

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ



Μεταπτυχιακή διατριβή

Ο PAUL KLEE, ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΣΤΗΝ ΤΥΝΗΣΙΑ:
ΜΟΡΦΟΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ

Ηρώ Φαρμακά

Λεμεσός 2017

ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΚΑΙ ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΣΤΗΝ
ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ο PAUL KLEE, ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΤΑΛΙΑ ΣΤΗΝ ΤΥΝΗΣΙΑ:
ΜΟΡΦΟΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΜΕΤΑΤΟΠΙΣΕΙΣ ΣΤΗ ΜΕΣΟΓΕΙΟ

Ηρώ Φαρμακά

Λεμεσός 2017

Πνευματικά δικαιώματα

Copyright © Ηρώ Φαρμακά, 2017

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Η έγκριση της μεταπτυχιακής διατριβής από το Τμήμα Καλών Τεχνών του Τεχνολογικού Πανεπιστημίου Κύπρου δεν υποδηλώνει απαραίτητως και αποδοχή των απόψεων του συγγραφέα εκ μέρους του Τμήματος.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου Δρα Αντώνη Δανό, τόσο για την εμπιστοσύνη και τη στήριξη του, όσο και για τις πολύτιμες συμβουλές του. Επίσης, τις θερμές μου ευχαριστίες οφείλω να απευθύνω στην Νίκη Λοϊζίδη, η οποία με την ευρύτητα πνεύματος και την εκπαιδευτική εμπειρία της συνέβαλε ουσιαστικά σε αυτό το εγχείρημα. Θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και στη Θεοπίστη Στυλιανού Λάμπερτ για τα διαδραστικά μαθήματα της, στα οποία μας συνέστησε τον Pierre Bourdieu. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Νίκο Δασκαλοθανάση για τις εύστοχες παρατηρήσεις, τις βιβλιογραφικές προτάσεις και τις εποικοδομητικές επισημάνσεις του πάνω σε θέματα μεθοδολογίας. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την Αικατερίνη Τσολακίδου και την Δώρα Ορφανού-Φαρμακά για την υπομονή, το θετικό πνεύμα και τη διαρκή υποστήριξη τους.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διατριβή ασχολείται με την επαφή του Paul Klee, ενός Βόρειου καλλιτέχνη, με τη Μέσογειο. Σκοπός της εργασίας είναι να φωτίσει τις παραμέτρους της σχέσης καλλιτέχνη και μεσογειακού χώρου, και να εξετάσει τα μορφοπλαστικά αποτελέσματα αυτής της συνομιλίας. Πιο συγκεκριμένα, θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο τα ταξίδια του Klee στην Ιταλία, την Τυνησία και τη Βορειοανατολική Αφρική, συνδέονται άμεσα με τις θεμελιώδεις αρχές της καλλιτεχνικής, αισθητικής, συμβολικής και «ποιητικής» μεθοδολογίας του έργου του και με την μετέπειτα νεότερη εικαστική γραφή του.

ABSTRACT

This dissertation studies the contact between Paul Klee, a Northern artist, and the Mediterranean area. Its aim is to shed light on the relationship of the artist and the Mediterranean space, and to examine the principles and elements (morphoplastic experimentations) of his art that result from this exchange. In particular, the dissertation studies the connection between Klee's travels to Italy, Tunisia and Northeast Africa and the development of the fundamental principles of his artistic, aesthetic, symbolic and poetic methodology and of his consequent modern artistic production.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	iv
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	v
ABSTRACT	vi
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ	vii
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ	viii
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ο Paul Klee και η Μεσόγειος	8
1.1 Η Μεσόγειος ως ιστορικός χώρος.....	8
1.2 Τα ταξίδια του Paul Klee στην Μεσόγειο	15
1.2.1 Ο Klee και η Ιταλία	16
1.2.2 Το ταξίδι στην Τυνησία	22
1.2.3 Τα τελευταία ταξίδια στην Μεσόγειο	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2.Μορφοπλαστικές μετατοπίσεις στην Τυνησία: Χρώμα και φώς	37
2.1 Πρώτες υδατογραφίες: Καϊρούαν, Χαμμαμέτ, Άγιος Γερμανός	37
2.2 Ο ήχος του χρώματος.....	49
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Το έργο του Paul Klee μεταξύ εικόνων, λέξεων και συμβόλων	60
3.1 Η γραμματική των μορφών:	
Γραμμή και σημεία – Διακοσμητικό μοτίβο	60
3.2 Λέξεις και σύμβολα	71
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. «Εικαστική» αρχιτεκτονική και χώρος.....	86
4.1 Τα «Μαγικά Τετράγωνα»: Αρχιτεκτονικοί ρυθμοί, αφαίρεση και γεωμετρία	86
4.2 Ραβέννα και «Ντιβιζιονισμός»	92
4.3 Κλεϊκές «Ετεροτοπίες»: Κήπος και Βυθός	99
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	108
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	113

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

- Εικόνα 1. Paul Klee, 1921, φωτογραφία Felix Klee, Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 2. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet, Τυνησία, 1914, Macke Archive, LWL, Μουσείο για την Τέχνη και τον Πολιτισμό, Μύνστερ
- Εικόνα 3. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet, 1914, Τυνησία, Macke Archive
- Εικόνα 4. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet, 1914, Τυνησία, Macke Archive
- Εικόνα 5. Εξοχική κατοικία, Dr Ernst Jaggi, 1914, Άγιος Γερμανός, Paul Klee: The Berggruen Klee Collection in the Metropolitan Museum of Art
- Εικόνα 6. *Καϊρουάν*, 1904-1913, Lehnert & Landrock, Τυνησία
- Εικόνα 7. *Καϊρουάν*, 1904-1913, Lehnert & Landrock, Τυνησία
- Εικόνα 8. *Μεγάλο Τέμενος*, Omeyyade de Okba Ibn Nafi al-Fihri, περ. 1900, Καϊρουάν, Τυνησία
<https://histoireislamique.wordpress.com/2014/04/27/la-grande-mosquee-omeyyade-dokba-ibn-nafi-al-fihri-a-kairouan-en-tunisie/>
- Εικόνα 9. Paul Klee, *Ματζάρο (Mazzaro)*, [αρ. έργου 218], 1924, υδατογραφία σε μαύρο προετοιμασμένο χαρτί, 23 x 30.5 εκ. Συλλογή Carl Djerassi, Σαν Φρανσίσκο
- Εικόνα 10. Paul Klee, *Κοντά στη Ταορμίνα (Bei Taormina)*, [αρ. έργου 220], 1924, 220, πέννα και υδατογραφία, 15.1 x 23.5 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 11. Paul Klee, *Βράχια δίπλα στη θάλασσα (Felsen am Meer)*, [αρ. έργου 230], 1924, υδατογραφία σε γερμανικό χαρτί Ingres, 19,5 x 18,2 εκ. Συλλογή A. Rosengart, Λουκέρνη.
- Εικόνα 12. Paul Klee, *Πορτρέτο της κυρίας Π. στο Νότο (Bildnis der Frau P. Im Süden)*, [αρ. έργου 243], 1924, υδατογραφία και μεταφορά λαδομπογιάς σχεδίου σε χαρτί, μαζί με γκριζα νερομπογιά στο έξω χαρτόνι 42.5 x 31 εκ. The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Βενετία
- Εικόνα 13. Paul Klee, *Καλλιεργημένο δέντρο (Baum Kultur)*, [αρ. έργου 245], 1924, υδατογραφία και μεταφορά λαδομπογιάς σχεδίου σε χαρτί, μαζί με νερομπογιά σε χαρτόνι, 60.5 x 47.2 εκ. Solomon R. Guggenheim Museum, Ιδρυτική Συλλογή, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 14. Paul Klee, *Λεωφόροι και δρομάκια (Hauptweg und Nebenwege)*, [αρ. έργου 90], 1929, λάδι σε καμβά, 83,7 x 67,5 εκ. Μουσείο Ludwig, Κολωνία

- Εικόνα 15. *Μνημείο στη Γόνιμη Χώρα (Monument im Fruchtlund)*, [αρ. έργου 41], 1929, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί, 45.7 x 30.8 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 16. *Βραδινή πυρκαγιά [Feuer Abends]*, [αρ. έργου 95], 1929, λάδι σε καμβά, 33.8 x 33.3 εκ. Mr. and Mrs. Joachim Jean Aberbach Fund, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 17. Paul Klee, *Μικρό δωμάτιο στη Βενετία (Ein Stübchen in Venedig)*, [αρ. έργου 447], 1933, παστέλ σε χρωματιστό χαρτί, 20.32 x 30.48 εκ. Kunstmuseum, Βασιλεία
- Εικόνα 18. *Sidi Okba*, το μεγάλο Τζαμί, Καϊρουάν, Τυνησία
<https://histoireislamique.wordpress.com/2014/04/27/la-grande-mosquee-omeyyade-dokba-ibn-nafi-al-fihri-a-kairouan-en-tunisie/>
- Εικόνα 19. Paul Klee, *Κόκκινοι και λευκοί τρούλοι [Rote Und Weisse Kuppeln]*, [αρ. έργου 45], 1914, υδατογραφία και γκουας σε χαρτί και χαρτόνι, 14.6 x 13.7 εκ. Συλλογή Βόρειας Ρηνανίας-Βεστφαλίας [Nordrhein-Westfalen], Ντύσελντορφ
- Εικόνα 20. Paul Klee, *Μπροστά στις πύλες του Καϊρουάν [Vor den Toren von Kairuan]*, [αρ. έργου 216], 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 20,7 x 31,5 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 21. *Καϊρουάν*, μεγάλο τζαμί, Sidi Okba, 1904-1913, Lehnert & Landrock, Τυνησία
- Εικόνα 22. Paul Klee, *Χαμμαμέτ με τέμενος [Hammamet mit der Moschee]*, [αρ. έργου 199], 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 20.6 x 19.4 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 23. Paul Klee, *Χαμμαμέτ [Hammamet]*, [αρ. έργου 33], 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί και χαρτόνι, 22 x 24 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Ελβετία
- Εικόνα 24. Paul Klee, *Στο ύψος του Καϊρουάν, Μεταφέρεται μέτρια [Im Stil v Kairuan, ims gemässigte übertragen]*, [αρ. έργου 211], 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι 12.3 x 19.5 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 25. Paul Klee, *Το φεγγάρι που ανατέλλει [Mondaufgang]*, [αρ. έργου 242], 1915, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 18.4 x 17.2/17.5 εκ. Museum Folkwang, Έσσεν.
- Εικόνα 26. Paul Klee, *Λατομείο στο Ostermundigen. Δύο γερανοί [Quarry at Ostermundigen. Two Cranes]*, [αρ. έργου 23], 1907, υδατογραφία, κάρβουνο, ινδικό μελάνι σε χαρτόνι, 63.1 x 48.6 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη

- Εικόνα 27. Paul Klee, *Σπίτια κοντά στο Λατομείο αμμοχάλικου [Häuser an der Kiesgrube]*, [αρ. έργου 43], 1913, υδατογραφία σε χαρτί, 16.7 x 15.6 εκ. Kunstmuseum, Βέρνη
- Εικόνα 28. Paul Klee, *Μοτίβο από το Χαμμαμέτ [Motiv aus Hamammeth]*, [αρ. έργου 48], 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 20.3 x 15.7 εκ. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Legacy of Dr.h.c. Richard Doetsch Benziger, Βασιλεία
- Εικόνα 29. Paul Klee, *Κόκκινα και κίτρινα σπίτια στην Τόνιδα [Rote und gelbe Häuser in Tunis]*, [αρ. έργου 70], 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 21.1 x 28.1 εκ. Zentrum Κέντρο Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 30. Paul Klee, *Θέα από το Καϊρουάν [Ansicht von Kairuan]*, [αρ. έργου 73], 1914, 73, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 8.4 x 21.1 εκ. Franz Marc Museum, Kochel am See, σε μόνιμο δανεισμό από ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 31. Paul Klee, *Καϊρουάν, μπροστά στην πύλη [Kairuan, vor dem Thor]*, [αρ. έργου 72], 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 13.5 x 22 εκ. Moderna Museet, Στοκχόλμη
- Εικόνα 32. Paul Klee, *Μοτίβο του Χαμμαμέτ [Über ein Motiv aus Hammamet]*, [αρ. έργου 57], 1914, λάδι σε χαρτόνι, 26 x 21.5 εκ. Μουσείο Καλών Τεχνών, δωρεά Dr.h.c. Richard Doetsch Benziger, Βασιλεία
- Εικόνα 33. Paul Klee, *Οδός Καφέ στην Τόνιδα [Strassenkaffee in Tunis]*, [αρ. έργου 55], 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 9.5 x 21.5 εκ. Staatliche Museen, Nationalgalerie, Scharf-Gerstenberg, Βερολίνο
- Εικόνα 34. Paul Klee, *Μπροστά από ένα τζαμί/τέμενος στην Τυνησία [Vor einer Moschee in Tunis]*, [αρ. έργου 204], 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 23 x 17.7 εκ. E. W. K., Βέρνη
- Εικόνα 35. Paul Klee, *Με το καφέ τρίγωνο [Mit dem braunen Dreieck]*, [αρ. έργου 39], 1915, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 20 x 23 εκ. Kunstmuseum, Βέρνη
- Εικόνα 36. Paul Klee, *Με δύο Καμήλες και ένα γαϊδουράκι [Mit Zwei Dromedaren und einem Esel]*, [αρ. έργου 32], 1919, υδατογραφία σε χαρτί, 25.2 x 21.5 εκ. Indiana University Art Museum, Bloomington, IN, Bernard and Cola Heiden Collection
- Εικόνα 37. Paul Klee, *Άγιος Γερμανός κοντά στην Τυνησία, ενδοχώρα [St. Germain b. Tunis. Landeinwärts]*, [αρ. έργου 217], 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 21,8 x 31,5 εκ. Centre Pompidou, Παρίσι
- Εικόνα 38. Paul Klee, *Κήπος στον Άγιο Γερμανό, η ευρωπαϊκή συνοικία κοντά στην Τόνιδα [Garden in der tunesischen Europäer Kolonie St. Germain]*, [αρ. έργου 213], 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 27.9 x 33 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη

- Εικόνα 39. Paul Klee, *Άγιος Γερμανός (μαζί με το νεαρό φοινικόδεντρο) [St. Germain (mit d. jung. Palme)]*, [αρ. έργου 40], 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι 21.1 x 27 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Αμερική
- Εικόνα 40. Paul Klee, *Χωρίς τίτλο [Ohne Titel]*, [αρ. έργου 44], 1914, υδατογραφία και στυλό σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 13.5 x 12.5 εκ. Sprengel Museum, Αννόβερο
- Εικόνα 41. Paul Klee, *Χωρίς τίτλο [Ohne Titel]*, [αρ. έργου 147], 1914, 147, υδατογραφία και μελάνι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 19.1 x 21 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 42. Paul Klee, *Με το πράσινο τετράγωνο [Mit dem grünen Quadrat]*, [αρ. έργου 69], 1919, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 26 x 20 εκ. Gretchen and John Berggruen, Σαν Φρανσίσκο
- Εικόνα 43. Paul Klee, *Χωρίς τίτλο [Ohne Titel]*, [αρ. έργου 94], 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 15.6 x 15.6 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 44. Paul Klee, *Πράσινο x Πάνω Αριστερά [Grünes x links Oben]*, [αρ. έργου 52], 1915, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 16/15.5 x 18.7/18.8 εκ. Zentrum Κέντρο Paul Klee, Βέρνη, σε δανεισμό από ιδιωτική Συλλογή
- Εικόνα 45. Paul Klee, *Νότιοι (Τυνησιακοί) Κήποι [Südliche Tunesische Gärten]*, [αρ. έργου 80], 1919, υδατογραφία και μελάνι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 28.9 x 22.5 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 46. Paul Klee, *Αραβική Πόλη [Arabische Stadt]*, [αρ. έργου 29], 1922, μεταφερμένο λάδι σε σχέδιο με υδατογραφία σε προετοιμασμένη γυψογάζα σε χαρτόνι 44.3 x 28.2/19 εκ. Galerie Rosengart, Λουκέρνη
- Εικόνα 47. Paul Klee, *Τοπίο στο ηλιοβασίλεμα [Landschaft bei]*, [αρ. έργου 34], 1923, λάδι σε καμβά επικολλημένο σε χαρτόνι, 29.2 x 40.6 εκ. Marlborough Gallery, Λονδίνο
- Εικόνα 48. Paul Klee, *Σκηνή Β από το Καϊρουάν (βασισμένο σε σχέδιο του 1914) [Scene B aus Kairuan (nach Zeichng. V. 1914)]*, [αρ. έργου 28], 1931, στυλό σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 30.2 x 56.5 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 49. Paul Klee, *Δογματική Σύνθεση [Dogmatische Komposition]*, [αρ. έργου 74], 1918, στυλό και υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 26.5 x 20.3 εκ. Staatsgalerie, Graphisches Kabinett, Στουτγκάρδη
- Εικόνα 50. Paul Klee, *Η κίνηση στη λεωφόρο της Τόνιδας [Salon Tunisien (Verkehr auf dem Boulevard Tunis)]*, [αρ. έργου 54], 1918, υδατογραφία και πένα σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι 22.5 x 28.5 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία

- Εικόνα 51. *Mosque of the Barber*, αρχιτεκτονικές λεπτομέρειες, μεταξύ 1904 και 1913, Lehnert & Landrock, *Καϊρουάν*, Τυνησία.
- Εικόνα 52. Πρόσοψη κτηρίου, Τυνησία
<http://www.outlookindia.com/outlooktraveller/destinations/in-an-antique-land-tunisia/>
- Εικόνα 53. Μοτίβο από αιγυπτιακό τοίχο
<https://www.pinterest.com/pin/177962622746049621/>
- Εικόνα 54. Μάλλινος τάπητας των Μαμελούκων, Κάιρο, Αίγυπτος, περ. 468-1496, 163x226 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Γένοβα, Ιταλία
http://www.azerbaijanrugs.com/mamluk/mamluk_carpets_index.htm
- Εικόνα 55. Τυνησιακά πλακίδια
<https://www.pinterest.com/pin/571816483918032821/>
- Εικόνα 56. Σελίδα από χειρόγραφο του *Κορανίου*, Καϊρουάν μέσα 10^{ου} αιώνα, χρυσό και ασήμι σε περγαμινή κυανού χρώματος, 28.6 x 37.5 εκ. Μουσείο Τέχνης του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ, Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη
- Εικόνα 57. Paul Klee, *Η Πύλη ενός τζαμιού [Portal einer Moschee]*, [αρ. έργου 161], 1931, υδατογραφία και στυλό σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 37.5 x 29 εκ. Nationalgalerie, Museum Berggruen, Staatliche Museen, Βερολίνο
- Εικόνα 58. Πρόσοψη κτηρίου, Τυνησία
<http://www.outlookindia.com/outlooktraveller/destinations/in-an-antique-land-tunisia/>
- Εικόνα 59. *Τάπητες*. 1. Μαροκινό χαλί Βερβέρων, 2. 3. τυνησιακοί τάπητες 4. Μάλλινο χαλί εδάφους από την Gafsa, Τυνησία περ. 1930-1950
- Εικόνα 60. Paul Klee, *Κάστρο των πιστών [Burg der Gläubigen]*, [αρ. έργου 133], 1924, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 23 x 32.5 εκ. Sammlung A. Rosengart, Λουκέρνη
- Εικόνα 61. Paul Klee, *Κουρτίνα [Vorhang (Rideau)]*, [αρ. έργου 129a], 1924, υδατογραφία, τέμπερα και γκουάς σε ύφασμα επικολλημένο σε χαρτόνι, 9.5 x 23.5 εκ. Solomon R. Guggenheim Museum, The Hilla Rebay Collection, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 62. Paul Klee, *Με τον τρόπο ενός δερμάτινου χαλιού [In der Art eines Lederteppichs]*, [αρ. έργου 29], 1925, βούρτσα και υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 31.7 x 24.1 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Δωρεά Mr and Mrs. Daniel Saidenberg, 1981, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 63. Paul Klee, *Structural I*, [αρ. έργου 125], 1924, γκουάς σε χαρτόνι, με μελάνι επικολλημένο σε χαρτόνι, 42.5 x 27 εκ. Museum Of Modern Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη

- Εικόνα 64. Paul Klee, *Χαλί [Terrich]*, [αρ. έργου 70], 1917, παστελ και υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 27 x 10 εκ. Albertina, δωρεά του Carl Djerassi Art Trust II, Βιέννη
- Εικόνα 65. Paul Klee, *Το Χαλί της Μνήμης [Terrich der Erinnerung]*, [αρ. έργου 193], 1914, λάδι σε προετοιμασμένο λινό ύφασμα με κιμωλία και υδρόχρωμα επικολλημένο σε χαρτόνι, 37.5 x 50.3 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 66. Paul Klee, *Ρημαγμένη Χώρα [Ravaged Land]*, [αρ. έργου 25], 1934, παστελ, υδατογραφία και λάδι σε βαμβάκι, δαμάσκο ύφασμα και μετάξι επικολλημένο σε χαρτόνι, 38.1 x 30.5 εκ. Beyeler Foundation, Βασιλεία
- Εικόνα 67. Paul Klee, *Ποιμενικό-Ρυθμοί [Pastorale- Rhythmen]*, [αρ. έργου 20], 1927, λάδι σε καμβά (περίγραμμα επιχρισμένο με γύψο και κόλλα), χαρτόνι και ξύλο, 69.3 x 52.4 εκ. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, κληροδότημα Abby Aldrich Rockefeller, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 68. Paul Klee, *Μια σελίδα από το βιβλίο της Πόλης [Ein Blatt aus dem Städtebuch]*, [αρ. έργου 46], 1928, τέμπρα και λάδι σε χαρτί, επικολλημένο σε χαρτόνι, 42.5 x 31.5 εκ. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Βασιλεία
- Εικόνα 69. Paul Klee, *Γραφικό Ιερογλυφικό με έμφαση στο μπλέ ουρανό [Landschaftliches Hieroglyph mit Betonung des Himmelblau]*, [αρ. έργου 104], 1917, υδατογραφία σε χαρτί, 17 x 16.5 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 70. Paul Klee, *Συλλογή από νότια σημάδια [Zeichensammlung Südlich]*, [αρ. έργου 214], 1924, υδατογραφία και μελάνι, Δωρεά Joseph Pulitzer, Jr., Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University St. Louis, Ουάσινγκτον
- Εικόνα 71 Paul Klee, *Επιγραφή [Inchrift]*, [αρ. έργου 3], 1921, σχέδιο μεταφερόμενο με λάδι και υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 23.8 x 31.5 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Ελβετία
- Εικόνα 72. Paul Klee, *Η καταστροφή της Αιγύπτου [Zerstörtes Ägypten]*, [αρ. έργου 178], 1924, υδατογραφία και μελάνι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, (υγρό σε υγρό), 10.5 x 14.8 εκ. Sammlung Rosengart, Λουκέρνη
- Εικόνα 73. Αιγυπτιακοί πάπυροι https://en.wikipedia.org/wiki/Egyptian_hieroglyphs
- Εικόνα 74. Αράβικη καλλιγραφία: 1. Χειρόγραφο, σε κουφική γραφή, 2^{ος} αιώνας 2. Κοράνι, χειρόγραφη σελίδα, γραφή al-Andalus, 12^{ος} αιώνας
- Εικόνα 75. Paul Klee, *Ο μύθος του Νείλου [Leyenda del Nilo]*, [αρ. έργου 215], 1937, παστέλ σε βαμβάκερο πανί επικολλημένο σε λινάτσα, 69 x 61 εκ. Kunstmuseum, Βέρνη
- Εικόνα 76. Paul Klee, *Insula Dulcamara*, [αρ. έργου 481], 1938, λάδι σε τυπωμένη εφημερίδα επικολλημένη σε λινάτσα, 88 x 176 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη

