smell, touch etc. According to Kandinsky, the enhancement of a personality caused the experiences aroused by diverse objects or states of being to acquire inner meanings and, eventually, the spiritual harmony. Colour acts the same way, and even its original short-term effect might open qualitatively different sensations, depending on the susceptibility of the soul of the experiencing person. The scope and universality of Kandinsky's colour theory

⁴⁴⁸ Nicolas Fox Weber, *The Bauhaus Group / Six Masters of Modernism*, New Haven, London: Yale University Press, 2011, p. 220.

⁴⁴⁹ Kandinsky in: Bary Bergdoll; Leah Dickerman, *op.cit.* p. 24.

⁴⁵⁰ Nicolas Fox Weber, *op.cit.* p. 215.

are extraordinary: it encompasses the relationship of painting and music, along with a variety of sensory experiences; it ramifies in diverse directions and at unexpected excursions, when surrounding environment and nature, often referenced in the text, are of importance. Kandinsky considers the relationship between colour and form to be essential.

The concept of *inner necessity* might be considered a certain *principal possibility of establishment* of Kandinsky's colour theory that is not defined unilaterally, but is perceived as a generalised reference to the inner sphere, echoing the ideas of non-classical art philosophy and the Orient.

Of utmost significance is the *inner meaning* of colours, which might contradict the external, material meaning. According to Kandinsky, from the perspective of *inner necessity* the matters that are externally wrong (impure) might be pure inside and vice versa. Kandinsky sees the *content* of colour as consisting of different natural characteristics (movement, direction⁴⁵¹, temperature, sound, taste, smell), configurations of which are all the more successful and harmonious, the better they retain their *directedness* towards the inside (or spirituality).

Chapter three. COLOUR AESTHETICS OF ALBERS: CONCEPTUAL LINKAGE BETWEEN THE TRADITIONS OF BLACK MOUNTAIN COLLEGE AND THE BAUHAUS

III.1. Characteristics of Albers' worldview and aesthetic concept

Although the programmatic approach of Josef Albers' (1888 – 1976) aesthetic concept of colour theory does not significantly differ from above-mentioned lecturers, the originality of his interpretation of colour concept is clearly disclosed in unique methods of colour perception and expression of plasticity or, putting it

⁴⁵¹ In *Point and Line to Plane* Kandinsky draws a parallel between main colours and straight lines, directions of which represent different colours: horizontal-black, vertical-white, diagonal-red (grey or green), free straight line –yellow or blue. According to him, these are not equivalents but *internal parallels*. (*Point and Line to Plane* , 64 p).

in other words, in the peculiarities of artistic activity. Since Albers was the first supporter of the Bauhaus tradition to lecture at Black Mountain College, his authority helped spreading the European Bauhaus colour theory across the United States of America. Over time, it was covered with several other contextual layers, as a kind of paradoxical patina of a young culture and, after making a full circle, it returned to the old continent, where its formation was finally completed (during 1953-1955 Albers once again lectured in Germany, at the Hochschule Ulme)

According to the painter, all creative work was occurring between two polarities: intuition and intellect or, possibly, between subjectivity and objectivity. Relative prevalence of these polarities varies, but they always overlap more or less. Just as every human being is endowed with diverse psychological sensations that differ in proportion and quality in each and every case, every personality also possesses a range of sensations of the spirit, such as sensitivity to tone, colour, space, all undoubtedly “of varying degree⁴⁵²”. Albers’ pedagogical position claiming that life is more important than school; the student more important than the teacher and the teaching also demonstrates casual attitude towards the cult of an artist and exaggerated emphasis on personality – an approach clearly not relying on a western cultural tradition.

Conditionally, Albers’ aesthetic attitude might be referred to as theosophical, as he is focused on a dominant, a signpost for conscious life, an equivalent of higher truth that is always nearby. According to him, perception of colour is necessary not only for a painter; it might provide practical use by adding aesthetic value to surrounding environment like interiors, furniture or clothing as well. However, despite being a strong advocate of colour (and art in general) in his research Albers strictly distances himself from the applied aspects, something he continually emphasised in his book *Interaction of Color* and in numerous interviews.

In his texts Albers continually argues in favour of the *tacit knowledge*, an artist’s knowing *how* to create works of art or produce objects. Moreover, this theoretician and practitioner offers an original method to master and spread this kind of

⁴⁵² Josef Albers, “Concerning Art Instruction”, in: Black Mountain College, Bulletin 2, June 1934, North Carolina State archives (Western Regional Archives), p. not indicated.

knowledge – art should be available to all and become a kind of natural, organic part of every personality, equally indispensable as key human needs like food, health, etc.

III.2. Originality of colour perception and interpretation

In the beginning of his book *Interaction of Color* Albers presents the method of his analysis, clearly leaving outside its scope both the applied aspects and rules. According to him, first of all one should understand that the same colour might be “read” differently and result in different interpretations. Therefore, instead of mechanically applying or creating laws and rules of colour harmony we could learn to achieve the desired colour effect by merely familiarising with the relationship between colours, that is – through practice. Artistic practice in his book is considered much more important than theory, as the latter arises from practice.

The key idea repeating itself as a leitmotif throughout Albers’ colour aesthetics is the *relativity* of the colour phenomenon. The colour here is perceived as conditional, changing, deceptive and contextual state of being, depending upon specific situation and function within a more universal system, which cannot and is not attempted to be described precisely, since the overly straightforward pursuit for a final result in art leads to a cul-de-sac.

Albers’s approach to the colour phenomenon appears to be unilaterally of intuitive nature; certain schemes or methods, or the “discoveries” resulting from his perception of the colour phenomenon seem to appear all by themselves, as a result of practical experiments. It is not knowledge that is most important, but the vision, or *seeing*. Emphasising the non-empirical nature of the concept, Albers reverts to a German term *Schauen* that means looking at something (necessarily with fantasy and imagination) and stresses the association thereof with the concept of *Weltanschauung*, which might be understood as having or choosing one’s individual attitude or point of reference.

He is especially interested in the influence of colour upon psyche, an aesthetic experience caused by an *interaction* of paralleled colours. This *interaction* later turns out to be the main object of research.

Successful colour studies are associated with demonstration of colour possibilities – how the principle works when different materials are chosen and

certain colour models are used. Colour problem cannot be resolved within its own framework by reducing everything to a single approach and by making a static conclusion. For Albers colour represents the most relative media in art.

III.3. Connections between Bauhaus and Black Mountain College.

Pedagogical model “theory and practice”

Activities of the Black Mountain College are significant to the world of art and culture not only because of the progressive art education models it promoted and which are widely applied in art and design schools in America and Europe today, but also due to its relation with the Bauhaus art school. One might say that after landing onto another soil, the Bauhaus ideas have flourished and acquired the potential they did not have in Europe in 1919-1933. Moreover, thanks to the Black Mountain College and the activities of Albers the Bauhaus ideas have actually been implemented, whereas in Germany the very artistic activity was considered more important than its results and nearly all Bauhaus projects have never materialised⁴⁵³.

Black Mountain College has never been an extension of Bauhaus, yet, due to favourable circumstances this school became a cradle for full blossoming and conceptualisation of the Bauhaus colour theory, which has turned into a method at Albers' effort. What were these circumstances? First of all, the Black Mountain College, established in 1933 by John Andrew Rice as a private institution has retained this status for the entire period of its existence until 1956, when it was forced to close due to lack of funds. As there was no pressure from outside, the leaders of the school – Rice officially and Albers ideologically (he had tremendous influence before Rice's resignation, perhaps even overshadowing the latter⁴⁵⁴) – were free to act.

Bauhaus was an ideological product and after reaching America, where art, design and architecture had no political charge it had changed: matters that were of biggest importance in Europe became completely insignificant in a much more pragmatic atmosphere in America. Here Albers applied the resources and methods brought

⁴⁵³ Ulf Meyer, Hans Engels, *Bauhaus Architecture 1919-1933*, München: Prestel Verlag, 2001, p. 9.

⁴⁵⁴ Lois Adamic, *My America 1928-1938*, NY: Harper & Brothers, 1938, p.637.

from Europe and, according to his students, was greatly focussed on the issues of colour relation.

According to him, an educational model “theory and practice” was intrinsically wrong as it promoted “non-creative academism” so in his courses he suggested an “obviously more organic”⁴⁵⁵ model of “practice and theory”. In Albers’ case, through the artistic activity and practice, formed by available experience (intellectual and emotional) the interrelation of colours is disclosed, along with the meanings of things. The emergence of these meanings within dynamic artistic process is at the core of colour research; this is what makes his experiments convincing. According to Dewey, such meanings of artistic work are not added by way of association; there is a soul that is given body by colours, or a body that has a soul of colours, depending on the way we are looking at a painting⁴⁵⁶.

Should one assume an unrewarding task of defining what colour meant to Albers (even though he did not raise this question himself), one might say that this artist perceived the colour phenomenon being a relation by itself. Colour is a relation *par excellence*, since only in relation and comparison with other colours the phenomenon emerges and becomes conceivable for discussion and description. Of special significance in Albers’ theory is the ethical aspect: through artistic activity and sharing of artist’s experience the positive human qualities are developed.

Chapter four. **ORIGINALITY OF THE CHROMATIC SYSTEM IN ČIURLIONIS’ SERIES OF PAINTED SONATAS. CASE STUDY**

This particular case study is aimed to present the colouring project of Čiurlionis, to confirm its relevance upon the art of today and to demonstrate the key colour shifts that emerged in late period paintings. The trajectory of their spreading

⁴⁵⁵ Josef Albers, “Present and/or Past”, in: *Design* April, 1946 / vol. 47 no. 8/35c, Private Collections, Mr. and Mrs. Frederik R. Mangold, Papers, Articles about BMC, NC State Archives. P.C. 1520.2, p. 16.

⁴⁵⁶ John Dewey, *Art as Experience*, USA, New York: Penguin Group Inc., 2005, p.123.

indicates the painter's closeness to the painting tradition of Near East and especially Eastern Asia (China, Japan). The first to comment on the importance of Čiurlionis' colour was one of the most subtle researchers of the painter's works Alexander Benois, however, an in-depth investigation into the significance of colour in the works of the painter was only undertaken by Antanas Andrijauskas. Problems of colour and colouring that are of key importance to understanding the uniqueness of Čiurlionis' works of mature period have never been duly addressed. They have been overshadowed by investigation of influence that the ideas of Romanticism and Symbolism had on the artist's works, along with discussions on the association of his paintings with diverse modernist art trends (namely Abstractionism) and the issues related to national engagement or research into correlation of his visual works (painting, graphics) with music.

Attention of this research is focussed on the relationship between the colouring concept of the so-called "painted sonatas" period and certain essential aspects of perception of colour phenomenon in the works of Čiurlionis' contemporaries, the coryphaei of classical modernism Klee and Kandinsky. Similarly to said painters, the colour, colouring and plasticity of Čiurlionis' series of painted sonatas disguise references to other spheres of knowledge, namely, modernist art philosophy, theories of *non-classical* Western art philosophy and typologically affined traditional East Asian aesthetics and art.

IV.1. Metamorphoses of colour concept in Čiurlionis' paintings.

Correlation with colour and colouring concepts of Klee and Kandinsky.

Certainly, closest to Čiurlionis was his senior contemporary Kandinsky, who not only held the former in high esteem but also considered him a kind of competitor in highlighting of spiritual aspects in painting, musicality, colour and exploration of interaction between abstract forms and lines. The said painters are also related through their synaesthetic capabilities significant to the perception of colour phenomenon. From the perspective of plasticity of form and especially colouring, Klee was much closer to Čiurlionis than Kandinsky; the two painters are also related via their original perception of the world full of musical spirit. Some of the aspects of Klee's Naturphilosophy can be seen in Čiurlionis' works as well, not only in

the linear graphic imagery, but, above all, in his attitude towards colour and later - towards methods of its application. Čiurlionis' perception of colour phenomenon relies on his philosophical approach that is very similar to Klee's: both painters perceive the world cosmogonically and metaphysically; they both see the everyday phenomena, nature's fragments, even routine "details" of surroundings as references to the structure of the world and the nature of things – microcosmos matches macrocosmos. Throughout their entire creative lives Kandinsky and Klee, as well as Čiurlionis (similar pursuits were also characteristic to František Kupka) have sought to identify the proper relation of form, colour and major plasticity elements in painting, a relation best reflecting the *idea* of musicality of painting.

The main chromatic move that emerges in colouring projects of Čiurlionis, Klee and Kandinsky is the colour **reduction** and *search for the **harmony** of subtlest tonal shades* corresponding to creative maturity of these artists. While their language in the search for form plasticity is fairly different, the dynamics of colouring developments is nearly identical.

IV.2. Search for own creative path and relation with Eastern aesthetic and art traditions

Čiurlionis' aesthetic swings in solving the issues related to colour and colouring might be equalled to the scope of equivalent creative projects undertaken by the Bauhaus painters Klee, Itten and Kandinsky. Over the 35 years of his life Čiurlionis created over 300 music pieces⁴⁵⁷ and around 300 paintings⁴⁵⁸. Yet he was not constrained by programmatic tasks and did not have to systematise (as Klee did) his creative works, combining them into coherent narrative-supplemented entities that would assist in providing examples while lecturing. Čiurlionis represents our country's *peintre maudit*, he was a prophet of a breaking-point, turn of the centuries,

⁴⁵⁷ 331 musical pieces, based on: Darius Kučinskas, *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas* [Chronological catalogue of music by Mikalojus Konstantinas Čiurlionis], Kaunas: Technologija, 2007, p. 401.

⁴⁵⁸ Valerija Karužytė – Čiurlionienė, Judita Grigienė, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*, Vilnius, Vaga, 1977, p. 9.

sunset moods and innovations, influenced by ideas of Schopenhauer, Nietzsche, Benedetto Croce, Oscar Wilde and Rabindranath Tagore. He was distinguished for his immanence: “I know nothing, I have forgotten the world of God, drowned in my oddities⁴⁵⁹”, as well as self-analysis and exceptional sensitivity to surroundings.

Judging from his letters and accounts of contemporaries, the painter was clearly interested in culture and art of the Eastern countries – in early creative stages he was captivated by cultures of India, Babylon and Persia, whereas his most mature series of painted sonatas reveal the influence of Japanese and Chinese art. His “submersion” into creative process, perception of universal cosmic law and pathos over the greatness of nature also bear certain Oriental character. “Oh when I think about You, about the Sea and the Stars, I hear somewhere like a distant echo the words of a psalm: Go and see the deeds of the Lord – what miracles God has created on earth.⁴⁶⁰” Here one might again draw a parallel with the characteristics of creative processes of Klee, Kandinsky and Itten, and the relation towards art might be regarded as ecstatic or nearly religious.

IV.3. Development of Čiurlionis’ colour system

Conditionally, the development of Čiurlionis’ chromatic scale might be regarded as two major periods or lines, if one does not follow strict chronological order. The first line includes painter’s works influenced by aesthetics of Symbolism prior to the series of painted sonatas, i.e. until 1908 – 1909, where Čiurlionis uses open, bright and heaviest colours, as in painting series “Funeral Symphony” / “Laidotuvių simfonija” I, II, III, IV, V, VI” (1903), “Capricorn” / “Ožiaragis” (1904), “Morning” / “Rytas” (1904), sketches for stained-glass (1904–1905), “Fortress” / “Tvirtovė” (1904–1905), “Evening” / “Vakaras” (1904–1905), “Flood” / “Tvanas” I, IV, V, VI, VII, IX” (1904–1905), “Seashore” / “Jūros krantas” (1905), early works “Rex” I, II, II” (1904–1905) etc. In these works we see shades of poignantly intense green, tones of sharp blue, open ochre of tropical fruit and orange colour. This creation in dominant

⁴⁵⁹ M.K. Čiurlionis, *Laiškai Sofijai* [Letters to Sofija] , ed. Vytautas Landsbergis, Vilnius, Vaga: 1973, p. 27.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 90.

colours, Matissean “shock to the senses⁴⁶¹” striving for greater painterly effect might be regarded the starting point of the shift of Čiurlionis’ colours from tones similar to paintings of the Near East, Egypt, Persia, India (of Hindustan peninsula) to very subtly toned works, echoing Chinese and Japanese painting. In his early works one might easily distinguish the features characteristic of painting aesthetics pertaining to the classical period of traditional Indian culture: narrative, contemplative and subjective qualities and the minuteness of chromatic plasticity. Certain canonical characteristics are present as well, when flashes of intuition are of lesser importance than discipline, inner *logic* of an artwork, highly exaggerated form or emphasised line, which competes with colour in Indian painting aesthetics.

Later we see an emergence of splashed, flowing, wet paint of different concentration characteristic to East Asian ink painting. This particular method distinguishes Čiurlionis’ early works – careful paintings, described in terms of colour locality and harmonies of specifically coloured and clearly defined patches – from the paintings of mature period. The latter exhibits flowing, streaming, free colouring, acting through abundance of overlapping brushstrokes and diverse scumbles. *Žiema* [Winter] series should be distinguished, not only as an example of masterly deployed combinations of subtlest shades of grey, but also as works where the brush technique is crucial to the impact of colouring.

In colour combinations of Čiurlionis’ painted sonatas one might discover the essential aesthetic categories of *Zen*, characteristic to East Asian art tradition. Most mature works from the perspective of *colour* (and form), namely, sonatas “Žaltys” / “Grass snake”, “Jūra” / “Sea”, “Žvaigždės” / “Stars” and “Vasara” / “Summer”, no longer possess the decorativeness and certain “roughness” of plasticity seen in the first sonatas painted in 1907 (with the exception of “Pavasario sonata”. *Allegro* / “Spring Sonata” *Allegro* that demonstrates extraordinary colour culture). “Spring Sonata” already exhibits colour integrity, even though the decorativeness of colour tones is still present – a quality that dissolves completely in colour decisions of paintings created in 1908. Above all one should distinguish the *sublime* –

⁴⁶¹ Nello Ponente, *Klee. Biographical and critical study*, USA: World Publishing Company, copyright Editions d’Art Albert Skira, 1960, p.33.

this important aesthetic category defines the entire chromatic decision of the creative period in question. The sublime in Čiurlionis' works, based on Kantian aesthetics, has been investigated by musicologist Jonas Bruveris, who chose the Western-centrist approach and relied on Kant's concept, whereas the aim of the present research is to demonstrate the category of sublime in Čiurlionis' works in light of Eastern philosophy through an analysis of colour. Oriental, Chinese and Japanese concept of sublime incorporates two other aesthetic categories characteristic to the works of the painter – *Subtle Profundity or Deep Reserve* and *Austere Sublimity or Lofty Dryness*. In this case, the concept of *lofty dryness* (just as in Klee's case, briefly covered in chapter Paul Klee – Buddha at Bauhaus) is entirely different from the Lithuanian variant we are used to. It reflects the modesty of mature period colouring in Čiurlionis' paintings, distancing from *predacious* and at the same time simpler sensual colours (easier to perceive symbolically) and plunging into the halftones and plastic possibilities of just few, purposefully selected colours. A good example of the latter would be "Spring Sonata" *Finale* / "Pavasario sonata". (1907).

The paintings as "Prince's Journey" / "Karalaičio kelionė" or "Winter" / "Žiema" series, as well as triptychs from 1907 "Mano kelias" / "My Path", "Fairy-tale. Princess' journey" / "Pasaka. Karalaitės kelionė" (especially the first painting of the triptych) serve as an introduction to sonatas and are distinguished for evident principles of painting, namely, characteristic layering and colour *intensity or depth*. These works are also important as the key to the colour palette of the painter's mature period, where two colours prevailed – greenish blue and golden yellow. Same dominant colours, either separate or mixed to achieve diverse brownish or moss-green tones are seen in "Signs of the Zodiac" / "Zodiako ženklai" (1907) series. Interestingly, in Chinese calligraphy and painting black ink is most often combined with mineral inks of greenish malachite or bluish indigo tones and among the coloured inks the yellowish – golden is the most valued. During the period of painted sonatas these two colours achieve highest intensity and subtlest relation. Speaking of natural genesis of these colours, we should pay attention to chromatic patterns characteristic to our country that are of significance to Čiurlionis – subdued melancholic colours, certain "middle way" tones, where the environment itself does not offer any strong contrasts or vivid exotic colours. Čiurlionis is at his best when

he relies on nature – stepping beyond the tossing between symbolic and neo-romantic plot decisions commonly seen among creators of modernist paintings of the time. He no longer follows Arnold Böcklin, Max Klinger or others and starts looking for ways to express musicality through the chime of forms and colour; just as Klee he studies tonality, attempting to highlight various analogies of music and painting elements. He achieves the musicality effect in painting through form, line and *colour*; inspired by nature of the painting canvas he works with green colour scale, the richness of which is revealed in “Grass snake sonata” / “Žalčio sonata”. Here, through perfected tonality and shades of a single colour Čiurlionis manages to achieve the state, which Klee referred to as the necessary taciturnity or prudence of an artist, equalling highest professional consciousness.

Reduction of colour (and form) in Čiurlionis’ works intensifies gradually: there is an obvious difference between the still decorative greenish colouring in “Signs of the Zodiac” / “Zodiako ženklai” (1907) and the colour grading of, say, “Grass snake sonata” / “Žalčio sonata”. Or, if we were to compare the even more symbolic “Morning” / “Rytmetis” (1905–1906) with “Winter” / “Žiema” (1906–1907) series, especially the fifth and sixth parts thereof, we would see a significant change of modelling of colour (and form) – a qualitative leap towards the disclosure of capabilities of colour tonality in painted sonatas. Čiurlionis’ colouring in “Grass snake” / “Žalčio” and other sonatas contains *reminiscences* – of nature’s colours from painter’s childhood in Druskininkai, Plungė, Varėna districts, of Lithuanian fairy-tales that have their specific colour codes, as well as examples of seen Eastern Asian paintings, visions and dreams.

In 1906 Čiurlionis visits galleries in Western Europe and undergoes the period of greatest creative intensity and tension. Later, in 1908 he paints his best works: the “Grass snake” / “Žalčio”, “Sea” / “Jūros” and “Star” / “Žvaigždžių” sonatas, where he achieves the maturity of colour mastery; here the green and golden colours overlap turning into a kind of old patina – the maximal depth and intensity is achieved. Also, in latest painted sonatas Čiurlionis’ colour palette is most powerful and it is reduced (thought over) to the greatest extent. It seems that the principal objective of Chinese and Japanese landscape painting, namely, “to convey the “spiritual” essence of painted natural objects in a way that is accessible by an artist

himself⁴⁶²”, works well for Čiurlionis. Therefore, deploying selective memory, in sonatas the painter chooses combinations of minimised halftones, covering the scale of several colours, which in each series best represent the envisioned poetical or metaphorical “transfer” of specific nature element into the universality. Although being related to direct contemplation of nature, sunsets watched by the painter in Palanga and the colours of the Baltic Sea, the colouring in / “Sonata of the Sea” / “Jūros sonata” might also serve as a reference to the colour of *all* seas – those colour casts that best express the essence or spirit of a phenomenon. All sonatas inspired by colours of Lithuanian nature cycles bear the names of the seasons – and they are referring to the colours characteristic of *all* springs or summers, etc, similarly to East Asian landscape painting.

Mastering of the colour phenomenon in sonatas manifests through rejection of superficial sentimentality and colouring corporeality, the colour becomes somewhat bloodless, distanced, “seasoned” – it is majestic. Such mastership of colour comes together with the maturity of a personality.

Sonatas represent examples of chromatic spaciousness, light and refreshing colour “breathing”. Almost always an asymmetrical colour centre of a painting is present in these works, which also associates mature works of Čiurlionis with East Asian painting tradition. Another characteristic of the painter is the “rising” colour effect – when a look with half-closed eyes smoothes the borders of colour patches a chromatic *movement* from bottom to top emerges and an impression of moving multipoint perspective, a kind of bird-view glance, is enforced. It is an effect seen in traditional East Asian landscape painting that is achieved with a help of *floating* or blending colour chiaroscuro. Similarly to the painters of the Orient, the plasticity and colour codes of Čiurlionis reveal his principal pursuit to convey an idea (*xiey*) or express the truth (*xiezhen*)⁴⁶³. It shall be noted that this “truth” does not correspond to personal reflection of subjective experience, but rather refers to philosophical gesture – a universal quest to comprehend the world and being.

⁴⁶² Antanas Andrijauskas, *Vaizduotės erdvės: tradicinė kinų estetika ir menas* [Spaces of Imagination: Traditional Chinese Aesthetics and Art], Vilnius: LKTI, 2015, p. 362.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 199.

It could be said that studies of Čiurlionis' colour system open new aspects of research into the colour phenomenon. Comparison of Čiurlionis' paintings from diverse periods, investigation of the change of colour palette from works created under the influence of Symbolism and Romanticism up to the liberation of colour in late period sonatas and drawing of parallels with similar creative paths of Kandinsky and Klee, the relevance of Čiurlionis' "message" today becomes apparent. Questions associated with colour in painter's works turn out to be very similar to the ones addressed in artistic schemes of Klee and Kandinsky – through artistic practice and different aspects of plasticity the creator solves a variety of *perception* problems, suggesting a pictorial interpretation of "eternal" themes common to all mankind.

CONCLUSIONS

Following multifaceted and complex investigation of the concept of colour phenomenon in the aesthetics and art practice of the Bauhaus school, some major conclusions can be summarised. First of all, the role and long-term influence of the school to the history of design and colour research was determined by the gathering of three personalities of exceptional talent (Kandinsky, Klee and Itten) in the same place. Their creative and pedagogical activities combined an organic linkage of art theory and practice. Their creative practices have opened the opportunities for the modernisation of Western visual and applied arts and have stimulated the process of renovation of the plastic arts language.

On the other hand, creative collaboration of said three personalities is an exceptional example of highly successful congenial teamwork in the history of Western art, resulting in unique theories of colour phenomenon and its interaction with form and composition, which have remained in focus of design and colour researchers until the present day.

Therefore, one of the major accomplishments of the Bauhaus school lies in its deployment of diverse conceptual theoretical approaches, pedagogical strategies and methods to achieve the unified objective and to substantiate the new modern design theory encompassing the achievements of other civilisations. In the aesthetic

programme formed by the Bauhaus ideologists colour (along form) became one of the key segments of the programme aimed to raise the specialists of design. The affinity of approaches of Itten, Klee and Kandinsky is revealed in their direct pedagogical work with students during the school's early Weimar period.

This synthesis of three different conceptual pedagogical programmes has served as an important stimulus for changes in later developments of the Bauhaus school. Although the opinion of all three architects who were at the wheel of the Bauhaus school significantly differed from the attitude of the painters enjoying significant influence at the school, the first headmaster of the school Walter Gropius might be considered an exception, as his aesthetic attitudes represented a kind of an “intermediary-link” between the *techno-functionalist vision of the school* and the radical oriental position (such as Itten's pedagogical practice). Gropius invited the advocates of the Orient philosophy Itten, Klee and Kandinsky to lecture at the design school, where these painters were given the liberty to unfold their innovative theories, even when such theories contradicted to the official Bauhaus programme.

Since the aesthetic Bauhaus programme was constantly lingering between design, architecture and painting objectives, ideas of the said painters came into the foreground during the school's early Weimar period. Their Bauhaus colour theory, which was intentionally based on non-classical art philosophy and Eastern aesthetic approaches, became the foundation of the modern aesthetics of Western design. This is where a paradoxical contribution to the design discipline development arises, springing out of the professional interests of Klee, Itten and Kandinsky. Although direct activities of Klee and Itten at Bauhaus were discontinued, the course model (based on interaction of form and colour) prepared by the painters was later taken over by the majority of influential design schools worldwide.

Summarising the contribution of the said Bauhaus school painters to the research of colour phenomenon, the following major achievements might be distinguished:

One. The essential principle of colour phenomenon interpretations presented by Klee, Kandinsky and Itten lies in the interaction of colours, understood as a way to experience the world and to affect the perceiver's sensations. The nucleus of this aesthetics consisted of diverse creative principles borrowed from various Eastern aesthetic theories and art, especially from Chinese and Japanese ink painting. These

principles are diversely reflected in the works of said artists and provide for discussions of colour concepts of Klee, Itten and Kandinsky from the perspective of *Zen* aesthetic categories. The philosophical and psychological principles of colour perception are disclosed through abstract efforts to define the concept of colour, as well as directly through artistic schemes.

Two. Klee is one of the most remarkable representatives of modernist playful improvisational painting, combining aesthetic principles of Expressionism, Abstractionism, poetic Surrealism, naïve art and Eastern Art. His colour system is revealed in the spontaneous process of artistic creation using a model of certain matrix or *scheme*. The latter characteristic, along with *recognition of creative process* (rather than the end result) being the principal mark of quality of an artwork, brings Klee's aesthetic system closer to the current spontaneous models of creation of visual arts. The key principle underlying this painter's artistic system is movement; aesthetic perception of the world is conducted by observing, perceiving and meditating (and conveying visually) the continuous transformation. Interpretations of such artistic *Zen* practices as *zenga*, *sumi-e*, *shakuhachi* and others assisted Klee in creating multifaceted interdisciplinary artistic system that reveals the fundamental creative principles of modern painting aesthetics.

Three. It can be stated that Johannes Itten was significantly more preoccupied with Eastern philosophical, religious, aesthetic and artistic ideas than Kandinsky or Klee. His colour perception strategy that has reached us (European high schools of art) through the Bauhaus design school is based on intuitionism (targeted at individuality and inner world of specific person), Eastern philosophical, aesthetic and artistic tradition, the aesthetics of Chan and Zen, and the Mazdeism worldview. In Itten's theory colour phenomenon is understood as the key universal synthetic principle that connects other elements of the painter's artistic activity process. Original Itten's colour theory has left a deep trace in the field of colour studies and, as part of the lectured course on colour and form, it was taken over by design schools worldwide. It presents a challenge to the rationalist Western aesthetic tradition that is based on logocentrist and binary thought.

Four. Kandinsky's colour theory has evolved as a result of combination of experiences determined by his synaesthetic abilities, non-classical art philosophy

and Eastern aesthetic ideas. It represents an original model that is based on synaesthetic experiences and is used for interpretation of major colour problems. The model opens new, previously theoretically undefined colour qualities, arising from complex labyrinth of diverse sensory experiences and emotions.

The connection of Kandinsky's (and Čiurlionis') colour theory with music is multilayered: on the one hand, a certain network of associations is created, where individual colours are matched by diverse instruments, tones, etc. On the other hand, focus is placed on an in-depth analogy of forms of expression in painting and music, which is emphasised by Kandinsky, who believes that musicality is an inherent phenomenon of a human being, a kind of naturally-given characteristic. Relation of colours and sounds is not direct, but rather principal or methodological. Different qualities characteristic of musical structures (movement, rhythm) are attributed to colours, demonstrating the inwardness of the colour phenomenon. The concept of *inner necessity* might be regarded the *spiritus movens* or founding denominator of certain Kandinsky's theories (including the colour theory). The *inner necessity* principle might also be treated as certain organisational mechanism that Kandinsky introduced as a methodological tool to manage and systematically theoretically articulate ephemeral and hard-to-define synaesthetic colour experiences. Also, *inner necessity* might be understood as an idealised prototype of art, artistry or artist's identity.

Kandinsky's colour theory might be regarded an ontologised study of the colour phenomenon, when the issues of art are contemplated without limiting oneself to a narrowly perceived aesthetic context, but by including philosophical questions of life, death, spirit and matter and questioning the phenomenon of colour as equally important.

Five. The dissertation covers Albers' (another notable Bauhaus representative of different generation) colour aesthetics, primarily combining aspects of colour research of his teachers Kandinsky, Klee and Itten. His theory seems to summarise the experiences of the European Bauhaus school, supplementing them and presenting in new light within the context of art programme of the Black Mountain College. Albers supplements the colour theory of his predecessors and teachers with an approach originally celebrating art – an attitude echoing the pragmatic aesthetics

of John Dewey. Analysis of art and colour through creative experience is perceived as a conscious idea, a highest intellectual achievement in the history of mankind. Non-classical art philosophy and Eastern aesthetics are combined with the aesthetic principles of American pragmatism. This means that due to Albers' theoretical interpretations of colour phenomenon and his specific pedagogical practice, the metaphysical and theosophical insights of Kandinsky, Itten and Klee have become a method of practical creation at the Black Mountain College. For Albers colour means movement, a dynamic relation that is acknowledged and understood through practical experiments. It seems that in his colour aesthetics Albers materialised the idealistic Bauhaus ideas, placing artistic practice above theory; he no longer tells about an idealised prototype of artistry or artist's identity, but through colour research demonstrates the inexhaustible possibilities offered by the very art phenomena.

Six. An analysis comparing the colour concept of Čiurlionis with colour theories of Klee and Kandinsky allows to highlight the essential shift from the colour and colouring concepts characteristic of the early period of "literary psychological symbolism" (a term of A. Andrijauskas) aesthetics towards colour *reduction* – a narrowing of the colour palette in mature creative stage. From aesthetical point of view, this evolution peaks at the creation of the so-called series of painted sonatas, which, through subtlest methods of colour construction reveal the unique, cosmogonic view towards the surrounding world and define the fundamental structural reference points of Čiurlionis' colouring system: systems of colour and chromatic construction and major painting achievements arise from *non-classical* aesthetic approaches of modernist painting and the principles of East Asian landscape painting, both contrasting with classical Western aesthetic and painting tradition. The "good news" of Čiurlionis' colour project unfolds in unison with Klee's and Kandinsky's pursuits in the sphere of colour and their gradual evolution towards abstraction. This colour reduction tendency accompanies the *move* of Čiurlionis' painting from the aesthetics of Symbolism to modernism, towards increased abstraction and musicality of painting.

Seven. Colour projects of artists – theoreticians (*Kandinsky, Klee, Itten and Albers*) discussed in this dissertation might be understood and interpreted as

interdisciplinary artistic researches relevant to the present day pedagogical system of teaching art subjects. They are distinguished for the originality of linkage between theory and practice, the ways of demonstrating the tacit knowledge and the model of research as an open model – continuous improvisation demonstrates the possibilities of expression of the researched phenomenon (colour). Characteristics of Čiurlionis' colour project, namely, the emergence of relation between artistic practice and intellectual knowledge in his chromatic system, also allow treating his creative activities as artistic research.

Eight. Actualisation of colour phenomenon concepts (synthetic theories) by Klee, Kandinsky, Itten and Albers provides for contemplation of linkage between the visual and applied arts, craft and creation, theory and practice. A claim is made that the same theoretical concepts, principles of artistic creation and pedagogical models that are integrated into the interpretations of colour phenomenon could be effectively applied in diverse areas of design, painting and other visual arts' practices of the 21st century.

In summary, we might claim that by opening doors for a new and wider interpretation of the colour phenomenon, the Bauhaus colour theory also reveals an intensifying vanishing of borders between different disciplines, something that can be traced in the concepts of this school's practitioners and theoreticians. Although in present times of global pluralism many might consider the objectives of Bauhaus to be overly associated with the spreading of rebellious aesthetics of modernism in the first decades of the 20th century, many of the school's original ideas have retained their relevance until the present day, since the issues they have raised and addressed remain unresolved. No creators of such talent and scale that would connect theory and practice have emerged later; therefore the influence of colour theories and practical decisions of the coryphaei of the Bauhaus school is felt even in post-modern visual expression of the present day.

I. Colour Contexts. Description of creative practice.

Note. Prior to describing my creative practice I shall remind that the selected model of doctoral studies relies on *Research that Informs Art Practice* approach, where the artist's own creative work is not reflected in the research work, but the conducted research acts as a source of inspiration. It shall also be noted that the key authors of colour theories discussed in my dissertation have prioritised painting, assuming that this particular sphere of art best of all discloses diverse expressive characteristics of the colour phenomenon. Painting is my principal artistic activity.

Creative part of the doctoral studies was a continuous art project titled *Colour Contexts*. It consisted of four personal painting exhibitions, which presented the art practice, namely four series of paintings – interpretations inspired by theoretical resources of the research:

Context 1. *Achromatic Experiments* (Aidas gallery 2012 11 27 – 12 08)

Context 2. *Experiments in Colour* (Aidas gallery 2014 02 14 – 03 04)

Context 3. *Colours 3* (Aidas gallery 2015 03 25 – 04 11)

Context 4. *Preludes to Čiurlionis* (Aidas gallery 2016 04 07 – 04 27)

These exhibitions or colour “contexts” do not contain a rational argument answering the question as to why the overall view (entirety) of one or another series is the way it is, or why particular colours prevail in certain pictures. I conduct no research in my painting and most often rely on my intuition, allowing the aspects of conscious and subconscious to act. These aspects “turn on” by themselves during the creative process. Also, one should not try to directly associate these series of paintings with specific chapters of the dissertation or look for strict logical sequence. My painting does not serve the purpose of illustration, nor does it offer any applied solutions – these are of no significance to me just as they were insignificant to the painters I am researching, namely Klee, Kandinsky, Itten, Albers and Čiurlionis.

The art project's title *Colour Contexts* was chosen as a reference or hint to both the ideas that inspired me and the field of images, memories and expectations. Here the concept of *context* (Latin *contextus* – connected, interwoven) supposes certain

circumstances and conditions, inherent interconnectedness of individual works and intellectual environment, where my chromatic experiences were unfolded by painting, along with the construction of certain dynamics of the project that led to the chromatic plasticity of the last exhibition *Preludes to Čiurlionis*.

My painting is an open invitation for a dialogue – here I speak in images and the main form of expression and communication in this case is chromatic plasticity, therefore, I do not think that my works should be somehow “explained”. Painting is a form of language having its own rules, methods and visual logic pertaining to it, so it is not always expedient to supplement it with tools of another language, for example – words. This way a kind of additional “cobweb” of meanings would be placed upon images and if I were to do it myself it would merely be a self-interpretation by an author. Therefore, I do not analyse the contents of my paintings, leaving the notional interpretation to the viewer, to whom these paintings might open entirely different “doors” of meanings than they do for me. Rather than performing such analysis, which I do not consider purposeful and which could possibly present a misleading voicing of *tacit knowledge*, in the summary of creative part I present a *narrative* about the contexts, or the circumstances in which the paintings were created. I also discuss the aspects of painting plasticity that were of interest to me and the artistic problems I have encountered having set an objective to consecutively work in a chosen direction for four years. That way my narrative *how* answers the question *what*, or at least suggests several variants of an answer, because (to quote Kandinsky) art is free by its essence, hence there cannot be anything strictly or unilaterally mandatory in it.

In order to achieve the purification of colour and the subsequent colour shift that emerged later I had to encounter and resolve series of other problems associated with artistic creation. I had to look into the plasticity of form construction, composition and space, as the key to the mystery of the colour phenomenon was buried under other phenomena of the art world – without overcoming them I could not start using colour *per se* in my painting, colour could not become the most important, i.e. constructing element in my paintings – this was the task I raised to myself when commencing the project.

The first part of the process was titled *Achromatic Experiments* (Greek *a* – negating something, *chroma* – colour) due to the colours chosen, namely, black, grey and white⁴⁶⁴, which I used to cover individual areas of already painted works. An idea of such invasion, a kind of negation or decision to make the first reductive step came to me while thinking about the spatial problem (closely related to the colour phenomenon) in art, i.e. the perception of space in our Western-centrist aesthetic tradition as opposed to, say, the East Asian painting tradition. I have noticed that there is no space in my paintings or in works by many other Lithuanian painters – the paintings are “loaded” with forms and colours, they are heavyweight, and even though they are abstract they create an impression of materiality.

When presenting the series I combined the paintings reduced with black and white colours together with other works that have still retained the colours I favoured earlier, namely shades of blue, green and red.

During the experimental period of the first year of doctoral studies I also worked on different series of paintings – yet another exhibition of the first colour *context* titled *Experiments in Wrong Colours*. In this series I have deliberately selected to experiment with different shades of red, using them to supplement the white colour that suited me in *Achromatic Experiments*. This case might be regarded as an attempt to find out how does pure colour function in painting when there are no so-called *supplementary* shades that create harmonious combinations; I sought to exhaust the possibilities of red colour that has been important to me.

Inspiration for the second series dedicated to further explorations of the colour phenomenon (exhibition *Experiments in Colour*) came from interpretations of the so-called *non-classical* art philosophy, aesthetic theories, models of colour perception and artistic practices of the Bauhaus school. I have selected conceptual forms of circle, square and triangle as a point of reference, however I did not strive for mathematical precision leaving a deliberate error in the rational structure: an opportunity for spontaneous movement, accidental texture or colour “rift”. The first stage in creating a painting was to draw a form (for example a circle)

⁴⁶⁴ In Kandinsky’s manner I could say: surely, everything could have been totally different, but that would not contradict my main idea of search for colour plasticity.

in *zenga* technique style: using diluted paint I tried drawing a form as free as possible, thus distancing from the “self-imposed” strictness of the first series (*Experiments in Wrong Colours*) and moving away from rational approaches. I have discarded the ruler that I sometimes used earlier and relied on the “wisdom of the hand”.

In the third exhibition of continuous art project *Colour Contexts* I have presented series of paintings titled *Colours 3*, where my attention has moved to other areas of knowledge of the colour phenomenon. This time I did not deliberately look for forms, primarily focussing on colour and texture. In this case colour unfolded as constructive element of the painting. According to Paul Klee, a painting constructed one section after another does not differ at all from a house; just like an architect, a painter has to make sure that the construction is stable and can “hold weight”. My principal objectives were the balance of colour gravity centres and the “architecture” of colour. In this series I turned away from forms, leaving only those that were dictated by the framework of the painting or the coloured areas repeating them.

Preludes to Čiurlionis was the fourth exhibition and the final stage of continuous art project *Colour Contexts* dedicated to the research of the colour phenomenon. This series took longest to complete and posed the greatest challenge. I have somewhat naturally and intuitively systemised what I have “learned” in the area of colour plasticity, the knowledge that might serve as a starting point for future creative endeavours. In this series I investigated halftones of several separate colours and have reduced the chromatic scale to the greatest extent.

This has been an intuitive movement, but looking in retrospect I might say that I have unconsciously travelled the same path as the artists (Klee, Kandinsky and Čiurlionis) discussed in my dissertation. Colour *reduction* was the result of my art project.

The last observation caused the greatest amazement, since I have deliberately abstained from copying or “borrowing” colour solutions (although, just like the painters I researched, I have sought for inspiration in nature’s colours). Such conclusion of the project served me as a proof that the chosen study model *Research that Informs Art Practice* actually works.

ABOUT THE AUTHOR

Deima Katinaitė – an artist (painter), interior designer, associate professor at Vilnius Academy of Arts, Department of Monumental Arts and Scenography. Research interests: philosophy of art, aesthetics, design, phenomenon of colour.

Background:

2012 – 2016 Doctoral studies at Vilnius Academy of Arts,
Art doctorate (design program).

1999 – 2001 Vilnius Academy of Arts, Department of Visual Arts,
MA degree in Monumental Arts, specializing in fresco-mosaic.

1993 – 1999 Vilnius Academy of Arts, Department of Visual Arts,
BA degree in Monumental Arts, majoring in fresco-mosaic.

1992 – M.K. Čiurlionis secondary (magnet) school specializing in the arts.

STRESZCZENIE

Spostrzeżenie. Tok studiów doktoranckich na Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie na kierunku sztuk projektowych obejmuje równoważne części *badawcze* i *praktyczne* (artystyczne). Wybrano model studiów, który wskazuje na pewną więź części artystycznej i badawczej oraz oparty na koncepcji, że „badanie wpływa na twórczość i kształtuje praktykę artystyczną” (*Research that Informs Art Practice*)⁴⁶⁵, gdy w pracy badawczej własna twórczość nie jest odzwierciedlana, lecz materiał rozprawy teoretycznej (pracy doktorskiej) działa inspirująco. Z tego powodu materiały badawcze i artystyczne podano w spójnym porządku: najpierw służąca inspiracją praca doktorska, następnie opis praktyki artystycznej i dokumentacja fotograficzna. Tej samej zasady przestrzega się również w streszczeniu.

Praca doktorska „**Pojęcie fenomenu koloru w estetyce Bauhausu i praktyce artystycznej**“ składa się z wstępu, czterech rozdziałów i wniosków.

Wstęp wyodrębnia nie tylko aktualność badanego problemu, określa przedmiot badania, wskazuje zakres pola badania, wytycza cele, etc., i jednocześnie prezentuje dwa niezwykle istotne dla niniejszej pracy rozdziały związane z obecnie aktualnym problemem *badania artystycznego*: *Schematy twórcze jako badania artystyczne* i *Metody badań artystycznych. Modele Klee, Ittena, Kandinsky’ego*.

WSTĘP

Aktualność badanego problemu. Podstawowym obiektem kompleksowej analizy obrano teorię koloru szkoły Bauhausu. W odniesieniu do innych, szkoła Bauhausu wyróżnia się oryginalną ścisłą więzią sztuki i rzemiosła, praktyki i teorii artystycznej,

⁴⁶⁵ Niniejszy zgodny z regulacją studiów doktoranckich Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie model studiów artystycznych jest popularny w Europie, np. często spotykany w programach doktoranckich studiów artystycznych na uczelniach brytyjskich.

charakterystycznymi nieakademickimi metodami wykładania oraz wdrażania praktyk w kształceniu specjalistów projektowania. Te edukacyjne aspekty poznawania fenomenu koloru pozostają aktualne i w postmodernistycznej kulturze teraźniejszości, w obliczu oczywistej fuzji różnych form sztuki, pojęć koloru, kształtu i funkcji. Zgłębianie teorii estetyki oraz zasad twórczości artystycznej twórców Bauhausu niespodziewanie otwiera nowe możliwości odmiennego spojrzenia nie tylko na rozwój koncepcji fenomenu koloru na przełomie XX i XXI wieków, lecz także na jego późniejsze metamorfozy w najnowszych kierunkach wzornictwa obecnej kultury meta-cywilizacyjnej.

Aktualne badania fenomenu koloru są nierozwiązywalnie związane z rozwojem postmodernistycznego dyskursu teoretycznego. Dlatego w celu poznania bardziej złożonych, związanych z subtelną problematyką koloru zjawisk, jest niezbędna kompleksowa metodologia oraz różne interdyscyplinarne podejścia do estetyki, teorii i psychologii sztuki oraz innych dziedzin. Takie strategie badawcze pomagają w rozwinięciu charakterystycznej opisującej problemy fenomenu koloru „meta-mowy”. Większość badających te problemy teoretyków skierowuje uwagę na różne pola problemu i tworzy systemy podstawowych pojęć, które umożliwiają bardziej właściwe przekazanie ogólnie uniwersalnych teorii o kolorze oraz innych referencyjnych kategorii estetycznego dyskursu badania koloru.

Obecnie w teorii estetycznej wzornictwa problematyka koloru jest najczęściej postrzegana czysto pragmatycznie i funkcjonalnie. Z takiego uproszczonego spojrzenia wypływa charakterystyczna dla wielu aktualnych teorii koloru sztuczna przeciwstawność *starego* i *nowego*. Dlatego również ukształtowane historycznie, niewątpliwie aktualne obecnie teorie i praktyki koloru epoki modernizmu często zbyt dosłownie są przeciwstawiane tak nazywanej postmodernistycznej nowoczesności. Ruchome, niestabilne, związane z zastosowaniem różnych funkcji i możliwości koloru stany artystyczne w kulturze postmodernizmu ulegają ciągłej zmianie.

Obecnie, będąc świadomym niejednoznacznych doświadczeń postmodernistycznej sztuki, która jest pod wpływem mocno standaryzowanej kultury konsumenckiej, wynika potrzeba krytycznej retrospektywy najbardziej wartościowych teorii koloru doby modernizmu. Można wysuwać hipotezę, że większość, uznawanych za nowe, strategii i metod badawczych koloru już były

stosowane w twórczości wielkich twórców koncepcji koloru Bauhausu - Vasilija Kandinsky'ego, Paula Klee, Johanna Ittena. Z tego powodu podstawowym przedmiotem niniejszego badania jest koncentracja na tych niezwykle ważnych, sformułowanych przez skłonnych do rozważań teoretycznych malarzy, koncepcjach koloru. Poprzez omówienie wszelkich aspektów ich wkładu nie tylko w rozwój dyscypliny wzornictwa, lecz także w kształtowanie nowoczesnego pojęcia koloru, podkreśla się rolę *tradycji*, są odkrywane związane z poddaną analizie problematyką więzi międzykulturowe.

Ponieważ autorstwo najbardziej wpływowych teorii koloru szkoły Bauhausu należy do irracjonalnego „skrzydła” tej szkoły: malarzy Kandinsky'ego, Klee i Ittena, analiza ich teorii koloru i poszukiwań artystycznych w tej dziedzinie stwarza możliwość omówienia należących do dyscypliny projektowania, bezpośrednio związanych z kolorem, procesów w innym świetle, bez ścisłego rozróżnienia tak zwanej sztuki „czystej” i stosowanej, lecz w poszukiwaniu głębokiej wspólnoty i więzi. Można twierdzić, że charakterystycznie łącząc w twórczości teorię i praktykę, przez rozważanie problemu fenomenu barwy kolorystyki Bauhausu wnieśli określony wkład w aktualny obecnie dyskurs „badania artystycznego”.

Schematy twórcze jako badania artystyczne. Obecnie w przestrzeni akademickich szkół artystycznych przebiega aktywna polemika na temat prób określenia wypowiedzi artystycznej przedstawicieli tak zwanych dyscyplin wizualnych: malarzy, projektantów, architektów, etc. Trwa próba określenia stosunku pomiędzy twórczością praktyczną, wizualną i teorią - ujętymi słownie spostrzeżeniami, pamiętnikami, twórczą refleksją, esejami, filozoficznymi próbami, specjalistycznymi traktatami któreś z dziedzin, czy artykułami i adnotacjami wystaw.

W postmodernistycznej kulturze „jedności różnic” na pierwszym miejscu widnieje oczywista recesja, degradacja tekstu i potężna ekspansja kultury obrazu. Niemniej jednak często dostrzegamy oponujący przeciwny trend, gdy nadmiernie wyeksponowana mowa, pismo usuwa wizualność *per se* do peryferii i w taki sposób odbiera wartość niektórych wizualnych form wyrazu, np. intuicyjnego dostępu do wyrazu artystycznego. W dzisiejszej estetyce „tłumaczenie” dzieł sztuki stało się czymś oczywistym, z założeniem, że za dziełem sztuki obowiązkowo kryje się

teoretyczny, precyzyjnie określony „komunikat”. Niniejszy problem stosunku teorii i praktyki sztuki już od kilku dziesięcioleci próbuje się w utrzymać w ryzach poprzez ograniczenie w ramach odpowiednich definicji. Po uzyskaniu uprawnień do nadawania stopni doktorskich, odnalezienie i dostosowanie terminologii stało się obowiązkiem wyższych szkół artystycznych. Obecnie około 280 instytucji naukowych oferuje studia doktora sztuki (arts-based PhD)⁴⁶⁶. Zakres modeli waha się od kontynentalnej rekonceptualizacji sztuki, *suis generis perspective*, charakterystycznego dla krajów nordyckich badania artystycznego (*research for art*), specyficznego, często partego na naukach społecznych, sposobu badań akademii projektowania po bardziej zbliżone do badań naukowych i istniejące od 1970 r. modeli Zjednoczonego Królestwa i Japonii.⁴⁶⁷ Brytania jest uznawana za prekursora dyskusji w dziedzinie badań artystycznych.