- Εικόνα 77. Paul Klee, *Ακόμη ένα σκοτεινό μήνυμα [Auch ein dunkler Bote]*, [αρ. έργου 44], 1938, γκουας και πάστα χρώματος σε χαρτί εφημερίδας επικολλημένο σε χαρτόνι, 30.5 x 34 εκ. Modernamuseet, δωρεά 2004 Carl Axel Gemzell, Στογκχόλμη
- Εικόνα 78. Paul Klee, *Σύνορα [Grenze]*, [αρ. έργου 37], 1938, έργο με πάστα χρώματος σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 37.50 x 35.4 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 79. Paul Klee, *Fülle*, [αρ. έργου 30], 1938, πάστα χρώματος σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 52.5 x 35 εκ. Museum Sammlung Rosengart, Λουκέρνη
- Εικόνα 80. Αραβική καλλιγραφία. <http://islamic-arts.org/2011/styles-of-calligraphy/>
1. Υπόδειγμα του *tauqic* στυλ. 2. *Bismillah*, γραφή του Ibn al-Bawwab.
3. *Κοράνι*, γραφή Bihari, 15^{ος} αιώνας 4. *Dal*, σε πλεκτή διακοσμητική Kufi, από τις άκρες του Κορανίου, 15ος αιώνας 5. *Min*, Κοράνι, 10ος αιώνας Βόρειας Αφρικής
- Εικόνα 81. *Χειρόγραφο*, σε ανατολική κουφική γραφή, 11^{ος} - 12^{ος} αιώνας
- Εικόνα 82. *Muhaqqaq*, μουχάκαχ γραφή, Μαμελούκων, Αίγυπτος, 14ος αιώνας
- Εικόνα 83. Paul Klee, *Alphabet I*, [αρ. έργου 187], 1938, μαύρο χρώμα σε εφημερίδα, 100 x 70 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 84. Paul Klee, *Alphabet II*, [αρ. έργου 188], 1938, μαύρο χρώμα σε εφημερίδα, 100 x 70 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 85. Paul Klee, *Πράσινο σε πράσινο [Grün im Grün]*, [αρ. έργου 165], 1937, ξηροπαστελ σε λινό, 28.5 x 33.5 εκ. Fondation Beyeler, Βασιλεία
- Εικόνα 86. Paul Klee, *Σύμβολά στο κίτρινο [Zeichen in Gelb]*, [αρ. έργου 210], 1937, ξηροπαστελ σε λινό, επικολλημένο σε χρωματιστή λινάτσα, 83.5 x 50.3 εκ. Fondation Beyeler, Βασιλεία
- Εικόνα 87. Paul Klee, *Βλέμμα από το κόκκινο [Blick aus Rot]*, [αρ. έργου 211], 1937, παστελ σε λευκό βαμβακερό ύφασμα πάνω σε γιούτα 47 x 50 εκ. Δωρεά της Livia Klee, Zentrum Paul Klee, Βέρνη
- Εικόνα 88. Paul Klee, *Όταν ανέβηκα σ' ένα γαϊδουράκι [Als ich auf dem Esel ritt]*, [αρ. έργου 313], 1940, πινέλο και μπογιά, 29.5 x 41.6 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Ελβετία
- Εικόνα 89. Paul Klee, *Dame abseits*, [αρ. έργου 311], 1940, μπογιά σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 64.8 x 50.2 εκ. Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη
- Εικόνα 90. Paul Klee, *Το αγόρι-τυμπανιστής [Der Paukenspieler]*, [αρ. έργου 270], 1940, πάστα μπογιάς σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 152.4 x 76.2 εκ. Paul Klee Foundation, Kunstmuseum, Βέρνη

- Εικόνα 91. Paul Klee, *Εναγκαλισμός [Umgriff]*, [αρ. έργου 1121], 1939, πάστα χρώματος, υδατογραφία, λάδι σε χαρτί, 24.13 x 31.115, Collection Dr. Bernhard Sprengel, Αννόβερο
- Εικόνα 92. Paul Klee, *Θάνατος και Φωτιά [Tod und Feuer]*, [αρ. έργου 332], 1940, λάδι σε χαρτί, 46 x 44 εκ. Paul Klee Foundation, Kunstmuseum, Βέρνη
- Εικόνα 93. Andrea di Bonaiuto da Firenze, *Στέψη της Θεοτόκου*, βιτρώ, Santa Maria Novella, 1491, Φλωρεντία
- Εικόνα 94. Paul Klee *Εικόνα Πόλης με κόκκινα και πράσινα στοιχεία [Städtebild mit rot-grünen Accenten]*, [αρ. έργου 175], 1921, τέμπερα, λάδι σε προετοιμασμένη γάζα επικολλημένη σε χαρτόνι, 42 x 42.5 εκ. Staatsgalerie, Στουτγκάρδη
- Εικόνα 95. Paul Klee, *Κάστρο και ήλιος [Burg und Sonne]*, [αρ. έργου 201], 1928, λάδι σε μουσαμά, 50 x 59 εκ. Ιδιωτική συλλογή
- Εικόνα 96. Paul Klee, *Αρχιτεκτονική [Architektur]*, [αρ. έργου 62], 1923, λάδι σε ξύλο, 57 x 37.5 εκ. Staatliches Museum, Βερολίνο
- Εικόνα 97. Paul Klee, *Αρμονία από τετράγωνα σε κόκκινο, κίτρινο, μπλε, άσπρο και μαύρο [Harmonie aus Vierecken mit rot gelb blau weiss und Schwarz]*, [αρ. έργου 238], 1923, λάδι σε ξύλο με μαύρο φόντο, 69.7 x 50.6 εκ. (83.4 x 64.5 εκ.) Paul Klee Foundation, Kunstmuseum, Βέρνη
- Εικόνα 98. Paul Klee, *Άνθηση [Blühendes]*, [αρ. έργου 199], 1934, λάδι σε ξύλο 81.9 x 81.3 εκ. Kunstmuseum Winterthur, Βίντερτουρ, Ελβετία
- Εικόνα 99. Paul Klee, *Αρχαίος Ήχος [Alter Klang]*, [αρ. έργου 236], 1925, λάδι σε ξύλο 38 x 38 εκ. Öffentliche Kunstsammlung, Βασιλεία
- Εικόνα 100. Paul Klee, *Τέμπο των τριών/τετάρτων [Dreitacte im Geviert]*, [αρ. έργου 45], 1930, παστελς, χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 43.5 x 60.5 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία
- Εικόνα 101: Paul Klee, *Πολυφωνική Αρχιτεκτονική [Polyphone Architektur]*, [αρ. έργου 130], 1930, υδατογραφία, στυλό, μαύρο μελάνι σε μουσελίνα και καμβά, 42.5 x 46.5 εκ. Art Museum Saint Louis, Μιζούρι
- Εικόνα 102. *Ο καλός ποιμένας*, 5^{ος} αιώνας μ.Χ. μωσαϊκό, μωσολαίο Galla Placidia, Ραβέννα, Ιταλία
- Εικόνα 103. Paul Klee, *Παιχνίδια [Spielzeug]*, [αρ. έργου 167], 1931, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 44.1 x 63.5. Ιδιωτική Συλλογή, Νόρτνχαϊν-Βέστφάλεν, Γερμανία
- Εικόνα 104. Paul Klee, *Δύο τονισμένα επίπεδα [Zwei betonte Lagen]*, [αρ. έργου 6], 1932, υδατογραφία σε χαρτί, επικολλημένο σε χαρτόνι, 24.1 x 30.4 εκ. The Menil Collection, Χιούστον

- Εικόνα 105. Paul Klee, *Μνήμη ενός πουλιού [Erinnerung an einen Vogel]*, [αρ. έργου 7], 1932, υδατογραφία και γραφίτης σε χαρτί, 31.4 x 47.9 εκ. Norton Simon Museum, The Blue Four Galka Scheyer Collection, Πασαδένα
- Εικόνα 106. Paul Klee, *Πολυφωνία [Polyphonie]*, [αρ. έργου 273], 1932, λάδι και κιμωλία σε καμβά, 66.5x106 εκ. Kunstmuseum, Βασιλεία
- Εικόνα 107. Paul Klee, *Έλικας [Ranke]*, [αρ. έργου 29], 1932, Zentrum Paul Klee, Stiftung, Kunstmuseum, Βέρνη
- Εικόνα 108. Paul Klee, *Σταυροί και κίονες [Kreuze und Saulen]*, [αρ. έργου 184], 1931, υδατογραφία σε χαρτί, επικολλημένο σε χαρτόνι, 37.5 x 53 εκ. Πινακοθήκη Μοντέρνας Τέχνης, Μόναχο
- Εικόνα 109. Paul Klee, *Το Φως και κάτι ακόμα [Das Licht und Etlliches]*, [αρ. έργου 228], 1931, υδατογραφία και λάδι σε καμβά, 95 x 97.50 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία
- Εικόνα 110. Paul Klee, *Ad Parnassum*, [αρ. έργου 274], 1932, λάδι σε καμβά, 100 x 126 εκ. Kunstmuseum, Βέρνη
- Εικόνα 111. Paul Klee, *Ξηρός-δροσερός κήπος [Trocken-Kühler Garten]*, 1921, 83, υδατογραφία σε χαρτί, 24.1 x 30.5 εκ. Kunstmuseum, Βασιλεία
- Εικόνα 112. Paul Klee. *Σχέδιο Κήπου [Garten-Plan]*, [αρ. έργου 150], 1922, υδατογραφία και μελάνι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 26.6 x 33.5 εκ. Paul Klee, Stiftung, Kunstmuseum, Βέρνη
- Εικόνα 113. Paul Klee, *Τοπίο με κίτρινα πουλιά [Landschaft mit gelben Völgeln]*, [αρ. έργου 32], 1923, λάδι σε καμβά, 35,5 x 44 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία
- Εικόνα 114. Paul Klee, *Νότιοι Κήποι [Südliche Gärten]*, [αρ. έργου 5], 1936, λάδι σε χαρτί, επικολλημένο σε χαρτόνι, 26.3 x 31 εκ. Kunstmuseum, Βασιλεία
- Εικόνα 115. Paul Klee, *Εξωτικό Τοπίο ποταμού [Exotische Flusslandschaft]*, [αρ. έργου 158], 1922, υδατογραφία και στυλο σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 26 x 19 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Καλιφόρνια
- Εικόνα 116. Paul Klee, *Μαγικά Ψάρια [Grosses Fischbild]*, [αρ. έργου 85], 1925, λάδι και υδατογραφία σε καμβά σε ξύλο, 77 x 98.3 εκ. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, Φιλαδέλφεια
- Εικόνα 117. Paul Klee, *Το βλέμμα της σιωπής [Blick der Stille]*, [αρ. έργου 285], 1932, λάδι σε λινάτσα, 56.6 x 70.5 εκ. The Menil Collection, Χιούστον
- Εικόνα 118. Paul Klee, *Στο περιθώριο [Ad Marginem]*, [αρ. έργου 35], 1930-35, λάδι σε χαρτόνι, 46 x 36 εκ. Kunstmuseum, Κληροδότημα Richard Doetsch-Benziger, Βασιλεία

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα διατριβή ασχολείται με την επαφή του Paul Klee, ενός Βόρειου καλλιτέχνη, με τη Μέσογειο. Σκοπός της εργασίας είναι να φωτίσει τις παραμέτρους της σχέσης καλλιτέχνη και μεσογειακού χώρου, και να εξετάσει τα μορφοπλαστικά αποτελέσματα αυτής της συνομιλίας. Πιο συγκεκριμένα, θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο τα ταξίδια του Klee στην Ιταλία, την Τυνησία και τη Βορειοανατολική Αφρική, συνδέονται άμεσα με τις θεμελιώδεις αρχές της καλλιτεχνικής, αισθητικής, συμβολικής και «ποιητικής» μεθοδολογίας του έργου του και με τη μετέπειτα νεότερη εικαστική γραφή του.

Ο Klee έκανε έξι ταξίδια στην Ιταλία, ένα στην Τυνησία και ένα στην Αίγυπτο, όπου ανακαλύπτει το μεσογειακό περιβάλλον: το πλήρες φεγγάρι του Νότου, την «ανησυχητική» ημισέληνο των μουσουλμάνων, το βιβλικό αστέρι, τους μικρούς τρούλους, τα παράξενα φυτά, την ιδιαίτερη βλάστηση, τα πράσινα, τα λαμπερά κίτρινα, τις αποχρώσεις της άμμου, την ξεραμένη γη, το μπλέ του ουρανού, της θάλασσας και του Νείλου, τα αραβικά κτίρια με τις μικρές σημαίες, τα μυστηριώδη σύμβολα τα οποία είναι κομμάτια της αράβικης γραφής, την υφή και την επανάληψη μορφών στα τυνησιακά χαλιά, την τοπογραφία και την αρχιτεκτονική δομή των πόλεων. Η εργασία εξετάζει την επικοινωνία του καλλιτέχνη με τα διαφορετικά σχήματα, χρώματα και σύμβολα, τόσο της Ιταλίας, όσο και της Τυνησίας. Ο στόχος της συγκεκριμένης μελέτης είναι διπλός: αφενός, να δείξει ότι η επαφή του Klee με τον κόσμο της Μεσογείου συνέβαλε σε μια εκ νέου πρωτοποριακή επεξεργασία του εικαστικού του έργου. Αφετέρου, θα γίνει αντικείμενο μελέτης η συνδυαστική ικανότητα του Klee να ανασύρει μνήμες και ρυθμούς και να τα ενσωματώνει σε νέες εικόνες μέσα στην πορεία της καλλιτεχνικής του δημιουργίας.

Ο καλλιτέχνης δεν απεικονίζει πια ένα θέαμα από μια εξωτερική πηγή και διαχωρίζει το «παρατηρητικό μάτι» από το «διδασδυτικό μάτι». Ο Klee ανακαλύπτει στο έργο του αυτό που ο Maurice Merleau-Ponty τονίζει πως, «η ζωγραφική μας κάνει να βλέπουμε το αληθινό αντικείμενο στη ζωή και, κυρίως, μας κάνει να βλέπουμε το χώρο εκεί που δεν υπάρχει».¹ Θα γίνει αναφορά, μέσα από τις μεσογειακές διαδρομές, στην ικανότητα του καλλιτέχνη να διεισδύει πέρα από την εμφάνιση των πραγμάτων, στην αληθινή ουσία της πραγματικότητας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο κοινωνιολόγος Pierre Bourdieu, «το πραγματικό θέμα του έργου τέχνης δεν είναι τίποτα άλλο παρά ο καλλιτεχνικός τρόπος να βλέπεις τον κόσμο, με άλλα λόγια ο ίδιος ο καλλιτέχνης, ο τρόπος και το ύφος του, αλάθητα σημάδια ότι κατέχει την τέχνη του».²

Η εργασία αποτελείται από τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο είναι ιστορικό και εισαγωγικό. Εξετάζει τη Μεσόγειο ως ιστορικό, γεωγραφικό, πολιτικό και πολιτισμικό χώρο και μελετά τη διαδρομή του Klee στην περιοχή ακολουθώντας τα χνάρια του καλλιτέχνη.

Αντικείμενο μελέτης του δεύτερου κεφαλαίου είναι οι μορφοπλαστικές μετατοπίσεις του έργου του Klee στην Τυνησία. Το πρώτο υποκεφάλαιο θα δείξει ότι η ανακάλυψη του φωτός και των χρωμάτων της Βόρειας Αφρικής δεν ήταν μια απεικονιστική «συνάντηση», αλλά μια «συνάντηση» η οποία πυροδότησε τα αφηρημένα, χρωματικά, διάφανα σχήματα στο έργο του Klee. Αυτό το μεταβατικό σημείο της χρωματικής αλλαγής στο προσωπικό του ύφος θα μελετηθεί μέσα από τις τυνησιακές υδατογραφίες (*Καϊρουάν, Χαμμαμέτ, Άγιος Γερμανός, Σίντι Μπου Σάιντ*). Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα αναλυθεί η σταθεροποίηση και η συστηματοποίηση

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Αλέκα Μουρίκη (Αθήνα: Νεφέλη, 1991), 84.

² Pierre Bourdieu, *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*, μτφρ. Έφφ Γιαννοπούλου (Αθήνα: Πατάκη, 2006), 446-447.

όλων των προηγούμενων πειραματισμών και θα γίνει μια πρώτη προσπάθεια εντοπισμού πιθανών συνδέσεων μεταξύ μουσικής και ζωγραφικής στο έργο του Klee, σε σχέση με τη μεσογειακή πολυφωνία.

Το τρίτο κεφάλαιο επιχειρεί να εντοπίσει πιθανές σχέσεις ανάμεσα στο έργο του Klee και την αραβική καλλιγραφία, τα τυνησιακά χαλιά και τους αιγυπτιακούς πάπυρους. Επίσης, θα διερευνηθεί σε βάθος αυτό το οποίο χαρακτηριστικά θέτει η Νίκη Λοϊζίδη, πως, «τα ιδιοφυή εικονογράμματα του Klee, καταργούν τα όρια ανάμεσα σε διαφορετικές μορφές έκφρασης και πολιτισμούς και επιχειρούν μια γόνιμη συλλειτουργία των δύο συστημάτων μέσα στον ίδιο αφηγηματικό χώρο».³

Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η σχέση του καλλιτέχνη με την αρχιτεκτονική και το χώρο, όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης την καταγράφει στα Ημερολόγια του, «πολεοδομική αρχιτεκτονική–εικαστική αρχιτεκτονική».⁴ Το θέμα προσεγγίζεται μέσα από διαφορετικά πεδία, όπως αυτά του φορμαλισμού, της σημειωτικής του χώρου και των φιλοσοφικών επιστημών. Χωρίζεται σε τρία υποκεφάλαια. Στα πρώτα δύο (4.1 και 4.2) θα μελετηθεί ο τρόπος με τον οποίο η ιταλική «αρχιτεκτονικότητα»⁵ και η τέχνη των ψηφιδωτών της Ραβέννας θα εξελιχθούν στις πιο σημαντικές μορφικές και δομικές αρχές του έργου του. Πιο συγκεκριμένα, θα διερευνηθεί η καθαρή αίσθηση της φόρμας, η γεωμετρία και η αφαίρεση μέσω των «μαγικών τετραγώνων»⁶ και των «ντιβιζιονιστικών» έργων του καλλιτέχνη. Το κεφάλαιο θα κλείσει με ένα συγκεκριμένο θέμα χώρου, το οποίο επανέρχεται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους σε όλο το έργο του Klee: την θεματική του «Κήπου» και του «Βυθού». Θα δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στη σχέση

³ Νίκη Λοϊζίδη, *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής* (Αθήνα: Νεφέλη, 1999), 124. Βλ. § 25 Το μυθιστόρημα χωρίς γράμματα (*Roman pictural*), 122-126.

⁴ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 242.

⁵ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 19.

⁶ Όρος που δόθηκε το 1929 από τον Will Grohmann. Will Grohmann, *Paul Klee*, μτφρ. Norbert Guterman (London: Thames and Hudson, 1987), 15.

μνήμης, φαντασίας και χώρου και θα επιχειρηθεί μια φιλοσοφική και μορφοπλαστική ανάγνωση αυτών των κλεεικών ετεροτοπιών.

Η έρευνα βασίζεται σε γνωστά ιστορικά βιβλία και άρθρα για τη Μεσόγειο και σε επιμέλειες βιβλίων και λευκωμάτων που πραγματεύονται τη μοντέρνα τέχνη (καλλιτέχνες του 20^{ού} αιώνα) και τον μεσογειακό χώρο. Για τη συγγραφή της εργασίας μελετήθηκε επίσης μια ομάδα γνωστών βιογράφων του καλλιτέχνη, όπως οι, Will Grohmann, Leopold Zahn, Wilhelm Hausenstein, Charles Werner Haxthausen, καθώς, επίσης και το έργο έγκριτων ιστορικών, αισθητικών και κριτικών τέχνης του αιώνα, οι οποίοι ασχολήθηκαν σε βάθος με το έργο του καλλιτέχνη, όπως οι Herbert Read, Otto Karl Werckmeister, Susanna Partsch, K. Porter Aichele, Marcel Franciscano, Andrew Kagan, Michael Baumgartner, G. di San Lazzaro, Osamu Okuda. Ακόμη, επιχειρείται μια εκτενής μελέτη, ανάλυση και τεκμηρίωση μέσα από τα πρωτογενή, θεωρητικά και γραπτά έργα του ίδιου του καλλιτέχνη όπως, τα Ημερολόγια,⁷ τα θεωρητικά κείμενα και βιβλία από την περίοδο του Bauhaus, το *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο*, και τη διάλεξη *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*. Δίνεται αρκετή σημασία σε μια δευτερογενή βιβλιογραφία και αρθρογραφία μέσα από διαδικτυακά επιστημονικά περιοδικά. Ιδιαίτερα αξιόλογες ήταν οι πληροφορίες που αντλήθηκαν από καταλόγους μεγάλων εκθέσεων, όπως παράδειγμα *Paul Klee: Making Visible* στο Tate Modern του Λονδίνου (2013), και *The Journey to Tunisia: Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet* στο Zentrum Paul Klee στη Βέρνη (2014). Επίσης πολύτιμη πηγή αποτέλεσε το υλικό από κείμενα άλλων ζωγράφων, ποιητών, συγγραφέων για το «μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας»,⁸ όπως, Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Mark Rothko, Stephan Zweig, Fernando Pessoa, Albert Camus, Thomas

⁷ Τα Ημερολόγια του από το 1898 ως το 1918 αποτελούν ζωντανή μαρτυρία των προσωπικών και καλλιτεχνικών του αναζητήσεων.

⁸ Στέφαν Τσβάιχ. *Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας*. Μτφρ. Αλέξανδρος Καρατζάς (Αθήνα: Ροές, 2002).

Stearns Eliot, Thomas Mann. Συγχρόνως, η έρευνα και τα συμπεράσματα της εργασίας στηρίζονται στο έργο συγκεκριμένων φιλοσόφων και θεωρητικών, των οποίων οι θεωρίες συμβάλλουν στην κατανόηση, των μορφοπλαστικών αναζητήσεων και των εννοιολογικών πτυχών του έργου του Klee, όπως είναι οι Mauris Merlau-Ponty, Michel Foucault, Jacques Derrida και Gaston Bachelard. Σημαντική ήταν επίσης η συνδρομή του διαδικτύου, ως πηγής βασικών πληροφοριών που αφορούσε, τόσο το πλούσιο οπτικό ζωγραφικό υλικό, όσο το φωτογραφικό υλικό της Βόρειας Αφρικής από τους Lehnert & Landrock στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Σε ό,τι αφορά την ερευνητική μεθοδολογία της παρούσας εργασίας καταγράφεται και περιγράφεται τόσο η ιστορική (κοινωνικο-πολιτική) διαδρομή του καλλιτέχνη στη Μεσόγειο, όσο η μορφοπλαστική αναζήτηση και αλλαγή στο ίδιο το έργο του. Πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος της διατριβής ακολουθείται το νήμα της σχέσης του Klee με την Μεσόγειο μέσω των ημερολογιακών σημειώσεων, γνωστών ιστορικών βιογραφιών για τον καλλιτέχνη και επιστημονικών άρθρων. Το δεύτερο μέρος της εργασίας εξετάζει το σύνολο του έργου του Klee με στόχο, τη μελέτη των μορφοπλαστικών αλλαγών που πραγματοποιήθηκαν κατά την επαφή του με τον μεσογειακό χώρο. Συγχρόνως, διερευνάται ο τρόπος με τον οποίο αυτά τα νέα μορφικά στοιχεία επαναλαμβάνονται, επανέρχονται και γίνονται αναπόσπαστο κομμάτι της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Klee μέχρι και το τέλος της ζωής του. Σε κάθε κεφάλαιο παρουσιάζεται μια εκτενής αναφορά σε έργα-σταθμούς όπως: *Λεωφόροι και δρομάκια, Μπροστά στις πύλες του Καϊρουάν, Χαλί της μνήμης, Μοτίβο του Χαμμαμέτ, Pastorale-Rhythmen, Αραβική Πόλη, Ad Parnassum, Polyphonie, Insula Duclamara, Ad Marginem.*

Η παρούσα διατριβή διερευνά πολλαπλά ερωτημάτα που σχετίζονται με τη σχέση του καλλιτέχνη με τον μεσογειακό χώρο. Δείχνει ότι τα ανατολίτικα μοτίβα, η

αραβική καλλιγραφία, τα ιερογλυφικά, τα «πρωτόγονα» στοιχεία, τα παΐνε γλυπτά, η έννοια της «αρχιτεκτονικότητας», η δύναμη της φόρμας, το φως και το χρώμα, τα οποία εμφανίζονται στις συνθέσεις του καλλιτέχνη κατά τη διάρκεια της ζωής του, προήλθαν από τα ταξίδια στην Ιταλία, Τυνησία και Αίγυπτο. Γίνεται μια προσπάθεια εντοπισμού πέντε βασικών στοιχείων: 1. Η μορφοπλαστική μετατόπιση στην Τυνησία: τα αποτελέσματα του φωτός τα οποία διερευνώνται μέσω των ζωηρών, χρωματικών διάφανων πειραματισμών στις τυνησιακές υδατογραφίες. 2. Μια πολυφωνική ζωγραφική: πως ο Klee συμπλέκει κατάλληλα τους «ήχους» της Ραβέννας, της Τυνησίας και της Νάπολης. 3. Η συμβολή των κατασκευαστικών, δομικών αξιών της αρχιτεκτονικής (Ιταλία, Τυνησία, Αίγυπτος) στη διαμόρφωση της φόρμας και της δομής του έργου του Klee. 4. Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για μια «πρωτόγονη» καλλιτεχνική έκφραση, η οποία ενσωματώνει στον τρόπο όρασης την ελικρίνεια, την αμεσότητα, τη στενή εγγύτητα και σχέση με τη φύση. Επίσης η συλλειτουργία κώδικα-γραφής και σχημάτων που αποκαλύπτεται μέσω των ιερογλυφικών συμβόλων και της αράβικης καλλιγραφίας. 5. Γίνεται μια προσπάθεια εντοπισμού πιθανών σχέσεων του έργου με την ίδια τη Μεσόγειο. Η πολυμορφία, η πολυφωνία, η ρευστότητα, η αλληλεπίδραση και η κινητικότητα, τα οποία είναι χαρακτηριστικά της Μεσογείου, παρουσιάζονται ως κυριάρχα χαρακτηριστικά στο ζωγραφικό έργο του Klee.