W opisującej różne formy doktoratów sztuki literaturze najczęściej spotyka się termin *badania artystycznego* (*artistic research*), w którym, w miarę zmiany odcieni definicji sztuki, stałą i niezmienną częścią pozostaje *badanie*, automatycznie identyfikujące epistemologiczne znaczenie i zakres uporządkowanej działalności - systematyzacji dotychczasowej wiedzy i nowych odkryć. Ponieważ to oznacza, że badaniem artystycznym nie może być prosta demonstracja procesu twórczego, eksplikacja osobnych dzieł sztuki - nieskoordynowana demonstracja określonego etapu działalności artystycznej, naturalnie powstaje kwestia tak zwanej, cichej wiedzy” i hipotetycznych sposobów jej usystematyzowania. Jeżeli takowe uznamy za możliwe.

Pojęcie badania artystycznego nie jest nowe, jednak w litewskiej przestrzeni akademickiej jest aktywnie stosowane zaledwie od kilku lat. Na ten temat trafnie wypowiedział się Sarat Maharaj, według niego wielu z nas się czuje jakby prowadzili badanie artystyczne od wielu lat, lecz nie nazywali tego procesu w ten sposób, tak jak się zdziwił bohater dramatu Moliera Monsieur Jourdain, gdy zrozumiał, że przez cały czas mówił prozą⁴⁶⁸.

⁴⁶⁶ Mick Wilson, Schelte van Ruiten, *Share. Handbook for artistic research education*, 2013, p. 10.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 11-13.

⁴⁶⁸ Sarat Maharaj “Unfinishable Sketch of ‘An Unknown Object in 4 D: Scenes of Artistic Research’” in: Annette W. Balkema, Henk Slager, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, NY, 2004, p. 39.

Omówienie w tej rozprawie twórczości wybranych artystów - teoretyków, ich metod wykładania w Bauhausie, pozwala na przedstawienie badania artystycznego pod różnymi aspektami, odsłonięcie możliwych *więzi* praktyki i teorii, a także indywidualnych cech badawczych każdego twórcy. Koncentracja nad teoretycznymi konceptami interpretacji fenomenu koloru Kandinsky'ego, Klee i Ittena i przegląd rozwoju zastosowania empirycznych, plastycznych aspektów fenomenu koloru w praktykach artystycznych Bauhausu pozwala na określenie pewnych prawidłowości. One pozwalają na określenie działalności tych trzech artystów mianem badań artystycznych.

Jako pierwszą prawidłowość można wyróżnić zasadę metaforyzacji jako sposób przekazu *cichej wiedzy*, intuicyjnej wiedzy artysty lub *Wiedzy, jak*. Jeżeli metaforę zinterpretujemy nie według Arystotelesa, jak to zazwyczaj ujmuje się w kulturze zachodniej, lecz według *pierwotnego* sposobu odbioru świata, odkryjemy, że nie ma ona nic wspólnego z oceną i pojęciami klasycznej tradycji; należałoby ją interpretować w pojęciu postmodernistycznym, oferowanym przez White czy Rorty. Czyli jako pierwotny sposób tematykacji świata o strukturze „to jest to”. W takim przypadku metaforę można zestawić z doświadczeniem i procesem dążenia do logicznych wniosków, jako możliwość zmiany odbioru świata, która umożliwia wyzwolenie się z matematycznie odbieranej hermetyczności mowy, statycznego określenia oraz interpretowanie jej jako podstawowego narzędzia procesu twórczego, które umożliwia różne sposoby zarządzania *cichą* wiedzą świata sztuki. Można twierdzić, że metaforyzacja w sztuce działa jako mechanizm zrywania masek postrzeganego świata i odsłonięcia struktury ich wzajemnych relacji (lecz nie logiki - w racjonalistycznym pojęciu), jako swoista ostrożna preparacja rzeczywistości.

Typ *cichej wiedzy* nie może być bezpośrednio wypowiedziany lub określony, ujęty w logicznych konstrukcjach mowy, zazwyczaj próby wypowiedzenia tej wiedzy oscylują na pograniczu paradoksu i absurdu, są w swej *istocie* nie poważne. Jednak takiego wyrazu czy określenia nie należy rozumieć jako alternatywy dla *Wiedzy, Że* (wiedzy historycznej, teoretycznej, przeczytanej) lub konfrontowania jednego sposobu wiedzy wobec drugiego, jak to często zdarza się w teraźniejszych dyskusjach na temat sztuki. Stąd powstaje charakterystyczna dla współczesnego teoretycznego dyskursu dialektyczna polemika, która nadaje nadmierne znaczenie poznaniu artysty

i sztucznie przeciwstawia ją niby nudnej wiedzy naukowej. W takich przypadkach dyskusja często ogranicza się do formalnych rozważań z pominięciem treści: *wiedza cicha* (zwłaszcza przekazywana za pomocą obrazu) jest dla ludzi sztuki bardziej atrakcyjną. Jest łatwiejsza w odbiorze, nie wymaga interdyscyplinarnej erudycji oraz wysiłku intelektualnego dla zrozumienia sugerowanego modelu. W przykładach badań artystycznych autorów teorii koloru Bauhausu przeplatają się i wzajemnie uzupełniają różne typy świadomości. Współdziałając w różnych proporcjach, w zależności od wysuwanych przez artystę celów, tworzą schematy artystyczne, które są rozwijane w sposób teoretyczny i praktyczny.

Za najbardziej zabawowego i metaforycznego wśród kolorystów Bauhausu, najbardziej organicznie wiążącego praktykę z teorią, można uznać Klee - intuicjonistę z natury. Parafrazując wczesnego Nietzschego, należałoby powiedzieć, że metafora dla prawdziwego artysty⁴⁶⁹ nie jest figurą retoryczną, lecz zamiennikiem widzianego w wyobraźni obrazu jakiegoś pojęcia.

Metodyka badań artystycznych. Modele Klee, Ittena, Kandinsky'ego. Muzyczna polifonia stosowanych obrazów, wielowarstwowość treści, moc polotu wyobraźni oraz odrzucenie idei czystej, mechanicznej abstrakcji tłumaczy, dlaczego Klee jest uznawany za jednego z prekursorów postmodernistycznej estetyki w malarstwie, który zainspirował artystów pokolenia postmodernizmu do radykalnych innowacji. Myśl Klee, że sam akt malowania jest estetyczny, zaś dzieło za każdym razem jest tworzone od nowa w estetycznym akcie podziwiania, można zestawzić z gadamerycznym otwarciem prawdy w *relacji* pomiędzy widzem i dziełem sztuki, a z drugiej strony zastosować do modelu dynamicznej estetyki popularnych obecnie otwartych lub inaczej zwanych interaktywnych dzieł, w którym zaangażowanie w grę jest szczególnie istotną refleksją estetyczną postrzegającego.

W procesie sztuki malarz jest graczem, który potrafi wspiąć się na najwyższy poziom gry, na którym grający utożsamia się z grą i wtapia się w nią. Klee zaangażował skojarzenia i badał świat przez pryzmat zabawowej świadomości,

⁴⁶⁹ W oryginale „prawdziwemu poecie” w: Friedrich Nietzsche, *Tragedijos gimimas [Narodzin tragedii]*, Vilnius: Pradai, 1997, p.8.

czyli sam stawał się przedmiotem badania. Można stwierdzić, że dla Nietzschego „*niema niczego ważniejszego czy potężniejszego od opisywania siebie samego*⁴⁷⁰”, zaś Klee ciągle maluje istotę ujętego w swym estetycznym pojęciu świata.

Twórczość Klee możemy uznać za organiczne badanie artystyczne, określonym sposobem identyfikacji artysty, gdy formułowane zadania i stawiane pytania zostają naturalnie odsłonięte w *syntezie* teorii i praktyki. Dzieła teoretyczne Klee: zapiski pedagogiczne, dzienniki, rysunki z komentarzami oscylują na pograniczu twórczości artystycznej i filozofii (myśli malarza szczególnie doceniał Heidegger). Klee drwi, ironizuje i *żartuje*, śmiech wyzwala go z ciasnych okowów rzeczywistości i unosi wzwyż – otwiera nieprzedmiotową rzeczywistość. To może stanowić przykład refleksji akcji (*reflection in action*), immanentnej, performatywnej perspektywy, opisaney przez Henka Borgdorfa jako typowej dla badania, w którym nie istnieje podział na subiekta i obiekt, dystans pomiędzy badaczem i praktyką sztuki, w której jest miejsce na proces badania i jego wynik⁴⁷¹.

Drugą jednoczącą badania artystyczne omawianych twórców prawidłowością można nazwać przedstawione w dorobku ukształtowane indywidualne metody badań czy wyrazu artystycznego, ich stosunek z teorią oraz praktyką pedagogiczną. Sposoby i perspektywa badania zależy także od zadawanych pytań: która metoda pozwoli udzielić na nie odpowiedzi⁴⁷². Przypadek Klee jest aktualny jako przykład organicznej syntezy praktyki i teorii, zaś modele Kandinsky'ego i Ittena demonstrują lekko odmienne więzi praktyki z teorią. W przeciwieństwie do Klee, którego schemat artystyczny najlepiej odzwierciedlają jego dzienniki i obrazy, ci dwaj artyści pozostawili traktaty teoretyczne poświęcone osobnym problemom, np. barwie, formie (Itten *Sztuka barwy / Kunst der Farbe*, 1961 r., *Design i forma: kurs podstawowy / Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs – und Formenlehre* 1963 r.; Kandinski *Punkt i Linia a Płaszczyzna / Punkt und Linie zu Fläche*, 1925 r. etc.).

⁴⁷⁰ Richard Rorty, *Contingency, Irony and Solidarity*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 99.

⁴⁷¹ Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden University Press, 2012, p. 38.

⁴⁷² Juha Varto, *op.cit.*, p. 148.

W ich metodologii także jest ważna *cielesność*, gest. Cieleśność akcentują również obecnie omawiający badanie artystyczne autorzy, wskazując na wiedzę ciała M. Merleau-Ponty (*bodily knowledge*)⁴⁷³, jedność ręki i myśli⁴⁷⁴ czy *ruch myśli* (*das Gebarde des Denkens*) Heideggera⁴⁷⁵.

Metody wykładania oraz twórcze Ittena i Kandinsky'ego bezpośrednio wiążą się z konceptem cielesności. Ittenas, zainspirowany interpretacjami kultu ognia starożytnych persów (*mazdaznan*), stosował w działalności pedagogicznej oraz twórczej praktykę gestu, tańca, ruchu; w twórczości Kandinsky'ego, synestety z natury, ten fenomen przejawiał się w ścisłej więzi z muzyką. W tym przypadku możemy cielesność utożsamiać z *cichą wiedzą* lub *Wiedzą, jak*, rozumiejąc ją jako *phronesis*, *mądrość praktyczną*, która nie jest przeciwna intelektowi, chociaż zachodnia, binarna logika ma głębokie tradycje i sama w sobie zakłada opozycję pomiędzy *Wiedzą, jak* i *Wiedzą, że*. W twórczości omawianych artystów, nawet w przypadku teoretycznej rozprawy na temat określonego problemu, *Wiedza, jak* uzupełnia *Wiedzę, że* i występuje jako integralna jej część. To jest w największej mierze spowodowane tym, że pojęcie fenomenu koloru Klee, Ittena i Kandinsky'ego jest ukształtowane przez głęboką wiedzę w zakresie różnych dziedzin sztuki i filozofii, to jest połączenie osobistej praktyki artystycznej z erudycją i szeroką wiedzą intelektualną.

Według Jana Kaila, niemożliwe jest stworzenie zupełnie nowej formy badawczej, ponieważ to oznaczałoby przekroczenie granic języka, zaś artyści są zawsze skrępowani przez historię sztuki, semiotykę i tradycje estetyczne. Więc wyłącznie za pomocą znanych konstrukcji werbalnych i ich łamania można wytworzyć taką tradycję i to nie może stać się szybko⁴⁷⁶. Jednak możemy dokonać aktualizacji dokonanych w przeszłości badań artystycznych, które nie zostały zdefiniowane takim pojęciem.

⁴⁷³ Henk Borgdorff, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁷⁴ Juha Varto, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, *op.cit.*, p. 47.

⁴⁷⁶ Jan Kaila "What is the Point of Research and Doctoral Studies in Art" in: Annette W. Balkema, Henk Slager, *Artistic Research*, Amsterdam/New York, NY, 2004, p. 66.

Przedmiot badania i zakres podstawowych problemów. Podstawowym obiektem badań niniejszej rozprawy jest *pojęcie* fenomenu koloru w estetyce szkoły Bauhausu. W centrum analizy krytycznej – swoistość fenomenu koloru i problemy jego zrozumienia, które nurtowały również wybranych do analizy artystów – Kandinsky’ego, Klee, Ittena oraz ich ucznia, wykładowcy Bauhausu i później Black Mountain College, Josefa Albersa. Wybrane przez nich filozoficzne podejście do badań koloru nadało wielką wagę *idei* i uwzniośliło twórczą moc myśli. Pokazując w jaki sposób różne zjawiska świata sztuki są powiązane w płaszczyźnie konceptualnej, akcentowali znaczenie *percepcji*, myślenia, zaś stosowane aspekty fenomenu koloru usunęli na drugi plan. Z tego powodu w rozprawie skupiamy się nad *pojęciem* fenomenu koloru usuwając aspekty stosowania poza granice tej pracy.

W niniejszej analizie dąży się do pokazania interpretacji koloru różnych twórców w postaci syntetycznej – warunkowo jednolitej - teorii czy raczej filozofii sztuki, która niesie ten sam komunikat nieklasycznej estetyki. W ten sposób w rozprawie zostaje poprowadzona linia łącząca pojęcia fenomenu koloru prezentowane przez szkołę Bauhausu (Klee, Kandinski, Itten), Black Mountain College oraz naszego malarza Čiurlionisa.

Cele i zadania pracy. Celem rozprawy jest wieloaspektowa analiza pojęcia fenomenu koloru w teorii estetycznej i praktyce sztuki Bauhausu, aktualizacja ukształtowanych w szkole Bauhausu swoistych teorii koloru, wskazanie nadal aktualnych ich aspektów oraz znaczenia dla teraźniejszych praktyk artystycznych. Wskazanie i podkreślenie szczególnie ważnej w programie tej szkoły więzi praktyki i teorii pomoże w omówieniu różnych form *świadomości* w dyskursie dyscyplin projektowania i malarstwa oraz różnorodności sposobów ekspresji tych dyscyplin w sztuce.

Kolejne zadanie - krótkie omówienie teoretycznych i praktycznych źródeł badań fenomenu koloru w nieklasycznej tradycji estetyki, trendach rozwoju sztuki przełomu wieków oraz wczesnych kierunkach klasycznego modernizmu, które miały istotny wpływ na powstanie swoistych interpretacji kolorystycznych szkoły Bauhausu.

Trzecie zadanie - koncentracja nad teoretycznymi konceptami interpretacji fenomenu koloru Kandinsky’ego, Klee, Ittena i Albersa, podkreślenie ich

specyficzności i przegląd zastosowania empirycznych plastycznych aspektów fenomenu koloru w praktykach artystycznych tych twórców.

Czwarte zadanie ma na celu wskazanie rozwiniętego w okresie modernizmu intuicyjnego pojęcia koloru jako najważniejszej i alternatywnej dla często nadmiernie wyeksponowanej w kulturze popularnej, analitycznej, użytkowej interpretacji koloru Bauhausu.

Piąte zadanie polega na wyeksponowaniu udziału malarzy Bauhausu - badaczy koloru, w rozwoju dyscypliny projektowania.

Zadanie szóste – demonstracja konceptu koloru Čiurlionisa, który skryształizował się w okresie „świtu” litewskiego malarstwa, jako innowacyjnego projektu artystycznego, analogicznego i jakościowo dorównującego badaniom fenomenu koloru Kandinsky’ego i Klee.

Tezy broniące na podstawie wykonanej pracy:

1. Badania kolorystów Bauhausu tworzą *syntetyczną* teorię fenomenu barwy: łączącą różne koncepcje, lecz spójną w swej istocie.
2. Ta teoria jest oparta na nieklasycznej filozofii sztuki i zasadach estetyki krajów Wschodu.
3. Z powodu takich implikacji Kandinsky, Klee, Itten i Albers poświęcali uwagę problemom zrozumienia barwy, lecz nie aspektom zastosowania.
4. Z powodu wpływu nieklasycznej filozofii sztuki i estetyki krajów Wschodu w pracach badanych malarzy objawia się redukcja koloru.
5. Wywodzący się z neoromantyzmu (najpierw symbolizmu) i wpływów estetyki różnych krajów Wschodu, naznaczony przez różne modernistyczne trendy projekt koloru Čiurlionisa jest w wielu fundamentalnych zasadach zbliżony do również naznaczonych przez wpływy neoromantyzmu i estetyki modernizmu interpretacji koloru Klee i Kandinsky’ego.

Metodologiczne zasady badania. W zależności od konkretnie rozwiązywanych przez autorkę rozprawy zagadnień stosuje się różne strategie badawcze i podejścia metodologiczne. Wybrane problemy podlegają kompleksowej analizie na kilku,

konsekwentnie wynikających z poprzednich, poziomach. Po pierwsze, dąży się do krótkiego omówienia zakresu idei i problemów, które miały wpływ na interpretacje fenomenu koloru Bauhausu, podkreślenia implikacji opartych na nieklasycznej estetyce oraz wskazania ich znaczenia w dobie obecnej. Po drugie, granice badanego okresu ograniczają daty działania szkoły Bauhausu (1919-1933) i Black Mountain College (1933-1957), na którym rozkwitł projekt koloru Albersa, zaś fenomen koloru jest analizowany od wewnątrz jako studium przypadku. Badanie toczy się systematycznie pokrywane przez oba wymiary analizy.

W niniejszej rozprawie obrano perspektywę tak zwanej *nieklasycznej* estetyki, w celu osiągnięcia ciągłości analizy świadomie odrzuca się mechaniczne, ściśle użytkowe interpretacje fenomenu barwy. Zastosowano metody fenomenologii hermeneutycznej, analityczne, porównawcze i kontekstowe.

Stopień zgłębienia problemu i przegląd literatury. Niniejsze badanie jest oparte na bogatych materiałach z bibliotek litewskich uczelni, a także zbiorów prywatnych oraz zagranicznych. Istotne dla badania informacje i rzadkie publikacje zgromadzono podczas stażu w *V&A National Art Library* w Londynie; *Österreichische Nationalbibliothek* w Wiedniu; Stanach Zjednoczonych Ameryki, *Charleston Adleston Library*, SC; wartościowe archiwalia zgromadzono podczas pracy w archiwum w USA - *Western Regional Archives (State Archives of North Carolina)*.

Po dokładnym przeglądzie dostępnej literatury dostrzeżono i wyróżniono pewne wspólne zasady i modele badania fenomenu koloru i szkoły designu Bauhausu, lecz nie udało się napotkać prób przemyślenia fenomenu koloru pod kątem estetyki szkoły Bauhausu. Jednocześnie, opierając się na dokonanym przeglądzie literatury, można stwierdzić, że nie istnieją próby pokazania tych teorii jako syntetycznej teorii koloru lub bloku teorii, który przekazuje pewien komunikat nieklasycznej filozofii sztuki.

Nowatorstwo. Aktualizacja koncepcji estetycznych tej szkoły przez pryzmat fenomenu koloru w kontekście nieklasycznej filozofii sztuki pozwala dostrzec ich znaczenie oraz wpływ na współczesne praktyki artystyczne, jednocześnie badanie pomaga wyróżnić dominujący teoretyczny i artystyczny dyskurs w kwestii koloru. Przez teorie barwy Kandinsky'ego, Klee, Ittena prezentuje się szczególnie aktualną

dziś więz sztuk wizualnych i stosowanych, jak również uwypuklające się obecnie nakładanie dwóch różnych typów wiedzy: *Wiedzy, jak (Knowing How)*, na którą wskazuje praktyka artystyczna lub działanie, i *Wiedzy, że (Knowing That)*, którą interpretuje się jako zdolność do teoretycznych sformułowań. Wyznaczenie łącznika pomiędzy pojęciami koloru Klee, Kandinsky'ego i Čiurlionisa podkreśla powiązanie, które potencjalnie wyznacza nowe pole problemowe w badaniu twórczości Čiurlionisa.

Aprobata i stosowalność pracy naukowej. Przedstawione w niniejszej rozprawie obszerne materiały poświęcone analizie fenomenu barwy, szkole Bauhausu oraz jej koryfeuszom mogą być wykorzystane do dalszych prac zgłębiających różne teoretyczne i praktyczne problemy koloru. Rozprawa może z powodzeniem spełniać funkcję edukacyjną, przedstawiona w niej wiedza o fenomenie barwy może być wykorzystana jako materiał wykładowy dla szerokiej publiczności. Badanie może być wykorzystane w pracy pedagogicznej, podczas wykładania fundamentalnych dyscyplin sztuki, w publikacji monografii, przygotowaniu ważnych narzędzi metodologicznych dla różnych dyscyplin sztuki.

Dotyczące tego tematu publikacje autora są dostępne w różnych pismach naukowych⁴⁷⁷.

Część pierwsza. POJĘCIE BARWY W BAUHAUSIE. WPŁYW WSCHODU NA WZORNICTWO ZACHODU

I.1. Teoretyczne źródła modernistycznego pojęcia barwy

Podczas analizy fundamentalnych zasad teorii barwy Bauhausu natychmiast wpada w oko oczywista relacja z nieklasyczną filozofią sztuki, jak również - zachwyty buddyzmem, tradycjami sztuki chińskiej, japońską estetyką. Skala koncepcyjnego podejścia Bauhausu obejmowała fowizm, ekspresjonizm, kubizm, futuryzm, abstrakcjonizm, orfizm, stanowczo metafizyczne (naturalistyczny surrealista

⁴⁷⁷ Lista na str. 281.

Max Ernst, metafizyczne malarstwo Giorgio de Chirico) oraz irracjonalistyczno teozoficzne (Itten, Kandinski, Klee, Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer) zasady estetyczne po najzwyczajniejsze techniczno-funkcjonalne wizje barwy reprezentowane przez László Moholy-Nagy i Hannesa Meyera⁴⁷⁸. Pomimo drastycznie odbiegających koncepcji badań barwy, pedagogicznych założeń programowych czy charakterów osobowości i swoistych poglądów w percepcji wagi barwy dla estetyki wzornictwa, owa żywiołowa droga rozwoju różnorodności funkcji barwy, wyrażona przez naśladowców nieklasycznej lub irracjonalistycznej filozofii sztuki (Schopenhauer, Nietzsche, Henri Bergson) zarówno w teorii i praktyce sztuki modernistycznej, była niezwykle udaną.

Główni teoretycy, którzy pochylali się nad problemami barwy Bauhausu, czyli Itten, Kandinski, Klee do badań nad fenomenem barwy i jego możliwościami oddziaływania emocyjnego wyrosli z mocno porażonego przez nieklasyczną filozofię sztuki późnego neoromantyzmu, który rozkwitł w postaci symbolizmu. Później przechodzili poszukiwania w kierunkach fowizmu, ekspresjonizmu, abstrakcjonizmu i innych wpływowych kierunków sztuki modernistycznej oraz często pośrednio polemizowali z będącymi w opozycji wobec spontanicznych trendów modernizmu poszukiwaniami Pieta Mondriano i grupy *De Stil* w dziedzinie barwy. To znaczy, że swoiste badanie fenomenu barwy nie tylko uogólniło ich osobiste doświadczenia i praktyczne poszukiwania w malarstwie, lecz również kreatywnie przeniosło je do obszaru problemów barwy wczesnego klasycznego modernizmu.

Teoria estetyczna szkoły Bauhausu jest z natury syntetyczną, ponieważ dąży do połączenia w spójnej całości różnych osiągnięć tradycji kultury i sztuki, jednocześnie łączy racjonalistyczną, opartą na zasadach systemowego i dialektycznego myślenia, wizję świata i kardynalnie przeciwną subiektywistyczną, polimorficzną, irracjonalną, otwartą i niewykończoną koncepcję nieklasycznej estetyki sztuki.

Przykład wykorzystania funkcji barwy szkoły Bauhausu jest wyjątkowy pod względem symbiozy artystycznego aktu *tworzenia* (działania) i *teorii* (myślenia), którego krytyczne przemyślenie pomaga w zrozumieniu istotnych aspektów rozwoju różnych teraźniejszych kierunków sztuki.

⁴⁷⁸ Jeanine Fiedler, Peter Feierabend, *Bauhaus*. Germany: Tandem Verlag GmbH, 2006, p. 25.

Z drugiej strony, teoria barwy Bauhausu teorii lub raczej bok teorii ukształtował się z napięcia jako strefa pomiędzy dwoma przeciwstawnymi polami metodologii - racjonalnym i irracjonalnym. Założyciel szkoły Gropius oraz kierownicy Hannes Meyer i Ludwig Mies van der Rohe byli analitycznymi architektami, lecz pracowali razem z malarzami, tak zwaną „flanką irracjonalistów“, do której należy autorstwo teorii barw Bauhausu. To oni stworzyli podstawowe bezpośrednio i pośrednio nawiązujące do barwy dzieła. Szkole Bauhausu nie udało się wytworzyć jednolitego języka artystycznego i jednolitej *in corpore* teorii barwy, lecz z pewnymi zastrzeżeniami na pewno można mówić o konkretnym, łatwo rozpoznawalnym teoretycznym modelu barwy syntetycznej.

Ważne jest również to, że specyficzna teoria barwy Bauhausu ukształtowała się w wyniku opartych na zupełnie przeciwstawnych postanowieniach, lecz zorientowanych na tym samym celu (przynajmniej według manifestu 1919 roku) działań. Na pytanie, jakie postawy filozoficzne, będące w opozycji wobec racjonalnej, logocentrycznej wizji szkoły architektów, prezentowali Kandinski, Klee i Itten można udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Irracjonalny, teozoficzny, metafizyczny, błyskawiczny pogląd malarzy kształtował nasilający się wpływ estetyki i tradycji malarstwa krajów Azji: studia daoizmu, buddyzmu, chan, zen, zaś w przypadku Ittena – *mazdeizmu*, klasyczna poezja chińska i japońska, a także ekspresja sztuk wizualnych tych krajów.

I.2. Ekspresjonizm weimarski

Dla teorii koloru szczególnie ważnym jest początkowy weimarski okres szkoły od założenia w 1923 roku, który warunkowo możemy nazwać „ekspresjonistycznym“. Zachodzące w tym czasie sprzeczne procesy stanowiły fatalne tło, całość okoliczności, dzięki którym ukształtował się dokładnie taki blok teorii koloru Bauhausu.

Prace studentów szkoły powstałe w pierwszych latach działania Bauhausu są przez badaczy określane jako „świadczące mową ekspresjonizmu, o jaskrawych kolorach i mające konotacje spirytualistyczne⁴⁷⁹. Dla Gropiusa ekspresjonistyczna estetyka i plastyka była wyrazem nowych form sztuki, wyrazem początku „nowego

⁴⁷⁹ Boris Friedewald, *Bauhaus*, Germany, Munich: Prestel Verlag, 2009, p. 6.

świata”, architekt zachwycił się nowym pokoleniem malarzy ekspresjonistów, zwłaszcza twórcami związanymi z ekspresjonistycznie ukierunkowaną berlińską galerią *Sturm*. W tej galerii swoje prace wystawiali (lub zostały opublikowane w wydawnictwie o tym samym tytule (*Der Sturm*)) Johannes Itten, Lyonel Feininger, Lothar Schreyer, Georg Muche, Oskar Schlemmer, Paul Klee i Wasilij Kandinski – wszystkich ich Gropius zaprosił do wykładania na Bauhausie.

Idei Bauhausu oraz pojęcia samej instytucji nie można oddzielić od „propagandy” pierwszego kierownika szkoły Gropiusa, to, w jaki sposób obecnie pojmujemy Bauhaus jest w dużej mierze jego zasługą. Często pomiędzy koncepcjami i wykładami różnych artystów szkoły nie było nic wspólnego, pod wzniesionym przez Gropiusa sztandarem architektury zachodziły zupełnie inne, kontrowersyjne procesy artystyczne, rozwijały się inne dyscypliny. Z powodu wpływu Gropiusa i dziś Bauhaus jest przede wszystkim kojarzony z wzornictwem czy architekturą.

I.3. Program Bauhausu

Od 1919 do 1923 roku (w którym to ideologia programowa, po zmianie perspektywy Gropiusa, skierowała się w stronę wzornictwa przemysłowego) uczelnią dosłownie i w przenośni kierowali malarze. Chociaż Gropius wierzył, że architektura może zjednoczyć sztuki wizualne i rzemiosło inspirując zmiany i transformacje kulturowe, jednak postrzegał malarstwo jako podstawowe medium do doskonalenia kreatywności we wszystkich dziedzinach sztuki⁴⁸⁰. Opracowany przez malarzy kurs wprowadzający, który najpierw wyładał Johannes Itten, później László Moholy-Nagy i Josef Albers, razem z uzupełniającym kursem kształtu i koloru wykładanym przez Klee i Kandinsky’ego, był obowiązkowym przez cały czas funkcjonowania uczelni, niezależnie od uprzedzeń ideologicznych wyznaczonych nowych kierowników (Hannes Meyer 1928 r. czy Mies Van der Rohe 1930 r.).

Bauhaus nie był szkołą architektury, przeciwnie, architektura odgrywała jedynie niewielką rolę w syntezie sztuk *Gesamtkunstwerk*, do której dążyła uczelnia. Bauhaus

⁴⁸⁰ Rose-Carol Washton Long, *From Metaphysics to Material Culture. Painting and Photography at the Bauhaus* in: Kathryn James – Chakraborty, *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, USA, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2006, p. 43.

dążył do syntezy różnych dyscyplin sztuki, łącznie z rzeźbą, malarstwem, sztukami dekoracyjnymi i rzemiosłem. W początkowym okresie szkoły widoczne wyraziste ideały ekspresjonizmu, idee zaczerpnięte z brytyjskiego Ruchu Odrodzenia Sztuk i Rzemiosł (*Arts and Crafts movement*), później przysłonięte przez wąsko rozumiane rzemiosło i produkcję (ciekawy fakt, że w komisji egzaminacyjnej stopnia magisterskiego Bauhausu zasiadali przedstawiciele lokalnej izby rzemieślniczej). Pomimo tego, że w historii szkoły Bauhausu widzimy zwrot w kierunku przemysłu, naprawdę były tworzone prototypy do produkcji masowej⁴⁸¹, lecz większość idei industrializacji wzornictwa pozostała w sferze idei. Tak się stało nie tylko z powodu protestu ideowych liderów Bauhausu - malarzy, lecz również z powodu reakcji lokalnych rzemieślników, dla których taki kierunek działalności Bauhausu wydawał się groźną konkurencją.

I.4. Wizja malarzy Bauhausu

Nie wiadomo, czy tak racjonalna osoba jak Gropius mogła spodziewać się od ambiwalentnej postaci Kandinsky'ego (znając jego dokonania) jednoznacznej akceptacji idei industrializacji. Gropius zdawał sobie sprawę, że zaprasza członka byłej grupy „Błękitnego Jeźdźca” (*Der Blaue Reiter*), piewę ekspresjonizmu i podstawowego (jedyne) jej teoretyka, który ponad społeczne, polityczne, stosowane aspekty sztuki stawiał malarstwo jako uromantycznioną formę własnej identyfikacji, utożsamienia z naturą czy uniwersum, malarstwem jako symboliczną poezją czy muzyką.

Spirytualistyczne idee Kandinsky'ego, Marco, Klee, Macke, odzwierciedlone w almanachu „Błękitnego Jeźdźca”, wywarły ogromny wpływ na ówczesnej arenie sztuki. Członkowie grupy reprezentowali różnorodne interesy artystyczne, lecz prezentowali umotywowane i ujednolicone podejście, deklarowali swoje sympatie wobec sztuki prymitywnej, zachwycali się „Celnikiem” (le Douanier) Henri Rousseau, rysunkami dzieci i psychicznie chorych osób. Podążając za twórczością dzieci wewnętrzne właściwości obiektu były przekazywane w naiwnej formie

⁴⁸¹ Jednym z paradoksów Bauhausu badacze uznają to, że prototypy były tworzone ręcznie podczas warsztatów artystycznych.

zewnątrznej, która nie jest tylko mechanicznym przeniesieniem z sztuki dziecięcej czy prymitywnych plemion, lecz raczej utożsamieniem z czymś innym. W ten sposób Klee identyfikował się z dziećmi czy nawet paranoikami, Marc - z zwierzętami, etc. Bernard S. Myers to nazywa logiczną konsekwencją procesu zapoczątkowanego przez malarstwo Gauguina, które w prymitywnych formach odsłania jedność człowieka i natury, uzupełnionego przez świadome zniekształcenie barwy i formy przez fowistów (Les Fauves) w celu podkreślenia *wewnętrznego świata* przedstawionego obiektu. Zatem, czego tak naprawdę spodziewał się Gropius z zaproszenia do zespołu (Klee w 1920 r. i Kandinsky'ego w 1922 r.) tych, którzy charakteryzowali się „fundamentalnym zaufaniem intuicji” i poleganiu na „bardziej na sercu niż intelekcie”⁴⁸²?

Odpowiedzią na to pytanie może być wypowiedziane po upływie ponad trzydziestu lat, w 1959 r., twierdzenie Gropiusa, że o wiele ważniejszym od produktów (products) Bauhausu był kierunek szkoły, „metoda, która z tą samą żywotnością może być zastosowana i dziś”⁴⁸³.

Idee malarzy nie mieściły się w formalnych ramach celów i zadań Bauhausu: uwolnienia wszystkich form sztuki od izolacji, hermetyczności, zatarcia granic pomiędzy artystą a rzemieślnikiem, nawiązania bezpośredniego kontaktu z przemysłem⁴⁸⁴. Żaden z nich nie był szczególnie zainteresowany w kontaktach z producentami, ich interesowała idea, a nie stworzenie produktu końcowego dla rynku. Dlatego cel Bauhausu – przygotowanie twórcy, zdolnego do tworzenia nowoczesnego środowiska od budynku po funkcjonalne przedmioty o estetycznym znaczeniu, możemy rozumieć jako hasło programowe, odpowiednią deklarację w celu zapewnienia finansowania uczelni przez państwo i przynętę dla społeczności, lecz (uwzględniając niejednolitość szkoły) nie jako podstawową idee w praktyce artystycznej uczelni.

⁴⁸² Bernard S. Myers, *The German Expressionists / A Generation in Revolt*, New York: Fredrick A. Praeger, Inc., Publishers, 1966, p. 203.

⁴⁸³ Cytat Gropiusa z: Boris Friedewald, *Bauhaus*, USA, Prestel, 2009, 113 p.

⁴⁸⁴ Laimutė Cieškaitė Brėdikienė, *Dizaino raida nuo Morrisa iki Morrisono*, [Rozwój wzornictwa od Morrisa do Morrisona] Vilnius: VDA leidykla, 2008, p. 165.

II.1. Orientalizm Klee: „Budda“ w Bauhausie

Za podstawę światopoglądu Klee i z niego wynikającej swoistej koncepcji estetyki malarstwa należy uznać tradycję sztuki i estetyki Wschodniej Azji, szczególnie bliskiej temu artyście, którą był bardzo zainteresowany i nawet kolekcjonował różne artefakty sztuki tego regionu. Wiedza teoretyczna oraz interpretacje praktyk artystycznych daoizmu, chan, zen: *zen*, *sumi-e*, *shakuhachi* i innych pomogły Klee w stworzeniu wielowymiarowego interdyscyplinarnego systemu artystycznego, odsłaniającego fundamentalne zasady nowoczesnej estetyki malarskiej. W tych samych źródłach należy szukać również podstawy jego koncepcji barwy, psychologicznej strategii zrozumienia tego fenomenu.

Precyzyjne określenie teorii barwy Klee jest skomplikowane, ponieważ musimy ją dostrzec w dziennikach, zapiskach, ułożyć z często sprzecznych myśli. Teksty artysty obfitują w satyrę, paradoks i metafora czynią takie starania absurdalnymi. Powstaje pytanie, czy Klee sam dążył do stworzenia logicznie spójnej teorii barwy? Koncept barwy jest raczej organiczną częścią jego schematu twórczego, którą możemy zrozumieć wyłącznie z poświadczonym w tekście pojęciem formy i innymi spostrzeżeniami. Podstawowa zasada rekonstruowanej z różnych źródeł (tekstów i obrazów) jego teorii barwy - interakcja kolorów, która ulega ciągłej zmianie. Klee w poszukiwaniu kompozycji kolorystycznych próbuje opanować proces zmiany, przekazać *ruch* poprzez kolor. Bardziej od studiów natury interesował się wewnętrznymi procesami estetycznymi, zdolność do koncentracji nad zawartością osobistej palety barw i możliwość *swobodnego* fantazjowania za pomocą kolorów.

Koncepcja estetyki sztuki Klee jest zbliżona do dwuznacznego intuitywizmu Bergsona, prób Bataille'a nad „uchwyceniem nieuchwytnego” oraz idei apologetów nieklasycznej filozofii życia, gdy estetyka jest rozumiana jako ruch, przebywanie lub życie w akcie twórczym. Odsłaniająca się w estetyce i praktyce artystycznej Klee harmonia pojęcia barwy jest subiektywnym i intuicyjnym, abstrakcyjnym, ciągle zmiennym systemem zestawień kolorów, w którym najważniejszą rolę pełni spójność lub *stosunek* kilku kolorów.

II.2. Oddziaływanie idei krajów Wschodu na teorię barwy Ittena

Badacze sztuki z różnych krajów prawie jednogłośnie stwierdzają, że najważniejszą we wszystkich podstawowych aspektach figurą w omawianym wczesnym etapie działalności szkoły (do 1922 roku) był Johannes Itten. Najbardziej innowacyjną część *curriculum* Bauhausu, zdaniem Leah Dickerman⁴⁸⁵, nie jest związana z programem założyciela szkoły Waltera Gropiusa z 1919 roku, lecz z opracowanym przez kierownika warsztatów rzeźby, metalu, drewna, tkactwa i malarstwa ściennego Johanna Ittena kursem wprowadzającym. Ów kurs wyróżniał się orientalistycznym pojęciem cielesności, zaś teoria barwy została rozwinięta godząc matematyczną, analityczną i kardynalnie przeciwną im metodę intuicyjną, powiązaną z działalnością sfery irracjonalnej podświadomości. Później kurs prowadził *László Moholy-Nagy* oraz Josef Albers, razem z dodatkowym kursem barwy i formy Kandinsky'ego i Klee. Omawiany kurs był obowiązkowym dla studentów wszystkich kierunków w latach 1921-1930 i był uznawany za najbardziej charakterystyczną cechę tej uczelni⁴⁸⁶.

W przekonaniu Ittena, świadomość „zasad” projektowania nie oznacza skrępowania, lecz może uwolnić od niepewności i niestałego (fragmentarycznego) postrzegania. Jednak to, co nazywamy ustawami barwy, jego zdaniem, nie mogą być niczym więcej niż oddzielnymi fragmentami reguł wynikającymi z złożoności i kompleksowości efektów koloru.

Ze wszystkich pochodzących ze Wschodu teorii największy wpływ na światopogląd, filozofię, teorię barwy i praktykę pedagogiczną Ittena wywarła narodzona na Bliskim Wschodzie doktryna mazdeizmu. Z interpretacji wybranych zasad mazdeizmu powstały najważniejsze spostrzeżenia na temat psychologicznego oddziaływania barw na samopoczucie i myśli człowieka, pogląd, że do odnalezienia „subiektywnych” kolorów nie jest potrzebne jakiejkolwiek przygotowanie.

⁴⁸⁵ Leah Dickerman, absolwentka Harvard College i Columbia University, doktor nauk (historyk sztuki), od 2008 roku kurator dep. malarstwa i rzeźby w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (MoMA).

⁴⁸⁶ Bary Bergdoll; Leah Dickerman, *Bauhaus 1919-1933: workshops for modernity*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 15.

Jego koncept barwy został sformułowany na oscylacji pomiędzy racjonalną formą i zazwyczaj irracjonalną treścią, schemat teorii ukształtowany opierając się na zasadę kontrastu, którego znaczenie, zdaniem Ittena, dostrzegł Goethe, Bezold, Chevreul oraz Hölzel. Chociaż schematy składowe aspektów barwy są na pozór jasne i proste, spostrzeżenia Ittena wyraźnie wskazują, że lakoniczność formy kryje skomplikowaną, wielowarstwową treść. Z niej wynika, że ta teoria barwy obejmuje prawie wszystkie możliwe aspekty procesu twórczego. To są nie tylko formalne przedmioty, takie jak kompozycja, forma, etc., lecz zawiera również takie „globalne” fenomeny jak etyka, język, historia, kultura czy nawet psychologia głębi, badająca relację świadomości i podświadomości. Dokonując porównania obiektywnej i subiektywnej percepcji kolorów oraz opierając się na dotychczasowych badaniach, Itten rozszerza, pogłębia i na swój sposób reinterpretuje prawie wszystkie aspekty fenomenu barwy. Harmonię kolorów rozumie jako rozwój tematów, który odsłania systematyczną wzajemną *relację* kolorów służącą między innymi jako baza kompozycji. Itten podkreśla znaczenie barwy i określa ten fenomen jako kluczowy dla procesu twórczego.

II.3. Kandinski w Bauhausie: orientalistyczne motywy teorii barw

Gropius zaprosił Kandinsky’ego, za namową Klee, do dołączenia do grona wykładowców uczelni Bauhausu nie tylko z powodu sugestywności jego nowoczesnych idei, lecz również spodziewając się jego wsparcia w walce o wpływy z⁴⁸⁷ innym wykładowcą Bauhausu, ekscentrycznym Johannesem Ittenem. Jednak na przekór oczekiwaniom, Kandinski entuzjastycznie wspierał dwóch pozostałych przesiąkniętych ideami orientalizmu kolorystów Bauhausu - Ittena i Klee.

Teorię barwy Kandinsky’ego również możemy uznać za krytykę werbalnego, materialistycznego kierunku nowoczesności, która, słowami malarza, „nie ma nic wspólnego z sztuką⁴⁸⁸” i jest przeciwna jego orientalistycznemu postrzeganiu

⁴⁸⁷ Nicolas Fox Weber, *The Bauhaus Group / Six Masters of Modernism*, New Haven, London: Yale University Press, 2011, p. 220.

⁴⁸⁸ Cytat Kandinskiego z: Bary Bergdoll; Leah Dickerman, *Bauhaus 1919-1933: workshops for modernity*. New York: The Museum of Modern Art, 2009, p. 24.

osobowości ludzkiej, gdy zostaje zatarta granica pomiędzy fizycznym ciałem i psychiką lub duszą. Choć osobiście przeżywał głębokie rozterki, absolutnie wierzył w świt nowego życia, gdy duch „poruszy góry” i malarstwo, wznosząc to, co człowiek ma najlepszego, zwycięży wulgarny materializm⁴⁸⁹.

Podstawowym narzędziem do osiągnięcia tego ambitnego celu Kandinski organicznie wybrał bliskie mu jako synestecie fenomeny artystyczne, po pierwsze - barwę. Synestezję i pojęcie *wewnętrznej konieczności*, w dużej mierze wynikające z synestetycznych zdolności Kandinsky'ego, możemy traktować jako klucz do teorii barwy malarza.

Prawdopodobnie z powodu zachodniej hierarchii zmysłów teoretyczne i praktyczne badania Kandinsky'ego w sferze barwy kojarzą nam się z paralełą obrazu (barwy) i dźwięku (muzyki), właśnie w tym kierunku dokonano najwięcej badań. Pomimo wkładu w relację muzyki i malarstwa, która nie jest nowością (muzyka zajmowała znaczne miejsce w poszukiwaniach malarzy *Blaue Reiter*), za najważniejsze synestetyczne odkrycie Kandinsky'ego należy uznać więzi barw z innymi doświadczeniami zmysłowymi: zapachami, dotykiem, etc. Kandinski pisze, że w miarę doskonalenia człowieka, spowodowane przez różne obiekty czy stany doświadczenia zyskują wewnętrzne znaczenie i w końcu zostaje osiągnięta harmonia ducha. W ten sam sposób działa barwa, której nawet pierwotne krótkotrwałe działanie może otworzyć jakościowo różne stany, w zależności od wrażliwości ducha doświadczającego. Czymś wyjątkowy jest zasięg i uniwersalność teorii barwy Kandinsky'ego: ona obejmuje nie tylko stosunek malarstwa i muzyki, lecz także różne doświadczenia zmysłowe, rozgałęzia się w wielu kierunkach, w niespodziewanych dygresjach, w których ważną rolę odgrywa otoczenie, natura, na którą często wskazuje tekst. Stosunek barwy i formy Kandinsky nazywa zasadniczym.

Pojęcie *wewnętrznej konieczności* możemy uznać za pewną *pryncypialną* *możliwość założenia* teorii barw Kandinsky'ego, która nie jest jednoznacznie określona, lecz rozumiana jako ogólny odnośnik do sfery świata wewnętrznego, odpowiadająca ideom nieklasycznej filozofii sztuki i Orientu.

⁴⁸⁹ Nicolas Fox Weber, *The Bauhaus Group / Six Masters of Modernism*, New Haven, London: Yale University Press, 2011, p. 215.

Najważniejszym jest *wewnętrzne znaczenie* barwy, które może być przeciwstawne zewnętrznemu, materialnemu znaczeniu. Według Kandinsky'ego, pod względem *wewnętrznej konieczności*, to co jest zewnętrźnie skażone (brudne), może być czyste wewnątrz i na odwrót. Dla Kandinsky'ego *treść* barwy stanowią różne wrodzone cechy (ruch, kierunek⁴⁹⁰, temperatura, dźwięk, smak, zapach), których konfiguracje są tym bardziej udane i harmoniczne, czym bardziej zachowują *ukierunkowanie* do świata wewnętrznego (lub sfery duchowości).

Część trzecia. ESTETYKA BARWY ALBERSA: KONCEPTUALNE WIĘZI POMIĘDZY BLACK MOUNTAIN COLLEGE I TRADYCJĄ BAUHAUSU

III.1. Cechy światopoglądu i koncepcji estetycznej Albersa

Chociaż estetyczna koncepcja barwy Josefa Albersa (1888 – 1976) w swych założeniach programowych w zasadzie nie odbiega od wspomnianych mistrzów, lecz oryginalność jego interpretacji fenomenu barwy rozkwita w swoistych metodach percepcji barwy i wyrazu plastycznego, lub innymi słowy, w szczególnym charakterze wyrazu artystycznego. Ponieważ Albers jako pierwszy ze stronników tradycji szkoły Bauhausu wykładał w Black Mountain College, to właśnie dzięki jego autorytetowi europejska teoria barwy Bauhausu szeroko rozprzestrzeniła się w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Z biegiem czasu pokryła się ona kilkoma kolejnymi kontekstualnymi warstwami niczym paradoksalną patyną historycznie młodej kultury i po zatoczeniu kręgu powróciła na Stary Kontynent dla ostatecznej krystalizacji (w latach 1953–1955 Albers ponownie wykładał w Niemczech, *Hochschule Ulme*).

Zdaniem malarza, cała praca twórcza porusza się w obrębie dwóch biegunów: intuicji i intelektu, lub możliwie, pomiędzy subiektywnością i obiektywizmem.

⁴⁹⁰ W książce *Point and Line to Plane* Kandinsky kreśli paralełę pomiędzy podstawowymi kolorami i liniami prostymi, których kierunki odzwierciedlają różne kolory: poziome-czarne, pionowe-białe, przekątna-czerwona (szara lub zielona), wolna prosta-żółta lub niebieska. Według niego to nie ekwiwalenty, lecz *wewnętrzne paralele*. (*Point and Line to Plane*, 64 p).

Warunkowa dominacja tych biegunów ulega zmianie, lecz one zawsze więcej lub mniej wzajemnie pokrywają się. Ponieważ każdy człowiek jest obdarowany różnokolorowymi odczuciami psychologicznymi, które zawsze są różne pod względem proporcji i jakości, dlatego każda osobowość posiada pełną skalę odczuć ducha, takich jak wrażliwość na ton, *barwę*, przestrzeń, które „bez wątpienia różnią się w swych kategoriach⁴⁹¹”. Jego stanowisko pedagogiczne, że *życie jest ważniejsze od szkoły, zaś uczeń ważniejszy od nauczyciela czy nawet samego nauczania*, również świadczy o zupełnie nie na tradycji kultury Zachodu opartym lekceważącym spojrzeniu na kult artysty, przesadzone znaczenie osobowości.

Stanowisko estetyczne Albersa można bezwarunkowo nazwać teozoficznym, ponieważ sztuka jest dla niego główną dominantą, drogowskazem świadomego życia, konkretnym ekwiwalentem wyższej prawdy, który zawsze jest blisko... Według niego, rozumienie barwy jest niezbędne nie tylko dla malarza, lecz może mieć wymiar korzyści praktycznej - poprzez nadanie wartości estetycznej otaczającemu środowisku: wnętrzm, meblom, odzieży. Jednak pomimo wszechstronnego „adwokatowania” dla barwy (i sztuki w ogóle), Albers w badaniach barwy zdecydowanie dystansuje się od aspektów stosowania, co stale podkreśla nie tylko w książce *Interaction of Color (Interakcja barw)*, lecz również w licznych wywiadach.

W tekstach Albersa widzimy, że on stale argumentuje tak zwaną *cichą wiedzę*, świadomość artysty *jak* tworzyć dzieła sztuki czy wykonać przedmioty. Ponadto, ten teoretyk i praktyk oferuje swoistą metodę przyswojenia i dzielenia się tą wiedzą – sztuka powinna być ogólnie dostępną, być naturalną, organiczną częścią każdej osobowości, niezastąpioną tak jak podstawowe potrzeby: pożywienie, zdrowie ciała, etc.

III.2. Swoistość percepcji i interpretacji barwy

We wstępie do *Interaction of Color* Albers prezentuje swoją metodę analizy, wyraźnie dystansując się nie tylko od aspektów stosowania, lecz także zasad. Jego zdaniem, po pierwsze należy zrozumieć, że konkretny kolor może być różnie „odczytany”

⁴⁹¹ Josef Albers, “Concerning Art Instruction”, in: Black Mountain College, Bulletin 2, June 1934, North Carolina State archives (Western Regional Archives), p. nenurodytas.

i stwarzać różne interpretacje. Dlatego, zamiast mechanicznego stosowania lub tworzenia ustaw i regulaminu harmonii, możemy nauczyć się osiągania zamierzonego efektu barwy wyłącznie dzięki wiedzy na temat stosunku kolorów, to znaczy poprzez praktykę. Praktyka artystyczna jest w książce pozycjonowana jako o wiele ważniejsza od teorii, chociaż wynika ona raczej z praktyki.

Podstawową myślą, niczym motywem przewodnim estetyki barwy Albersa jest *relatywność* fenomenu barwy. W takim kontekście barwa jest rozumiana jako byt warunkowy, zmienny, złudny, kontekstualny, zależny od zaistniałej sytuacji i funkcji w bardziej uniwersalnym systemie, którego precyzyjne określenie jest niemożliwe. Nie należy na tym skupiać się, ponieważ zbyt prostolinijne dążenie w kierunku ostatecznego celu poprowadzi mnie w kierunku martwego punktu.