Το θέμα της παρούσας εργασίας υπήρξε πρόκληση, τόσο από θεωρητικής, όσο και από καλλιτεχνικής πλευράς. Θεωρητικής, επειδή προσπάθησα να κατανοήσω τις μορφοπλαστικές μετατοπίσεις ενός καλλιτέχνη, τόσο τεχνοϊστορικά, όσο και κριτικά (φιλοσοφικά, αισθητικά) μέσα από τα ταξίδια του στον μεσογειακό χώρο. Από καλλιτεχνικής, επειδή πιστεύω πως στην πορεία ενός καλλιτέχνη συμβάλλει σημαντικά η αισθητική ευαισθησία πρόσληψης εξωτερικών στοιχείων. Και αυτή η

αισθητική ευαισθητοποίηση δεν επιτυγχάνεται μόνο μέσα από μια ακαδημαϊκή εκπαίδευση, αλλά μέσω μιας αντιληπτικής ικανότητας και (βιωματικής) αισθητικής με τον εκάστοτε ιστορικό, πολιτιστικό, πολιτικό και κοινωνικό χώρο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Ο Paul Klee και η Μεσόγειος

1.1 Η Μεσόγειος ως ιστορικός χώρος.

Όπως οδηγεί τον θαλασσοπόρο από κάβο σε κάβο, η Μεσόγειος πηγαίνει τον ιστορικό από έκπληξη σε έκπληξη. Κι ενώ θα έπρεπε να φυλαγόμαστε από τις παραξενιές της, μας βρίσκουν απροετοίμαστους, ακόμα και σήμερα. [...]. Οτιδήποτε έχει σχέση με τη Μεσόγειο οφείλεται σε έκρηξη, σε χείμαρρο, σε ανεμοστρόβιλο. [...]. Όχι μόνο αγαπάει το απρόβλεπτο η Μεσόγειος, αλλά αρνείται να προβλέψει [...]. Η Μεσόγειος έχει έξεχουσα θέση όχι μόνο στην ιστορία (σε όλες τις ιστορίες, την ιστορία της ναυσιπλοΐας ή των θρησκειών, την ιστορία της αγροτικής οικονομίας), αλλά και την ανθρωπογεωγραφία. [...]. Η Μεσόγειος είναι σήμερα μια θάλασσα πιο ανοιχτή από όσο ήταν ποτέ. Θα παραμείνει όμως,⁹

Η περιγραφική δύναμη του Paul Morand στην εισαγωγή των *Ταξιδιών* του για την Μεσόγειο ως ένα διακριτό γεωγραφικό χώρο της Ευρώπης, μας θέτει έννοιες και ερωτήματα που έχουν απασχολήσει την ιστορική και ανθρωπολογική έρευνα από παλιά: το απρόβλεπτο, η κινητικότητα, η ρευστότητα, η μεταβλητότητα και η διαφορετικότητα του μεσογειακού χώρου. Η ιστορία της Μεσογείου είναι κάτι περισσότερο από το άθροισμα των ιστοριών των περιοχών της. Έτσι, όπως παρατηρεί και ο Fernand Braudel, «δεν θα είναι λοιπόν εύκολο να ανακαλύψουμε τι είδους ακριβώς ιστορικό πρόσωπο είναι η Μεσόγειος: χρειάζεται υπομονή, ολόενα καινούριες προσπάθειες, θα γίνουν δίχως άλλο αναπόφευκτα λάθη. [...] Για βοηθήματα είχαμε βέβαια έναν τεράστιο όγκο άρθρων, υπομνημάτων, βιβλίων, δημοσιεύσεων, ερευνών, [...], γραμμένα από επιστήμονες των γειτονικών κλάδων, εθνογράφους, γεωγράφους, βοτανολόγους, γεωλόγους, μελετητές της τεχνολογίας».¹⁰

Ο Fernand Braudel ήταν από τους πρώτους που συνέθεσε μια συγκροτημένη ιστορία για την Μεσόγειο – μια επανάσταση στην ιστοριογραφία– με το τρίτομο έργο του *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄*.¹¹ Ο Braudel

⁹ Paul Morand, *Ταξίδια*, μτφρ. Βάσω Μέντζου (Αθήνα: Ολκός, 2008), 179, 180, 182, 183.

¹⁰ Fernand Braudel, *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας, τόμος Α*, μτφρ. Κλαίρη Μητσοτάκη (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2005), 10.

¹¹ *La Méditerranée et le Monde Méditerranéen a l'époque de Philippe II*, 3 τόμ. (Παρίσι: Armand Colin, 1949 (πρώτη έκδοση)).

δίνει έμφαση στην έννοια της *longue durée* (μακρά διάρκεια), τα στοιχεία εκείνα των μεσογειακών χωρών – πολιτισμών που άλλαζαν με μεγάλη βραδύτητα. Το έργο του προσφέρει μια πολύπλευρη ανάλυση της εξέλιξης της κοινωνίας, μια ολοκληρωμένη εικόνα του χώρου και της ζωής στη Μεσόγειο σε διαφορετικούς χρόνους και σε συνάρτηση με πλήθος διαφορετικών αλληλοεξαρτώμενων παραγόντων. Μέσα από ένα ευρύ γεωγραφικό πρίσμα, αντιμετωπίζει την Μεσόγειο ως μια οντότητα δια μέσω των αιώνων, μέσα στην οποία ο ίδιος χωρίζει νοητά τον ιστορικό χρόνο σε τρία μέρη: το γεωγραφικό, τον κοινωνικό και τον ατομικό χρόνο.¹²

Η σύλληψη του Braudel ανάγεται σε μια συλλογιστική, που βασίζεται στη διαλεκτική χώρου και χρόνου, τις σχέσεις μεταξύ ιστορίας και γεωγραφίας. Ο Braudel χαρακτηρίζει τη θάλασσα της Μεσογείου ως ρυθμιστή σχεδόν όλων των εκφάνσεων της ζωής και τονίζει την σημασία του τρόπου με τον οποίο η φυσική γεωγραφία της Μεσογείου διαμόρφωσε τους πολιτισμούς και τα κράτη που αναπτύχθηκαν κατά μήκος των ακτών της και σε μεγάλη απόσταση στην ενδοχώρα. Διερωτάται για την φυσικογεωγραφική ενότητα της θάλασσας, το κλίμα και τις εποχές και ταυτόχρονα για την ανθρωπογεωγραφική ενότητα της Μεσογείου, μέσω των χερσαίων και θαλάσσιων δρόμων και των λειτουργιών των πόλεων. Η θάλασσα παρεμβάλλεται ανάμεσα στις μικρογραφίες ηπείρων: την Ιταλική, τη Βαλκανική, τη Μικρά Ασία, τη Βόρειο Αφρική, την Ιβηρική, την τεράστια και πολυσύνθετη μάζα της. Στον τελευταίο τόμο καταλήγει στις αναλύσεις των οικονομικών γεγονότων και των πολιτικών γεγονότων με την ευρεία έννοια.

Εξίσου φιλόδοξη, πλούσια και γοητευτική είναι η ιστορική θεώρηση των Peregrine Horden και Nicholas Purcell,¹³ οι οποίοι τονίζουν τη σημασία της

¹² Fernand Braudel, *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β' της Ισπανίας*, τόμος Α, 13-14.

¹³ Βλ. το εξαιρετικό βιβλίο των Peregrine Horden και Nicholas Purcell, *The Corrupting Sea: a Study of Mediterranean History*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2000.

«ποικιλίας μέσα στην ενότητα», υπογραμμίζοντας τη σχέση μεταξύ των διαφορετικών περιοχών της Μεσογείου και τα κοινά στοιχεία που ενώνουν τη μια περιοχή με τη άλλη. Επίσης, αναφέρονται στο βασικό γεωγραφικό χαρακτηριστικό της Μεσογείου που είναι η τεράστια πολυπλοκότητα της περιοχής. Αυτή η ανομοιογενής κατακερματισμένη τοπογραφία χαρακτηρίζεται από μια σειρά μικρο-οικολογικών συστημάτων στις ακτές και στα νησιά, με ασταθείς και απρόβλεπτες κλιματικές συνθήκες. Η Μεσόγειος θάλασσα χαρακτηρίζεται «Corrupting Sea» από τους δύο ιστορικούς, ενώ ο όρος *διαφθορά* δεν φέρει αρνητικές συνδηλώσεις, αλλά περιγράφει μια σειρά θετικών ανταλλαγών, διασυνδέσεων και εμπλουτισμού. Αυτή η «θετική διαφθορά» των όποιων σταθερών, στεγανών «ταυτοτήτων» λειτουργεί καταλυτικά στην κοινωνική δομή και συγκυρία. Παρόλο που οι Horden και Purcell βλέπουν τις κοινωνίες να αναπτύσσονται με διαφορετικές ταχύτητες, κάποιες αναζωογονούνται έχοντας πρόσβαση σε νέες πηγές πρώτων υλών και άλλες στερούνται αυτές, ίσως λόγω πολιτικών και γεωλογικών μεταβολών.

Ο σύγχρονος τους μελετητής David Abulafia¹⁴ επισημαίνει τη συμβολή του ανθρώπινου στοιχείου στη δημιουργία της ιστορίας της Μεσογείου. Υπογραμμίζει την ανθρώπινη ιστορία της Μεσογείου θάλασσας μέσα από εμπορικές, πολιτιστικές, πολιτικές και θρησκευτικές αλληλεπιδράσεις που έλαβαν χώρα σε όλη την επιφάνεια της. Ο Abulafia δίνει έμφαση στις ακτές (η σχετική εγγύτητα των απέναντι ακτών, επιτρέπει την αλληλεπίδραση μεταξύ διαφορετικών κουλτούρων) και τα νησιά της (περιγράφει τα νησιά σαν «σκαλοπάτια» μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών) και κυρίως τις πόλεις-λιμάνια, που παρείχαν τα κύρια σημεία αναχώρησης και άφιξης. Δεν μένει μόνο στην ιστορία των στόλων και των εμπορών, αλλά διερευνά και το πώς οι εμπορικοί ανταγωνισμοί στη Μεσόγειο δημιουργούν αντιπαλότητες και

¹⁴ Βλ. Abulafia, David. *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

συνεργασίες, με τους εμπόρους να ενεργούν ως ενδιάμεσοι μεταξύ των πολιτισμών. Επίσης καταγράφει και την κίνηση των ιδεών και των θρησκειών. Τονίζει τον σημαντικό ρόλο που διαδραμάτισαν οι τρεις μονοθεϊστικές θρησκείες (ιουδαϊσμός, χριστιανισμός, ισλαμισμός), στη διαμόρφωση των μεσογειακών πολιτισμών, ακόμη και με την σύγκρουση μεταξύ τους. Από την προϊστορία μέχρι τον 21ο αιώνα, η *Μεγάλη Θάλασσα* είναι πάνω απ' όλα μια ιστορία της ανθρώπινης αλληλεπίδρασης.

Αύτη η τεράστια Μεσόγειος του Braudel, η *Μεγάλη Θάλασσα*, η *Mare Nostrum*, η *Εσωτερική Θάλασσα*, εμφανίζεται στη σύγχρονη ιστοριογραφία με τόσους διαφορετικούς τρόπους, και γίνεται αντικείμενο μελέτης από σχολές και πολλούς ιστορικούς, μέσω βιβλίων και ένα μεγάλο αριθμό περιοδικών.¹⁵

Η περιοχή της Μεσογείου έχει κεντρίσει το ενδιαφέρον ενός μεγάλου αριθμού μελετητών, οι οποίοι προωθούν εναλλακτικές, αντι-ηγεμονικές θεωρήσεις,¹⁶ με επίκεντρο τον πλουραλισμό, την πολυφωνία και την υβριδικότητα, ως αντίδοτο στην ισοπεδωτική, δογματική ηγεμονία της βόρειας-ατλαντικής παγκοσμιοποίησης. Η

¹⁵ Παραδείγματα: το *Mediterranean Historical Review*, το οποίο εκδόθηκε το 1986 από μια ομάδα ιστορικών με έδρα το Τελ Αβιβ, υπο την καθοδήγηση του Schlomo Ben-Ami, το *Mediterranean Studies*, η ετήσια έκδοση της *Society for Mediterranean Studies*, που έχει την έδρα της στις ΗΠΑ από τη δεκαετία του 1990, όπου δίνεται έμφαση στο μεσογειακό πολιτισμό ως βάση ενός παγκόσμιου πολιτισμού), κ.α. Ιστορικοί όπως ο Shelomo Dov Goitein (1900-1985), Γερμανό-Εβραϊός εθνογράφος, ιστορικός και αραβολόγος γνωστός για την έρευνά του σχετικά με την εβραϊκή ζωή στον Ισλαμικό Μεσαίωνα, με το εξάτομο έργο του, *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, όπου καταγράφει αιώνες διασταυρώσεων, ανταλλαγών και δικτύων που συνέδεαν ανθρώπους, διαφορετικών θρησκειών, πολιτισμών και «εθνών» στα μήκη και πλάτη της Μεσογείου στη διάρκεια του Μεσαίωνα. Ο Ammiel Alcalay με το *After Jews and Arabs: Remaking Levantine Culture* του 1993, υποστηρίζει ότι τα ίδια τα στοιχεία των ιστορικών σχέσεων μεταξύ Εβραίων και Αράβων, ο κόσμος της Εγγύς Ανατολής χαρακτηριζόμενος από προσμίξεις και πολυγλωσσία, καθώς και η φύση του ίδιου του Levante, παρέχουν εργαλεία για την επίλυση της τρέχουσας κατάστασης στη Μέση Ανατολή. Όπως επίσης ο ο Amitav Ghosh με το έργο *In an Antique Land* του 1992, το οποίο είναι μια διεθνική σύνδεση μεταξύ της Μεσογείου, της Μέσης Ανατολής και της Ανατολικής Ασίας με πρόσβαση στον Ινδικό Ωκεανό.

¹⁶ Όπως η στρατευμένη οπτική του Franco Cassano, όπου σημειώνει όταν το βλέμμα του «Άλλου» κυριαρχεί, τότε πραγματοποιείται μια διαδικασία προοδευτικού επιμερισμού. Μια διαδικασία όπου αρχίζεις να αποδομείς, να καταρρίπτεις τον ίδιο σου Εαυτό και καταλήγεις να τον συλλαμβάνεις ως λάθος. Και ακόμη περισσότερο πιστεύεις ότι βρίσκεσαι σε μια «κατώτερη» μεσογειακή ενότητα. Ο Cassano διεκδικεί το δικαίωμα του «Νότου» να χειραφετηθεί από τις προκατειλημμένες αποτιμήσεις, οι οποίες συνορεύουν με ένα οπισθοδρομικό πλαίσιο και να προωθήσει μια αυτόνομη άποψη και επίσης τονίζει πως θα πρέπει να εντοπιστούν οι πραγματικές εισφορές που η *Νότια Οπτική* μπορεί να φέρει, σε επαναπροσδιορισμό των κυρίαρχων οικονομικών και πολιτικών μοντέλων. βλ. Franco Cassano, "Southern Thought," *Thesis Eleven*, 67.1 (Νοέμβριος 2001): 1-11.

Μεσόγειος γίνεται ένας χώρος πολιτικής, πολιτιστικής, οικονομικής ρευστότητας και μιας συνεχούς επικοινωνίας και κινητικότητας, που υπερβαίνει τις «πολώσεις» του τύπου Ανατολή-Δύση, Χριστιανισμός-Ισλάμ, Ευρώπη-Μέση Ανατολή, όπως και τις χωριστές «εθνικές κατηγοριοποιήσεις».

Επιχειρείται η κριτική επανεξέταση της μεσογειακής ενότητας μέσα από ένα ριζικό επαναπροσδιορισμό της ιστορίας και γεωγραφίας της «ταραγμένης Θάλασσας», ως ενός εναλλακτικού χώρου.¹⁷ Όλες αυτές οι νεότερες φωνές διερευνούν και συχνά σημειώνουν πως είναι πολύ δύσκολο να δώσεις ορισμό στα «πολιτιστικά όρια» της Μεσογείου και αποτρέπουν το μελετητή από την προσπάθεια μιας στατικής και μόνιμης «χαρτογράφησης» αυτής της πολιτιστικής γεωγραφίας. Μια σημαντική πτυχή αυτού του λόγου (*discourse*), αφορά στην εναλλακτική προσέγγιση της νεωτερικότητας, ως αναπτυγμένης σε συνθήκες διαπολιτισμικής υβριδικότητας. Στις μετα-αποικιακές γεωγραφίες του Iain Chambers, η Μεσόγειος εισέρχεται στη νεωτερικότητα όχι μόνο ιστορικά αλλά και πολιτικά: «η Μεσόγειος, σαν αντικείμενο μελέτης είναι βασικά το προϊόν μοντέρνων γεωγραφικών, πολιτικών, πολιτιστικών και ιστορικών ταξινομήσεων. [...] Η Μεσόγειος παρουσιάζεται, όχι τόσο ως σύνορο ή εμπόδιο μεταξύ Βορρά και Νότου, ή Ανατολής και Δύσης, όσο ως ένας πολύπλοκος τόπος συναντήσεων και ρευμάτων», σημειώνει ο μελετητής.¹⁸

Μέσα από τις πρόσφατες νεότερες θεωρίες η Μεσόγειος προβάλλεται ως πρότυπο ενός συμβολικού και μεταφορικού αντι-ηγεμονικού σχήματος και

¹⁷ Παρατηρείται στα έργα των: Predrag Matvejevic, *Mediterranean: A Cultural Landscape*, Ian Chambers, *Mediterranean Crossings: The Politics of an interrupted modernity*, Paolo Giaccaria, Claudio Minca, "The Mediterranean alternative." *Progress in Human Geography* 35. 3 (Ιούνιος 2011): 345–365, J. J. Norwich, *The Middle Sea: A History of the Mediterranean*, Steven A. Epstein, *Genoa and the Genoese, 958-1528*, Thierry Fabre, *La Méditerranée créatrice*, Dilip Parameshwar Gaonkar, επιμ. *Alternative Modernities*, Danilo Zolo, *Cosmopolis: Prospects for World Government*, Franco Cassano, *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean* κ.α. (Ήδη από το 1930, η ουτοπική φωνή της Σχολής του Αλγερίου, προωθούσε μια «άλλη» Μεσόγειο από αυτήν της βορειοδυτικής ματιάς. Πχ. Gabriel Audisio, *Jeunesse de la Méditerranée* Albert Camus, *Ο καλλιτέχνης και η εποχή του*, *Το μέλλον του ευρωπαϊκού πολιτισμού*, *Ο επαναστατημένος άνθρωπος*).

¹⁸ Iain Chambers, *Mediterranean Crossings, The Politics of an interrupted modernity* (Durham and London: Duke University Press, 2008), 13, 32.

προσεγγίζεται ως «τόπος-κλειδί» στην παραγωγή των εναλλακτικών νεοτερικότητων. Επίσης, διερευνάται η «παρουσία» της στις τέχνες, (αρχιτεκτονική, λογοτεχνία, κινηματογράφος, ζωγραφική). Σύμφωνα με τον ορισμό που δίνει η Susan Stanford Friedman, «ο μοντερνισμός είναι η δημιουργική διαστάση της νεοτερικότητας».¹⁹ Στη Μεσόγειο αναδύονται οι εναλλακτικές εκφάνσεις του μοντερνισμού, οι οποίες, σε αντίθεση με τα ηγεμονικά αφηγήματα, καταδεικνύουν ότι «η νεοτερικότητα εκτυλίσσεται πάντα μέσα σε συγκεκριμένα πολιτιστικά πλαίσια και ότι διαφορετικά σημεία εκκίνησης για την μετάβαση στη νεοτερικότητα οδηγούν σε διαφορετικά αποτελέσματα».²⁰ Διερευνάται η «παρουσία» της Μεσογείου τόσο ως «χώρου», όσο και ως «υποκείμενου» δημιουργίας εναλλακτικών μορφών του μοντερνισμού και των μοντέρνων καλλιτεχνών, των οποίων το βλέμμα τοποθετείται μέσα σ' αυτήν. Ένας απ' αυτούς ήταν ο Giorgio de Chirico με τα υβριδικά τοπία του, από τα οποία προκύπτει η υβριδικότητα του σουρεαλισμού.²¹ Αντίστοιχα, μέσα από τον μύθο της Provence²² «ηχεί» ο μεσογειακός αναρχισμός του νεο-μπρεσιονιστή Paul Signac. Η επίδραση του φωτός της Αλγερίας είναι εμφανής στους μπρεσιονιστές Claude Monet και Auguste Renoir. Επίσης, στα «πρόσωπα» του Amedeo Modigliani²³ παρατηρείται μια ιδανική περίπτωση διερεύνησης της πολλαπλότητας των μεσογειακών ταυτοτήτων. Οι εικόνες του Henri Matisse²⁴ αντανακλούν την Ισπανία, την Ταγγέρη,

¹⁹ Susan Stanford Friedman, "Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies," *Modernism/modernity* 13.3 (Σεπτέμβριος 2006): 432.

²⁰ Dilip Parameshwar Gaonkar, επιμ. *Alternative Modernities* (London: Duke University Press, 2001), 17.

²¹ Ara H. Merjian, "Il faut méditerraniser la peinture": Giorgio de Chirico's Metaphysical Painting, Nietzsche, and the Obscurity of Light," *California Italian Studies* 1.1 (2010):1-26.

<http://escholarship.org/uc/item/12d9s5vb>

²² Βλ. Robyn Roslak, "Signac and the Myth of Provence: The Artist as Tourist in the 1890s," στο *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*, επιμ. Luca Somigli και Domenico Pietropaolo (New York: Legas, 2006): 263-282.

²³ Βλ. Emily Braun, "The Faces of Modigliani: Identity Politics under Fascism," *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, επιμ. Vojtěch Jirat-Wasiutyński (Toronto: University of Toronto Press, 2007): 181-205.

²⁴ John Klein, "Inventing Mediterranean Harmony in Matisse's Paper Cut-Outs," *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, επιμ. Vojtěch Jirat-Wasiutyński (Toronto: University of Toronto Press, 2007): 146-160.