Podejścia Albersa do fenomenu barwy wydają się jednoznacznie intuicyjnymi, określone schematy lub raczej metody – jego „wynalazki” postrzegania fenomenu barwy same z siebie uwalniają się w miarę różnych eksperymentów praktycznych. Najważniejsza – nie wiedza, lecz wizja – *widzenie*. Podkreślając nieempiryczny charakter tego pojęcia Albers korzysta z niemieckiego terminu *Schauen* – patrzenia na coś (obowiązkowo z fantazją i wyobraźnią) oraz akcentuje więź z pojęciem *Weltanschauung*, które możemy odbierać jako punkt oparcia dla indywidualnych poglądów lub punktu wyjściowego do badań. Jego szczególnie interesuje działanie barwy na psychikę, doznania estetyczne dzięki *synergii* zestawionych kolorów. Owa *synergia* później objawia się jako podstawowy przedmiot badania.

Sukcesywne badanie barwy odsłania możliwości kolorów – w jaki sposób działa zasada wyboru różnego drewna i typów kolorystycznych. Problem barwy nie może być rozwiązany przed ograniczaniem się wyłącznie w tym samym zakresie, zwężenie do jednego punktu widzenia i dokonanie statycznego wywodu. Barwa jest dla Albersa najbardziej relatywnym medium sztuki.

III.3. Więzy pomiędzy Bauhausem i Black Mountain College.

Model pedagogiczny „teoria i praktyka”

Działalność *Black Mountain College* ma dla świata kultury i sztuki znaczenie nie tylko z powodu progresywnych modeli edukacyjnych, które były aktywnie propagowane przez uczelnię i obecnie są szeroko stosowane w uczelniach sztuki

i wzornictwa Ameryki i Europy, lecz również z powodu relacji z szkołą Bauhausu. Można twierdzić, że przeniesione na inny grunt idee Bauhausu rozkwitły i zyskały potencjał, którego nie miały w Europie lat 1919-1933. Ponadto – *Black Mountain College* i działania Albersa spowodowały, że idee Bauhausu zostały zrealizowane, gdyż w Niemczech sama działalność artystyczna była ważniejsza od jej wyniku i prawie wszystkie projekty Bauhausu nie doczekały się realizacji⁴⁹².

Black Mountain College nigdy nie był kontynuacją Bauhausu, lecz dzięki szczęśliwemu zbiegu okoliczności ta uczelnia stała się kolebką, w której teoria barwy Bauhausu mogła w pełni rozkwitać, skonceptualizować się i dzięki Albersowi stać się metodą. Jakie były okoliczności? Po pierwsze, *Black Mountain College*, założony w 1933 r. przez Johna Andrew Rice'a jako instytucja prywatna, pozostał takową aż do 1956 r., gdy został zamknięty z powodu braku środków finansowych. Ponieważ uczelnia nie odczuwała presji z zewnątrz, kierownicy szkoły – oficjalny Rice i ideowy lider Albers (jego wpływy nawet przed ustąpieniem Rice'a były ogromne, nawet większe od wspomnianego⁴⁹³) mogli działać swobodnie.

Bauhaus, produkt ideologii, po przybyciu do Ameryki, w której sztuka, projektowanie i architektura nie miały politycznego ładunku, uległ zmianie - to, co było najważniejsze w Europie, w pragmatycznej Ameryce stało się całkowicie nieistotne. Albers zaadoptował przywiezione z Europy materiały, metody i według świadectw jego studentów, szczególną uwagę skupił na problemach stosunku barwy.

Jego zdaniem, edukacyjny model „teoria i praktyka” jest nieprawidłowy z zasady, stymuluje „niekreatywny akademizm”, dlatego osobiście sugeruje w kursie „oczywiście bardziej organiczny⁴⁹⁴” model „praktyki i teorii”. W przypadku Albersa, poprzez działania artystyczne, praktykę, którą kształtuje zgromadzone doświadczenie (intelektualne i emocjonalne), odsłania się nie tylko relacja barw, lecz także znaczenie rzeczy. Ukazanie tych znaczeń w dynamicznym procesie twórczym jest jedną z osi

⁴⁹² Ulf Meyer, Hans Engels, *Bauhaus Architecture 1919-1933*, München: Prestel Verlag, 2001, p. 9.

⁴⁹³ Lois Adamic, *My America 1928-1938*, NY: Harper & Brothers, 1938, p. 637.

⁴⁹⁴ Josef Albers, “Present and/or Past”, in: *Design April*, 1946 / vol. 47 no. 8/35c, Private Collections, Mr. and Mrs. Frederik R. Mangold, Papers, Articles about BMC, NC State Archives. P.C. 1520.2, p. 16.

badania barwy, tym, co czyni jego eksperymenty skutecznymi. Mówiąc słowami Dewey'a, takie znaczenia dzieła artystycznego nie są dodawane sposobem asocjatywnym, lecz są duszą, której ciało nadają barwy, lub ciałem, którego dusza – barwy, w zależności od tego w jaki sposób spoglądamy na obraz⁴⁹⁵.

Jeżeli podejmiemy się tak niewdzięcznego zadania, jak próba określenia czym dla Albersa jest barwa, chociaż on sam takiego pytania nie wysuwa, moglibyśmy stwierdzić, że ów artysta fenomen barwy postrzega jako stosunek sam w sobie. Barwa jest stosunkiem *par excellence*, ponieważ tylko w relacji, w porównaniu z innymi kolorami, ów fenomen zostaje ujawniony i staje się możliwym do omówienia i opisanego. W teorii barwy Albersa bardzo ważnym jest aspekt etyczny, poprzez działania artystyczne, przekaz doświadczeń artysty, kształtują się pozytywne cechy ludzkie.

Część czwarta. SWOISTOŚĆ SYSTEMU KOLORYSTYCZNEGO „SONATOWEGO” MALARSTWA ČIURLIONISA. STUDIUM PRZYPADKU

W tym studium konkretnego przypadku dąży się do rozwinięcia kolorystycznego projektu Mikołaja Konstantego Čiurlionisa, aktualizacji jego znaczenia dla współczesnej sztuki i pokazania istotnych przesunęć barw, uwypuklonych w dojrzałym malarstwie Čiurlionisa, trajektoria dystrybucji których wskazuje na bliskość dorobku tego autora tradycjom malarstwa Bliskiego Wschodu i zwłaszcza Azji Wschodniej (chińskiego, japońskiego). O ważności barwy Čiurlionisa jako pierwszy przemówił jeden z najbardziej subtelnych badaczy twórczości Čiurlionisa Aleksander Benua, lecz znaczenie barwy w twórczości tego malarza bardziej głęboko analizował wyłącznie Antanas Andrijauskas. Problemy barwy i kolorytu, które są szczególnie istotne w próbie zrozumienia swoistości dojrzałego dorobku Čiurlionisa, dotychczas nie doczekały się należytej uwagi. Przesłania je analiza oddziaływania idei romantyzmu i symbolizmu na twórczość Čiurlionisa, omawianie więzi jego malarstwa z różnymi kierunkami sztuki modernistycznej, zwłaszcza

⁴⁹⁵ John Dewey, *Art as Experience*, USA, New York: Penguin Group Inc., 2005, p.123.

abstrakcjonizmem, problemy zaangażowania narodowego lub badania relacji utworów wizualnych Čiurlionisa (malarstwa, grafiki) z muzyką.

Podstawowa uwaga w tym badaniu jest skierowana na więzi pojęcia kolorytu tak zwanego „sonatowego” okresu malarstwa z wybranymi istotnymi aspektami percepcji fenomenu barwy współczesnych Čiurlionisowi koryfeuszcy klasycznego modernizmu Klee i Kandinsky’ego. Podobnie jak w przypadku wymienionych twórców, po drugiej stronie barwnej, kolorystycznej, plastycznej treści malowanych „Sonat” Čiurlionisa kryją się odnośniki do drugich dziedzin wiedzy – modernistycznej filozofii sztuki, *nieklasycznej* filozofii sztuki Zachodu oraz, w wielu przypadkach bliskiej typologicznie, tradycyjnej estetyki i teorii sztuki Wschodniej Azji.

IV.1. Metamorfozy pojęcia barwy w malarstwie Čiurlionisa.

Więzi z koncepcją barwy i kolorytu Klee i Kandinsky’ego.

Bez wątpienia duchownie bliższym Čiurlionisowi jest starszy współczesny mu Kandinsky, który nie tylko wysoko cenił Čiurlionisa, lecz również uważał za swoistą konkurencję w podkreślaniu duchowych aspektów malarstwa w dziedzinie muzykalności, barwy, abstrakcji form i współdziałania linii. Ich łączą również ważne dla pojęcia fenomenu barwy zdolności synestyczne. Pod względem formy plastycznej i zwłaszcza kolorytu Klee jest znacznie bliższy Čiurlionisowi niż Kandinsky, ich łączy również swoisty i przepełniony duchem muzykalności sposób uchwycenia świata. Niektóre aspekty filozofii naturalistycznej Klee są dostrzegalne również w twórczości Čiurlionisa, nie tylko w liniowym obrazie graficznym, lecz przede wszystkim w spojrzeniu na barwę i w późniejszych metodach jej stosowania. Istotną dla zrozumienia fenomenu barwy Čiurlionisa jest jego postawa filozoficzna, która jest bardzo zbliżona do Klee: obaj malarze odbierają świat kosmogonicznie, metafizycznie, zjawiska codzienne, fragmenty natury, nawet „urywki” przyziemnego otoczenia stają się dla nich wskazówką do budowy świata i natury rzeczy - mikrokosmos odpowiada makrokosmosowi. Kandinsky i Klee, tak jak Čiurlionis (podobne dążenia są typowe również dla Kupki), przez całą twórczą drogę dążyli do odnalezienia odpowiedniego stosunku formy, barwy i podstawowych elementów plastycznych, który mógł by najlepiej ucieleśnić *ideę* muzykalności malarstwa.

Podstawowym ruchem barwy, wyrażonym w kolorystycznych projektach Čiurlionisa, Klee i Kandinsky'ego, jest **redukcja** barwy i, po *zwężeniu skali kolorytu*, poszukiwanie **harmonii** subtelnych tonów osobnych kolorów, przypadające z dojrzałością artystyczną tych twórców. Jeśli w dziedzinie plastyki formy ich język różni się znacznie bardziej, dynamikę rozwoju kolorystycznego możemy uważać za prawie identyczną.

IV.2. Poszukiwania własnej drogi i więzi z estetyką i tradycjami malarstwa krajów Wschodu

Ambicje estetyczne Čiurlionisa w dziedzinie rozwiązywania problemów barwy i kolorytu możemy zestawić z zakresem analogicznych projektów artystycznych malarzy Bauhausu Klee, Kandinsky'ego i Ittena. W ciągu trzydziestu pięciu lat swojego życia Čiurlionis skomponował ponad 300 utworów muzycznych⁴⁹⁶ i namalował około 300 obrazów⁴⁹⁷. Nie był jednak skrzepowany przez zadania programowe i nie musiał, jak np. w przypadku Klee, systematyzować własnej twórczości w celu stworzenia koherentnej, uzupełnionej tekstem całości, która pasowałaby do pokazania w charakterze przykładu w działalności pedagogicznej. Čiurlionis jest *peintre maudit* naszego kraju, prorokiem przełomu, styku wieków, nastroju zmierzchania i zarazem nowości, którego inspirowały idee Schopenhauera, Nietzsche'go, B. Croce'a, O. Wilde'a, R. Tagore'a. Cechowała go szczególna immanencja: „niczego nie wiem, zapomniałem o świecie Bożym, zatonałem w swoich dziwactwach⁴⁹⁸”, zdolność do samoanalizy i nadzwyczajna wrażliwość na otoczenie.

⁴⁹⁶ 331 utwór muzyczny - opierając się na: Darius Kučinskas, *Chronologinis Mikalojaus Konstantino Čiurlionio muzikos katalogas*, [Chronologiczny katalog utworów Mikalojusa Konstantina Čiurlionisa], Kaunas: Technologija, 2007, p. 401.

⁴⁹⁷ Valerija Karužytė – Čiurlionienė, Judita Grigienė, *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis*, Vilnius, Vaga, 1977, p. 9.

⁴⁹⁸ ul. M.K. Čiurlionis, *Laiškai Sofijai*, [Listy do Sofii], sud. Vytautas Landsbergis, Vilnius, Vaga: 1973, p. 27.

Jego korespondencja, opowieści współczesnych mu osób, świadczą o zainteresowaniu kulturą i sztuką krajów Wschodu - we wczesnym etapie twórczości widoczne zainteresowanie kulturą Indii, Babilonu, Persji, w dojrzałym „sonatowym” cyklu uwidacznia się wpływ sztuki Japonii i Chin. Orientalistycznym wydaje się być również jego „zanurzenie” w proces twórczy, pojęcie ogólnej kosmicznej zasady i pełne patosu wysławianie wielkości natury. „Gdy myślę o Tobie, o Morzu i Gwiazdach, to słyszę gdzieś w oddali niczym echo słowa psalmu: „Idźcie i podziwiajcie dzieła Pana – jakie cuda uczynił Bóg na ziemi”.⁴⁹⁹ W tym miejscu możemy ponownie nakreślić analogię z cechami procesu twórczego Klee, Kandinsky’ego i Ittena i nazwać jego relację ze sztuką ekstatyczną, prawie religijną.

IV.3. Rozwinięcie systemu kolorystycznego Čiurlionisa

Zmiany skali kolorytu Čiurlionisa pozwalają na warunkowe wyróżnienie dwóch okresów lub raczej linii, jeśli odniesiemy się do tego nie chronologicznie. Do pierwszej linii należy zaliczyć twórczość pod wpływem estetyki symbolizmu do cykli „sonatowych”, czyli do około 1908 – 1909 roku, gdy kolory Čiurlionisa są najbardziej otwarte, jaskrawe i ciężkie, jak w seriach „Symfonia pogrzebowa I, II, III, IV, V, VI” (1903), „Koziorożec” (1904), „Poranek” (1904), szkice do witrażu (1904–1905), „Twierdza” (1904–1905), „Wieczór” (1904–1905), „Potop I, IV, V, VI, VII, IX” (1904–1905), „Brzeg morza” (1905), wczesne „Rex I, II, III” (1904–1905) etc. W tych obrazach płyną odcienie boleśnie głębokiej zieleni, ostre tony błękitu, otwarta ochra tropikalnych owoców i pomarańczowy kolor. Twórczość o tak dominujących barwach, matissowski „szok dla zmysłów⁵⁰⁰”, w celu wzmożonego efektu malarskiego, możemy uznać za początkowy punkt przesunięcia kolorytu Čiurlionisa od Bliskiego Wschodu, Egiptu, Persji, zbliżonego do hinduskiego (półwysep Hindustanu) malarstwa w kierunku szczególnie subtelnych tonów w dziełach odpowiadających malarstwu Chin i Japonii. We wczesnym dorobku możemy z łatwością odnaleźć cechy estetyki klasycznego okresu tradycyjnej kultury Indii:

⁴⁹⁹ ul. *Ibid.*, p. 90.

⁵⁰⁰ Nello Ponente, *Klee. Biographical and critical study*, USA: World Publishing Company, copyright Editions d’Art Albert Skira, 1960, p.33.

narratywność, kontemplacja, subiektywizm i szczegółowość kolorystycznej plastyki. Możemy dostrzec pewną kanoniczność, gdy ważne są nie prześłyski intuicji, lecz dyscyplina, wewnętrzna logika dzieła, podkreślona linia, której waga w indyjskiej estetyce malarskiej konkuruje z barwą, zwłaszcza w uwydatnionej formie.

Później wychodzi na pierwszy plan typowa dla wschodnioazjatyckiego malarstwa tuszem technika mokrej, rozchlapanej, ciekącej farby o różnym stężeniu. Właśnie ta metoda stanowi wyróżnik pomiędzy wczesnym, ostrożnym, czyli określonym w sensie lokalności barwy, o konkretnym zarysie kolorystycznym, malarstwem dopasowanych wyraźnie ograniczonych plam, a dojrzałym dorobkiem. Późniejsze dzieła są płynne, przeciekające, wolne, działające obfitością przeplatających się pociągnięć i różnych laserunków. Należy wyróżnić cykl „Zima” – nie tylko jako przykład mistrzostwa subtelnych zestawień odcieni szarości, lecz również istotnej dla sugestywności kolorystyki pracy pędzla.

W specyfice kompozycji barw „Sonatowych” cykli Čiurlionisa widzimy rozkwitające charakterystyczne dla tradycji sztuki Wschodniej Azji, podstawowe kategorie estetyki *zen*. Najbardziej dojrzałe *barwę* (i formą) dzieła Čiurlionisa – namalowane w 1908 r. sonety „Węża”, „Morza”, „Gwiazd” i „Lata” nie mają charakterystycznych dla pierwszych „sonat” 1907 roku (z wyjątkiem wyjątkowo wysokiej kultury barwy „Sonata wiosenna.” *Allegro*) dekoracyjności, pewnej plastycznej „szorstkości”. Na przykład, „Sonata wiosenna” jest już barwnie jednolita, chociaż nadal jest dostrzegalna dekoracyjność tonów, która całkowicie znika w decyzjach 1908 roku. Po pierwsze, należy wyróżnić *podniosłość* – ta ważna kategoria estetyczna określa całość kolorystycznych decyzji omawianego okresu twórczości. O podniosłości w twórczości Čiurlionisa, opierając się na kantowskim pojęciu estetyki, pisał muzykolog Jonas Bruveris, który obrał podejście Zachodnio-centralne i opierał się na koncepcji I. Kanta, zaś celem tego studium jest pokazanie kategorii *podniosłości* Čiurlionisa w świetle filozofii sztuki krajów Wschodu. Orientalistyczne, chińskie i japońskie pojęcie podniosłości mieści w sobie dwie inne charakterystyczne dla kolorystyki malarstwa Čiurlionisa kategorie estetyczne – Subtelną Głębię, lub Głębię (*Subtle Profundity* lub *Deep Reserve*) oraz ascetyczną lub dumną suchość – Przaśność (*Austere Sublimity* lub *Lofty Dryness*). W tym przypadku pojęcie *przaśności* (jak również w przypadku Klee, krótko omówionym w rozdziale

„Paul Klee – „Budda” w Bauhausie”) jest zgoła odmienne niż znane nam litewskie znaczenie. Oznacza umiarkowość dojrzałego kolorytu Čiurlionisa, wyzbycie się *drapieżnych* i tym samym prostych – łatwiejszych w symbolicznym odbiorze, sensorycznych kolorów i zgłębianie zaledwie kilku, celowo wybranych, połowicznych tonów koloru i możliwości plastycznych. Jako przykład może służyć „Sonata wiosenna.” *Finale* (1907).

Takie obrazy jak wspomniane „Podróż królewicza” czy „Cykl zimowy”, jak również tryptyki 1907 roku „Moja droga” i „Baśń. Podróż królewny” (zwłaszcza pierwszy obraz tryptyku) są niczym wstęp do „Sonat”, wyróżniają się wyraźną zasadą malarstwa – nawarstwianiem i *nasyceniem* koloru. Te dwie prace są ważne jako klucz do dojrzałego kolorytu Čiurlionisa, do dwóch podstawowych kolorów, *zielononiebieskiego* i *złociście żółtego*. Właśnie te dwa dominujące kolory, osobno i mieszane do różnych tonów czerwieni i mchu widzimy w cyklu „Zodiaku” (1907). Ciekawym faktem jest to, że w chińskiej kaligrafii i malarstwie obok czarnego tuszu często wykorzystuje się mineralny tusz w odcieniu zielonkawego malachitu lub błękitnego indigo, zaś wśród kolorowych gatunków tuszu największą wartość ma tusz żółty - złocisty. W okresie „Sonatowym” te dwa kolory zyskują najwyższą intensywność i najbardziej subtelną relację. Mówiąc o naturalnej genezie krystalizacji takich kolorów musimy zwrócić uwagę na kolorystyczne cechy istotnego dla Čiurlionisa krajobrazu naszego kraju – wyciszone, melancholijne kolory, tonacje niczym z „drogi środka”, gdy samo otoczenie nie sugeruje jaskrawych kontrastów i krzykliwych egzotycznych barw. Čiurlionis zyskuje siłę w oparciu o naturę – wykracza poza charakterystyczne dla ówczesnych twórców modernistycznego malarstwa miotanie się pomiędzy symbolistycznymi i neoromantycznymi scenariuszami fabularnymi. Nie podąża za Arnoldem Böcklinem, Maxem Klingerem i innymi, lecz zabiera się za poszukiwania sposobów wyrażenia muzykalności w brzmieniu formy i koloru, tak samo jak Klee, zgłębia tonalność, próbuje podkreślić różne analogie elementów muzyki i malarstwa. Efekt muzykalności w utworze na płótnie tworzy forma, linia i barwa, natchniony przez naturę pracuje w skali zieleni, której bogactwo ujawnia się w „Sonacie Węża”. Tu Čiurlionis wyćwiczoną tonacją jednego koloru i odcieniem osiąga to, co Klee nazywał obowiązkowym milczeniem lub oszczędnością artysty, która jest tożsama z najwyższą świadomością fachu.

Redukcję barwy (i formy) Čiurlionisa widzimy w stopniowym umacnianiu: jeśli porównamy wciąż dekoracyjny zielonkawy koloryt „Znaków zodiaku” (1907) z gradacją koloru „Sonaty Węża”, ujrzymy oczywistą różnicę. Jeśli porównamy nadal symboliczne rozwiązanie „Poranka” (1905–1906) z cyklem „Zimy” (1906–1907), zwłaszcza częścią piątą i szóstą, ujrzymy zmianę modelowania znaków koloru (i formy) – skok jakości w kierunku rozwinięcia możliwości tonalności koloru w „Sonatach”. Koloryt Čiurlionisa w sonacie „Węża” i innych ma charakter *wspomnień* – kolorów dzieciństwa z okolic Druskiennik, Płungian, Oranów, litewskich baśni, które również mają określone kolorystyczne kody, widzianych przykładów malarstwa Wschodniej Azji, wizji i marzeń.

W 1906 roku Čiurlionis odwiedza galerie Europy Zachodniej, przeżywa największe twórcze napięcie. Później, w 1908 roku tworzy swoje najmocniejsze dzieła: sonaty „Węża”, „Morza” i „Gwiazd”, w których osiąga dojrzałość kolorystycznego mistrzostwa, kolor zielony i złoty wzajemnie pokrywają się, stają się starożytną patyną – osiąga maksymalne nasycenie. Koloryt Čiurlionis jest najmocniejszym najbardziej zredukowany - przemyślany w późnych „Sonatach”. Powstaje wrażenie, że Čiurlionisowi odpowiada i podstawowe zadanie chińskiego i japońskiego pejzażu – „przekazanie „duchowej” istoty malowanych obiektów w postaci dostępnej dla samego artysty.⁵⁰¹” Dlatego, skutkiem działania selektywnej pamięci, Čiurlionis w „Sonatach” wybiera zestawienia obejmujących skalę kilku kolorów półtonów, które w każdym cyklu najlepiej spełniają zamierzoną metaforyczną transformację określonej natury lub przyrody. Pomimo tego, że koloryt „Sonaty morza” jest związany z bezpośrednią kontemplacją natury, podziwianymi przez Čiurlionisa w Połudzie zachodami słońca, kolorami Bałtyku, może oznaczać kolor *wszystkich* mórz – te odcienie, które najlepiej przekazują istotę lub ducha zjawiska. Również tak samo nazwane imieniem pór roku „Sonaty”, inspirowane przez kolory pór roku Litwy, oznaczają koloryt *wszystkich* wiosen czy lat, etc., podobnie jak w malarstwie pejzażowym Wschodniej Azji. Okiełznanie fenomenu barwy w „Sonatach” objawia się odrzuceniem powierzchownej

⁵⁰¹ Antanas Andrijauskas, *Vaizduotės erdvės: tradicinė kinų estetika ir menas*, [Przestrzenie wyobraźni: tradycyjna estetyka i sztuka Chin], Vilnius: LKTI, 2015, p. 362.

uczuciowości, cielesności kolorytu, kolor staje się bezkrwistym, oddalonym, „hartowanym” – majestatyczne mistrzostwo takiego kolorytu przychodzi wraz z dojrzałością osobowości.

„Sonaty” stanowią przykład przestrzenności, lekkiego i rzeźkiego kolorystycznego „oddechu”. W „Sonatach” Čiurlionisa powstaje prawie zawsze asymetryczne kolorystyczne centrum obrazu, co również wiąże dojrzałą twórczość Čiurlionisa z tradycją malarstwa Wschodniej Azji. Čiurlionis charakteryzuje się również efektem „wznoszenia” koloru – gdy przymrużone spojrzenie niweluje granice plam kolorów, objawia się ruch koloru w kierunku góry i umacnia się wrażenie przesuwającej się, wielopunktowej perspektywy, wrażenie obserwacji z „lotu ptaka”. To – oczywisty efekt tradycji malarstwa pejzażowego Wschodniej Azji, osiągnięty za pomocą *płynącego* lub rozmytego światłocienia koloru. Jego plastyka i kody koloru, tak jak u malarzy orientu, odsłaniają dążenie do przekazania idei (*xiey*) lub ucieleśnienia prawdy (*xiezhen*)⁵⁰². Należy odnotować, że tą „prawdą” jest nie osobista refleksja subiektywnego doświadczenia, lecz działanie filozoficzne – uniwersalistyczne dążenie do poznania świata i bytu.

Można stwierdzić, że studia kolorytu Čiurlionisa odsłaniają nowe aspekty badań nad fenomenem barwy. Porównanie różnych okresów malarstwa Čiurlionisa, przemyślenie zmian kolorytu poczynając od dzieł z okresu wpływu symbolizmu, romantyzmu po uwolnienie w późnych „Sonatach” i porównanie z podobną drogą przebytą przez Kandinsky’ego i Klee, uwydatnia aktualność „komunikatu” Čiurlionisa. Kwestie barwy w twórczości Čiurlionisa okazują się jako analogiczne przedstawionym w schematach artystycznych Klee czy Kandinsky’ego – przez praktykę sztuki, różne aspekty plastyczne twórca rozwiązuje problemy *postrzegania* i obrazem sugeruje interpretację „odwiecznych” ogólnoludzkich tematów.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 199.

WNIOSKI

Po kompleksowym omówieniu pod różnymi aspektami pojęcia fenomenu barwy w estetyce szkoły Bauhausu i praktyce sztuki, można dokonać podsumowania niektórych podstawowych wniosków. Po pierwsze, o miejscu tej szkoły i jej długotrwałym wpływie na historię designu i badań barwy zdecydowało skupienie w jednym miejscu trzech wybitnych osobowości (Kandinsky, Klee i Itten), które w działaniach twórczych i pedagogicznych ucieleśniały organiczną więź teorii i praktyki sztuki. W swej twórczości otwarli szerokie możliwości dla modernizacji zachodniej sztuki wizualnej i stosowanej, zwłaszcza w procesie odnowienia plastycznego języka sztuki.

W historii sztuki Zachodu twórcza współpraca tych trzech osobowości jest wyjątkowym przykładem pracy w zespole, której wynikiem stały się unikatowe teorie fenomenu barwy, jego współdziałania z formą i kompozycji, aktualne po dzień dzisiejszy w polu badań designu i barwy.

To znaczy, że jednym z najważniejszych osiągnięć szkoły Bauhausu można nazwać zaangażowanie różnych postaw teoretycznych, strategii pedagogicznych i metod dla wspólnego celu i uzasadnienia nowej, nowoczesnej, łączącej zdobycze wszystkich cywilizacji, teorii designu. W ukształtowanym przez ideologów Bauhausu programie estetycznym barwa, obok formy, zyskała miano jednego z najważniejszych segmentów kształcenia specjalistów projektowania. W bezpośredniej pracy z studentami we wczesnym okresie szkoły w Weimarze ujawniła się wspólnota poglądów Ittena, Klee i Kandinsky'ego.

Synteza tych trzech różnych programów pedagogicznych stała się istotnym generatorem zmian w dalszym rozwoju szkoły Bauhausu. Chociaż poglądy wszystkich trzech kierowników uczelni mocno odbiegały od poglądów wpływowych wykładowców, pierwszego kierownika - Waltera Gropiusa - możemy nazwać wyjątkiem, ponieważ jego poglądy estetyczne stanowiły ogniwo pośrednie pomiędzy wizją techniczno funkcjonalnej szkoły i radykalną pozycją orientalistyczną (taką jaką była praktyka pedagogiczna Ittena). Dzięki szerokim poglądom Gropiusa do szkoły designu zostali zaproszeni nie tylko apologety filozofii Orientu, lecz także stworzono warunki do rozwoju innowacyjnych i sprzecznych z oficjalnym programem Bauhausu teorii malarzy.

Ponieważ we wczesnym weimarskim okresie program estetyczny Bauhausu nieustannie oscylował pomiędzy designem, architekturą i malarstwem, na pierwszy plan wysunęły się idee wspomnianych wybitnych malarzy. Teoria barwy Bauhausu, celowo oparta na nieklasycznej filozofii sztuki i pojęciach estetycznych krajów Wschodu, staje się fundamentem nowoczesnej estetyki Zachodniego designu. Stąd wynika paradoksalny, wynikający z interesów zawodowych malarzy, wkład Klee, Ittena i Kandinsky'ego w rozwój dyscypliny projektowania. Chociaż bezpośrednia działalność Klee i Ittena na Bauhausie została przerwana, opracowany przez malarzy model kursu, którego podstawę stanowi współdziałanie formy i barwy, przejęły prawie wszystkie wpływowe szkoły designu.

W ramach podsumowania wkładu twórców szkoły Bauhausu w badania fenomenu barwy można wyróżnić następujące zasługi:

Pierwsze, za kluczową zasadę interpretacji fenomenu barwy Klee, Kandinsky'ego i Ittena należy uznać współdziałanie kolorów rozumiane jako sposób poznania świata i oddziaływania na zmysły poznającego. Trzon tej estetyki stanowiły podstawowe zasady kreacji z różnych teorii i przykładów sztuki krajów Wschodu, zwłaszcza japońskiego i chińskiego malarstwa tuszem. One zostały w różnych postaciach odzwierciedlone w twórczości analizowanych malarzy i umożliwiają omówienie konceptów barwy Klee, Ittena i Kandinsky'ego w perspektywie estetycznych kategorii *zen*. Filozoficzne i psychologiczne zasady doświadczenia barwy zostały ujawnione nie tylko w próbach abstrakcyjnego określenia pojęcia barwy, lecz również bezpośrednio - w postaci schematów artystycznych.

Po drugie, Klee jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli modernistycznego malarstwa improwizacyjnego, który w swoim dorobku połączył zasady estetyczne ekspresjonizmu, abstrakcjonizmu, poetyckiego surrealizmu, sztuki naiwnej i sztuk Wschodu. Jego system kolorystyczny objawia się w spontanicznym procesie tworzenia z użyciem określonego modelu schematu lub matrycy. Ta cecha oraz *uznanie procesu twórczego, a nie wyniku końcowego, najważniejszym znakiem jakości dzieła sztuki*, przybliżył system estetyczny Klee do obecnych modeli spontanicznej sztuki wizualnej. Podstawową zasadą systemu artystycznego malarza jest ruch, świat jest estetycznie postrzegany przez obserwację, zrozumienie, medytację (i obrazem) nieustannej zmiany. Interpretacje praktyk artystycznych *zen*: *zenga*, *sumi-e*,

shakuhachi i innych pomogły Klee w stworzeniu wielowymiarowego interdyscyplinarnego systemu artystycznego, odsłaniającego fundamentalne zasady nowoczesnej estetyki malarskiej.

Po trzecie, możemy stwierdzić, że Johannes Itten, w odniesieniu do Kandinsky'ego i Klee, był bez porównania mocniej porażony ideami filozoficznymi, religią, estetyką i sztuką narodów Wschodu. Strategia percepcji barwy, która dotarła do nas (uczelnie Europy i Litwy) przez szkołę Bauhausu, jest oparta na intuicji, zorientowana na indywidualność konkretnej osobowości i jej świat wewnętrzny, ukształtowana przez tradycje filozoficzne, estetyczne, artystyczne krajów Wschodu, estetyce cha i zen, światopoglądzie mazdeizmu. Fenomen barwy w teorii Ittena jest postrzegany jako podstawowa uniwersalna, syntetyczna zasada, która jednoczy wszystkie elementy procesu twórczego malarza. Oryginalna teoria barwy Ittena została przejęta przez uczelnie z całego świata, jest wyzwaniem dla opartej na racjonalności, logocentryczności, binarnym myśleniu zachodniej tradycji estetycznej.

Po czwarte, teoria barwy Kandinsky'ego powstała dzięki doświadczeniom spowodowanym przez synestazyjne właściwości oraz działaniu nieklasycznej filozofii sztuki i idei estetyki Wschodu. To charakterystyczny, oparty na synestazyjnym doświadczeniu model interpretacji problemów barwy, w którym zostają odsłonięte nowe, dotychczas nieokreślone teoretycznie jakości barwy (np. ruch, kierunek), które powstały z skomplikowanego labiryntu różnych doświadczeń sensorycznych i emocji.

Więzi teorii barwy Kandinsky'ego z muzyką, tak samo jak Čiurlionisa, są wielopoziomowe: z jednej strony powstaje sieć asocjacyjna, zaś osobnym kolorom różne instrumenty, dźwięki, etc. Z kolei, jako podstawowa została określona głęboka analogia form wyrazu malarstwa i muzyki, którą Kandinsky akcentuje wierząc, że muzykalność jest wrodzonym fenomenem człowieka, jest odgórnie nadaną cechą. Wiąż kolorów i dźwięków nie jest bezpośrednią, lecz pryncypialną, metodologiczną. Kolorom nadano różne charakterystyczne dla struktur muzycznych cechy (ruch, rytmika), przez które zostaje pokazane skierowanie fenomenowi barwy do świata wewnętrznego. Pojęcie *wewnętrznej konieczności* możemy uznać za *spiritus movens* określonych teorii Kandinsky'ego (wśród nich teoria barwy). Zasadę *wewnętrznej konieczności* można interpretować jako określony mechanizm organizacyjny, wprowadzone przez Kandinsky'ego narzędzie metodyczne, przeznaczone

do opanowania i systematycznego teoretycznego określenia efemerycznych i trudno opisywanych synestetycznych doświadczeń kolorystycznych. *Wewnętrzną konieczność* można odbierać jako wyidealizowany wizerunek sztuki, artystyczności lub osobowości artysty.

Teorię barw Kandinsky'ego można uznać za ontologizowane studium fenomenu barwy, w którym problematyka sztuki jest rozpatrywana bez ograniczeń wąsko rozumianego dyskursu estetyki, lecz z zaangażowaniem filozoficznych kwestii życia, śmierci, duszy i materii, do których zostaje zastosowany fenomen barwy.

Po piąte, w rozprawie omówiono estetykę barwy znakomitego przedstawiciela drugiego pokolenia Bauhausu, Albersa, która łączy w sobie aspekty badawcze mistrzów Kandinsky'ego, Klee i Ittena. Uogólnia doświadczenia europejskiej szkoły Bauhausu, uzupełnia je i od nowa otwiera w programie sztuk amerykańskiego *Black Mountain College*. Albers teorię barwy poprzedników i swoich mistrzów uzupełnił o bliskie pragmatycznej estetyce stwierdzenia Johna Dewey'a, które na swój sposób wychwala sztukę. Sztuka, tak samo jak analiza koloru przez pryzmat doświadczenia artystycznego jest odbierana jako świadoma idea, największa zdobycz intelektualna w historii ludzkości. Nieklasyczna filozofia sztuki, estetyka krajów Wschodu jest łączona z zasadami estetyki amerykańskiego pragmatyzmu. To znaczy, że dzięki teoretycznym interpretacjom fenomenu barwy i konkretnym praktykom pedagogicznym Albersa metafizyczne, teozoficzne przesłanki Kandinsky'ego, Ittena i Klee w *Black Mountain College* stają się metodą praktycznej twórczości. Dla Albersa barwa jest *ruchem*, dynamiczną *relacją*, znaną i postrzeganą przez praktyczne eksperymenty. Albers w swojej estetyce koloru materializuje idealistyczne idee Bauhausu, wznosi praktykę artystyczną ponad teorię, nie wspomina o wyidealizowanym wizerunku artystyczności lub tożsamości artysty, lecz poprzez badanie barwy wskazuje na bezdenne możliwości samego zjawiska sztuki.

Punkt szósty, analiza porównawcza pojęcia koloru Čiurlionisa wobec teorii barwy Klee i Kandinsky'ego stwarza możliwość uwypuklenia istotnego przesunięcia od wczesnego okresu „literackiego symbolizmu psychologicznego” (termin A. Andrijauskasa) pojęcia barwy i kolorytu w kierunku *redukcji* koloru – zawężenia palety kolorów w dojrzałym okresie twórczości. Pod względem estetycznym punktem kulminacyjnym tej ewolucji są cykle „sonatowe” Čiurlionisa,

które poprzez szczególnie subtelne metody budowanie kolorytu odsłaniają swoiste, kosmogoniczne spojrzenie na otaczający świat i określają fundamentalne punkty oparcia struktury kolorytu Čiurlionisa: systemu budowania barwy i kolorytu, zaś najważniejsze dokonania malarskie powstają z będących w konfrontacji wobec klasycznej estetyki Zachodu i tradycji malarskiej *nieklasycznych* postaw estetycznych malarstwa modernistycznego oraz zasad wschodnioazjatyckiego malarstwa pejzażowego. „Dobra wiadomość” projektu koloru Čiurlionisa jest ściśle powiązana z poszukiwaniami Klee i Kandinsky’ego w dziedzinie barwy i ich stopniowa ewolucją w kierunku abstrakcyjności. Widoczny trend redukcji kolorytu podąża za *ruchem* malarstwa Čiurlionisa od symbolizmu do estetyki modernistycznej w kierunku wzmożonej abstrakcyjności i umiżycznienia.

Po siódme, omówione w niniejszej rozprawie projekty malarzy - teoretyków *Kandinsky’ego, Klee, Ittena, Albersa* mogą być odebrane i zinterpretowane jako aktualne dla obecnego systemu wykładania dyscyplin sztuki badania interdyscyplinarne. Wyróżniają się charakterystyczną więzią teorii i praktyki, sposobem okazania cichej wiedzy oraz modelem badania w postaci otwartych pytań - ciągłej improwizacji w celu odsłonięcia możliwości wyrazu badanego zjawiska (barwy). Właściwości projektu koloru Čiurlionisa – pokazanie relacji praktyki artystycznej i wiedzy intelektualnej w jego systemie kolorystycznym pozwala na interpretację jego dorobku jako badania artystycznego.

Ósme, aktualizacja koncepcji zjawiska barwy Klee, Kandinsky’ego, Ittena i Albersa – teorii syntetycznych – stwarza możliwość analizy więzi sztuk wizualnych i stosowanych, rzemiosła i twórczości, teorii i praktyki. Stwierdzenie, że te same koncepty teoretyczne, zasady kreacji artystycznej oraz modele pedagogiczne, zintegrowane w interpretacjach zjawiska barwy, mogą być z powodzeniem zastosowane w XXI wieku w praktykach różnych dziedzin projektowania, malarstwa czy innych sztuk wizualnych.

Podsumowując możemy stwierdzić, że teoria barwy Bauhausu otwiera możliwości nowej, bardziej szerokiej interpretacji zjawiska barwy, jednocześnie odsłania okazane w koncepcjach teoretyków i praktyków szkoły załżki zatarcia granic pomiędzy różnymi dyscyplinami. Chociaż cele Bauhausu w obecnej dobie powszechnego pluralizmu mogą dla wielu wydawać się za zbyt ściśle powiązane

z rozprzestrzenianiem się buntowniczej estetyki modernizmu w pierwszych dekadach XX w., jednak większość oryginalnych idei tej szkoły nadal zachowuje aktualność, ponieważ wysuwane i badane w nich problemy nadal pozostają nierozstrzygnięte. W późniejszym okresie nie odnalazło się jednoczących teorię i praktykę tak utalentowanych i znacznych twórców, dlatego wpływ opracowanych przez koryfeuszy Bauhausu teorii barw i rozwiązań praktycznych jest odczuwalny i w nowoczesnym postmodernistycznym wyrazie wizualnym.

I. „Konteksty koloru”. Opis artystycznej części studiów doktoranckich

Spostrzeżenie. Na wstępie opisu praktyki artystycznej pragnę przypomnieć, że wybrany model studiów doktoranckich jest oparty na koncepcji, że „badanie wpływa na twórczość i kształtuje praktykę artystyczną” (*Research that Informs Art Practice*), gdy w pracy badawczej własna twórczość nie jest odzwierciedlana, lecz materiał rozprawy teoretycznej działa inspirująco. Warto wspomnieć, że omówieni w rozprawie najważniejsi autorzy teorii barwy malarstwo traktowali priorytetowo, wychodząc z założenia, że tylko w tej dziedzinie sztuki można najlepiej uwydatnić różne właściwości wyrazu zjawiska barwy. Malarstwo jest również moją podstawową aktywnością artystyczną.

Artystyczna część studiów doktoranckich, ciągły projekt artystyczny „**Konteksty koloru**” składał się z czterech autorskich wystaw malarstwa, na których przedstawiono praktykę artystyczną, cztery cykle – interpretacje zainspirowane rozpatrywanym materiałem teoretycznym :

Kontekst 1. „Eksperymenty achromatyczne” (Galeria „Aidas” 2012 11 27 – 12 08)

Kontekst 2. „Eksperymenty kolorystyczne” (Galeria „Aidas” 2014 02 14 – 03 04)

Kontekst 3. „Kolory 3” (Galeria „Aidas” 2015 03 25 – 04 11)

Kontekst 4. „Preludium do Čiurlionisa” (Galeria „Aidas” 2016 04 07 – 04 27)

W wystawach lub „kontekstach” kolorystycznych nie należy doszukiwać się racjonalnego argumentu w odpowiedzi na pytanie, dlaczego ogólny obraz (całość) jednego bądź drugiego cyklu jest właśnie taki, dlaczego w określonych obrazach dominują właśnie te kolory. Malując nie badam, bo najczęściej opieram się na intuicji: pozwalam na działanie tych aspektów świadomości i podświadomości, które samoistnie „odpalają” w trakcie procesu twórczego. Tak samo nie należy tych cykli w bezpośredni sposób nawiązywać do konkretnych rozdziałów rozprawy i usiłować odnaleźć ściśle logiczne powiązanie - malarstwo niczego nie ilustruje, nie sugeruje rozwiązań, one są dla mnie nieważne, tak samo jak były nieważne dla badanych przeze mnie malarzy: Klee, Kandinsky’ego, Ittena, Albersa i Čiurlionisa.

Tytuł projektu „Konteksty koloru” obrałam jako wskazówkę czy zapowiedź nie tylko inspirujących mnie idei, lecz również pola obrazów, wspomnień i oczekiwań. Pojęcie *kontekst* (łac. *contextus* — związek) sugeruje określone okoliczności, warunki, wewnętrzną więź oddzielnych prac i intelektualne środowisko, w którym pod postacią malarstwa rozkwitły moje doświadczenia kolorystyczne, konstruowała się określona dynamika projektu, która doprowadziła do plastyki kolorystycznej ostatniej wystawy pt. „Preludium do Čiurlionisa”.

Swoim malarstwem otwarcie zapraszam do dialogu - przemawiam obrazem, podstawową formą wyrazu i komunikacji jest w tym przypadku plastyka kolorów, dlatego nie sędzę, że prace wymagają jakichkolwiek wyjaśnień. Malarstwo jest pewną formą języka, posiada własne zasady, metody i charakterystyczną tylko dla niego logikę obrazu, dlatego nie zawsze ma sens dopełnianie jej narzędziami innego języka, np. słowami. To sprawiłoby wrażenie, że na obraz została założona kolejna „pajęczyna” pojęć, która, wytłumaczona przeze mnie, pozostałaby wyłącznie własną autorską interpretacją.

Dlatego pozostawiam interpretację pojęciową dla odbiorcy, dla którego moje obrazy być może otworzą „drzwi” znaczeń innych niż moje; w tym tekście nie podejmuję analizy treści moich obrazów. Zamiast sugestii takiej, moim zdaniem, niedokładnej analizy – potencjalnie wyłącznie błędne nagłośnienie *cichej wiedzy*, w opisie części artystycznej przedstawiam *historię* o kontekstach – okolicznościach powstania obrazów, interesujących mnie aspektach plastyki malarskiej i problemach artystycznych, z którymi dane mi było spotkać się po obraniu na cel czterech lat

konsekwentnej pracy w wybranym kierunku. W taki sposób historia odpowiada na pytanie *jak* lub przynajmniej sugeruje parę wariantów odpowiedzi, ponieważ (słowami Kandinsky'ego) sztuka w swej naturze jest wolna, dlatego niczego ściśle, jednoznacznie należącego być w niej nie może.

W celu wyklarowania barwy i wyjawionego później przesunięcia kolorytu, musiałam stawić czoła i pokonać cały szereg innych problemów procesu kreacji artystycznej. Musiałam zgłębić plastykę konstrukcji formy, kompozycji i przestrzeni, ponieważ klucz do tajemnicy fenomenu barwy leżał pod innymi zjawiskami świata sztuki. Bez pokonania tych problemów, nie mogłam posiłkować się barwą *per se* w malowaniu, kolor nie miał prawa stać się najważniejszym, czyli *konstrukcyjnym* elementem moich obrazów – takie zadanie określiłam przed rozpoczęciem projektu.

„Eksperymentami achromatycznymi” (po grecku *a* – negacja czegoś, *chroma* – kolor) została nazwana pierwsza część procesu, ponieważ obrałam jako podstawę kolory biały, szary i czarny⁵⁰³, którymi pokryłam oddzielne połączenia niektórych już zakończonych obrazów. Taka inwazja, specyficzna negacja czy decyzja na pierwszy redukcyjny krok, powstała w przemyśleniach na temat ściśle powiązanym z fenomenem barwy problemem przestrzeni, czyli pojęciem przestrzeni w naszej Zachodnio-centralnej tradycji estetycznej w odniesieniu do np. tradycji malarstwa Wschodniej Azji. Dostrzegłam, że w moim malarstwie, tak jak i w malarstwie sporej części innych litewskich autorów, przestrzeni po prostu brak – obrazy są „przeładowane” formami, kolorami, ciężkie, i chociaż są abstrakcyjne, sprawiają wrażenie przedmiotowości.

Podczas prezentacji cyklu komponowałam zredukowane bielą i szarością obrazy z innymi, w których zostały wcześniej lubiane przeze mnie otwarte, jaskrawe kolory: błękit, zieleń, odcienie czerwieni.

W trakcie pierwszego roku studiów doktoranckich w okresie eksperymentowania pracowałam nad jeszcze jednym cyklem – nad jeszcze jedną wystawą w *kontekście* koloru – „Eksperymenty niepoprawnymi kolorami”. We wspomnianym przypadku celowo obrałam próby eksperymentu różnymi odcieniami czerwieni – to właśnie

⁵⁰³ W tym miejscu mogłabym powiedzieć jak Kandinsky: oczywiście, mogło być całkiem inaczej, to wcale nie zaprzeczyło by mojej głównej idei poszukiwania plastyczności barwy.

nimi uzupełniłam pasujący mi w „Eksperymentach achromatycznych” biały kolor. W tym miejscu usiłowałam dostrzec, w jaki sposób działa barwa bez *uzupełniających*, tworzących harmonijne zestawienia odcieni, dążyłam do wyczerpania możliwości istotnego dla mnie czerwonego koloru.

Źródłem inspiracji drugiego cyklu, przeznaczonego do dalszych plastycznych badań zjawiska barwy (ekspozycja „Eksperymenty kolorystyczne”), stały się interpretacje *nieklasycznej* filozofii sztuki, teorii estetycznej szkoły Bauhausu, modele postrzegania barwy oraz praktyk artystycznych. Punkt wyjścia – konceptualne formy okręgu, kwadratu, trójkąta w których nie dążyłam do matematycznej perfekcji, w racjonalnej strukturze celowo umieszczałam zakres błędu: spontanicznego ruchu, przypadkowej faktury czy możliwość „szczeliny” koloru. Pierwszym etapem powstawania obrazu było rysowanie formy (np. okręgu) techniką *zenga*: rozwodnioną farbą usiłowałam kreślić możliwie swobodną formę – niczym w próbie oddalenia od „ustawionej” w pierwszym cyklu („Eksperymenty niepoprawnymi kolorami”) ścisłości, racjonalnego podejścia. Zrezygnowałam z pomocnej wcześniej linijki i polegałam na „mądrości ręki”.

W trzeciej wystawie projektu „Konteksty koloru”, w cyklu malarskim „Kolory 3” przeniosłam spojrzenie na inne strony percepcji fenomenu barwy. Tym razem celowo nie szukałam form, podstawową uwagę skierowałam na kolor i fakturę. Kolor rozkwitał tu jako element konstrukcyjny obrazu. Słowami Paula Klee, obraz, tworzony część po części, całkowicie nie różni się od domu, malarz niczym architekt powinien przekonać się, że jego konstrukcje są stabilne i „trzymają obciążenie”. Właśnie bilans kolorystycznych środków ciężkości, „architektura” kolorów stała się najważniejszym zadaniem. W tym cyklu stroniłam od form, ich pozostało tylko tyle, ile zostało podyktowane przez oprawę samego obrazu i powtarzające ją połączenie koloru.

„Preludium do Čiurlionisa” – czwarta wystawa – końcowy etap poświęconego badaniu fenomenu barwy projektu „Konteksty koloru”. Tworzenie tego cyklu trwało najdłużej i stało się największym wyzwaniem. Ja niczym sama przez się, intuicyjnie usystematyzowałam to, czego zdołałam „nauczyć się” o malarskiej plastyce koloru i co mogłoby stać się punktem oparcia na dalszej drodze twórczości. Tu zgłębiłam półtony kilku osobnych kolorów, maksymalnie zawęziłam skalę kolorytu.

Ten odruch był intuicyjnym, lecz obecnie, w retrospektywistycznym spojrzeniu, mogę stwierdzić, że podświadomie powtórzyłam tę samą drogę koloru, którą podążali artyści mojej rozprawy: Klee, Kandinsky i Čiurlionis. *Redukcja* koloru stała się wynikiem mojego projektu sztuki.

Ostatnie spostrzeżenie wywołało największe zdziwienie, ponieważ świadomie unikałam kopiowania lub „zapożyczeń” rozwiązań kolorystycznych (choć, jak i badani malarze, inspiracje czerpałam z kolorów natury). Takie zakończenie projektu stało się dowodem, że wybrany model studiów, oparty na stwierdzeniu „badanie wywiera wpływ i kształtuje praktykę artystyczną“ w pełni działa.

O AUTORCE

Deima Katinaité - artystka (malarka), projektantka wnętrz, docent katedry Malarstwa monumentalnego i scenografii Wileńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Dziedziny interesów naukowych: Filozofia sztuki, estetyka, design, fenomen barwy.

Wykształcenie

2012 - 2016 Wileńska Akademia Sztuk Pięknych,
studia doktoranckie (specjalizacja designu).

1999 - 2001 Wileńska Akademia Sztuk Pięknych, Wydział sztuk wizualnych,
studia magisterskie na kierunku Sztuki monumentalnej (freski - mozaiki)
stopień magistra sztuki.