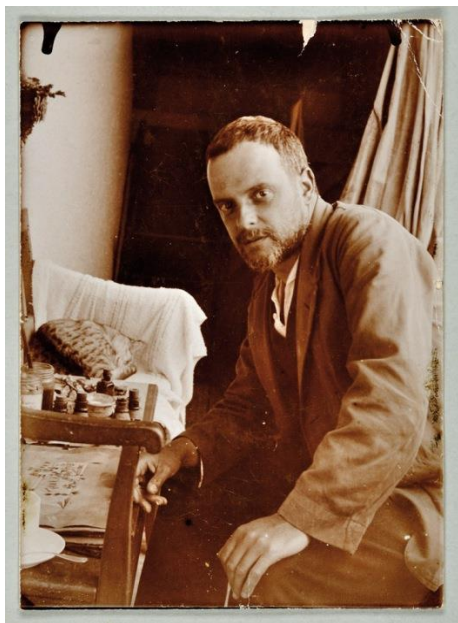
την Αλγερία και φυσικά το Μαρόκο, μέσω της αρμονίας, του φωτός, των χρώματων και κυρίως των ισλαμικών, ιχνών διακοσμητικών μοτίβων. Η συνύπαρξη αφαίρεσης και παραστατικότητας παρατηρείται σε πίνακες και υφασματογραφίες του Κύπριου Χριστόφορου Σάββα και αυτό αποτελεί μια εναλλακτική έκφανση του μοντερνισμού στη Μεσόγειο.²⁵ Οι «μεταμορφωτικές» διαδρομές του Pablo Picasso στην Αφρική, την Ελλάδα, την Ιταλία και την Ιβηρική Χερσόνησο οδηγούν τόσο στην οικειοποίηση της αφρικανικής τέχνης, όσο και στην ενσωμάτωση των Ιβηρικών παραδόσεων. Εκτός από τη συνεχή «επικοινωνία» με την ελληνική γλυπτική, παρατηρούνται στη θεματική του ο Μινώταυρος, ο Βάκχος, ο Πήγασος, οι νύμφες. Η παλαιολιθική και η νεολιθική εποχή, η εποχή του Χαλκού στο Αιγαίο, την Κρήτη, τις Μυκήνες και τις Κυκλάδες, η Αίγυπτος και η Μεσοποταμία, αυτές οι αρχαίες μεσογειακές, primitive, κλασικές και μυθολογικές πηγές δεν έλκουν μόνο τον Picasso, αλλά και πολλούς γλύπτες, όπως τους Alberto Giacometti, Constantin Brâncuși, Marino Marini, Barbara Hepworth και Henri Moore. Οι ιδέες που ενέπνευσαν τους Γερμανούς εξπρεσιονιστές Die Brücke προήλθαν από την Αφρική και τις περιοχές της νότιας Θάλασσας, ενώ για τον August Macke, όπως θα δούμε πιο κάτω, πόλος έλξης ήταν η Τυνησία και η Μέση Ανατολή. Ο Oskar Kokoschka το 1928 και ο Jean Dubuffet το 1947-1949 ταξιδεύουν προς την Τυνησία και Αλγερία, αντίστοιχα. Η Μεσόγειος παραμένει όχι μόνο για τους ζωγράφους, αλλά και για τους ποιητές, στοχαστές, συγγραφείς, φιλοσόφους, φωτογράφους μια συνεχόμενη διασταύρωση και μια συνεχής επικοινωνία πολιτισμών και ιδεών. Ενότητα δεν σημαίνει πολιτιστική ομοιομορφία, αλλά πολιτιστική πολλαπλότητα και πολυφωνία, ακόμη και μια ρευστότητα ταυτοτήτων. Όπως σημειώνει εύγλωττα ο John Julius Norwich, «η

²⁵ «Πιστεύω ότι δικαιολογεί την ονομασία του ως avant-gardist στην περιφέρεια –πέρα από τα όρια των ηγεμονικών "ιστορικών" avant-gardes– κυρίως όσο αφορά την σημαντική ομάδα έργων του, τις υφασματογραφίες», βλ. Antonis Danos, "Twentieth-Century Greek Cypriot Art: An 'Other' Modernism on the Periphery," *Journal of Modern Greek Studies* 32.2 (2014): 235.

Μεσόγειος είναι ένα θαύμα. Βλέποντας την στο χάρτη για εκατομμυριαστή φορά, τείνουμε να την λάβουμε για δεδομένη· αλλά αν προσπαθήσουμε να την κοιτάξουμε αντικειμενικά, ξαφνικά συνειδητοποιούμε ότι υπάρχει κάτι πέρα για πέρα μοναδικό, ένα σώμα νερού που έχει σχεδιαστεί σκοπίμως, όπως κανένα άλλο στην επιφάνεια της γης, για να γίνει ένα λίκνο πολιτισμού».²⁶

1.2 Τα ταξίδια του Paul Klee στην Μεσόγειο

Ο Paul Klee (εικ.1) γεννήθηκε το 1789 στο Μύνχενμπουχζε (Münchenbuchsee), ένα μικρό χωριό κοντά στην πόλη της Βέρνης. Ήταν γόνος οικογένειας μουσικών.²⁷ Ο Γερμανο-Ελβετός ζωγράφος στα πρώτα χρόνια της ζωής του παρακολουθεί εντατικά



Εικόνα 1. Paul Klee, 1921, φωτογραφία Felix Klee, Zentrum Paul Klee, Βέρνη

μαθήματα βιολιού με τον Karl Jahn, με πολύ καλές επιδόσεις.²⁸ Παράλληλα με τη μελέτη της μουσικής έλαβε μια πλήρη μαθητική και ακαδημαϊκή εκπαίδευση. Η μελέτη των Ελλήνων και Γάλλων κλασικών, η γνώση της γερμανικής τέχνης, λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, η εξάσκηση στην ποιητική γραφή, όπως και η συνεχόμενη άσκηση με το σχέδιο και τη ζωγραφική είναι τα πεδία στα οποία ο Klee κινείται. Αυτά τα διαφορετικά πεδία συνδέονται, συνομιλούν, προσφέρουν στον

²⁶John Julius Norwich, *The Middle Sea: A History of the Mediterranean* (London: Chatto and Windus, 2006), 1.

²⁷ Ο γερμανός πατέρας του, Hans Wilhelm Klee ήταν δάσκαλος της μουσικής και δίδασκε στην Ακαδημία της Βέρνης μέχρι το 1932, ενώ η ελβετίδα μητέρα του, Ida Marie Klee είχε επίσης σπουδάσει τραγούδι στο ωδείο της Στουτγκάρδης.

²⁸ Ο Klee παρέμεινε σ' όλη του τη ζωή ένας ολοκληρωμένος βιολιστής. Βλ. Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς και Γιώργος Μανιάτης (Αθήνα: Υποδομή, 1978), 195.

καλλιτέχνη ένα ευρύ φάσμα γνώσεων και συνθέτουν το έργο του. Για αρκετό χρονικό διάστημα ο Klee αμφιταλαντευόταν ανάμεσα στην ποίηση, τη μουσική και την τέχνη.

Το 1898 παρακολουθεί μαθήματα σχεδίου στην ιδιωτική σχολή του Heinrich Knirr. Το φθινόπωρο του 1899, συναντάει την πιανίστρια Lily Stumpf, την οποία θα παντρευτεί τον Σεπτέμβριο του 1906 στην Βέρνη. Στη συνέχεια, το 1900 εγγράφεται στην τάξη του Franz von Stuck στην Ακαδημία του Μονάχου, όπου το 1901 ολοκληρώνει τις σπουδές του και στα τέλη Ιουνίου επιστρέφει στη Βέρνη. Τον Οκτώβριο του 1901 ξεκινάει το πρώτο εξάμηνο ταξίδι του στην Ιταλία, μαζί με τον γλύπτη και παιδικό του φίλο Hermann Haller.

1.2.1 Ο Klee και η Ιταλία

Ο Klee ταξίδεψε στη Μεσόγειο²⁹ για δύο διαφορετικούς, αλλά συγχρόνως συμπληρωματικούς λόγους. Ο πρώτος σχετίζεται με το μεγάλο ενδιαφέρον του για τους αρχαίους πολιτισμούς και την ιταλική Αναγέννηση, και ο δεύτερος, με την αγάπη του για την τόσο διαφορετική τοπογραφία: τη δομή των αρχιτεκτονικών τοπίων, των θαλασσογραφιών της περιοχής και της ξεχωριστής βλάστησης. Η Μεσόγειος δεν λειτουργεί απλώς ως σκηνικό για τα έργα του καλλιτέχνη, αλλά προσφέρει τα ερεθίσματα και μετατρέπεται σε πηγή έμπνευσης για μια πρωτοποριακή επεξεργασία της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Στα *Ημερολόγια* του, πέρα από τη βιογραφική καταγραφή των ταξιδιών στην Ιταλία και την Τυνησία, εντυπώνεται και μια άμεση σύνδεση με τις πιο θεμελιώδεις αρχές της καλλιτεχνικής, της αισθητικής και της ποιητικής μεθοδολογίας ολόκληρου του έργου του Klee.

Στις 22 Οκτωβρίου του 1901, στην ηλικία των 22 χρονών, ο Klee οραματίστηκε το πρώτο ταξίδι στην Ιταλία³⁰ σαν ένα Grand Tour, ακολουθώντας τα

²⁹ Έξι φορές στην Ιταλία και από μια φορά στην Τυνησία και την Αίγυπτο.

³⁰ Ο Klee αφιέρωσε το δεύτερο ημερολόγιο του, το οποίο ονόμασε *Ιταλικό Ημερολόγιο* (22 Οκτωβρίου 1901-2 Μαΐου 1902) σ' όλο το πρώτο του ταξίδι.

χνάρια του ημερολογιακού *Ιταλικού ταξιδιού* του Johann Wolfgang von Goethe³¹ και τις ιστοριογραφικές και φιλολογικές διαδρομές του Ελβετού ιστορικού Carl Jacob Christoph Burckhardt.³² Πέρασε μεγάλο χρονικό διάστημα στη Ρώμη, επισκέφθηκε επίσης το Μιλάνο, τη Γένοβα, το Λιβόρνο, την Πίζα, την Νάπολη και τη Φλωρεντία, όπου τα ψηφιδωτά, οι νωπογραφίες, τα μεγάλα μνημεία και αρχιτεκτονήματα άσκησαν υπέρμετρη γοητεία στον νεαρό καλλιτέχνη και διεύρυναν την μέχρι τότε εκπαίδευση του.

Στο Μιλάνο τον εντυπωσίασε το έργο του Andrea Mantegna *Ο Νεκρός Χριστός* (π.1480) για την τόλμη και την προκλητικότητα του, καθώς και τα έργα του Tintoretto για το χρώμα τους. Μέσα από τις πρώτες σκέψεις και ημερολογιακές αποτυπώσεις ο καλλιτέχνης εκφράζει με γλαφυρότητα και λεπτομέρεια τις εντυπώσεις του από την επαφή του με το μεσογειακό τοπίο. Νιώθει, όπως σημειώνει και ο Braudel, «τον εντυπωσιακό αριθμό των κόσμων μικρών ή μεγάλων, οργανωμένων με αυτάρκεια».³³

Παρόλο που ο Klee ήθελε να μείνει περισσότερο στην Γένοβα, ακολουθεί τον Haller, ο οποίος ανυπομονεί να ξεκινήσει τη «σπουδή της Renaissance»³⁴ στη Ρώμη. Μετά από μια γρήγορη στάση στο Λιβόρνο και την Πίζα, έφτασαν στη Ρώμη στις 27 Οκτωβρίου το 1901, όπου έμειναν αρκετούς μήνες³⁵ μελετώντας τα μουσεία και τα μνημεία με το *Cicerone* του Burckardt ως αναπόσπαστο οδηγό της διαδρομής τους.

³¹ *Italienische Reise* είναι η αναφορά του Johann Wolfgang von Goethe, στα ταξίδια του στην Ιταλία από το 1786-88. Εκδόθηκε το 1816-17, το βιβλίο βασίζεται στα ημερολόγια του Goethe.

³² Γνωστά έργα του Ελβετού ιστορικού της τέχνης και του πολιτισμού, Jacob Burckhardt: *Der Cicerone (The cicerone: an Art guide to painting in Italy for the use of travellers and students)*, (1855) 1873, είναι μια ολοκληρωμένη μελέτη της ιταλικής τέχνης, γεωγραφικά τοποθετημένη με τη μορφή ενός ταξιδιωτικού οδηγού. *Ο πολιτισμός της Αναγέννησης στην Ιταλία* (German: *Die Kultur der Renaissance in Italien*) είναι ένα έργο του 1860, για την Ιταλική Αναγέννηση. Μαζί με το *History of the Renaissance in Italy (Die Geschichte der Renaissance in Italien)*, 1867) συγκαταλέγονται ανάμεσα στα κλασικά της Αναγεννησιακής Ιστοριογραφίας. Δες ενδεικτικά «Ο Jacob Burckhardt, η ιστορία της τέχνης και η *Kulturgeschichte*», στο Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα* (Αθήνα: Άγρα, 2013), 125-151.

³³ Braudel, *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας*, τόμος Β, 43

³⁴ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Α, 109.

³⁵ Μέχρι τις 23 Μαρτίου το 1902, όπου ο Klee πάει μόνος στην Νάπολη.

Το ταξίδι του Klee στην Ρώμη είναι βαθιά ιδεολογικό. Η εκτίμηση του Klee για τη Ρώμη είναι ένα διερευνητικό ταξίδι κατανόησης και ιστορίας: «Η Ρώμη αιχμαλωτίζει το πνεύμα κι όχι τις αισθήσεις.[...], η Ρώμη είναι ιστορική· η Ρώμη είναι επική», σημειώνει ο καλλιτέχνης.³⁶ Σημαντική είναι η εντύπωση που αφήνουν στον Klee οι αναγεννησιακοί καλλιτέχνες, όπως ο Michelangelo Buonarroti, ο Pietro Perugino και ο Sandro Botticelli. Ο Klee μέσω της επαφής και της γνωριμίας με την κλασική παράδοση και τους *Grand masters* είναι δεκτικός και δείχνει ειλικρινή ανταπόκριση στην τέχνη του παρελθόντος. «Κατανοεί» αλλά ταυτόχρονα νιώθει την ιστορική πίεση στους ‘ζωντανούς’ χώρους από τους αρχαιότερους.³⁷ όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, «ο Michelangelo χτυπάει τον μαθητή του Knirr και Stuck».³⁸ Αντιλαμβάνεται άμεσα το αρχαιολογικό και ιστορικό «βάρος» της Ρώμης. Μέσα από τις συνεχείς καταγραφές των σκέψεων του καλλιτέχνη εκφράζεται η ένταση μεταξύ παρελθόντος και παρόντος,³⁹ τέχνης και αισθητικής θεωρίας, και η ολοένα πιο ισχυρή απαίτηση του Klee για μεγαλύτερη καλλιτεχνική ελευθερία.

Στις δύο Νοεμβρίου «i dintorni di Roma»,⁴⁰ εντυπωσιάζεται από τα βυζαντινά μωσαϊκά και από τα παλαιοχριστιανικά γλυπτά σε ναΐφ στυλ, «υψηλής ωραιότητας»,⁴¹ των οποίων η μεγάλη ομορφιά πηγάζει από τον δυναμισμό της έκφρασης. Η αίσθησή του είναι συχνά σε αντίθεση με το *Cicerone* του Burckardt.⁴² Επίσης, προξενεί μεγάλη εντύπωση η λεπτομερής καταγραφή της επαφής του Klee με το ιταλικό θέατρο και την μουσική, ειδικά την όπερα, την οποία λάτρευε και γνώριζε από μικρό παιδί: σε κάθε σελίδα του ιταλικού ταξιδιού τονίζεται ασταμάτητα η

³⁶ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Α*, 112.

³⁷ «[...] οι αληθινοί καλλιτέχνες δεν περιφρονούν τίποτε και υποχρεώνουν εαυτούς να κατανοούν αντί να κρίνουν», στο Αλμπέρ Καμύ, *Ο Καλλιτέχνης και η Εποχή του*, μτφρ. Παράσχος Λιάδης, κ.α. (Αθήνα: Καστανιώτη, 2011), 26.

³⁸ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Α*, 112. Φυσικά σ’ αυτό το σχόλιο εννοεί τον ίδιο.

³⁹ «Με πιάνει μελαγχολία που δεν υφίσταται κι ένα παρόν δίπλα στο παρελθόν». Στο Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Α*, 149.

⁴⁰ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Α*, 113, Στα περιχώρα της Ρώμης.

⁴¹ Στο ίδιο, 113.

⁴² Στο ίδιο, 114.

δεύτερη αγάπη του.⁴³ Το ενδιαφέρον για τη μουσική τον συνοδεύει συνεχόμενα σ' αυτή τη μεσογειακή επαφή, όπως και η εντύπωση του για τις καθαρές αρχιτεκτονικές φόρμες. Όπως σημειώνει και ο ίδιος, στην Ιταλία αντιλήφθηκε την «αρχιτεκτονικότητα στην αφηρημένη τέχνη».⁴⁴

Μέσα από το *Italienisches Tagebuch*, τα τετράδια του καλλιτέχνη, προβάλλουν δύο στοιχεία, τα οποία θα συνοδεύσουν και τη μελλοντική του αναζήτηση: το πρώτο είναι το ενδιαφέρον και ο θαυμασμός του καλλιτέχνη για την «πρωτόγονη»⁴⁵ καλλιτεχνική έκφραση, η οποία γίνεται η βάση της *ποιητικής* του ανάμεσα στον 'σουρεαλισμό' και τη 'λυρική αφαίρεση'. Το δεύτερο είναι οι αρχικές τοποθετήσεις του Klee για τη φόρμα και τη δομή, οι οποίες είναι θεμελιώδεις στα 'κατασκευαστικά' έργα που σχετίζονται με το Bauhaus. Την αντιληπτική ικανότητα για την καθαρή φόρμα την οφείλει στην επαφή του με την αρχιτεκτονική στη Μεσόγειο και ειδικά την Ιταλία.

Αφήνοντας τον Haller πίσω στη Ρώμη, ο Klee ξεκίνησε για το Νότο μεταξύ 23 Μαρτίου και 6 Απριλίου του 1902. Επισκέφθηκε τη Νάπολη και τα γύρω χωριά που κοίταζαν τον Ναπολίτικο κόλπο, και μαγεύτηκε από την φωτεινότητα και τα χρώματα. Στο Εθνικό Μουσείο της Νάπολης εντυπωσιάστηκε πολύ από τη σειρά των τοιχογραφιών της Πομπηίας και αισθάνθηκε αναζωογονημένος, βαθύτατα «συγκινημένος και αιχμαλωτισμένος».⁴⁶ Επίσης, τον τράβηξε ασυναίσθητα το Ενυδρείο της Νάπολης με τα υδρόβια ζώα και οι τοιχογραφίες του Hans von Marées στη βιβλιοθήκη του Ενυδρείου. Από τις εντυπώσεις από τα κείμενα της Νάπολης

⁴³ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Α, Μπόεμ του Πουτσίνι, 144, Παράσταση των Αρχιτραγουδιστών, 146, Τόσκα του Πουτσίνι, 159, Τρις του Μασκάνι, Μεριστοφελής του Μπόιτο, 163-164, Μότσαρτ, Ζεϋς. Σούμπερτ, Ιντερμέτζο Ροζαμούντε, Λίστ, Tasso lament e trionfo, Μπετόβεν, Συμφωνία αριθμός 7 σε Λα μείζονα, 175.

⁴⁴ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 19.

⁴⁵ «Η Βασιλική της Αγίας Σαβίνας, εξάισια πρωτόγονη» στο Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Α, 122.

⁴⁶ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Α, 165.

διαφαίνεται άλλο ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό της μετέπειτα *ποιητικής* του, η αναζήτηση μια καλλιτεχνικής σημαίνουσας γλώσσας «πραγμάτων», τα οποία κατανοούνται είτε ως «ενότητες πολλαπλών αισθητηριακών δεδομένων»,⁴⁷ είτε ως «φορμαρισμένη ύλη».⁴⁸ Παρόλο που η αρχική ιδέα του ταξιδιού ήταν αφιερωμένη στη μελέτη της Αναγέννησης και της κλασικής εποχής, επανέρχεται στο προσκήνιο η κλίση του προς τις αυθόρμητες και primitive μορφές τέχνης, η οποία πρωτοεμφανίστηκε όταν ήταν στη Ρώμη.

Το Πάσχα του 1902 ολοκλήρωσε μικρές και μεγαλύτερες μεσογειακές νότιες διαδρομές: Νάπολη, Πομπηία, Καστελλαμάρε, Σορρέντο, Ποζιτάνο, Αμάφι. Και επιστρέφοντας στη Ρώμη, κλείνει μ' ένα ταξίδι στη Φλωρεντία, όπου θαύμασε πάνω απ' όλα την αρχιτεκτονική και συγκλονίστηκε από την απεραντοσύνη των ναών και την πνευματικότητα των τοιχογραφιών και της φλωρεντινής τέχνης του 15^{ου} αιώνα. Ειδικά για την Πινακοθήκη Uffizi, σημείωσε πως η ποιότητα των έργων είναι μοναδική και πως η *tribuna* (αίθουσα) με τα αριστουργήματα αποτελεί τη νοητά υψηλότερη πνευματική πολυτέλεια.⁴⁹ Ο Klee μοίρασε το χρόνο του στη Φλωρεντία μεταξύ επισκέψεων στα μουσεία, τους ναούς και τις εκκλησίες, όπου μελέτησε, ανάμεσα σε άλλους, τους Michelangelo, Perugino, Botticelli, Tiziano, Raphael, Donatello, Dürer, Mantegna, Holbein, Lucas Cranach και Rembrand.

Σ' αυτό το ταξίδι διακατέχεται απο αντιφατικά συναισθήματα και σκέψεις. Αυτό φαίνεται επίσης στο πρώτο κριτικό δοκίμιο σχετικά με την επίδραση του ιταλικού ταξιδιού στην τέχνη του Klee από τον Leopold Zahn,⁵⁰ ο οποίος το 1920

⁴⁷ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας (Αθήνα: Δωδώνη, 1986), 41.

⁴⁸ Στο ίδιο, 43.

⁴⁹ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Α, 181.

⁵⁰ Ο Leopold Zahn, (1890-1970), ιστορικός και συνεργάτης του Hans Golz (1873-1927), ιδιοκτήτη της ομώνυμης γκαλερί τέχνης στο Μόναχο, στην οποία Klee πραγματοποίησε την πρώτη έκθεση από 362 έργα τον Μάιο του 1920. Την ίδια χρονιά ο Zahn γράφει τη μια από τις δύο μονογραφίες που εκδίδονται για τον Klee, (η άλλη είναι από τον Hans Wedderkop). Ο Zahn ήταν επίσης ο

έγραψε: «Η Ιταλία τον εμπλουτίσε, αλλά δεν του έδωσε καμία αίσθηση απελευθέρωσης, ίσα-ίσα είχε το αντίθετο αποτέλεσμα. Η Ιταλία του δίδαξε ένα ιστορικό μάθημα, από το οποίο θεμελιώθηκε η τραγική συνειδητοποίηση, του να είναι κληρονόμος, ένας επίγονος. Τον κυριέυσε μια απαισιόδοξη διάθεση και αυτός προσπάθησε να αντιδράσει με σάτιρα και ειρωνία».⁵¹ Μετά την επιστροφή του στη Βέρνη, το καλοκαίρι του 1903, ακολούθησε μια σειρά χαρακτηριστικών, τα οποία ο Klee αποκάλεσε *Επινοήσεις* (*Inventionen*, 1903-5). Παράχθηκαν από τις μελέτες των ελληνορωμαϊκών αγαλμάτων, τα οποία αποδίδονται με ένα κωμικο-γκροτέσκο τρόπο, μέσα από σκόπιμες διαστρεβλώσεις και επιμηκύνσεις, τις οποίες αργότερα θα ονόμαζε «γοτθικό-κλασσικό» ύφος. Αυτή η ανησυχία, η αμηχανία, η περιπλοκότητα και η έντονη διεισδυτική έρευνα θα τον οδηγήσουν στην μετέπειτα νεοτερική τοποθέτηση του, όπου θα «μπορέσει να ρίξει τη γέφυρα».⁵²

Το απόσπασμα από το *Ημερολόγιο III* του καλλιτέχνη θα μπορούσε να είναι μια μικρή περίληψη των εμπειριών του καλλιτέχνη από το πρώτο ταξίδι στην Ίταλια:

«Προς το παρόν υπάρχουν τρία πράγματα: μια ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα (*Φύσις*) με αντικειμενική αντίληψη του ενθάδε προσανατολισμού και αρχιτεκτονική βαρύτητα, και ένας χριστιανισμός (*Ψυχή*) με υποκειμενική αντίληψη του επέκεινα προσανατολισμού και μουσική βαρύτητα. Το τρίτο είναι ένας μετρίοφρων αυτοδίδακτος, χωρίς να το ξέρεις: να'σαι ένα τοσοδούλι Εγώ»⁵³.