1993 - 1999 Wileńska Akademia Sztuk Pięknych, Wydział sztuk wizualnych,
studia licencjackie na kierunku Sztuki monumentalnej (freski - mozaiki)
stopień bakałarza sztuki.

1992 - Szkoła średnia o profilu artystycznym im. M.K. Čiurlionisa w Wilnie.

SANTRAUKA

Pastaba. VDA meno doktorantūros, dizaino krypties studijas sudarė lygiavertės *tiriamoji ir praktinė* (kūrybinė) dalys. Pasirinktas studijų modelis, nurodantis tam tikrą kūrybinės ir tiriamosios dalies jungtį ir besiremiantis samprata, kad „tyrimas daro įtaką kūrybai ir formuoja meninę praktiką“ (*Research that Informs Art Practice*)⁵⁰⁴, kai tiriamajame darbe savo kūryba nereflektuojama, bet rašomo teorinio darbo (disertacijos) medžiaga veikia kaip įkvėpimas. Todėl tiriamoji ir kūrybinė medžiaga pateikta nuoseklia tvarka: pirmiausia kūrybą įkvėpusi disertacija, vėliau meninės praktikos aprašas ir fotografinė dokumentacija. Tokios tvarkos laikomasi ir santraukoje.

Disertaciją „**Spalvos fenomeno samprata Bauhauzo estetikoje ir meno praktikoje**“ sudaro įvadas, keturios dėstymo dalys ir išvados.

Įvadas skirtas ne tik išskleisti tiriamos problemos aktualumą, apibrėžti tyrimo objektą, nurodyti pagrindinio problemų lauko gaires, nustatyti tikslus etc., bet taip pat jame pateikiami du šiam darbui ypač svarbūs poskyriai, skirti šiandien aktualiai *meninio tyrimo* problemai: *Kūrybinės schemos kaip meniniai tyrimai ir Meninio tyrimo metodai. Klee, Itteno, Kandinskio modeliai.*

IVADAS

Tiriamos problemos aktualumas. Pagrindiniu kompleksinės analizės objektu pasirinkta Bauhauzo dizaino mokyklos spalvos teorija. Lyginant su kitomis, Bauhauzo mokykla originali savo glaudžia meno ir amato, kūrybinės praktikos ir teorijos jungtimi, savitą ne akademinį dėstymo metodą bei praktikų įvedimu

⁵⁰⁴ Šis VDA meno doktorantūros studijų reglamentą atitinkantis studijų modelis yra populiarus Europoje, pavyzdžiui, dažniausias Didžiosios Britanijos aukštųjų mokyklų meno doktorantūros programose.

rengiant dizaino specialistus. Šie sinkretiški teoriniai, praktiniai ir edukaciniai spalvos fenomeno pažinimo aspektai lieka aktualūs ir postmoderniai dabarties kultūrai, vis akivaizdžiau susiliejant įvairioms meno rūšims, spalvos, formos, funkcijos sampratoms. Gilinantis į Bauhauzo kūrėjų estetines teorijas bei meninės kūrybos principus netikėtai atsiveria naujos galimybės kitaip pažvelgti ne tik į spalvos fenomeno sampratą plėtotę XX ir XXI amžių sandūroje, bet ir į jos vėlesnes metamorfozes naujausiose dabartinės metacivilizacinės kultūros dizaino kryptyse.

Šiandien dizaino estetinėje teorijoje į spalvos problemas dažniausiai žvelgiama grynai pragmatiškai ir funkcionaliai. Iš tokio supaprastinto požiūrio plaukia ir daugeliui dabartinių spalvos teorijų būdingas estetiškas sterilumas bei dirbtinis *seno* ir *naujo* supriešinimas. Todėl ir istoriškai susiformavusios, neabejotinai aktualios šiandienai, klasikinio modernizmo idėjų klestėjimo epochos spalvos teorijos ir praktikos neretai perdėm tiesmukai priešinamos vadinamajam postmoderniam šiuolaikiškumui. Judrūs, nestabilūs, su įvairių spalvos funkcijų ir galimybių panaudojimu susiję meniniai būviai postmodernioje kultūroje nuolat mainosi.

Turint nevienareikšmės, ženkliai standartizuotos vartotojiškos kultūros paveiktas postmodernistinio meno patirtis, aktualu retrospektyviai pažvelgti į vertingiausias modernizmo epochos spalvos teorijas. Galima kelti hipotezę, kad daugelis naujais laikomų spalvos tyrinėjimo strategijų ir metodų jau buvo taikyti beveik šimtmečiu anksčiau gyvenusių didžiųjų Bauhauzo spalvos koncepcijų kūrėjų Vasilijaus Kandinskio, Paulio Klee, Johanno Itteno kūryboje. Todėl pagrindinis dėmesys mūsų tyrime sutelkiamas į šias išskirtinės svarbos, į teorinius apmąstymus linkusių dailininkų suformuotas, spalvai skirtas koncepcijas. Įvairiais aspektais aptariant jų indėlį ne tik į dizaino disciplinos raidą, bet ir į šiuolaikinės spalvos sampratą formavimąsi, išryškinamas *tradicijos* vaidmuo, bei išskleidžiamos su analizuojama problemika susijusios tarpkultūrinės sąveikos.

Kadangi paveikiausią Bauhauzo mokyklos spalvos teorijų autorystę priklauso iracionaliajam šios mokyklos „flangui“: tapytojams Kandinskiui, Klee ir Ittenui, jų spalvos teorijų ir kūrybinių ieškojimų spalvos srityje analizė suteikia galimybę aptarti dizaino disciplinai priklausančius, tiesiogiai su spalva susijusius procesus kitoje šviesoje, nedarant griežtos skirties tarp vadinamųjų „grynųjų“ bei taikomųjų menų, bet ieškant pirmapradės jų bendrystės ir sąsajų. Galima teigti, kad kūryboje savitai

jungdami teoriją su praktika, per spalvos fenomeno problemų svarstymus Bauhauzo koloristai įnešė svarų indėlį ir į šiandien aktualų „meninio tyrimo“ diskusijų lauką.

Postmoderno „skirtybių vienybės“ kultūroje pirmiausia akivaizdi teksto recesija, degradacija ir vaizdo kultūros galinga ekspansija. Tačiau kita vertus, neretai regima ir su ja oponuojanti priešinga tendencija, kai sureikšmintą kalbą, raštas tarsi nustumia vizualumą *per se* į periferiją ir taip atima vertę iš kai kurių vizualinės raiškos formų, pavyzdžiui, intuityvių prieigų prie meninės raiškos. Meno kūriniai šiandienos estetikoje tapo įprasta „aiškinti“, tarsi savaime suprantama, kad už meno kūrinio būtinai slypi teorinė, aiškiai artikuliuota „žinia“. Šią teorijos ir meno praktikos santykio problemą jau keletą dešimtmečių mėginama vienaip ar kitaip suvaldyti įspraudžiant į tinkamų sąvokų rėmus. Surasti ir pritaikyti terminologiją tapo būtina aukštosioms meno mokykloms gavus meno doktorantūros teisę. Šiuo metu maždaug 280 mokslo institucijų pasaulyje siūlo meno doktorantūros studijas (arts-based PhD).

Literatūroje, skirtoje įvairioms meno doktorantūros formoms aptarti, dažniausiai vartojamas aptakus *meninio tyrimo* (*artistic research*) terminas. Keičiantis meno sąvokos atspalviams, pastovi ir nekintama dalis 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 demonstravimas, atskirų meno kūrinių eksplikacija – nekoordinuotas, tam tikros meninės veiklos etapo pristatymas, natūraliai išskyla meno kūrinuose glūdinčių vadinamųjų „tylių žinių“ ir hipotetinių jų sisteminimo būdų klausimas. Jei tokius manysime esant įmanomais. Meninio tyrimo sąvoka nėra nauja, nors Lietuvos akademiniame erdvėje ji aktyviai taikoma tik keletą pastarųjų metų. Daugelis mūsų, kurie dirba teorinį darbą ir užsiima meno praktika, jaučiamės lyg būtume vykdę meninį tyrimą metų metais, jo taip nevadindami. „Naujas“ reiškinio pavadinimas slepia žinomą, jau tradiciją turintį turinį, kurio esminis bruožas yra teorijos ir praktikos jungtis.

Šiame darbe susitelkiant ties teoriniais Kandinskio, Klee ir Itteno spalvos fenomeno interpretacijos konceptais ir apžvelgiant kaip skleidėsi empirinių, plastinių spalvos fenomeno aspektų taikymas Bauhauzo dizaino meninėse praktikose, išryškėja akivaizdūs dėsningumai. Jie leidžia įvardinti šių trijų menininkų veiklą

meniniais tyrimais. Kaip pirmasis dėsningumas išskiriamas metaforizacijos principas kaip *tyliųjų žinių*, intuityvaus menininko žinojimo ar *Žinojimo*, kaip perdavimo būdas. Antruoju dėsningumu, vienijančiu aptariamų spalvos teorijų autorių meninius tyrimus, galima laikyti suformuotus individualius tyrimo ar meninės raiškos metodus, atsiskleidžiančius kūryboje, jos santykyje su teorija bei pedagoginėse praktikose. Pasirinktų menininkų - teoretikų kūrybos, jų dėstymo metodų Bauhauzo dizaino mokykloje aptarimas leidžia parodyti meninį tyrimą įvairiais aspektais, atskleidžiant galimas praktikos ir teorijos *jungtis*.

Šiame darbe laikomasi nuomonės, kad neįmanoma sukurti visai naują tyrimo formą: toks siekis reikštų atsisakymą ne tik kalbos įrankių, bet ir meno istorijos, semiotikos ir estetikos tradicijų. Tačiau galima aktualizuoti praeityje buvusius meninius tyrimus nors ir neįvardintus šia sąvoka, pažvelgti kaip juose glūdinčios žinios naujai atsikleidžia šiandienos meno kontekste.

Tyrimo objektas ir pagrindinis problemų laukas. Pagrindinis šio tyrimo objektas yra spalvos fenomeno *samprata* Bauhauzo mokyklos estetikoje ir meno praktikoje. Kritinės analizės centre – spalvos fenomeno savitumas ir jo *suvokimo* problemos, kurios buvo svarbiausios ir analizei pasirinktiems menininkams – Kandinskiui, Klee, Ittenui ir jų mokiniui, Bauhauzo ir vėliau JAV *Black Mountain* koledžo ryškiausiam dėstytojui Josefiui Albersui. Pasirinkdami filosofines prieigas savo spalvos tyrimams, jie sureikšmino *idėją* ir iškėlė kuriančią minties galią. Parodydami kaip įvairūs meno pasaulio reiškiniai susiję conceptualiame lygmenyje, akcentavo *suvokimo*, mąstymo svarbą, taikomuosius spalvos fenomeno aspektus laikydami antraeiliais. Todėl disertacijoje susitelkiama ties spalvos fenomeno *samprata*, taikomuosius aspektus tikslingai paliekant už šio darbo ribų.

Šioje analizėje siekiama skirtingų kūrėjų spalvos interpretacijas parodyti kaip *sintetinę* – sąlygiškai vieningą - teoriją ar greičiau meno filosofiją, nešančią tą pačią, neklasikinės estetikos žinią. Tokiu būdu šiame darbe tarsi brėžiama linija jungianti Bauhauzo (Klee, Kandinskis, Ittenas), *Black Mountain* koledžo (Albersas) ir mūsų šalies dailininko Čiurlionio spalvos fenomeno sampratas.

Darbo tikslai ir uždaviniai. Disertacijos tikslas yra įvairiais aspektais išanalizuoti spalvos fenomeno sampratą Bauhauzo estetinėje teorijoje ir meno praktikoje, aktualizuoti Bauhauzo mokykloje susiformavusias savitas spalvos teorijas, atskleisti jų reikšmę dabartinėms meno praktikoms. Parodant ir išryškinant šios mokyklos programoje itin svarbią praktikos ir teorijos jungtį, aptarti skirtingas *žinojimo* formas dizaino ir tapybos disciplinų diskurse, bei jų raiškos būdų mene įvairovę.

Antrasis uždavinys – glaustai aptarti teorines ir praktines spalvos fenomeno tyrinėjimo ištakas neklasikinėje estetikos tradicijoje, amžių sandūros meno raidos tendencijose ir klasikinio modernizmo ankstyvosiose kryptyse, kurios darė stiprią įtaką savitų Bauhauzo mokyklos spalvinių traktuočių atsiradimui.

Trečiasis uždavinys – susitelkti ties teoriniais Kandinskio, Klee, Itteno ir Alberso spalvos fenomeno interpretacijos konceptais, išryškinti jų specifiškumą ir apžvelgti kaip empiriniai plastiniai spalvos fenomeno aspektai taikyti šių autorių meninėse praktikose.

Ketvirtuoju uždaviniu siekiama parodyti modernizmo laikotarpiu išsiskleidusią intuityvistinę spalvos sampratą kaip svarbiausią ir alternatyvią dažnai popularioje kultūroje sureikšminamai, analitiškai, taikomajai Bauhauzo spalvos interpretacijai.

Penktasis uždavinys yra išryškinti tapytojų - Bauhauzo spalvos tyrėjų indėlį į dizaino disciplinos raidą.

Šeštasis uždavinys – parodyti Čiurlionio spalvos konceptą, išsikritalizavusį Lietuvos dailės „aušros“ laikotarpiu, kaip novatorišką meno projektą, analogišką ir kokybiškai lygų Kandinskio ir Klee spalvos fenomeno meniniams tyrimams.

Atlikto darbo pagrindu ginami teiginiai:

1. Bauhauzo koloristų spalvos tyrimai sudaro *shintetinę* spalvos fenomeno teoriją: jungiančią skirtingas koncepcijas, tačiau esmiškai vieningą.
2. Ši teorija grįsta neklasikinės meno filosofijos ir Rytų kraštų estetikos principais.
3. Dėl tokių prieigų Kandinskis, Klee, Ittenas ir Albersas dėmesį skyrė spalvos suvokimo problemoms, bet ne taikomiesiems aspektams.
4. Dėl neklasikinės meno filosofijos ir Rytų kraštų estetikos įtakos tiriamų dailininkų meno praktikoje išryškėja spalvos redukcija.

5. Čiurlionio iš neoromantizmo (pirmiausia simbolizmo) ir įvairių Rytų kraštų estetikos įtakų išplaukiantis, vėliau modernistinių tendencijų ženklintas spalvos projektas yra daugeliu pamatinių principų artimas taip pat neoromantizmo ir modernizmo estetikos paveiktoms Klee ir Kandinskio spalvos interpretacijoms.

Metodologiniai tyrimo principai. Priklausomai nuo konkrečių darbo autorės sprendžiamų uždavinių, pasitelkiamos įvairios tyrinėjimo strategijos ir metodologinės prieigos. Iškeltos problemos analizuojamos kompleksiskai ir keliomis skirtingomis, viena iš kitos nuosekliai išplaukiančiomis, pakopomis. Pirma, siekiama glaustai aptarti Bauhauzo spalvos fenomeno interpretacijoms įtaką dariusių idėjų ir problemų lauką, išryškinant neklasikinę estetiką paremtas implikacijas bei parodant jų reikšmę šiandienai. Antra, tiriamojo laikotarpio ribas sąlygiškai apibrėžiant Bauhauzo mokyklos (1919–1933) ir *Black Mountain* koledžo, kur išsiskleidė Alberso spalvos projektas, egzistavimo periodu (1933–1957), spalvos fenomenas analizuojamas iš vidaus kaip atvejų studija. Tyrimas vyksta sistemingai persidengiant šiems dviem analizės lygmenims.

Šioje disertacijoje pasirinkta vadinamosios *neklasikinės* estetikos perspektyva, siekiant analizės vientisumo sąmoningai atsiribojama nuo mechaniskų, griežtai taikomųjų spalvos fenomeno traktuočių. Taikomi hermeneutinės fenomenologijos, analitinis, lyginamasis, kontekstinis metodai.

Problemos ištirtumas ir literatūros apžvalga. Tyrimui surinkta gausi medžiaga įvairiose Lietuvos aukštųjų mokyklų bibliotekose, taip pat privačiose bei užsienio šalių bibliotekose. Šiam darbui vertingos informacijos ir retų leidinių sukaupta stažuotės metu *V&A National Art Library*, Londone; *Österreichische Nationalbibliothek*, Vienoje; Jungtinės Amerikos valstijose, *Charleston Adlleston Library*, SC; vertinga archyvinė medžiaga surinkta dirbant JAV archyve - *Western Regional Archives (State Archives of North Carolina)*.

Atlikus išsamią pasiekiamos literatūros apžvalgą pastebėta ir išskirta tam tikros dėsningos spalvos fenomeno bei Bauhauzo dizaino mokyklos tyrimų kryptys ir modeliai, tačiau neteko susidurti su mėginimu apmąstyti spalvos fenomeną būtent Bauhauzo mokyklos estetikoje. Taip pat, remiantis atlikta literatūros apžvalga, nėra

bandymų parodyti šias teorijas kaip *sintetinę* spalvos teoriją ar teorijų bloką, perduodantį tam tikrą neklasikinės meno filosofijos *žinią*.

Mokslinis naujumas. Aktualizuojant šios mokyklos estetiškes koncepcijas per spalvos fenomeno neklasikinės meno filosofijos kontekste apmąstymą išryškėja jų reikšmė bei įtaka dabartinėms meno praktikoms, taip pat tyrimas padeda išryškinti vyraujančią teorinį ir meninį diskursą spalvos klausimu. Per Kandinskio, Klee, Itteno spalvos teorijas parodoma dabar ypač aktuali vaizduojamųjų ir taikomųjų menų jungtis, bei šiandien ryškėjantis dviejų atskirų *žinojimo* tipų persidengimas: *Žinojimo, kaip (Knowing How)*, į kurį nurodo meno praktika ar veiksmas, ir *Žinojimo, kad (Knowing That)*, pastarąjį interpretuojant kaip gebėjimą teoriškai artikuliuoti. Brėžiant jungiamąją grandį tarp Klee, Kandinskio ir Čiurlionio spalvos sampratų išryškinama sąsaja, kuri galimai atveria naują probleminį lauką čiurlionistikos tyrimuose.

Mokslinio darbo aprobacija ir pritaikomumas. Šioje disertacijoje išdėstyta gausi spalvos fenomeno analizei, Bauhauzo dizaino mokyklai ir jos korifėjams skirta medžiaga gali būti panaudota toliau tyrinėjant įvairias teorines ir praktines spalvos problemas. Disertacija gali sėkmingai atlikti šviečiamąją funkciją, pateikiamos žinios apie spalvos fenomeną gali būti panaudotos skaitant paskaitas plačiajai visuomenei. Taip pat tyrimas gali būti pasitelkiamas pedagoginiame darbe, dėstant pamatines dailės studijų disciplinas, skelbiant monografijas, rengiant įvairias meno disciplinų dėstymui svarbias metodines priemones.

Darbo autorė šia tema yra paskelbusi publikacijų įvairiuose moksliniuose leidiniuose.

Pirmoji dalis. BAUHAUZO SPALVOS SAMPRATA.
RYTIETIŠKOS ĮTAKOS VAKARŲ DIZAINUI

Pirmojoje dalyje aptariamos XX a. pradžioje išsiskleidusios modernistinės spalvos sampratos teorinės ištakos, atveriamos pagrindinių Bauhauso spalvos teorijų autorių meno filosofijos, estetikos prieigos. Bauhauso spalvos teorija ar greičiau teorijų blokas susiformavo iš įtampos, kaip tarpinė tarp dviejų priešingų metodinių laukų – racionalaus ir iracionalaus. Mokyklos įkūrėjas Gropius bei vadovai Hannes Meyeris ir Liudwigas Miesas van der Rohe buvo analitiški architektai, tačiau dirbo kartu su tapytojais, vadinamuoju „iracionalistų flangu“, kurie parašė pagrindinius tiesiogiai ir netiesiogiai su spalva susijusius veikalus. Kandinskio, Klee ir Itteno filosofinės nuostatos oponavo racionaliai, logocentristinei architektų mokyklos vizijai. Iracionalų, teosofinių, metafizinių, žaidybišką tapytojų požiūrį formavo stiprėjanti Azijos kraštų estetikos ir dailės tradicijų įtaka: daoizmo, budizmo, čan, dzen, o Itteno atveju – *mazdeizmo* studijos, kinų bei japonų klasikinė poezija, taip pat tų kraštų vaizduojamųjų menų raiška.

Spalvos teorijai ypač svarbus mokyklos pradinis Weimaro laikotarpis, nuo mokyklos įsikūrimo iki 1923 metų. Šiuo laikotarpiu vykę prieštaringi procesai išskleidžiami poskyryje „Weimaro ekspresionizmas“. Parodomas lemtingas fonas, aplinkybių visuma, kurių dėka susiformavo būtent toks Bauhauso spalvos teorijų blokas. Taip pat pristatoma Bauhauso programa ir akcentuojama, kad tai kaip šiandien suprantamas Bauhausas yra daugiausiai Gropiaus mokyklos reklamavimo pastangų nuopelnas. Bauhausas nebuvo architektūros mokykla, priešingai, architektūra vaidino tik nedidelį vaidmenį *Gesamtkunstwerk* menų sintezėje, kurios siekė mokykla. Nuo 1919 iki 1923 metų mokyklai ir tiesiogine, ir perkeltine prasme vadovavo tapytojai.

Pirmoje dalyje taip pat aptariamas su oficialia Bauhauso programa nesutampantis tapytojų požiūris, jų pakvietimo dėstyti į mokyklą aplinkybės ir tikslas. Pastarąjį apibendrinus galima nusakyti paties Gropiaus žodžiais, kad už Bauhauso produktus buvo žymiai svarbesnė mokyklos judėjimo kryptis, metodas, kuris su tokiu pačiu gyvybingumu gali būti pritaikytas ir šiandien. Todėl Bauhauso tikslą – parengti kūrėją, gebantį kurti modernią aplinką nuo pastato iki funkcionalių daiktų, turinčių

estetinę prasmę, galime suprasti kaip programinį lozungą, tinkamą deklaraciją siekiant užtikrinti valstybinį mokyklos finansavimą ir kaip masalą visuomenei, bet (atsižvelgiant į mokyklos ne–vienalytiškumą) ne kaip pagrindinę idėją mokyklos meno praktikoje.

Antroji dalis. SPALVOS KONCEPTŲ ISTORINĖS METAMORFOZĖS

Antrojoje dalyje analizuojamos Klee, Itteno ir Kandinskio spalvos teorijos. Pirmiausia aptariamas Klee, turėjusio pravarde „Buda“, orientalizmas. Klee pasaulėžiūros ir iš jos išplaukiančios savitos tapybinės estetikos pagrindu reikėtų laikyti Rytų Azijos estetikos ir meno tradiciją. Iš to paties šaltinio reikėtų kildinti ir jo spalvos koncepcijos pagrindą, psichologinę šio fenomeno suvokimo strategiją. Klee iš įvairių šaltinių (tekstų ir vaizdų) rekonstruojamos spalvos teorijos esminis principas – spalvų sąveika, kuri nuolat kinta. Klee ieškodamas spalvinių derinių tarsi siekia suvaldyti patį kismą, spalva perteikti *judėjimą*. Labiau nei gamtos studijos jį domino vidiniai estetiniai procesai, gebėjimas susikonscentruoti į asmeninės spalvinės paletės turinį ir galimybė *laisvai* fantazuoti spalva. Klee estetikoje ir meno praktikoje atsiskleidžianti spalvos sampratos harmonija subjektyvi ir intuityvi, abstrakti, nuolat kintanti spalvų derinių sistema, kurioje svarbiausia keleto spalvų dermė ar *santykis*.

Toliau antrojoje dalyje išskleidžiamas Rytų kraštų idėjų poveikis Itteno spalvos teorijai. Novatoriškiausia Bauhauzo programos dalis sietina su Itteno, kuris vadovavo skulptūros, metalo, medžio, audimo ir sieninės tapybos kūrybinėms dirbtuvėms, sukurtu įvadiniu kursu. Šis kursas išsiskyrė orientalistine kūniškumo samprata, o spalvos teorija išskleista derinant matematinę, analitinę ir kardinaliai jiems priešingą – intuityvų metodą, susijusį su iracionalios sąmonės sferos veikla. Iš visų rytietiškos kilmės teorijų didžiausią poveikį Itteno pasaulėžiūrai, gyvenimo filosofijai, spalvos teorijai ir pedagoginei praktikai turėjo Artimuosiuose Rytuose gimusi mazdeizmo doktrina. Spalvų harmoniją Ittenas supranta kaip temų plėtojimą išskleidžiantį sistematišką spalvų tarpusavio *santykį*, kuris gali pasitarnauti kaip bazė kompozicijai. Ittenas pabrėžia spalvos reikšmę ir pateikia šį fenomeną kaip pagrindinį kūrybiniame procese.

Galiausiai analizuojamos neklasikinės ir orientalistinės Kandinskio spalvos teorijos ištakos ir pagrindiniai jos leitmotyvai. Šią teoriją galime laikyti verbalinės, materialistinės krypties modernybės kritika, kuri, pasak tapytojo, neturi nieko bendro su menu ir yra priešinga jo orientalistiniam žmogiškos asmenybės suvokimui, kai išsitrina ribos tarp fizinio kūno ir psichikos ar dvasios. Nors pats išgyveno vidines abejones, absoliučiai tikėjo naujo gyvenimo aušra, kai dvasia „pajudins kalnus“ ir tapyba, išskeldama tai, ką žmogus turi geriausia, nugalės vulgarų materializmą. Šio ambicingo uždavinio pagrindiniu įrankiu Kandinskis organiškai pasirinko jam kaip sinestetui artimus meninius fenomenus, visų pirma, spalvą. Santykį tarp spalvos ir formos Kandinskis vadina esminiu. *Vidinės būtinybės* sąvoką galime laikyti tam tikra Kandinskio spalvos teorijos principine steigties galimybe, kuri neapibrėžiama vienareikšmiškai, bet suprantama kaip nuoroda į vidujybės sferą, atliepanti neklasikinės meno filosofijos ir Rytų kraštų idėjas.