Συναντάμε για πρώτη φορά μέσα στην ημερολογιακή καταγραφή του ιταλικού ταξιδιού, όπως και του μετέπειτα ταξιδιού στην Τυνησία, το βασικό στοιχείο που θα είναι το κυρίαρχο στη *ποιητική* του Klee, την δυαδικότητα: του «εδώ» και του «εκεί», της συνείδησης και της φαντασίας, της αντικειμενικότητας και της πνευματικότητας, της *φυσικής* και της *ψυχικής* δομής-κατασκευής και της σύνθεσης και της διαίσθησης.

αρχισυντάκτης της *Der Ararat*, μιας ειδικής έκδοσης, η οποία έβγαине με τις εκθέσεις στην γκαλερί του Golz, στα 1919-1921. Εκείνη την χρονιά έγινε ο κατάλογος της έκθεσης του Klee.

⁵¹ Leopold Zahn, *Paul Klee, Leben, Werk, Zeit* (Potsdam: Potsdam G. Kiepenheuer, 1920), 8. <https://archive.org/details/paulkleelebenwer00zahnuoft>

⁵² Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 57.

⁵³ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 19-20.

Αυτή η δυαδικότητα σχετίζεται άμεσα με την εναλλακτικότητα των τοπίων, των πόλεων, των χώρων και των τόπων τα οποία συνάντησε ο καλλιτέχνης. Οι έννοιες της *σύνθεσης* και της *διαίσθησης* χρησιμοποιήθηκαν από τον Klee για πρώτη φορά στην περίφημη διάλεξη του το 1924 –μια σύντομη πραγματεία με τίτλο *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*⁵⁴– στα εγκαίνια μιας έκθεσης στο Μουσείο της Ιένας. Παρατηρούμε πως αρκετά χρόνια μετά, το 1939, ο Stefan Zweig σε μια δική του διάλεξη στην Αμερική προσπαθώντας να «διαλευκάνει»⁵⁵ το τι πραγματικά συμβαίνει κατά τη διάρκεια της δημιουργικής διαδικασίας, καταλήγει ακριβώς στο ίδιο σημείο με τον Klee. Ο Zweig τονίζει «πως η δημιουργία είναι μια αέναη μάχη ανάμεσα στο ασυνείδητο και το συνειδητό»,⁵⁶ και συνεχίζοντας σημειώνει πως «τα δύο αυτά θεμελιώδη στοιχεία είναι απαραίτητα, καθώς ο καλλιτέχνης υποτάσσεται στο νόμο της αντίθεσης, της δημιουργικής ισορροπίας μεταξύ συνειδητού και ασυνείδητου».⁵⁷

1.2.2 Το ταξίδι στην Τυνησία

Στην ηλικία των 34 χρόνων ο Klee είχε ήδη ταξιδέψει αρκετά στην Ευρώπη και είχε αποκτήσει βαθιά γνώση των τεχνών της αρχαιότητας και της Αναγέννησης, όπως επίσης των Francisco Goya, William Blake και Aubrey Beardsley. Ταυτόχρονα, είχε ως παρακαταθήκη τον Γερμανικό Συμβολισμό, ενεργή συμμετοχή στον Γερμανικό Εξπρεσιονισμό και εξοικείωση με τους σύγχρονους του καλλιτέχνες, όπως τον Alfred Kubin, τον Wassily Kandinsky, τον George Braque, τον Pablo Picasso και τον Henri Matisse· ήταν όμως ακόμη αβέβαιος για την κλίση και την ικανότητά του. Κατά το δεύτερο ταξίδι του στο Παρίσι το 1912, εντυπωσιάζεται ιδιαίτερα με τους πειραματισμούς του Robert Delaunay, με το φως και το χρώμα. Ενώ το 1913 μεταφράζει το κείμενο του Delaunay *Για το φως (Sur la lumière, Über das Licht)* για

⁵⁴ Paul Klee, *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ (Αθήνα: Κάλβος), 5.

⁵⁵ Stefan Zweig, *Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας*, μτφρ. Αλέξανδρος Καρατζάς (Αθήνα: Ροές, 2002), 24.

⁵⁶ Στο ίδιο, 56.

⁵⁷ Στο ίδιο, 56-57.

το περιοδικό *Der Sturm*⁵⁸ και γοητεύεται από την ελευθερία της φόρμας που «λούζεται» στο χρώμα και στο φως, ο ίδιος ακόμη δεν έχει καταφέρει να ξεκλειδώσει την δική του χρωματική διαλεκτική. Ο Robert Kudielka, επιμελητής της έκθεσης Paul Klee: *The Nature of Creation*,⁵⁹ σημειώνει πως «ο Matisse και ο Picasso χρειάστηκαν περίπου οκτώ χρόνια συνεχόμενων δοκιμών και πειραματισμών, πριν ο καθένας φτάσει στο δικό του συγκεκριμένο σημείο εκκίνησης, ενώ ο Klee χρειάστηκε ακόμη περισσότερο. [...] Πάλεψε δώδεκα επίπονα χρόνια, πριν νιώσει σίγουρος για την κλίση του».⁶⁰ Την τελική δήλωση του καλλιτέχνη «είμαι ζωγράφος»⁶¹ θα τη συναντήσουμε στην Τυνησία στις 16 Απριλίου του 1914.

Αυτά τα χρόνια⁶² ο Klee επιχειρεί μια λεπτομερή καταγραφή όλης της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, δίνοντας σε κάθε έργο τον αντίστοιχο αριθμό. Με τον τρόπο αυτό προσπαθεί να συστηματοποιήσει τους πειραματισμούς του και πιστεύει πως το ταξίδι στην Τυνησία είναι ζωτικής σημασίας για την δική του καλλιτεχνική ανάπτυξη και την σχέση του με τη Μεσόγειο. Ο Klee επιθυμούσε πολύ αυτό το ταξίδι, το οποίο είχε αναβληθεί αρκετές φορές. Έτσι, στις 7 Απριλίου του 1914 φτάνει με το πλοίο *Carthagé* από το λιμάνι της Μασσαλίας στην Τυνησία, μαζί με τους φίλους του August Macke και τον Louis Moilliet (εικ. 2, 3, 4).⁶³ Αυτή η σύντομη επίσκεψη των δυο εβδομάδων αποδεικνύεται μια «συγκλονιστική συνάντηση» με το φως, το χρώμα, την κίνηση και τον ρυθμό. Η στιγμή της αναγνώρισης είναι άρρηκτα

⁵⁸ *Der Sturm* 3.144-5 (Ιανουάριος 1913): 255-6. Γερμανικό περιοδικό τέχνης και λογοτεχνίας, το οποίο εκδίδεται από τον Herwarth Walden, μεταξύ 1910 και 1932. Κάλυπτε αρκετά καλλιτεχνικά κινήματα όπως τον Εξπρεσιονισμό, Κυβισμό, Νταντά, Σουρεαλισμό, κ.α.

⁵⁹ Έκθεση στην Hayward Gallery, στο Λονδίνο, 17 Ιανουαρίου-1 Απριλίου 2002.

⁶⁰ Robert Kudielka, επιμ. *Paul Klee: The Nature of Creation* (Λονδίνο: Hayward Gallery και Lund Humphries, 2002), 25.

⁶¹ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 256.

⁶² Ξεκινάει τον κατάλογο του έργου του, τον Φεβρουάριο του 1911 και συνεχίζει μέχρι το τέλος της ζωής του.

⁶³ Ο August Macke φίλος του Klee από την ομάδα του *Γαλάζιου Καβαλάρη -Der Blaue Reiter*, στο Μόναχο το 1911. Ο Louis Moilliet ο οποίος είχε ξαναπάει στην Τυνησία το 1908 και το 1910, ήταν ο οδηγός για τον Klee και τον Macke.

συνδεδεμένη με αυτό το ταξίδι, το οποίο υπήρξε καθοριστικό για την εξέλιξη του έργου του και την δημιουργία των ‘μαγικών τετραγώνων’.

Ο Klee περνά τις πρώτες μέρες στην Τύνιδα, στο σπίτι του Ελβετού γιατρού Ernst Jäggi,⁶⁴ φίλου του Moilliet και αργότερα στην εξοχική κατοικία του γιατρού, στον Άγιο Γερμανό (σήμερα Εζάχρα) (εικ. 5). Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού πραγματοποιεί συχνές και σύντομες επισκέψεις στην Καρχηδόνα, στο Χαμμαμέτ, στο Καΐρουάν, στο Σίντι-μπου-Σάϊντ και σε άλλες πόλεις και χωριά. Η φύση, οι δρόμοι, οι Βεδουίνοι, οι Βέρβεροι με τις μεγάλες παραδοσιακές στολές, οι ήχοι της Τυνησίας,⁶⁵ οι μυρωδιές, οι γεύσεις και τα χρώματα γοήτευσαν τον Klee (εικ. 6, 7, 8). Θα



Εικόνα 5. Εξοχική κατοικία, Dr Ernst Jäggi, Άγιος Γερμανός

μπορούσε να ειπωθεί πως θυμίζουν τη γοητεία που άσκησαν πάνω του τα μεγάλα έργα του παρελθόντος στο ταξίδι του στη Ρώμη. Η ανακάλυψη του τυνησιακού τοπίου άφησε μια μόνιμη και έντονη εντύπωση στον Klee, η οποία αποτυπώνεται σε πολλά σημεία

μέσα στο ημερολόγιο του.

Κατά τη διάρκεια των διαδρομών του, ο Klee παρατηρεί εξονυχιστικά τα εξωτερικά πράγματα, τις μορφές, τους χώρους και την ίδια στιγμή κατά την μεταγραφή αυτών των εικόνων λειτουργεί με μια εκπληκτική ελευθερία. Ο Klee ενδιαφέρεται να ενισχύσει το χρωματικό στοιχείο στα έργα του, γοητευμένος από το φως και τα χρώματα του Μαγκρέμπ (Maghreb). Αυτό ακριβώς το εσωτερικό αίτημα της αφαιρετικής χρωματικής δομής πυροδοτείται στην Τυνησία.

⁶⁴ Το 1919 την υδατογραφία, *Μπροστά από ένα τζαμί στην Τυνησία [Vor einer Moschee in Tunis]*, 1914, 204, (εικ.19, στο §2.1) την αφιέρωσε στον Herrn u. Frau Jäggi, για την φιλοξενία και την ανάμνηση της Τυνησίας.

⁶⁵ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 242, 244, 248, 250, 251.



Louis Moilliet



Klee und August



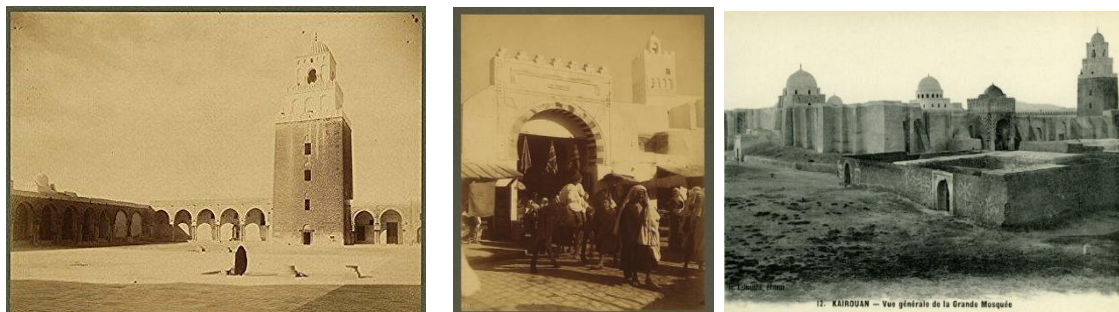
August, Vater Klee



Klee, der sich das Strohputz
ausgezogen hat.

Εικόνα 2, 3, 4. Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet, 1914, Τυνησία

Δεν μένει σε μια περιγραφική απεικόνιση του ‘εξωτικού καινούριου’ και φυσικά δεν ενδιαφέρεται για μια εξιδανικευμένη και ωραιοποιημένη απεικόνιση του ανατολικού τοπίου.



Εικόνα 6, 7, 8. Καϊρουάν, 1904-1913, Lehnert & Landrock, Τυνησία

Ο Will Grohmann⁶⁶ τονίζει πως το 1914 η καλλιτεχνική παραγωγή του Klee αυξάνεται ραγδαία⁶⁷ και παρατηρεί ότι πολλές από τις υδατογραφίες έγιναν μετά από την επιστροφή του Klee στο Μόναχο,⁶⁸ ενώ αρκετοί μελετητές θεωρούν πως ο καλλιτέχνης είχε δημιουργήσει κοντά στις 30 υδατογραφίες⁶⁹ και 13 σχέδια κατά την παραμονή του στην Τυνησία. Ωστόσο, ο Charles Werner Haxthausen υποστηρίζει πως ο Klee δημιούργησε μόνο 18 υδατογραφίες στην Τυνησία.⁷⁰ Δεν έχει σημασία η ιστορική διαμάχη⁷¹ για το αν όλες οι τυνησιακές υδατογραφίες φιλοτεχνήθηκαν εκ του φυσικού κατά την διάρκεια των επισκέψεων ή με την επιστροφή στο εργαστήριο

⁶⁶ Ιστορικός τέχνης, βιογράφος, κριτικός, πολύ στενός φίλος του Klee (1887-1968). Πρώτο δοκίμιο, “Paul Klee 1923-1924,” *Der Cicerone* 16. 17 (1924): 786-96. Το 1925 το άρθρο του για τα σχέδια του Klee, “Handzeichnungen von Paul Klee,” *Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler* 1. 5 (1925): 216. Το 1929 στο Παρίσι η μονογραφία του για τον Paul Klee εκδόθηκε από τον Κρίστιαν Ζερβός στα *Cahiers d’Art*. Το 1930 συνεχίζει την μέλετη για τα σχέδια του Klee (Potsdam, 1934), στο *Paul Klee: Handzeichnungen II 1921-1930*. Zürich: Bergen, Müller & Kiepenheuer, 1948. Το *Paul Klee*, του 1957 παραμένει ένα σημαντικό κείμενο: Grohmann, Will. Paul Klee. Μτφρ. Norbert Guterman. London: Thames and Hudson, 1967.

⁶⁷ Will Grohmann, *Paul Klee*, μτφρ. Norbert Guterman (London: Thames and Hudson, 1987), 14.

⁶⁸ Grohmann, *Paul Klee*, 14.

⁶⁹ *The Journey to Tunisia, 1914: Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη: Hatje Cantz Verlag, (14 Μαρτίου- 22 Ιουνίου), 2014, 114.

⁷⁰ Charles Werner Haxthausen, *Paul Klee, the formative years* (New York: Garland Publishing, 1981), 441-444.

⁷¹ Ενδεικτικά στο κεφάλαιο ‘A note on Klee’s Tunisian watercolours’ του Marcel Franciscono, *Paul Klee: His Work and Thought* (Chicago: The University of Chicago Press, 1991), 323-326.

του στο Μόναχο. Το σημαντικό είναι ότι φέρουν έντονα τα σημάδια της οπτικής εμπειρίας στην Τυνησία.

Ο συγκεκριμένος «χώρος» γίνεται ο «τόπος» συνάντησης των μορφικών στοιχείων και ικανοποιείται η καλλιτεχνική ανάγκη του Klee για την εύρεση μιας νέας πλαστικής γλώσσας. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ιδιαίτερη προσέγγιση του ταξιδιού από τον Wilhelm Hausenstein, την οποία οι περισσότεροι βιογράφοι, ιστορικοί και η παρούσα έρευνα δεν συμμερίζονται. Ο Hausenstein στη μονογραφία του για τον Klee το 1921,⁷² διατυπώνει την υπόθεση ότι ο καλλιτέχνης είχε βορειοαφρικανικές ρίζες και τοποθετείται εντελώς διαφορετικά για το ταξίδι στην Τυνησία. Όπως αναφέρει ο Otto Carl Werckmeister, ο Hausenstein χρησιμοποιώντας ως έναυσμα ένα αυτοβιογραφικό κομμάτι του Klee σχετικά με την πιθανή ανατολική καταγωγή της μητέρας του,⁷³ ερμηνεύει αυτό το ταξίδι ως μια βαθιά ουσιαστική επιστροφή του καλλιτέχνη στη φυσική του προέλευση. «Ο Hausenstein επιχειρεί ακόμη και πιο εκτεταμένες συνδέσεις με την ανατολίτικη κουλτούρα, συμπεριλαμβανομένων του ινδικού βουδισμού και κινέζικου κομφουκιανισμού. Παρόλο που στην τελική του ανάλυση επιμένει πως η ιστορική ευαισθησία του Klee ως Ευρωπαίου τον είχε κρατήσει από την επίτευξη του στόχου, της διαδρομής προς την Ανατολή. Γι' αυτόν η υποθετική μικτή προέλευση του Klee, συμβόλιζε την άλυτη διαφορά μεταξύ Ευρώπης και Ανατολής», παρατηρεί ο Werckmeister.⁷⁴

Σε αντίθεση με την άποψη του Hausenstein, στα επόμενα κεφάλαια θα αναλυθεί –μέσα από τα ίδια τα έργα του καλλιτέχνη– ο τρόπος με τον οποίο ο Klee

⁷² Wilhelm Hausenstein, *Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. München: Kurt Wolff, 1921.

⁷³ Ο ίδιος ο Klee έδωσε στον βιογράφο του, την βιολογική νομιμοποίηση της ανατολικής κληρονομιάς, όταν το 1919 έγραψε με ποιητική υπερβολή, πως 'η καταγωγή του ήταν μάλλον, από την Ανατολή: Η μητέρα του ήταν μισή ελβετίδα (Βασιλεία), ...μπορεί να είναι Oriental, από τη νότια Γαλλία'. Βλ. ενδεικτικά *The First Monographs on Klee, Hausenstein*, στο βιβλίο του Otto Carl Werckmeister. *The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 226-232.

⁷⁴ Otto Carl Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920* (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 229.

συγκεράζει αυτή την «εναλλακτική» πολυμορφία. Η Edwige Tamalet Talbayev σχολιάζοντας τη Μεσόγειο του Gabriel Audisio, παρατηρεί πως, «είναι η συμφιλίωση και η συγχώνευση Ανατολής και Δύσης, η καρδιά της οποίας βρίσκεται στην κεντρική γη της Τυνησίας».⁷⁵ Αυτό ακριβώς βιώνει και ο «βόρειος» Klee στις αρχές του προηγούμενου αιώνα. Αυτή η «ρευστή υβριδικότητα»⁷⁶ της Μεσογείου τον οδηγεί σε πολύπλοκες, πολυσύνθετες, εικαστικές «μεσογειακές» ενορχηστρώσεις.

1.2.3 Τα τελευταία ταξίδια στην Μεσόγειο: 1924, 1926, 1928, 1930, 1931 και 1932

Μετά από αυτό το σημαντικό ταξίδι στην Τυνησία, ο Klee δεν ξαναταξίδεψε στη Μεσόγειο για δέκα ολόκληρα χρόνια λόγω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και των οικονομικών, πολιτικών, κοινωνικών αλλαγών στον Μεσοπόλεμο. Επέστρεψε ξανά



Εικόνα 9. Paul Klee, *Ματζάρο (Mazzaro)*, 1924, υδατογραφία σε μαύρο προετοιμασμένο χαρτί, 23 × 30.5 εκ. Συλλογή Carl Djerassi, Σαν Φρανσίσκο

στην Ιταλία σχεδόν 22 χρόνια μετά από το πρώτο του ταξίδι. Το Σεπτέμβριο του 1924 ταξιδεύει, αυτήν την φορά μαζί με την γυναίκα του, στη Σικελία, όπου έμεινε περίπου έξι εβδομάδες και επισκέπτεται τις Συρακούσες, την

Ταορμίνα, την Γέλα και το Ματζάρο.

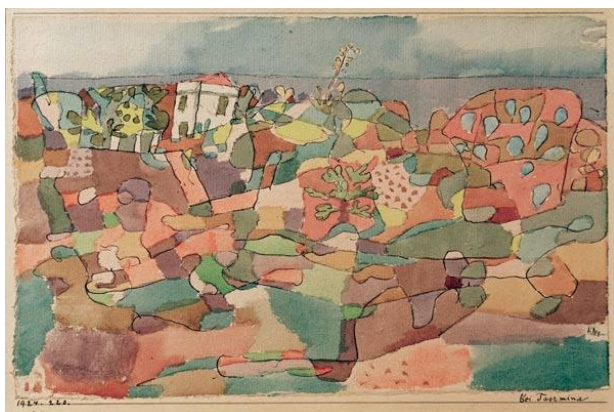
Εκεί έχουμε το έργο *Mazzaro*, (εικ. 9)

ένα όχι τόσο γνωστό έργο του καλλιτέχνη, όπου παρατηρείται μια στροφή σε μια πιο εικονιστική ζωγραφική, αλλά και πάλι οι γεωμετρικές φόρμες δίνονται με μεγάλες

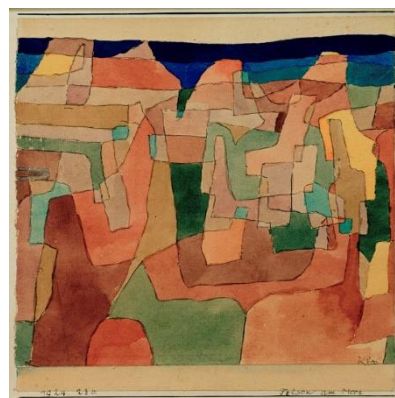
⁷⁵ Edwige Tamalet Talbayev, “Between nostalgia and desire: l’Ecole d’Alger’s transnational identifications and the case for a Mediterranean relation,” 367.

⁷⁶ Βλ. ενδεικτικά στο βιβλίο του Gabriel Audisio, *Jeunesse de la Méditerranée*. Paris: Gallimard, 2002. Μια ανάλυση του ήχου αυτού του υβριδισμού, βρίσκεται στις πρώτες σελίδες του κειμένου *Jeunesse de la Méditerranée*, ‘Les Deux portes dela mer’. Επίσης ιστορικά η έννοια της «Υβριδικότητας στο μεσογειακό κόσμο» βλ. §22. Steven A. Epstein, “Hybridity,” *A Companion to Medirreanean History*, επιμ. Peregrine και Shanon Kinoshita (Oxford: Wiley-Blackwell, 2014):345-358.