Trečioji dalis. ALBERSO SPALVOS ESTETIKA: KONCEPTUALIOS JUNGTYS TARP BLACK MOUNTAIN KOLEDŽO IR BAUHAUZO TRADICIJŲ

Trečiojoje dalyje pirmiausia aptariami Alberso pasaulėžiūros ir estetinės koncepcijos bruožai. Kadangi Albersas pirmasis iš Bauhauzo mokyklos tradicijų šalininkų dėstė Black Mountain koledže, dėl jo įgyto autoriteto europietiška Bauhauzo spalvos teorija plačiai pasklido Jungtinėse Amerikos valstijose. Ilgainiui ji pasidengė dar keletu kontekstualių sluoksnių lyg paradoksalia, istoriškai jaunos kultūros patina ir apsukusi ratą vėl grįžo į senąją žemyną, kur ir susiformavo (1953–1955 m. Albersas vėl dėstė Vokietijoje, *Hochschule Ulme*). Alberso estetinę nuostatą galima sąlygiškai vadinti teosofine, nes menas jam yra svarbiausia dominantė, kelrodis sąmoningam gyvenimui, konkretus aukštesnės tiesos ekvivalentas, kuris visada yra šalia. Visapusiškai „advokataudamas“ spalvai (ir menui apskritai), Albersas spalvos tyrinėjimuose griežtai atsiriboja nuo taikomųjų aspektų, tą nuolat akcentuoja ne tik knygoje *Spalvų sąveika* (*Interaction of Color*), bet ir ne viename interviu.

Pagrindinė mintis it savotiškas leitmotyvas atsikartojantis Alberso spalvos estetikoje yra spalvos fenomeno *reliatyvumas*. Spalva čia yra suvokiama kaip

sąlygiškas, besimainantis, apgaulingas, kontekstualus, priklausantis nuo konkrečios situacijos ir funkcijos universalesnėje sistemoje būvis, kurio tiksliai apibrėžti neįmanoma ir nesistengiama, nes perdėm tiesmukas galutinio rezultato siekimas mene veda į aklavietę. Alberso prieigos prie spalvos fenomeno atrodo vienareikšmiškai intuityvistinės, tam tikros schemos ar greičiau metodai – jo spalvos fenomeno suvokimo „atradingai“ tarsi savaime pasirodo atliekant praktinius eksperimentus. Svarbiausia - ne žinios, bet vizija – *matymas*. Pabrėždamas šios sąvokos ne empirinį pobūdį, Albersas pasitelkia vokišką terminą *Schauen* – žiūrėjimą į kažką (būtinai su fantazija ir vaizduote) ir akcentuoja sąsają su sąvoka *Weltanschauung*, kurią galime suprasti kaip individualaus požiūrio ar atskaitos taško turėjimą, pasirinkimą. Jį ypatingai domina spalvos poveikis psichikai, estetiškas patyrimas, sukeltas sugretintų spalvų *sąveikos*. Ši *sąveika* vėliau pasirodo esanti pagrindinis tyrimo objektas. Albersas Amerikoje pritaikė iš Europos atsivežtą medžiagą ir metodus. Jo nuomone, edukacinis modelis „teorija ir praktika“ yra neteisingas iš principo, skatina nekūrybišką akademizmą, todėl pats dėstomuose kursuose siūlo jį keisti „praktikos ir teorijos“ modeliu. Alberso atveju, per meninę veiklą, praktiką, kurią formuoja turima patirtis (intelektualinė ir emocinė), atsiskleidžia ne tik spalvų sąryšis, bet ir dalykų reikšmės. Šių reikšmių pasirodymas dinamiškame meniniame procese yra viena spalvos tyrimo ašų, tai, kas padaro jo eksperimentus paveikliais. Albersas spalvos fenomeną supranta kaip santykį savaime, nes tik santykyje, lyginant su kitomis spalvomis, šis fenomenas pasirodo ir tampa įmanomas aptarti, bei aprašyti. Alberso spalvos teorijoje ypač svarbus etinis aspektas, per meninę veiklą, menininkui pasidalinant patirtimi, ugdomos pozityvios žmogiškos savybės.

Ketvirtoji dalis. ČIURLIONIO „SONATINĖS” TAPYBOS KOLORITINĖS SISTEMOS SAVITUMAS. ATVEJO STUDIJA

Šia konkrečia atvejo studija siekiama išskleisti Čiurlionio koloristinį projektą, aktualizuoti jo estetinių idėjų ir meninių atradimų reikšmę tapybos ir muzikos sąveikos srityje ne tik herojiškai klasikinio modernizmo istorijai, tačiau ir dabarčiai.

Iš čia kyla siekis išryškinti esmines spalvines slinktis, akivaizdžias brandžioje Čiurlionio tapyboje, kurių sklaidos trajektorija rodo šio autoriaus kūrybos artimumą Artimųjų Rytų ir ypač Rytų Azijos (kinų, japonų) spontaniškosios ir peizažo tapybos tradicijoms. Didžiausias dėmesys šiame tyrime sutelkiamas į vadinamojo „sonatinio“ tapybos periodo kolorito sampratos sąsajas su kai kuriais esminiais Čiurlionio amžininkų, klasikinio modernizmo korifėjų Klee ir Kandinskio spalvos fenomeno suvokimo aspektais.

Pagrindinis spalvinis judesys, išryškėjantis Čiurlionio, Klee ir Kandinskio koloristiniuose projektuose, yra spalvos *redukcija* ir, kolorito skalei susiaurėjus, atskirų spalvų subtilių tonų harmonijos ieškojimas, sutampantis su šių menininkų kūrybine branda. Čiurlionio kolorito skalės pokyčiai leidžia sąlygiškai išskirti du periodus ar greičiau linijas, jei žvelgsime ne chronologiškai. Pirmajai linijai priskirtina simbolizmo estetikos veikiama kūryba iki „sonatinių“ ciklų, tai yra maždaug 1908 – 1909 metų, kai Čiurlionio spalvos atviriausios, ryškiausios ir sunkiausios: skaudžiai sodrios žalios atspalviai, aštrios žydrai mėlynos tonai, atvira tropinių vaisių ochra ir oranžinė spalva. Tokių dominuojančių spalvų kūrybą, siekiant didesnio tapybinio efekto, galime laikyti pradiniu tašku čiurlioniško kolorito slinkties nuo Artimųjų Rytų, Egipto, Persijos, indiškajai (Hindustano pusiasalio) dailei artimų iki itin subtilų tonų darbų, atliepančių kinų ir japonų peizažo tapybos tradicijas sureikšminančias santūrumą. Ankstyvuosiuose darbuose galime nesunkiai įžvelgti tradicinės indų kultūros klasikinio periodo tapybinės estetikos bruožus: *naratyvumą*, kontempliatyvumą, subjektyvizmą ir spalvinės plastikos detalumą. Išryškinama linija, kuri savo svarba indų tapybinėje estetikoje konkuruoja su spalva, ypač sureikšmintą formą. Vėliau ryškėja Rytų Azijos tušo tapybai būdingo taškomo, tekančio, šlapio, įvairaus centruotumo dažo technika. Būtent šis metodas skiria Čiurlionio ankstyvąją, atsargią, tai yra apibrėžtą spalvos lokalumo prasme, konkrečių spalvinių, aiškias ribas turinčių dėmių dermės tapybą nuo brandžios. Pastarosios koloritas plaukiantis, tekantis, laisvas, veikiantis persidengiančių potėpių, bei įvairių lesiruočių gausa.

Čiurlionišką spalvos (ir formos) redukciją galime matyti stiprėjant laipsniškai, koloritas stipriausias, labiausiai redukuotas – apmąstytas vėlyvosiose „Sonatose“. Spalvos suvaldymas čia pasireiškia atsisakymu paviršutiniško jausmingumo,

koloritinio kūniškumo, spalva tampa savotiškai bekraujė, nutolusi, „užgrūdinta“ – didinga. Tokia kolorito meistrystė ateina su asmenybės branda. „Sonatos“ yra spalvinio erdviškumo, lengvo ir gaivaus koloritinio „kvėpavimo“ pavyzdžiai. Čiurlionio „Sonatose“ iškyla beveik visuomet asimetriškas spalvinis paveikslas, kas vėlgi sieja Čiurlionio brandžiausią kūrybą su Rytų Azijos tapybos tradicija. Taip pat Čiurlioniui būdinga „kylančios“ spalvos efektas – kai primerktos akies žvilgsnis niveliuoja spalvos dėmių ribas, išryškėja spalvinis *judesys* iš apačios į viršų ir stiprėja slenkančios, daugiataškės perspektyvos, žvilgsnio iš „paukščio skrydžio“ įspūdis. Tai – akivaizdus tradicinės Rytų Azijos peizažo tapybos efektas, pasiekiamas *plaukiančios* ar susiliejančios spalvinės šviesotamsos pagalba.

Lyginant Čiurlionio įvairių periodų tapybą, apmąstant jos kolorito kaitą ir lyginant su Kandinskio ir Klee nueitu panašiu kūrybiniu keliu, spalvos klausimai Čiurlionio kūryboje pasirodo kaip analogiški Klee ar Kandinskio meninėse schemose išskleistiems. Per meno praktiką, įvairius plastinius aspektus sprendžiamos *suvokimo* problemos ir vaizdu siūloma bendražmogiškų „amžinų“ temų interpretacija.

IŠVADOS

Įvairiais aspektais aptarus spalvos fenomeno sampratą Bauhauzo mokyklos estetikoje ir meno praktikoje, galima apibendrinti kai kurias pagrindines išvagas. Pirmiausia, šios mokyklos vietą ir jos ilgalaikį poveikį dizaino ir spalvotyro istorijoje nulėmė trijų išskirtinio talento asmenybių (Vasilijaus Kandinskio, Paulio Klee ir Johaneso Itteno) kūrybinis bendradarbiavimas. To rezultatas – unikalios spalvos fenomeno, jo sąveikos su forma, kompozicija teorijos, iki pat šių dienų išliekančios dizaino ir spalvos tyrinėtojų dėmesio lauke.

Vienu svarbiausių aptariamų Bauhauzo mokyklos laimėjimų galima laikyti skirtingų konceptualių teorinių nuostatų, strategijų ir metodų pasitelkimą vieningam pedagoginiam tikslui. Bauhauzo mokyklos ideologų formuluojamoje estetineje programoje greta formos, spalva tapo vienu pagrindinių dizaino specialistų rengimo sistemos segmentų.

Ši trijų skirtingų konceptualių pedagoginių programų sintezė tapo svarbiu pokyčių generatoriumi tolimesnėje Bauhauzo mokyklos raidoje. Bauhauzo estetinei programai nuolat svyruojant tarp dizaino, architektūros ir tapybos uždavinių, pradiniu Weimaro laikotarpiu į pirmą planą iškilo tapytojų idėjos. Bauhauzo spalvos teorija, kryptingai grindžiama neklasikine meno filosofija bei Rytų kraštų estetinėmis nuostatomis, tampa modernios Vakarų dizaino estetikos pamatu. Taip atsiskleidžia paradoksalus, iš tapytojų profesinių interesų išplaukęs, Klee, Itteno ir Kandinskio indėlis į dizaino disciplinos raidą

Apibendrinant aptartų Bauhauzo mokyklos kūrėjų įnašą į spalvos fenomeno tyrinėjimus, galima išskirti šiuos svarbiausius nuopelnus:

Pirma, Klee, Kandinskio ir Itteno spalvos fenomeno interpretacijų esminiu principu galima laikyti spalvų sąveiką, suprantamą kaip pasaulio patyrimo ir poveikio suvokėjo jauslams būdą.

Antra, Klee yra vienas ryškiausių modernistinės žaidybinės improvizacinės dailės atstovų savo kūryboje jungusių estetinius ekspresionizmo, abstrakcionizmo, poetinio siurrealizmo, naivaus meno bei Rytų meno principus. Jo spalvinė sistema atsiskleidžia spontaniškame meninės kūrybos procese, naudojant tam tikros matricos ar schemos modelį. Ši savybė ir kūrybos proceso, bet ne galutinio rezultato, pripažinimas svarbiausiu meno kūrinio kokybės ženklu, priartina Klee estetinę sistemą prie dabartinių spontaniškų vaizduojamųjų menų kūrimo modelių. Klee meninės spalvų sistemos pagrindinis principas yra judėjimas, pasaulis estetiškai patiriamas stebint, suvokiant, medituojant (ir perteikiant vaizdu) nuolatinį kismą.

Trečia, galima teigti, kad Ittenas, lyginant su Kandinskiu ir Klee, buvo nepalyginamai stipriau paveiktas Rytų tautų filosofijos, religijos, estetikos, meno idėjų. Spalvos suvokimo strategija yra paremta čan, dzen estetika ir mazdeizmo pasaulėžiūra. Spalva fenomenas Itteno teorijoje suprantamas kaip pagrindinis universalus, sintetinis, jungiantis kitus dailininko meninės kūrybos proceso elementus, principas. Spalvos teorija, kurią kaip dėstyto kurso apie spalvą ir formą dalį, perėmė dizaino krypties mokyklos visame pasaulyje, yra iššūkis racionalistinei, logocentriniam, binariniam mąstymui grįstai, vakarietišakai estetikos tradicijai.

Ketvirta, Kandinskio spalvų teorija išsikristalizavo dėl sinestetinės gebos nulemtų patirčių ir neklasikinės meno filosofijos, Rytų estetikos idėjų poveikio. Tai savitas,

sinestetinė patirtimi paremtas, pagrindinių spalvos problemų interpretacijos modelis, kuriame atsiveria naujos, iki tol teoriškai neapibrėžtos spalvinės kokybės (pvz.: judėjimas, kryptis etc.), išsikristalizavusios iš sudėtingo skirtingų sensorinių pojūčių ir emocijų labirinto.

Kandinskio, kaip ir Mikalojaus Konstantino Čiurlionio, spalvos teorijos sąsaja su muzika yra keliasluoksni: kuriamas tam tikras asociacijų su muzikos instrumentų garsais tinklas ir pabrėžiama giluminė tapybos ir muzikos raiškos formų analogija, muzikalumas interpretuojamas kaip prigimtinė duotybė. Spalvų ir garsų sąsaja yra ne tiesioginė, bet principinė, metodologinė. Spalvoms suteiktos muzikinės struktūroms būdingos skirtingos ypatybės (pvz., ritmika), per kurias parodomas spalvos fenomeno nukreiptumas į vidujybę. *Vidinės būtinybės* sąvoką galime laikyti tam tikrą Kandinskio teorijų (tarp jų ir spalvos) *spiritus movens*, steigiančiuoju vardikliu. *Vidinės būtinybės* principą taip pat galime interpretuoti kaip tam tikrą organizacinį mechanizmą, Kandinskio įvestą kaip metodinį įrankį, siekiant suvaldyti bei sistemiškai teoriškai artikuliuoti efemeriškas ir sunkiai apibrėžiamas sinestetines spalvines patirtis. Taip pat *vidinę būtinybę* galima suprasti kaip idealizuotą meno, meniškumo arba menininko savasties provaizdį.

Kandinskio spalvos teoriją galima laikyti ontologizuota spalvos fenomeno studija, kai meno problemika svarstoma neapsiribojant siaurai suprastu estetikos diskursu, bet įtraukiami filosofiniai gyvenimo, mirties, dvasios ir materijos klausimai, kuriems lygiavertiškai *užklausias* spalvos fenomenas.

Penkta, disertacijoje aptarta kitos kartos žymiausio Bauhauzo mokyklos atstovo Josefo Alberso spalvos estetika jungia savyje jo mokytojų Kandinskio, Klee ir Itteno spalvos tyrinėjimų aspektus. Ji tarsi apibendrina europietiškos Bauhauzo mokyklos patirtis, papildydama ir naujai atverdama jas amerikietiško *Black Mountain* koledžo meno programoje. Neklasikinė meno filosofija, Rytų kraštų estetika derinama su amerikietiškojo pragmatizmo estetikos principais. Dėl Alberso spalvos fenomeno teorinių interpretacijų ir konkrečios pedagoginės praktikos Kandinskio, Itteno, Klee metafizinės, teosofinės įžvalgos tampa praktinės kūrybos metodu *Black Mountain* koledže. Albersui spalva yra *judėjimas*, dinamiškas *santykis*, pažįstamas ir suprantamas per praktinius eksperimentus. Albersas savo spalvos estetikoje tarsi materializuoja idealistines Bauhauzo idėjas, meninę praktiką išskeldamas aukščiau

už teoriją, nebekalba apie meniškumo arba menininko savasties idealizuotą provaizdį, bet per spalvos tyrimą parodo pačių meno fenomenų neišsemiamas galimybes.

Šešta, analizė lyginant Čiurlionio spalvos sampratą su Klee ir Kandinskio spalvos teorijomis, suteikia galimybę išryškinti esminę slinktį nuo ankstyvojo „literatūrinio psichologinio simbolizmo“ (A. Andrijausko terminas) estetikos tarpsnio spalvos ir kolorito sampratos link spalvinės *redukcijos* – spalvų paletės siaurinimo brandžiam kūrbybos etape. Estetiniu požiūriu šios evoliucijos kulminacinis taškas yra Čiurlionio vadinamieji „sonatiniai“ ciklai. Čia spalvos ir kolorito konstravimo sistemos, bei svarbiausi tapybiniai laimėjimai kyla iš su klasikine Vakarų estetikos ir dailės tradicija konfrontuojančių, *neklasikinių* modernistinės dailės estetinių nuostatų ir Rytų Azijos peizažo tapybos principų.

Septinta, šioje disertacijoje aptartų dailininkų - teoretikų Kandinskio, Klee, Itteno, Alberso spalvos projektai gali būti suprasti ir interpretuoti kaip šiandien meno disciplinų pedagoginei sistemai aktualūs tarpdalykiniai meniniai tyrimai. Jie išsiskiria teorijos ir praktikos jungties savitumu, tyliųjų žinių parodymo būdais bei tyrimo kaip atviro klausimo modeliu – nuolat improvizuojant išskleidžiamos tiriamo fenomeno (spalvos) raiškos galimybės. Čiurlioniško spalvos projekto savybės – meno praktikos ir intelektinių žinių santykio pasirodymas jo koloristinėje sistemoje taip pat leidžia jo kūrybą interpretuoti kaip meninį tyrimą.

Aštunta, Klee, Kandinskio, Itteno ir Alberso spalvos fenomeno koncepcijų – sintetinių teorijų – aktualizavimas suteikia galimybę svarstyti vaizduojamųjų ir taikomųjų menų, amato ir kūrybos, teorijos ir praktikos jungtį. Teigiant, kad tie patys teoriniai konceptai, meninės kūrybos principai bei pedagogikos modeliai, integruoti spalvos fenomeno interpretacijose, gali būti ir XXI amžiuje sėkmingai taikomi įvairių sričių dizaino, tapybos ar kitose vaizduojamųjų menų praktikose.

Apibendrinant galime teigti, kad Bauhauzo spalvos teorija atverdamą galimybes naujai platesnei spalvos fenomeno interpretacijai, kartu atskleidžia šios mokyklos teoretikų ir praktikų koncepcijose ryškėjantį ribų tarp skirtingų disciplinų išsitynimą. Daugelis šios mokyklos originalių idėjų ir šiandien išsaugo aktualumą, nes jų iškeltos ir nagrinėtos problemos dar lieka neišspręstos. Tokio talento ir mastelio kūrėjų jungiančių teoriją ir praktiką neatsirado vėliau, todėl Bauhauzo mokyklos korifėjų sukurtų spalvos teorijų ir praktinių sprendimų įtaka jaučiama ir dabartinėje postmodernistinėje vizualinėje raiškoje.

I. „Spalvos kontekstai”. Kūrybinės doktorantūros studijų dalies aprašas.

Kūrybinę doktorantūros studijų dalį, tęstinį meno projektą „**Spalvos kontekstai**” sudarė keturios personalinės tapybos parodos, kuriose pristatyta meninė praktika, keturi tapybiniai ciklai – interpretacijos įkvėptos nagrinėjamos teorinės medžiagos:

Kontekstas 1. „Achromatiniai eksperimentai” („Aido” galerija 2012 11 27 – 12 08)

Kontekstas 2. „Spalviniai eksperimentai” („Aido” galerija 2014 02 14 – 03 04)

Kontekstas 3. „Spalvos 3” („Aido” galerija 2015 03 25 – 04 11)

Kontekstas 4. „Preljudai Čiurlioniui” („Aido” galerija 2016 04 07 – 04 27)

Šiose parodose ar spalviniuose „kontekstuose” nereikėtų ieškoti racionalaus argumento, atsakančio į klausimą, kodėl vieno ar kito ciklo bendras vaizdas (visuma) būtent toks, kodėl tam tikruose paveiksluose vyrauja būtent šios spalvos. Tapydama nieko netiriu, bet dažniausiai kliaujuosi intuicija: leidžiu veikti tiems sąmonės ir pasąmonės aspektams, kurie savaime „įsijungia” kūrybinio proceso metu. Taip pat nereikėtų šių ciklų perdėm tiesiogiai sieti su konkrečiais parašytos disertacijos skyriais ir ieškoti griežtos loginės sekos – tapyba nieko neilustruojau, nesiūlau jokių taikomųjų sprendimų, jie man nesvarbūs kaip kad nesvarbūs buvo ir mano tiriamiems tapytojams Klee, Kandinskiui, Ittenui, Albersui ir Čiurlioniui. Kertiniai disertacijoje aptarti spalvos teorijų autoriai prioretizavo tapybą manydami, kad tik šioje meno srityje geriausiai atsiskleidžia įvairios spalvos fenomeno raiškos ypatybės. Tapyba yra ir mano pagrindinė meninė veikla. Tiriamajame darbe savo kūrybos nereflektuoju, bet rašomos disertacijos medžiaga veikia kaip įkvėpimas.

Meno projekto pavadinimą „Spalvos kontekstai” pasirinkau kaip nuorodą ar užuominą ne tik į mane įkvėpusių idėjų, bet ir vaizdų, prisiminimų ir lūkesčių lauką. Sąvoka *kontekstas* (lot. *contextus* — surištas) čia suponuoja tam tikras aplinkybes, sąlygas, vidinį atskirų darbų sąryšingumą ir intelektinę aplinką, kurioje tapybos pavidalu skleidėsi mano spalvinės patirtys, konstravosi tam tikra projekto dinamika, atvedusi prie paskutinės parodos „Preljudai Čiurlioniui” spalvinės plastikos.

Savo tapyba atvirai kviečiu dialogui – čia kalbu vaizdu, pagrindinė raiškos ir komunikacijos forma šiuo atveju yra spalvinė plastika, todėl nemanau esant

reikalinga kaip nors paaiškinti paveikslus. Tapyba yra tam tikra kalbos forma, turinti savas taisykles, metodus ir tik jai būdingą vaizdinę logiką, todėl ne visada tikslinga ją papildyti kitos kalbos įrankiais, pavyzdžiui „įžodinti“. Taip ant vaizdo tarsi būtų užklojamas dar vienas reikšmių „voratinklis“, kuris, jei aiškinčiau pati, būtų tik autoriaus savęs interpretacija.

Todėl, palikdama prasminę interpretaciją žiūrovui, kuriam mano paveikslai gal atvers visai kitas reikšmių „duris“ nei man, šiame tekste aš savo paveikslų turinio neanalizuojau. Užuot siūlusi tokią, mano nuomone, netikslingą analizę – galimai tik klaidinančią *tyliųjų žinių* įgarsinimą, kūrybinės dalies apraše pateikiu *pasakojimą* apie kontekstus – paveikslų sukūrimo aplinkybes, mane dominusius tapybinės plastikos aspektus ir menines problemas. Tokiu būdu pasakojimas *kaip* atsako į klausimą *kas* ar bent jau pasiūlo keletą atsakymo variantų, nes (Kandinskio žodžiais tariant) menas savo esme yra laisvas, tad nieko griežtai, vienareikšmiškai privalomo jame būti negali.

APIE AUTOREĮ

Deima Katinaitė – dailininkė (tapytoja), interjero dizainerė, Vilniaus dailės akademijos Monumentaliosios tapybos ir scenografijos katedros docentė.
Mokslinių interesų sritys: Meno filosofija, estetika, dizainas, spalvos fenomenas.

Išsilavinimas

2012 – 2016 Vilniaus dailės akademija,
meno doktorantūros (dizaino krypties) studijos.

1999 – 2001 Vilniaus dailės akademija, Vaizduojamosios dailės fakultetas,
Monumentaliosios dailės (freskos-mozaikos) magistro studijos,
menu magistro laipsnis.

1993 – 1999 Vilniaus dailės akademija, Vaizduojamosios dailės fakultetas,
Monumentaliosios dailės (freskos-mozaikos) bakalauro studijos,
menu bakalauro laipsnis.

1992 – Vilniaus M.K. Čiurlionio vidurinė meno mokykla.

DEIMA KATINAITĖ

**Spalvos fenomeno samprata Bauhauzo mokyklos
estetikoje ir meno praktikoje**

Meno doktorantūra, Meno sritis, Dizaino kryptis (W200)

**The perception of colour phenomenon
in Bauhaus school aesthetics and art practices**

Art doctorate, Design (W200)

Tiražas 50 egz.

Vilniaus dailės akademijos leidykla

Dominikonų g. 15, LT-01131

Vilnius tel. 852791015, leidykla@vda.lt

Nuotraukos: iš asmeninio archyvo

Redagavimas ir korektūra: Erika Malažinskaitė-Valčiukienė

Vertimas į lenkų kalbą: Vertimų biuras „Mažas pasaulis”

Vertimas į anglų kalbą: autorės

ISBN 978-609-447-231-2