επιφάνειες χρώματος. Όπως επίσης παρατηρείται στα έργα *Κοντά στη Ταορμίνα* (*Bei Taormina*) (εικ. 10) και *Βράχια δίπλα στη θάλασσα* (*Felsen am Meer*) (εικ. 11), η απόδοση των καθαρών διάφανων χρωματικών σχημάτων βρίσκεται κοντά στις τυνησιακές υδατογραφίες.⁷⁷



Εικόνα 10. Paul Klee, *Κοντά στη Ταορμίνα* (*Bei Taormina*), 1924, πέννα και υδατογραφία, 15.1 x 23.5 εκ. Zentrum Paul Klee Βέρνη



Εικόνα 11. Paul Klee, *Βράχια δίπλα στη θάλασσα* (*Felsen am Meer*), 1924, Υδατογραφία σε γερμανικό χαρτί Ingres, 19,5 x 18,2 εκ. Collection A. Rosengart, Λουκέρνη

Σε εκείνες τις καλοκαιρινές διακοπές του 1924 στη Σικελία, ο Klee ανακαλύπτει πάλι ομοιότητες με τα τυνησιακά τοπία. Συνθέτει αρκετές υδατογραφίες στις οποίες συλλαμβάνει το φως, το χρώμα και την ατμόσφαιρα του ξεχωριστού, γεωγραφικού χώρου, όπως τα έργα *Πορτρέτο της κυρίας Π. στο Νότο* (*Bildnis der Frau P. im Suden*) (εικ. 12) και *Καλλιεργημένο Δέντρο* (*Baum Kultur*) (εικ. 13). Σ'αυτές κυριαρχεί το λαμπερό, ζεστό χρώμα το οποίο σε κάποια σημεία γίνεται ατμοσφαιρικά πιο διάφανο και αλλού πιο συμπαγές και τέμνεται με απλοποιημένα γραφικά περιγράμματα. Οι μαύρες κηλίδες στην επιφάνεια προκύπτουν από τη χρήση μιας ιδιαίτερης τεχνικής⁷⁸ αυτής της περιόδου, η οποία συχνά χρησιμοποιείται από τον Klee. Το σχήμα της καρδιάς που βλέπουμε μπροστά στο στήθος της *Frau P.* παρουσιάζεται συχνά στο έργο του Klee, κάποτε ως στόμα, μύτη ή ακόμα και ως

⁷⁷ Θα γίνει εκτενής ανάλυση στο επόμενο κεφάλαιο.

⁷⁸ Σε αυτήν την τεχνική μία πλευρά ενός φύλλου χαρτιού επικαλύπτεται με μαύρο λάδι και στρώνεται σε ένα κενό βοηθητικό χαρτί. Μετά ένα σχέδιο τοποθετείται στην κορυφή των δύο αυτών στρωμάτων και με μια γραφίδα πατώντας πάνω στις γραμμές του σχεδίου, μεταφέρεται το περίγραμμα στο κάτω φύλλο. Στο τέλος προστίθεται η νερομπογιά.

κορμός. Πρόκειται για ένα μοτίβο που γεφυρώνει τον «βιολογικό» και ψυχικό κόσμο του καλλιτέχνη, συμβολίζει τις δυνάμεις της ζωής και επίσης λειτουργεί ως ένα διαμεσολαβητικό σχήμα μεταξύ τετραγώνου και κύκλου. Σύμφωνα με τον ιστορικό τέχνης Giulio Carlo Argan, «ο Klee βουτά στα βάθη της ψυχής, κατακτά την εικόνα στο επίπεδο όπου αυτή ζει, την αποκαλύπτει δίχως να τη μετακινήσει από τον ψυχικό ιστό με τον οποίο συνδέεται με άπειρους ζωτικούς δεσμούς».⁷⁹



Εικόνα 12. Paul Klee, *Πορτρέτο της κυρίας Π. στο Νότο (Bildnis der Frau P. Im Süden)*, 1924, υδατογραφία και μεταφορά λαδομπογιάς σχεδίου σε χαρτί, 42.5 x 31 εκ. The Solomon R. Guggenheim Foundation Peggy Guggenheim Collection, Βενετία



Εικόνα 13. Paul Klee, *Καλλιεργημένο δέντρο (Baum Kultur)*, 1924, υδατογραφία και μεταφορά λαδομπογιάς σχεδίου σε χαρτί, μαζί με νερομπογιά σε χαρτόνι, 60.5 x 47.2 εκ. Solomon R. Guggenheim Museum, Ιδρυτική Συλλογή, Νέα Υόρκη

Δύο χρόνια αργότερα, το 1926, ο Klee πραγματοποιεί το τρίτο του ταξίδι στην Ιταλία, όπου επισκέπτεται την Πίζα, το Λιβόρνο και το μεγαλύτερο νησί του τοςκανικού αρχιπελάγους, τη νήσο Έλβα. Για άλλη μια φορά αναδεικνύεται η ευρύτερη αναζήτηση του καλλιτέχνη για το χρώμα και το φως, μέσα από την καρτ ποστάλ που στέλνει στις 26 Σεπτεμβρίου από την νήσο Έλβα, στο Ντεσσάου, στον

⁷⁹ G. C. Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770 – 1970* και Α. Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014), 308.

φίλο, γείτονα και συνάδελφο στο Bauhaus, Wassily Kandinsky. Στην κάρτα αποτυπώνεται η πανοραμική θέα από το Πορτοφεραίο (Portoferraio), όπου του δηλώνει ότι απολαμβάνει «τα γοητευτικά θαυμάσια χρώματα, του νότιου φωτός».⁸⁰ Ο Grohmann αναφέρει πως, μπορεί «ο Klee να μην δημιούργησε αρκετά έργα αυτές τις έξι εβδομάδες στην Σικελία, αλλά για άλλη μια φορά εμπνέυστηκε από τα χρώματα, τη βλάστηση και την πνευματική ατμόσφαιρα. Σχεδόν ένιωσε πως βρισκόταν στην ακτή της Βόρειας Αφρικής».⁸¹ Έχει αναγνωριστεί ότι δέκα έργα τα οποία χωρίζονται σε «αρχιτεκτονικά τοπία» και σχέδια, είναι εμπνευσμένα από το ταξίδι στην Έλβα. Στο έργο *Δύο λόφοι και πόλη (Zwei Hügel Stadt)* του 1927, η χρήση του φωτεινού κόκκινου, κίτρινου, καφέ, ώχρας, γαλάζιου και των αποχρώσεων του πράσινου, παραπέμπει στα «γοητευτικά, θαυμάσια χρώματα», της μνήμης του καλλιτέχνη από το νότιο φως. Ολοκληρώνει με την οικογένεια του το τρίτο αυτό ταξίδι περνώντας από την Πίζα, τη Φλωρεντία και τα μουσεία της και την Ραβέννα. Παρόλο που δεν υπάρχουν γραπτά τεκμήρια αυτού του ταξιδιού, η Ραβέννα και κυρίως τα μωσαϊκά⁸² έκαναν μεγάλη εντύπωση στον Klee.

Το 1928 ο Klee ταξιδεύει στην Αίγυπτο, όπου επισκέπτεται το Κάιρο, τους θησαυρούς του Τουταγχαμών στο Μουσείο, το Λούξορ, το Καρνάκ, τις Θήβες, το Ασουάν και την Αλεξάνδρεια. Παρατηρείται ξανά η διεισδυτική, ιδιαίτερη ματιά του καλλιτέχνη, η οποία κινητοποιείται από την οπτική ποικιλία της φύσης. Σ' αυτό το ταξίδι ο Klee γνωρίζει τι ψάχνει και, όπως επισημαίνει ο Grohmann, «προφανώς είχε κάνει μια μελέτη της Αιγύπτου και του χιλιετούς πολιτισμού της. Νιώθει ότι η ιστορική ευαισθησία σε συνδυασμό με τη φύση είναι το σωστό πράγμα'. Μια τέτοια ταυτόχρονη προβολή του χρόνου και του χώρου είναι ζωτικής σημασίας για τις

⁸⁰ Η καρτ-ποστάλ βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Centre Georges Pompidou, στο Παρίσι, Le Fonds Kandinsky du Centre Pompidou et la Société Kandinsky.

⁸¹ Grohmann, *Paul Klee*, 19.

⁸² Η επιρροή από τα πολύχρωμα βυζαντινά ψηφιδωτά θα γίνει αντικείμενο μελέτης στο κεφάλαιο 4.2.

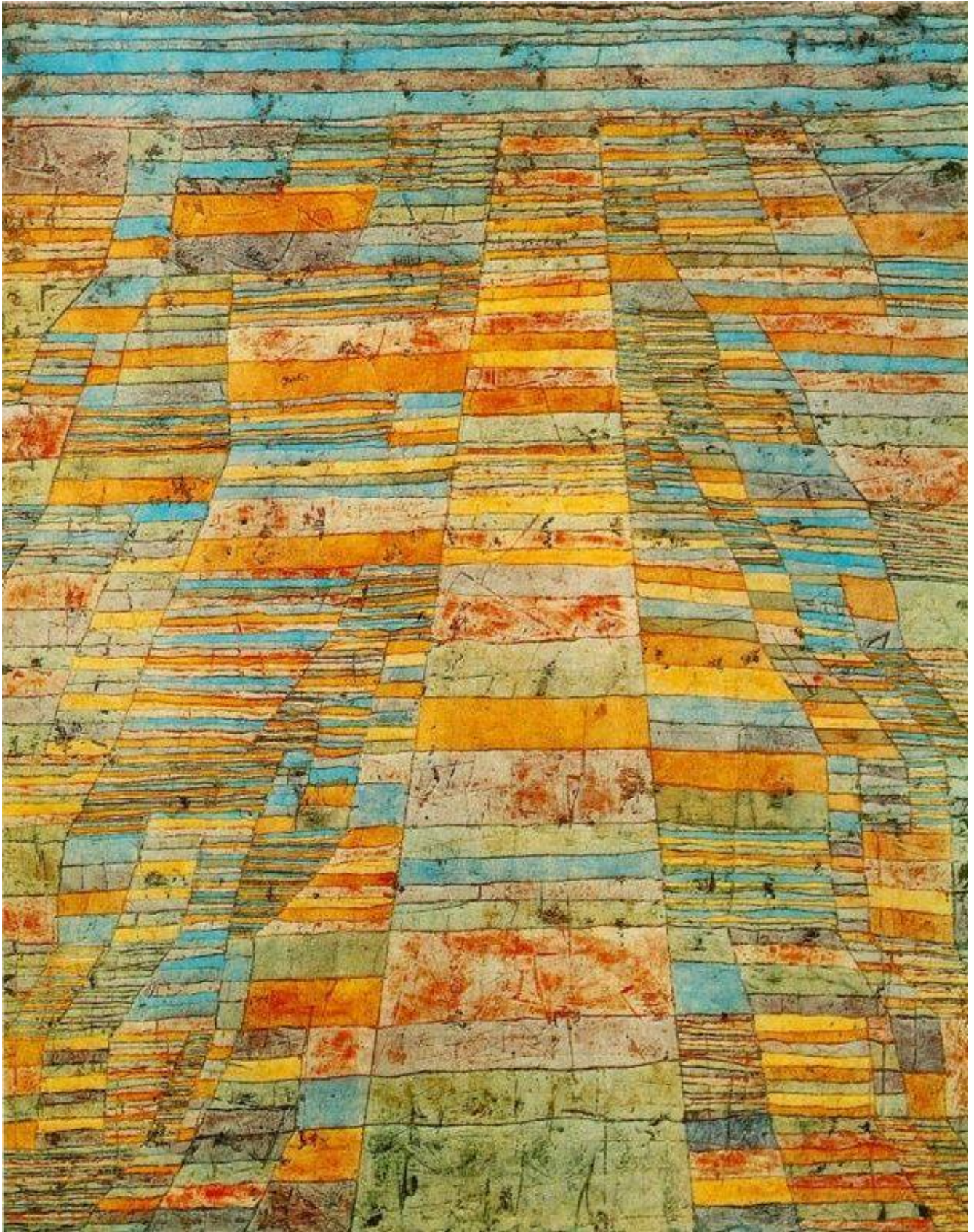
αιγυπτιακές εικόνες». ⁸³ Τα έργα που ακολουθούν το ταξίδι στην Αίγυπτο τείνουν προς τη γεωμετρικότητα και την αφαίρεση. Ένα από τα πιο διάσημα έργα του καλλιτέχνη, με τίτλο *Λεωφόροι και δρομάκια* (1929) (εικ. 14), είναι καρπός του αιγυπτιακού ταξιδιού. Ο Klee χειρίζεται το χρώμα, το σχήμα, και τη γραμμή για να δημιουργήσει μια αίσθηση βάθους του πραγματικού κόσμου ⁸⁴ και της κίνησης: τα στενά μπλε ορθογώνια στην κορυφή του καμβά ίσως δείχνουν τον ουρανό ή τον Νείλο. Δεξιά και αριστερά της σύνθεσης τα άνισα, στριμωγμένα, τραπεζοειδή και ορθογώνια σχήματα, «τα σιτηρο-χώραφα», δημιουργούν μικρά «δρομάκια», τα οποία οδηγούν το μάτι του θεατή από το κάτω μέρος του έργου στον υπερυψωμένο ορίζοντα-ουρανό (ή ποτάμι). Τα μεγάλα τραπεζοειδή σχήματα τοποθετημένα στο κέντρο του πίνακα απεικονίζουν την κεντρική «λεωφόρο» που χωρίζει τη σύνθεση στα δύο. Με ώριμη επιδεξιότητα τα φθαρμένα «δρομάκια» συμπλέκονται με τα εναλλασσόμενα χρώματα, σε αποχρώσεις του μπλέ, της ανοιχτής ώχρας και του πρασίνου. Χωρίς αμφιβολία, το θέμα σ' αυτό τον πίνακα είναι η προοπτική, «η αδιαφιλοκίνητη δομή του χώρου, όπου ο Erwin Panofsky παρακολουθώντας τη σκέψη του Ernst Cassirer αποδεικνύει ότι και η προοπτική είναι μια συμβολική φόρμα, μια παράσταση», όπως αναφέρει ο Argan. ⁸⁵ Αντίστοιχα, ο Grohmann σημειώνει «πως το σχήμα των 'αιγυπτιακών λωρίδων' καταγράφει εικονογραφικά το πνεύμα της γης, τον Κά». ⁸⁶ Οι «αιγυπτιακές» συνθέσεις του 1929, *Μνημείο στη Γόνιμη Χώρα* (εικ.15) και *Βραδινή Πυρκαγιά* (εικ.16) είναι γεωμετρικές κατασκευές του 'ορατού κόσμου'. Σύμφωνα με τον Argan, ο Klee επιτυγχάνει τη

⁸³ Grohmann, *Paul Klee*, 82.

⁸⁴ Στο ίδιο, 82. Σύμφωνα με τον Grohmann, το μοτίβο των αιγυπτιακών σιτηρο-χώραφων είναι σε πυραμιδική μορφή, λόγω του στροβιλίσματος από το νερό. Όπως επίσης η δομή των χωραφιών είναι σε διάφορα πλάτη, τα οποία εκτείνονται οριζόντια, τέμνονται από κάθετες και διαγώνιες γραμμές και οδηγούν στο Νείλο. Έτσι, στο συγκεκριμένο έργο του Klee των παράλληλων σχηματισμών, το αποτέλεσμα είναι ένα πλούσιο μοτίβο, το οποίο συνδυάζεται με φωτεινά χρώματα και επικαλείται ένα τοπίο.

⁸⁵ G. C. Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970*, 293.

⁸⁶ Grohmann, *Paul Klee*, 31.



Εικόνα 14. Paul Klee, *Λεωφόροι και δρομάκια (Hauptweg und Nebenwege)*, 1929, λάδι σε καμβά, 83,7 x 67,5 εκ. Μουσείο Ludwig, Κολωνία

μετατροπή των έργων σε συμβάν, «σε κάτι που συμβαίνει κάτω από το βλέμμα του θεατή και που αποτελεί πρόβλημα που ο καθένας θα λύσει με τον τρόπο του. Μπορεί να ερμηνευτεί με χίλιους τρόπους, γιατί η σωστή ερμηνεία δεν υπάρχει».⁸⁷ Τα χωράφια στην κοιλάδα του Νείλου, μετασχηματίζονται από τον Klee με μια γεωμετρική, ρυθμική δομή, σε μια αφαιρετική και δημιουργική γλώσσα του εικοστού αιώνα.



Εικόνα 15. *Μνημείο στη Γόνιμη Χώρα*, 1929, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί, 45.7 x 30.8 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη



Εικόνα 16. *Βραδινή πυρκαγιά*, 1929, λάδι σε καμβά, 33.8 x 33.3 εκ. Mr. and Mrs. Joachim Jean Aberbach Fund, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη

Τα τελευταία τρία ταξίδια στην Ιταλία δεν φαίνεται να είχαν σημαντική επίπτωση στην ανάπτυξη του Klee ως ζωγράφου. Έχει εργαστεί χρόνια, έχει αναπτύξει την καλλιτεχνική του γλώσσα, όπως επίσης έχει γράψει αρκετές θεωρητικές μελέτες για την τέχνη και έχει πια ωριμάσει σαν δημιουργός. Το 1930 επισκέφθηκε την Βιρσίλια και το Βιαρέτζιο (στην περιφέρεια της Τοσκάνης), μαζί με την Λίλι, όπου απόλαυσε τις διακοπές του. Το 1931 ξαναεπισκέφθηκε τις

⁸⁷ G. C. Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970*, 294.

Συρακούσες, το Αγκριτζέντο, τη Ραγκούσα και το Μονρεάλε, στην Σικελία.⁸⁸ Κατά την επιστροφή τους οι Klee, σταμάτησαν στη Λιγουρία, πέρασαν κάποιες μέρες στη Γένοβα και επισκέφθηκαν το Πορτοφίνο (Portofino), το Ραπάλο (Rapallo) και την Santa Margherita. Το τελευταίο ταξίδι του Klee πριν την ασθένεια⁸⁹ του ήταν το 1932, στη Βενετία. Το 1933 φιλοτεχνεί το έργο *Μικρό δωμάτιο στη Βενετία* (εικ. 17). Για άλλη μια φορά, ο Klee παρουσιάζει μια περίπλοκη και εσωτερική αφήγηση της δικής του «Βενετίας», μια ονειρική εικόνα απο φωτεινές αποχρώσεις του μπλέ, του



Εικόνα 17. Paul Klee, *Μικρό δωμάτιο στη Βενετία*, 1933, παστέλ σε χρωματιστό χαρτί, 20.32 x 30.48 εκ. Kunstmuseum, Βασιλεία

ροζ και του πράσινου παστέλ. Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι αμέτρητα: άραγε τα τριγωνικά ροζ σχήματα είναι κουρτίνες, οι οποίες ανοίγουν το «δωμάτιο με θέα» στην πλατεία του Σαν Μάρκο; Μήπως οι δύο κύκλοι στο κέντρο του έργου είναι τα μάτια του καλλιτέχνη; Άραγε βλέπουν μέσα ή έξω,

το φεγγάρι αριστερά ή τον σταυρό δεξιά; Μήπως το «μικρό δωμάτιο» είναι ο ποιητικός χώρος για την εναλλαγή του εσωτερικού και εξωτερικού κόσμου του Klee; Είναι μόνο μια εποικοδομητική έρευνα του Klee κατά τη διάρκεια της εμπειρίας στο Bauhaus; Μνήμες και σχήματα συγχωνεύονται στο μπλέ χαρτί που χρησιμοποιεί σαν φόντο για το *Μικρό δωμάτιο* και εν τέλει, το μεγαλύτερο μυστήριο αυτού του έργου βρίσκεται στη μαγεία των χρωμάτων του.

Ως εκ τούτου, συμπεραίνεται ότι κατά τα τελευταία ταξίδια στην Ιταλία ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται να επαληθεύσει την πραγματική σημασία της καλλιτεχνικής του έρευνας και δεν ψάχνει νέα κίνητρα για να την εμπλουτίσει. Αυτό

⁸⁸ Σε εκείνο το ταξίδι ο Klee ενθουσιάστηκε από μια παράσταση του Αισχύλου στο αρχαίο θέατρο στις Συρακούσες.

⁸⁹ Το 1935 εμφανίζονται τα πρώτα συμπτώματα σκληροδερμίας, ασθένειας που θα προκαλέσει τον θάνατο του, στις 29 Ιουνίου, το 1940 στη κλινική “Sant’Agnese” στο Λοκάρνο της Ελβετίας.

που είναι σημαντικό να σημειωθεί, είναι ότι αυτά τα τελευταία ταξίδια του Klee στην ηλικία των 50-53 χρόνων αποδεικνύουν το παρατεταμένο ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τη Μεσόγειο.

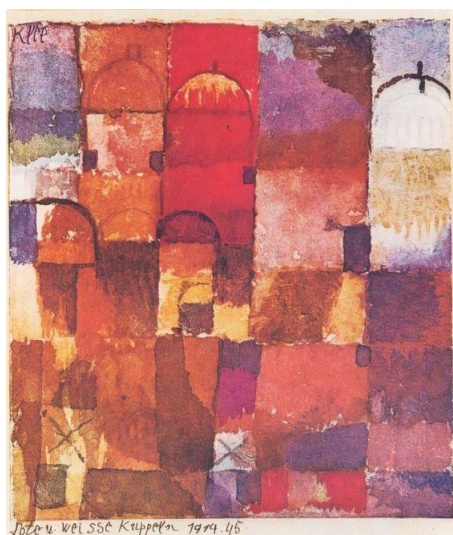
Μετά απ' αυτά τα ταξίδια ξεκινάει μία από τις δυσκολότερες περιόδους της ευρωπαϊκής ιστορίας, η οποία σηματοδοτεί την απαρχή των τραγικών, προσωπικών δοκιμασιών του Klee. Η άνοδος του Χίτλερ και του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος στη Γερμανία φέρει τραγικές εξελίξεις: οι πρωτοποριακοί καλλιτέχνες υφίστανται έντονες και συνεχείς πιέσεις. Στις 21 Απριλίου το 1933, ο Klee απολύθηκε χωρίς προφανή αιτία από τη θέση διδασκαλίας στην Ακαδημία Τέχνης στο Ντίσελντορφ. Το 1933 επιστρέφει στην ιδιαίτερη πατρίδα των παιδικών του χρόνων, τη Βέρνη. Το 1935 αρρώστησε από την πάθηση η οποία είναι σήμερα γνωστή ως σκληρόδερμα, η οποία θα τον οδηγήσει στον θάνατο το 1940. Τα έργα εκείνης της περιόδου διακατέχονται από θλίψη, αγωνία και μια εσωτερική ενδοσκόπηση. Η φυσική και ψυχολογική κατάσταση του Klee επιδεινώνεται. Το 1937 θα κορυφωθεί η επαίσχυντη επίθεση εναντίον του με την έκθεση της «εκφυλισμένης τέχνης» στο Μόναχο.⁹⁰ Παρά την επιδείνωση της υγείας του, ο Klee συνεχίζει να ζωγραφίζει. Τα τελευταία έργα του καλλιτέχνη πραγματεύονται το περίπλοκο ζήτημα του θανάτου, ίσως γιατί αισθάνεται πως το τέλος πλησιάζει. Αυτή τη χρονική στιγμή της ζωής του χρησιμοποιεί ξεκάθαρα τα «σύγχρονα» ιερογλυφικά σε μια συμβολική καλλιτεχνική γλώσσα, η οποία οδηγεί στην ιδιάζουσα συνομιλία ενός ανατολίτικου μυστικισμού, μιας λυρικής αρμονίας και μιας πρωτοποριακής αφαίρεσης.

⁹⁰ Συγκεντρώθηκαν τα έργα όλων των καλλιτεχνών που το ναζιστικό καθεστώς θεωρούσε επικίνδυνους. Εκτίθενται 17 έργα του Klee στην έκθεση του Μονάχου για την «παρακμαϊκή τέχνη». Αποσύρονται 120 έργα του από δημόσιες συλλογές στη Γερμανία. Κυνηγήθηκε σε όλη την Ευρώπη από τους Ναζί, ως επικίνδυνος και εκφυλισμένος.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Μορφοπλαστικές μετατοπίσεις στην Τυνησία: Χρώμα και φώς

2.1 Πρώτες υδατογραφίες: Καϊρουάν, Χαμμαμέτ, Άγιος Γερμανός

Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Klee ανακαλύπτει την πολυμορφία του τυνησιακού τοπίου. Θαυμάζει την αρχιτεκτονική της Τυνησίας, τα πολύχρωμα σπίτια που στριμώχνονται στα στενά σοκάκια, «τις στέγες με τα μεγάλα καφετιά κεραμίδια, τις ταράτσες»⁹¹ (εικ.18), τα διακοσμητικά στοιχεία των κατασκευών και τους ανατολίτικους λευκούς τρούλους. Το φως και τα χρώματα της Βόρειας Αφρικής πυροδότησαν τα αφηρημένα σχήματα και το νέο εικαστικό λεξιλόγιο στο έργο του Klee. Στην υδατογραφία *Κόκκινοι και λευκοί τρούλοι* (εικ. 19), οι τυνησιακές αρχιτεκτονικές λύσεις εμπνέουν στον Klee πρωτόγνωρες λύσεις σε ό,τι αφορά στη φόρμα, όπου κυριαρχεί η διαίρεση της επιφάνειας σε τετράγωνα, καθένα από τα οποία έχει διαφορετικό χρωματικό τόνο και διαφορετική φόρμα. Εδώ επικαλείται την όψη μια αραβικής πόλης με τζαμιά απλώς μέσω της εισαγωγής ημικυκλίων μέσα στα τετράγωνα. Σύμφωνα με τον Will Grohmann, ο Klee «με τις τυνησιακές υδατογραφίες έγινε μέλος του μοντέρνου κινήματος της ευρωπαϊκής τέχνης».⁹²



Εικόνα 18. *Sidi Okba*,
Καϊρουάν, Τυνησία

Εικόνα 19. Paul Klee, *Κόκκινοι και λευκοί τρούλοι*, 1914, υδατογραφία και γκουας σε χαρτί και χαρτόνι, 14.6 x 13.7 εκ. Συλλογή Βόρειας Ρηνανίας-Βεστφαλίας, Ντύσελντορφ

⁹¹ Fernand Braudel, *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας*, τόμος Β, 487.

⁹² Grohmann, *Paul Klee*, 13.

Το τυνησιακό ημερολόγιο είναι το τελικό κομμάτι των *Ημερολογίων III*.⁹³ Στο Καϊρουάν στις 17 Απριλίου του 1914 ολοκλήρωσε την τελευταία υδατογραφία⁹⁴ της παραμονής του στην Τυνησία, με τίτλο *Μπροστά στις πύλες του Καϊρουάν* (εικ. 20) και με ένα αίσθημα ελευθερίας αναφωνεί «πως το χρώμα με κατέχει. Δε χρειάζεται να το κυνηγώ πια. Με κατέχει για πάντα, και το ξέρω. Αυτό είναι το νόημα της πιο ευτυχισμένης ώρας: εγώ και το χρώμα είμαστε ένα. Είμαι ζωγράφος».⁹⁵ Ωστόσο, για να αντιληφθεί κανείς πλήρως την εξαιρετική σημασία αυτής της δήλωσης,⁹⁶ πρέπει να επιστρέψει στις ημερολογιακές σημειώσεις του χαρισματικού σχεδιαστή όταν ήταν φοιτητής του Stuck στην Ακαδημία του Μονάχου, όπου είχε συνειδητοποιήσει ότι το χρώμα ήταν η αδυναμία του και παρατηρείται η βαθιά επιθυμία του να μπορέσει να χρησιμοποιεί ελευθερά το συγκεκριμένο μορφικό στοιχείο.⁹⁷ Το έργο *Μπροστά στις πύλες του Καϊρουάν* είναι αντιπροσωπευτικό αυτών των αλλαγών στην τέχνη του Klee. Ο γεωμετρικός ρυθμός και η διαφάνεια των χρωμάτων ανάγουν τον πίνακα σε έργο-σταθμό στην εξέλιξη του καλλιτέχνη. Ο Klee διερευνά την ενέργεια των βασικών και των συμπληρωματικών χρωμάτων και εξετάζει την αντίθεση μεταξύ θερμών και ψυχρών χρωμάτων.⁹⁸ Διαλύει τα περιγράμματα και δημιουργεί ένα χώρο δισδιάστατων μορφών. Η συνομιλία της «παράδοσης» με τον μοντερνισμό, της βορειο-αφρικανικής κουλτούρας και της πρωτοποριακής ρηξικέλευθης μορφοπλαστικής ματιάς φαίνεται καθαρά και στις μικρές λεπτομέρειες της

⁹³ Από τον Ιούνιο του 1902 μέχρι την άνοιξη του 1916.

⁹⁴ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Β*, 256.

⁹⁵ Στο ίδιο, 256. Ακόμη και αν ο Wolfgang Kersten θεωρεί, πως αυτές οι διάσημες γραμμές δεν γράφτηκαν πριν από το 1921, στο *Paul Klee. "Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?"* (Marburg: Jonas, 1987), 117-119.

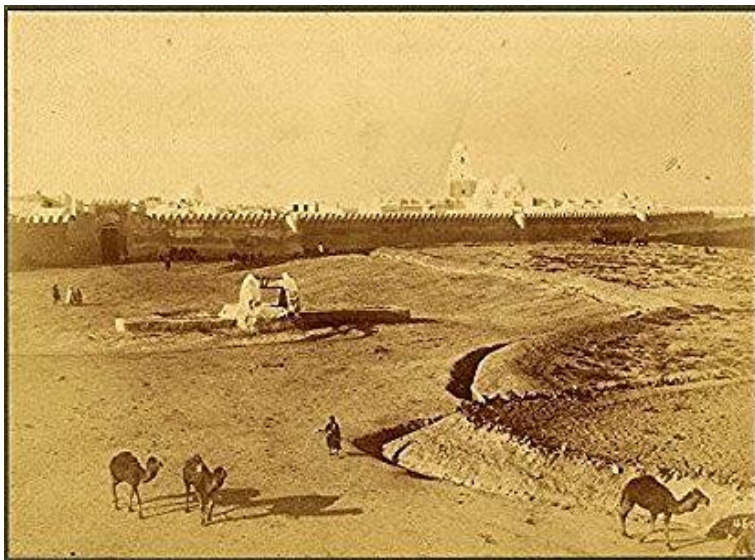
⁹⁶ Ο Werner Haftmann έγραψε, παραφράζοντας την εμφατική ημερολογιακή καταγραφή του Klee: «ο Klee ξεχείλισε από την εμπειρία του ταξιδιού: έγινε πολύ δυνατό για αυτόν. Η αφθονία των πραγμάτων που είδε, του προκάλεσε μια ανήσυχη διάθεση». Στο Werner Haftmann, *The Mind and Work of Paul Klee* (New York: Faber and Faber; 1967), 67.

⁹⁷ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Α*, 73. ο ίδιος σημείωσε γύρω στο 1900: «Στο χρώμα έφτασα δύσκολα, απ' τους λεκέδες ξεκίνησα και τα πασαλείμματα»

⁹⁸ Μπορούμε να δούμε όλη την θεωρητική ανάλυση για την «χρωματική κίνηση στην περιφέρεια και τον κανόνα του χρωματικού συνόλου, τη χρωματική σφαίρα», στο 1ο τόμο των Μαθημάτων στη σχολή του Bauhaus: Πάουλ Κλέε, *Η Εικαστική Σκέψη, τα Μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ*, τόμος Ι, μτφρ. Άννα Μοσχονά (Αθήνα: Μέλισσα, 1989), 485-507.



Εικόνα 20. Paul Klee, *Μπροστά στις πύλες του Καϊρουάν [Vor den Toren von Kairuan]*, 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 20,7 x 31,5 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη



Εικόνα 21. Καϊρουάν, *Sidi Okba*, 1904-1913, Lehnert & Landrock, Τυνησία

υδατογραφίας: το γαϊδουράκι, οι καμήλες, τα κτήρια στο βάθος, οι οποίες οδηγούν το θεατή σ' ένα αρχαϊκό τοπίο. Όπως σχολιάζει και ο Braudel, «Το Καϊρουάν ήταν πόλη ιερή, πράγμα που ασκούσε μεγάλη έλξη»⁹⁹ (εικ. 21). Ο Argan σημειώνει ότι ο Klee «συνέβαλε στην κατεδάφιση των παραδοσιακών φραγμών ανάμεσα στη δυτική και την ανατολική κουλτούρα».¹⁰⁰ Ο ίδιος ο καλλιτέχνης τονίζει ότι «δεν είναι εύκολο να φτάσουμε στη σύλληψη ενός τόσο σύνθετου συνόλου, που αποτελείται από μέλη πολύ διαφορετικών 'διαστάσεων'»,¹⁰¹ κι όμως στο έργο του επιτυγχάνει ένα αδιάκοπο, εσωτερικό και ποιητικό διάλογο με την ποικιλία των αντιθέτων, κάτι σαν την ίδια την Μεσόγειο από την οποία εμπνέεται.

Καθώς έρχεται σε επαφή με τον αραβικό κόσμο, τη διαφορετική τοπογραφία, το κλίμα, τους ήχους, τις μυρωδιές μιας μεσογειακής κουλτούρας, ο Klee εγκαινιάζει αυτό το νέο ύφος στη ζωγραφική του. Στο *Χαμμαμέτ με τέμενος* (εικ. 22), χρησιμοποιεί πολλαπλά στρώματα ανοιχτών και απαλών χρώματων προτιμώντας φόρμες μικρών τετραγώνων. Στην υδατογραφία *Χαμμαμέτ* (εικ. 23), παρατηρείται ένα ρυθμικό μοτίβο φορμών σε μια μουσική χρωματική αποτύπωση. Με τις υδατογραφίες *Στο ύφος του Καϊρουάν* (εικ. 24) και *Το φεγγάρι που ανατέλλει* (εικ. 25) φτάνει σε αποτελέσματα όπου όλα είναι «ταυτόχρονα» σ' ένα μικρό χρωματικό παιχνίδι αφαιρετικών σχημάτων.

Συγκρίνοντας τις προηγούμενες υδατογραφίες, *Λατομείο στο Ostermundigen - Δύο γερανοί* του 1907 (εικ. 26) με την σκουρόχρωμη παλέτα του και το *Σπίτια κοντά στο Λατομείο αμμοχάλικου* του 1913 (εικ. 27) με τις λεπτές σειρές του μπλέ, λιλά, θαμπο- πράσινους τόνους και τα «αδύναμα» μαύρα περιγράμματα, με τις

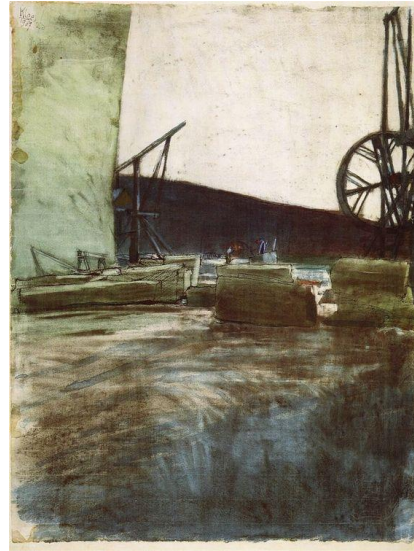
⁹⁹ Braudel, *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β' της Ισπανίας, τόμος Α', ο Ρόλος του Περιγύρου*, 217.

¹⁰⁰ G. C. Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970*, 293

¹⁰¹ Κλέε, *Η Εικαστική Σκέψη, τα Μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ*, τόμος Ι, 84.



Εικόνα 22. Paul Klee, *Χαμμαμέτ με τέμενος* 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 20.6 x 19.4 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη



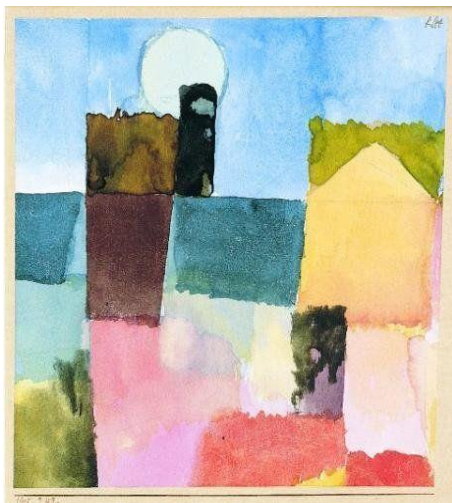
Εικόνα 26. Paul Klee, *Λατομείο στο Ostermundigen. Δύο γερανοί*, 1907, υδατογραφία, κάρβουνο, ινδικό μελάνι σε χαρτόνι, 63.1 x 48.6 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη



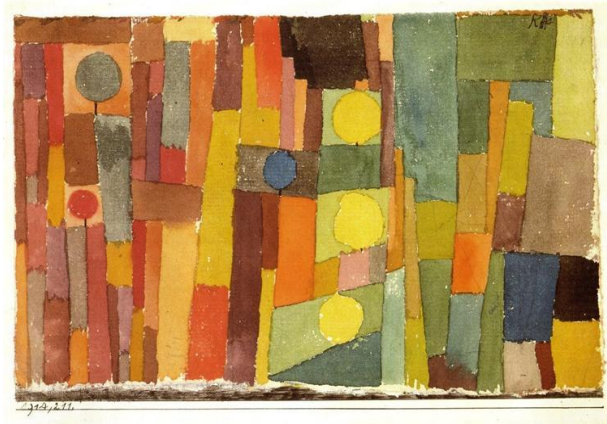
Εικόνα 23. Paul Klee, *Χαμμαμέτ*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί και χαρτόνι, 22 x 24 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Ελβετία



Εικόνα 27. Paul Klee, *Σπίτια κοντά στο Λατομείο αμμοχάλικο*, 1913, υδατογραφία σε χαρτί, 16.7 x 15.6 εκ. Kunstmuseum Βέρνη, Ελβετία

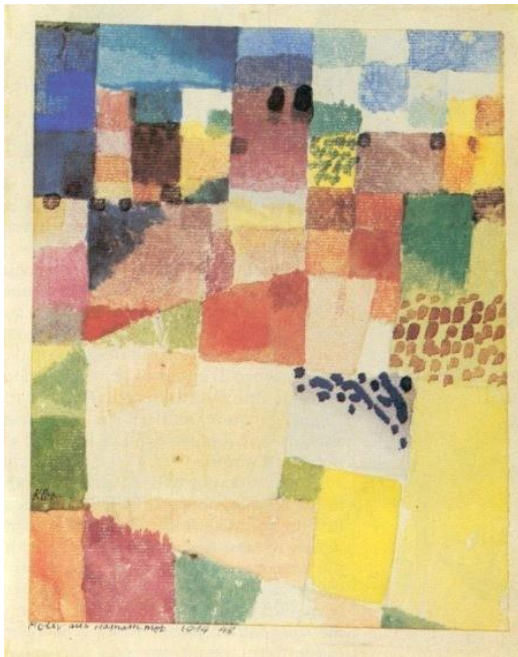


Εικόνα 25. Paul Klee, *Το φεγγάρι που ανατέλλει*, 1915, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 18.4 x 17.2/17.5 εκ. Museum Folkwang, Έσσεν

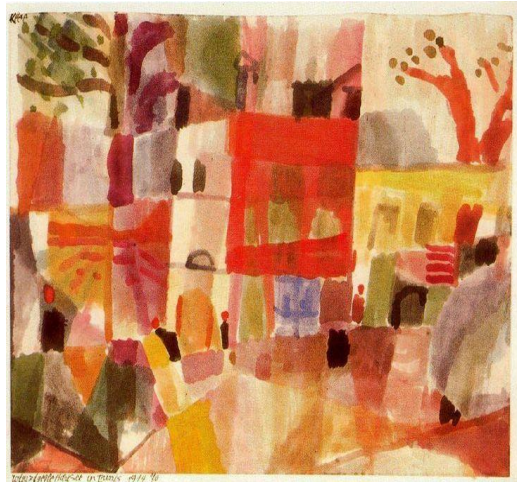


Εικόνα 24. Paul Klee, *Στο ύφος του Καϊρουάν, μεταφέρεται μέτρια*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι 12.3 x 19.5 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη

υδατογραφίες που δημιουργήθηκαν στην διάρκεια των μόλις δύο εβδομάδων στην Τυνησία, αποκαλύπτεται μια ριζική καμπή στην εξέλιξη του καλλιτέχνη. Με ένα σμα το μεσογειακό ταξίδι, το χρώμα αρχίζει να γίνεται το πιο σημαντικό δημιουργικό εργαλείο της καλλιτεχνικής πορείας του Klee. Το χρώμα τον κυριεύει ολοκληρωτικά. Στο *Μοτίβο από το Χαμμαμέτ* (εικ. 28) και στα *Κόκκινα και κίτρινα σπίτια στην Τυνησία* (εικ. 29) παρατηρείται μια ουσιαστική «συνάντηση» με το φως και τα χρώματα της Ανατολής και σε αυτές τις υδατογραφίες προκύπτει μια τέλεια ισορροπία μεταξύ ψυχρών και θερμών χρωμάτων, μεταξύ σταθερότητας και κίνησης, συμφωνίας και αντίθεσης.



Εικόνα 28. Paul Klee, *Μοτίβο από το Χαμμαμέτ*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 20.3 x 15.7 εκ. Kunstmuseum Basel, Legacy of Dr.h.c. Richard Doetsch Benziger



Εικόνα 29. Paul Klee, *Κόκκινα και κίτρινα σπίτια στην Τύνιδα*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 21.1 x 28.1 εκ. Zentrum Κέντρο Paul Klee, Βέρνη

Οι τυνησιακές υδατογραφίες *Θέα από το Καϊρουάν* (εικ. 30) και *Καϊρουάν, μπροστά στην πύλη* (εικ. 31) όταν ζωγραφίστηκαν από τον Klee ήταν μία υδατογραφία. Ο Klee έκοψε το έργο σε δύο οριζόντια κομμάτια και διαχώρισε την 'πόλη' (εικ.30) από την 'έρημο' (εικ.31): διαφαίνεται ήδη η διερεύνηση της εικαστικής έντασης (pictorial tension) μεταξύ της 'αστικής αρχιτεκτονικής' και της

ερήμου ως ‘αφαιρετικού χώρου’. Και στις δύο υδατογραφίες διαλύει τα μαύρα περιγράμματα και δημιουργεί ένα συνονθύλευμα αφαιρετικών μορφών σε δύο διαστάσεις. Ταυτόχρονα, καταφέρνει να διαφοροποιεί τα αφηγηματικά μοτίβα –τα σπίτια, τους φοίνικες, τα γαϊδουράκια, τις καμήλες και τους ανθρώπους– από το φυσικό περιβάλλον, καθώς τα εμφανίζει κομματιασμένα, ως θραύσματα.

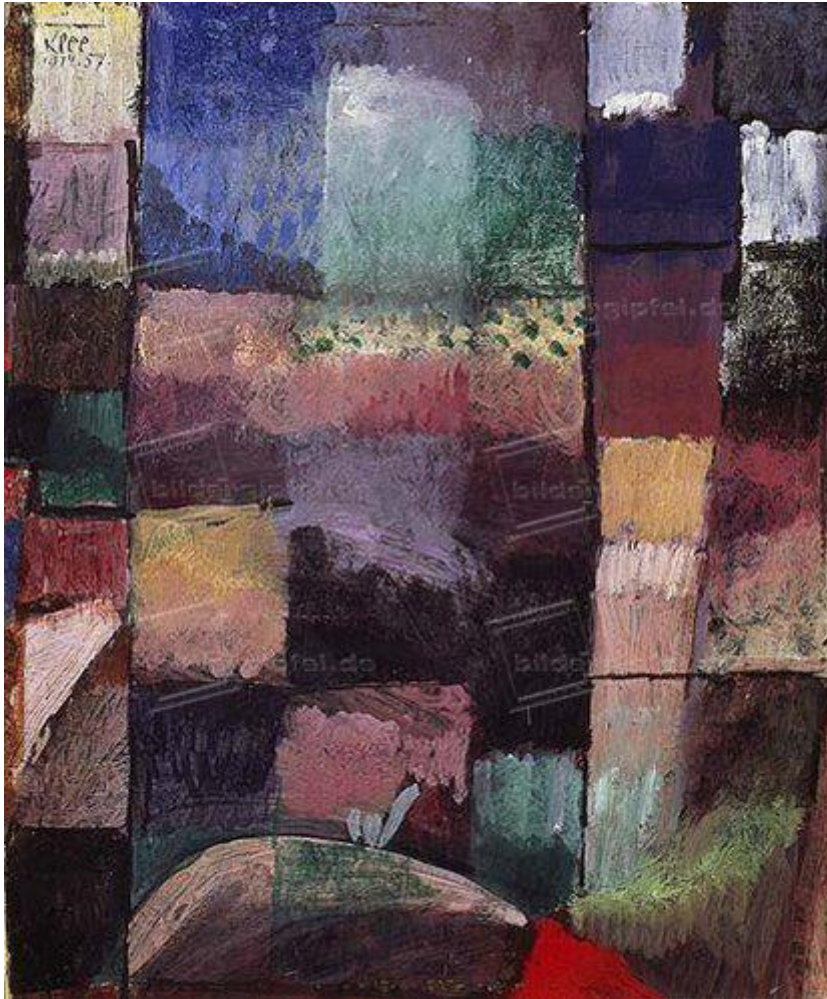


Εικόνα 30. Paul Klee, *Θέα από το Καϊρουάν*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 8.4 x 21.1 εκ. Franz Marc Museum, Kochel am See, σε μόνιμο δανεισμό από Ιδιωτική συλλογή



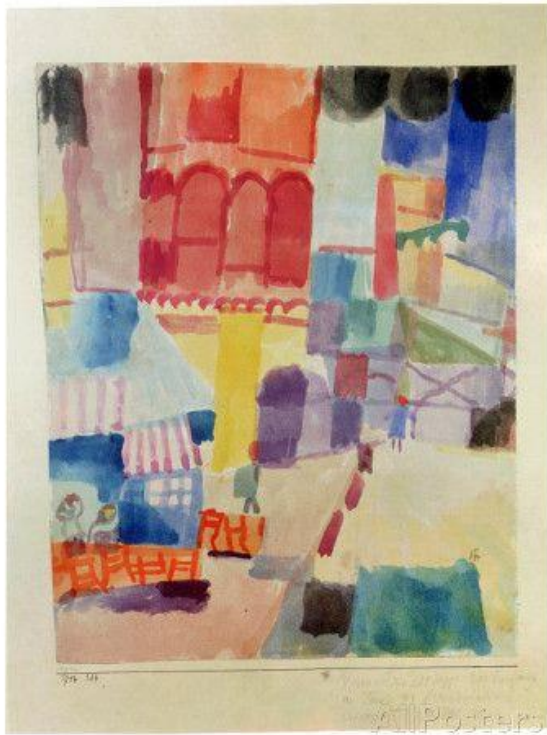
Εικόνα 31. Paul Klee, *Καϊρουάν, μπροστά στην πόλη*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 13.5 x 22 εκ. Moderna Museet, Στοκχόλμη

Το *Μοτίβο του Χαμμαμέτ* (εικ. 32), αποτελεί ένα νέο βήμα στην αναζήτηση μιας πιο προσωπικής εικαστικής γλώσσας, στο πλαίσιο του οποίου το τετράγωνο αποκτά την ανεξαρτησία και την αυτονομία ιδεογράμματος. Καταλήγει στην αφαίρεση-διάλυση του «αντικειμένου» μέσα στη γεωμετρική σύνθεση, όπου το χρώμα αφομοιώνει, διαχέει, διατηρεί και μεταδίδει τις «αρχικές εντυπώσεις» που βίωσε ο καλλιτέχνης επι τόπου: ο συμμετρικός διασκορπισμός των πράσινων και καφέ σχημάτων είναι επαρκής για να προκαλέσει την αίσθηση μιας αραιής βλάστησης. Ο καλλιτέχνης παρατηρεί πως όχι μόνο αυτός, αλλά όλη η «σκηνή» επινοεί την αφαίρεση.

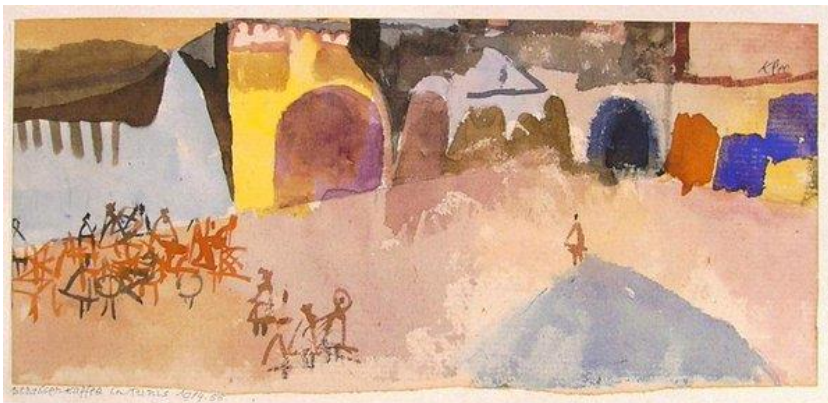


Εικόνα 32. Paul Klee, *Μοτίβο του Χαμμαμέτ* [*Über ein Motiv aus Hammamet*], 1914, λάδι σε χαρτόνι, 26 x 21.5 εκ. Μουσείο Καλών Τεχνών, δωρεά Dr.h.c. Richard Doetsch Benziger, Βασιλεία

Στις υδατογραφίες *Οδός Καφέ στην Τύνιδα* (εικ. 33) και *Μπροστά από ένα τζαμί στην Τυνησία* (εικ. 34) ο Klee, μαγεμένος από τη διακοσμητική ποιότητα της ισλαμικής τέχνης και από την αδιαφορία της για την προοπτική, διατηρεί μια αναφορά στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του τοπίου. Στα επόμενα χρόνια, στις υδατογραφίες του 1915 και 1919 (εικ. 35, 36), ο Klee μετατρέπει τη δομή της ‘μελέτης’ του τυνησιακού τοπίου σε ένα οπτικό μορφοπλαστικό κατασκεύασμα γραμμών και χρωμάτων, απ’ όπου αναδύονται πια σχηματικά ένα τέμενος, ένας φοίνικας, μια καμήλα ή ένα γαϊδουράκι.



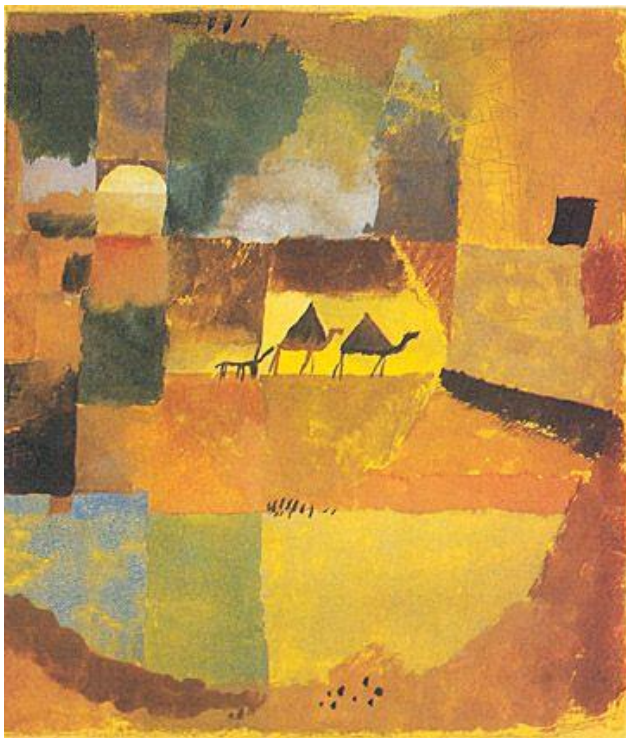
Εικόνα 33. Paul Klee, *Οδός Καφέ στην Τύνιδα*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολημένο σε χαρτόνι, 9.5 X 21.5 εκ. Staatliche Museen, Nationalgalerie, Scharf-Gerstenberg, Βερολίνο



Εικόνα 34. Paul Klee, *Μπροστά από ένα τζαμί/τέμενος στην Τυνησία*, 1914, υδατογραφία και μολύβι σε χαρτί επικολημένο σε χαρτόνι, 23 x 17.7 εκ. E. W. K., Βέρνη



Εικόνα 35. Paul Klee, *Με το καφέ τρίγωνο*, 1915, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 20 x 23 εκ. Kunstmuseum, Βέρνη



Εικόνα 26. Paul Klee, *Με δύο Καμήλες και ένα γαϊδουράκι*, 1919, υδατογραφία σε χαρτί, 25.2 x 21.5 εκ. Indiana University Art Museum, Bloomington, IN, Bernard and Cola Heiden Collection

Η ποιητική, φιλοσοφική και ζωγραφική «γένεσις»¹⁰² του Klee φανερώνει, μέσω του χρώματος, την ανακάλυψη του βαθιού νοήματος της φύσης και των πραγμάτων. Εδώ μπορεί κανείς να κατανοήσει τα λόγια του Honoré de Balzac, πως «η αποστολή της τέχνης δεν είναι να αντιγράψει τη φύση, αλλά να την εκφράζει!»¹⁰³ Η ανακάλυψη ή αποκάλυψη του αφρικανικού τοπίου οδηγεί τον Klee στη δημιουργία

¹⁰² Klee, *Τα Ημερολόγια 1898-1918*, τόμος Β, 271. Ελληνικά στο πρωτότυπο, με λατινικά στοιχεία.

¹⁰³ Honoré de Balzac, *Το Άγνωστο Αριστούργημα*, μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης (Αθήνα: Άγρα, 1983), 25.

αρκετών υδατογραφιών με κύριο χαρακτηριστικό την ποικιλία του χρώματος, το οποίο είχε διαποτιστεί από ένα διαφορετικό φώς. Συγκεκριμένα, οι υδατογραφίες *Άγιος Γερμανός κοντά στην Τυνησία, ενδοχώρα* (εικ. 37) και *Κήπος στον Άγιο Γερμανό, η ευρωπαϊκή συνοικία κοντά στην Τύνιδα* (εικ. 38), είναι αρχικές εκδοχές της τυνησιακής φύσης: «Ο Άγιος Γερμανός με την tricolore του, [...] με τα νεαρά φοινικόδεντρα. [...]. Θα γίνει η ανατολή της σελήνης το έτερον Έγω μου. Μια παρότρυνση να βρώ τον εαυτό μου»,¹⁰⁴ σημειώνει ο καλλιτέχνης. Στις υδατογραφίες με θέμα τον Άγιο Γερμανό (εικ. 39), μέσω των λειτουργικών στοιχείων της φόρμας και του χρώματος, ο Klee αποδίδει μια ενότητα εφευρετικής και αφαιρετικής ελευθερίας, αρμονίας και ρυθμικότητας.

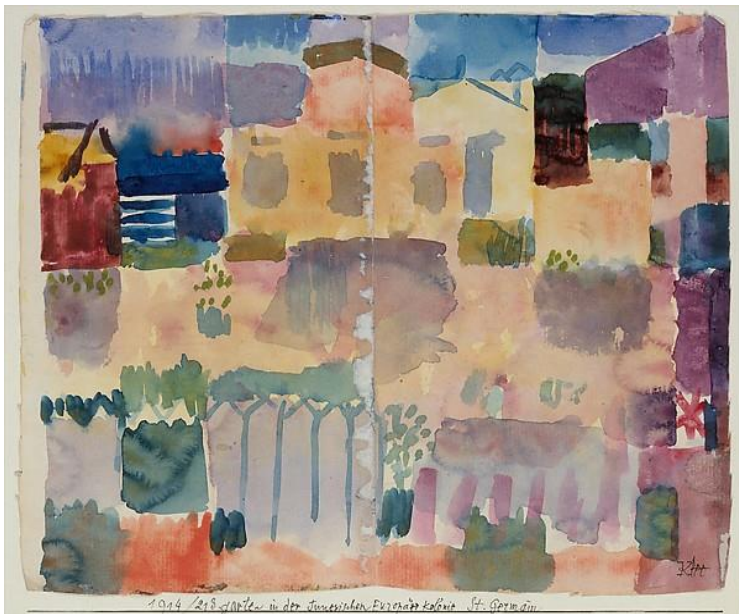
Σε αυτές τις πρώτες υδατογραφίες διαφαίνεται η «διάλυση» της φόρμας σε χρωματικά επίπεδα, σε αόριστες μορφές και ορθογώνιες συνθέσεις, όπου τα χρώματα κυριαρχούν, διατηρούν και μεταφέρουν τις αρχικές εντυπώσεις και αισθήσεις που ο καλλιτέχνης βίωσε επι τόπου. Έργα όπως η υδατογραφία του *Χωρίς τίτλο* (εικ. 40) μπορεί να θεωρηθούν ως σημείο εκκίνησης για τη συνεχή προσπάθειά του στις επόμενες αρχιτεκτονικές συνθέσεις, ως προάγγελοι τόσο των «μαγικών τετραγώνων» όσο και των μικρών «ντιβιζιονιστικών ψηφιδωτών» του.¹⁰⁵ Πίσω στο εργαστήριο του «ξεφορτώνει και εκτονώνει»¹⁰⁶ τις εντυπώσεις από τις μεσογειακές ακτές της Βόρειας Αφρικής εφαρμόζοντας διαφορετικές τεχνικές και υλικά: υπάρχουν εικόνες που απαιτούν τη διαφάνεια της υδατογραφίας¹⁰⁷ ή το πλέγμα της χαρακτηριστικής ή το μεταλλικό νήμα της γραμμής με πενάκι. Άλλες εικόνες ζητούν το πιο στερεό μέσο, όπως τη θαμπάδα της τέμπερας και το επίθεμα του λαδιού σε χαρτόνια, γάζες κτλ.

¹⁰⁴ Klee, *Τα Ημερολόγια 1898-1918*, τόμος Β, 246- 247.

¹⁰⁵ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 242. Θα γίνει εκτενής ανάλυση στα § 4.1 και 4.2.

¹⁰⁶ Στο ίδιο, 259.

¹⁰⁷ Το 1914 ακριβώς με την επιστροφή του στο Μόναχο έφτιαξε πέντε υδατογραφίες: *Motiv aus Hamammet* 48, *Abstraktion eines Motivs aus Hammamet* 49, *Zwei orientalische Aquarelle* 56, *Über ein Motiv aus Hammamet* 57, *Fenster und Palmen* 59.



Εικόνα 38. Paul Klee, *Κήπος στον Άγιο Γερμανό, η ευρωπαϊκή συνοικία κοντά στην Τόνιδα*, 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 27.9 × 33 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη



Εικόνα 37. Paul Klee, *Άγιος Γερμανός κοντά στην Τυνησία, ενδοχώρα*, 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 21,8 x 31,5 εκ. Centre Pompidou, Παρίσι



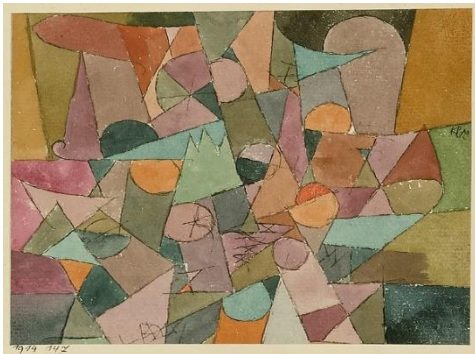
Εικόνα 39. Paul Klee, *Άγιος Γερμανός (μαζί με το νεαρό φοινικόδεντρο)*, 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι 21.1 x 27 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Αμερική



Εικόνα 30. Paul Klee, *Χωρίς τίτλο*, 1914, υδατογραφία και στυλό σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 13.5 x 12.5 εκ. Sprengel Museum, Αννόβερο

2.2 Ο ήχος του χρώματος¹⁰⁸

Ο Gualtieri Di San Lazzaro στην βιογραφία του για τον Klee, αναφέρει πως «αυτό που θαύμασε ο Κλέε στον Delaunay και αργότερα στους Ιταλούς φουτουριστές ήταν η κίνηση».¹⁰⁹ Στην Τυνησία ο Klee συνειδητοποιεί την αληθινή έννοια του μαθήματος του Delaunay, δηλαδή πως ένα πλήρες και έντονο φως επιδρά σ' όλη την επιφάνεια του πίνακα και δημιουργεί ρυθμούς, οι οποίοι διέπονται από ταυτόχρονες αντιθέσεις χρωμάτων. «Το φως μπορεί να αναλυθεί και, αναλυόμενο, διαθλάται σε όλο τον χώρο, τον θέτει σε κίνηση», παρατηρεί ο Argan.¹¹⁰ Τα σχήματα ή τα αντικείμενα μεταμορφώνονται με ένα ρυθμό σε μια καθαρή αφαίρεση. Ο Klee κατορθώνει κάτω από την επίδραση του νότιου, λαμπερού φωτός μια μορφοπλαστική αλλαγή στην οργάνωση της σύνθεσης: χρησιμοποιεί το χρώμα ως 'δομικό' στοιχείο το οποίο φέρει χώρο, χρόνο, ήχο και κίνηση (εικ. 41, 42).



Εικόνα 41. Paul Klee, *Χωρίς τίτλο*, 1914, υδατογραφία και μελάνι, σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 19.1 × 21 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη



Εικόνα 42. Paul Klee, *Με το πράσινο τετράγωνο*, 1919, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 26 x 20 εκ. Gretchen and John Berggruen, Σαν Φρανσίσκο

Οι τυνησιακές υδατογραφίες προσδιορίζουν το μεταβατικό σημείο στο προσωπικό του ύφους: συνενώνει το ντελωνικό-ορφικό ρυθμό με το σεζανικό¹¹¹

¹⁰⁸ Δανείζομαι τον τίτλο του κεφαλαίου §13, “The Sound of Colour” από το βιβλίο του John Gage, *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (London; Thames & Hudson, 2012), 227.

¹⁰⁹ Gualtieri Di San Lazzaro, *Klee* (London: Thames and Hudson, 1964), 73.

¹¹⁰ G. C. Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970*, 284.

¹¹¹ Το 1909 στο Μόναχο ο Klee είδε 8 πίνακες του Paul Cezanne στην Απόσχιση, (Sezession) και έγραψε στα ημερολόγια του πως «Αυτός είναι par excellence ο δάσκαλος μου, πολύ περισσότερο από τον Van Gogh» στο Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Β, 180.

‘κατασκευασμένο’ χώρο και φτάνει σε μια «κρυστάλλινη» δομή: χρησιμοποιεί το χρωματισμένο φως ή τα φωτεινά χρώματα ακόμη πιο διάφανα σε διαμορφωμένα μικρά ρυθμικά γεωμετρικά σχήματα (εικ. 43), τα οποία θα εξελιχθούν αργότερα στα περίφημα του «μαγικά τετράγωνα». Ακόμη και ο τίτλος της υδατογραφίας του 1915 *Πράσινο X πάνω αριστερά* (εικ. 44), με την απλή περιγραφή και την χρήση ενός αλφαβητικού ή μαθηματικού συμβόλου, του X, εφιστά την προσοχή στα κοντινά χρωματικά επίπεδα και βοηθά να τονιστεί η φωτεινή επιπεδότητα τους.



Εικόνα 43. Paul Klee, *Χωρίς τίτλο*, 1914, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 15.6 × 15.6 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη



Εικόνα 44. Paul Klee, *Πράσινο X Πάνω αριστερά*, 1915, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 16/15.5 x 18.7/18.8 εκ. Zentrum Κέντρο Paul Klee, Βέρνη (σε δανεισμό από ιδιωτική συλλογή)

Για τον Klee, η Τυνησία παρέμεινε μια σημαντική πηγή έμπνευσης για μεγάλο χρονικό διάστημα. Αυτό φαίνεται ξεκάθαρα στην υδατογραφία του 1919, *Με την οροσειρά* (εικ. 8), όπου η ρυθμική εναλλαγή συμπληρωματικών χρωμάτων, κόκκινου-πράσινου και τα γνώριμα μοτίβα από το τυνησιακό τοπίο επανέρχονται. Στην υδατογραφία του 1919 *Νότιοι (Τυνησιακοί) Κήποι* (εικ. 45), εκτός από την εισαγωγή του ενδιάμεσου τίτλου –*Τυνησιακοί*– που παραπέμπει ευθέως στην επαφή με την Τυνησία και τη λυρική πρόσθεση φυτικών μορφών, τα στρώματα των χρωματιστών τετραγώνων, ορθογώνιων και κάποιων τριγώνων στο πάνω μέρος του πίνακα, τα οποία ίσως υποδηλώνουν στέγες ή πυργίσκους, παραμένουν πανομοιότυπα με τις

αρχικές υδατογραφίες του 1914. Αυτό που τον απασχολεί εδώ είναι η απόδοση των σχημάτων με φως και χρώμα σ' ένα οπτικό ρυθμό. Ο ίδιος στις 8 Απριλίου του 1914 είχε σημειώσει στο ημερολόγιο του την ηχο-χρωματική εντύπωση από ένα τυνησιακό τοπίο: «σ' ένα πάρκο στην αρχή με φοβερά περίεργη βλάστηση. Πράσινη-κίτρινη-τερρακότητα. Ο ήχος σφηνώνεται βαθιά, και θα παραμείνει αζωγράφιστος, εν ετοιμότητι».¹¹² Σ' αυτή την υδατογραφία πέντε χρόνια αργότερα, ο «ήχος» ζωγραφίζεται με μια ποιητική απόδοση των ζεστών, νότιων χρωμάτων –αρκετό κόκκινο, πορτοκαλί, ώχρα και κίτρινο– μαζί με το πράσινο των φοινίκων, το μωβ της γης και το μπλέ της θάλασσας. Ο Klee καταλαβαίνει τη σπουδαιότητα της «ταύτισης εντύπωσης και εικόνας, μηχανισμού πρόσληψης και μηχανισμού φαντασίας».¹¹³ Ανασύρει στοιχεία από τη μνήμη του ταξιδιού ή από προηγούμενες υδατογραφίες και δημιουργεί περισσότερα από 20 έργα: μεταξύ 1919-1922 αυτοσχεδιάζει ελεύθερα πια πάνω στα πλήκτρα των χρωμάτων του. Οι εναλλακτικοί ρυθμοί των επιμέρους διαφανών στρωμάτων επιτρέπουν στο θεατή να βιώσει –βήμα προς βήμα– τη «γένεση» της εικόνας σε κάθε στάδιο της διαδικασίας. Ο Rudolf Arnheim σημειώνει ότι «ο Klee χρησιμοποιεί το τέχνασμα –'τη διαφάνεια'– για να εξαυλώσει τη φυσική ουσία και να σπάσει τη συνέχεια του χώρου».¹¹⁴

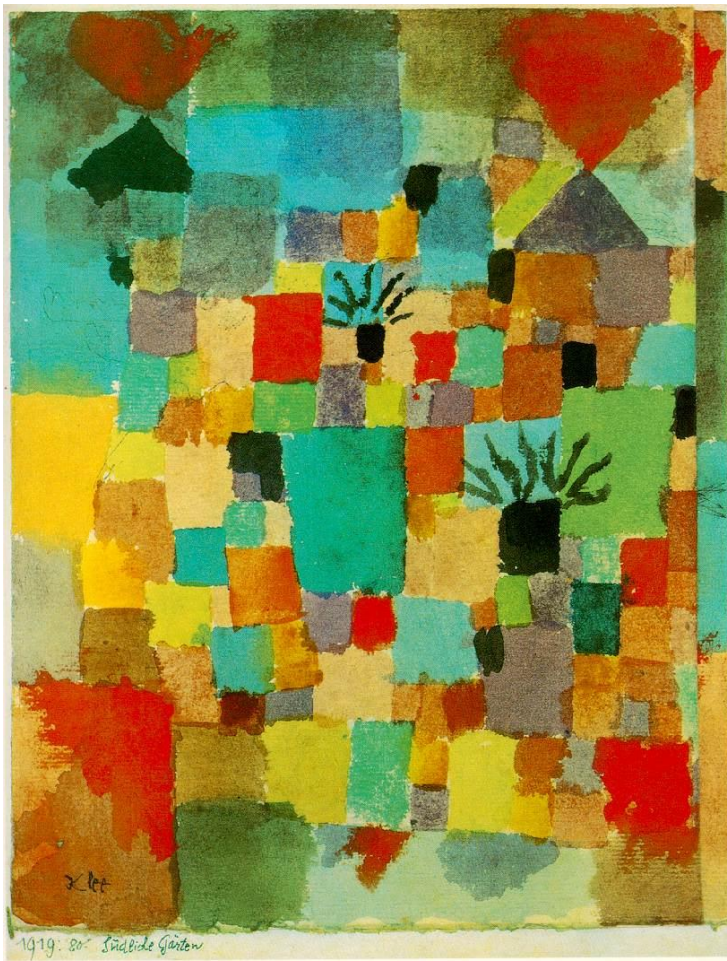
Η εκπληκτική υδατογραφία του 1922 *Αραβική Πόλη* (εικ. 46) είναι το αποτέλεσμα της διαδρομής του καλλιτέχνη σε μια αραβική πόλη, τόσο αφηγηματικά όσο και μορφοπλαστικά: εκτός από τον προφανή τίτλο, το θερμό χρώμα στο φόντο, τον κύκλο και το σύμβολο της «ανατολής της σελήνης του Νότου»,¹¹⁵ ο Klee χρησιμοποιεί την γραμμή ως μορφικό στοιχείο «διαδρομής» – μιας διαδρομής στο χρόνο. Επίσης, η σκόπιμη φθορά που δίνεται με την τεχνική που χρησιμοποιεί,

¹¹² Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918, τόμος Β*, 243.

¹¹³ G. C. Argan, *Η μοντέρνα τέχνη 1770 - 1970*, 284.

¹¹⁴ Rudolf Arnheim, *Τέχνη και Οπτική Αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*, μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιανός (Αθήνα: Θεμέλιο, 2004), 283.

¹¹⁵ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918, τόμος Β*, 251.



Εικόνα 45. Paul Klee, *Νότιοι (Τυνησιακοί) Κήποι*, 1919, υδατογραφία και μελάνι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 28.9 × 22.5 εκ. The Metropolitan Museum of Art, The Berggruen Klee Collection, Νέα Υόρκη

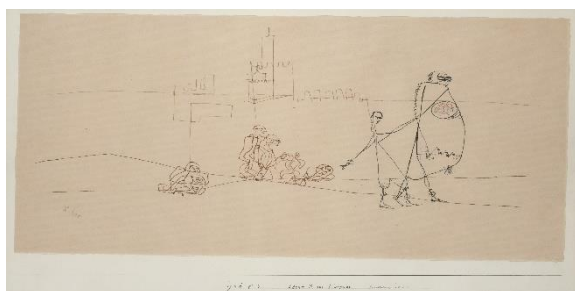


Εικόνα 46. Paul Klee, *Αραβική Πόλη*, 1922, μεταφερμένο λάδι σε σχέδιο με υδατογραφία σε προετοιμασμένη γυψογάζα σε χαρτόνι 44.3 x 28.2/19 εκ. Galerie Rosengart, Λουκέρνη

(δουλεύει τα υλικά πάνω σε μια τραχιά επιφάνεια, μια γυψόγαζα), προσθέτει ίχνη χρόνου. Το *Τοπίο στο ηλιοβασίλεμα* του 1923 (εικ. 47) είναι ένα 'κατασκευασμένο'



Εικόνα 47. Paul Klee, *Τοπίο στο ηλιοβασίλεμα*, 1923, λάδι σε καμβά επικολλημένο σε χαρτόνι, 29.2 x 40.6 εκ. Marlborough Gallery, Λονδίνο



Εικόνα 48. Paul Klee, *Σκηνή Β από το Καϊρουάν* (βασισμένο σε σχέδιο του 1914), 1931, στυλό σε χαρτί, 30.2 x 56.5 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη

τοπίο με έντονη χρωματική αίσθηση, το οποίο, σύμφωνα με τον Grohmann, έχει μια «αμυδρή ηχώ από τα τετράγωνα και τρίγωνα σχήματα του Καϊρουάν».¹¹⁶ Αύτη τη χρονιά του

1923 γίνεται η αρχή των «μαγικών τετραγώνων». Ένα από τα

τελευταία σχέδια το 1931,

βασισμένο σε σχέδιο του 1914 από

το Τυνησιακό ταξίδι, ήταν το *Σκηνή*

Β από το Καϊρουάν (εικ. 48), όπου

διαφαίνεται η συνεχής «επιστροφή»

στον κόσμο της Τυνησίας.

Ο Klee μέσα από μια εσωτερική διεργασία¹¹⁷ συγχωνεύει τη μελέτη της φύσης με ένα ρομαντικό υποκειμενισμό και οδηγείται σε «συμφωνικές» συνθέσεις χρωματικής αφαίρεσης, όπου κάθε φορά «το κυρίαρχο θέμα μετακινείται από παραλλαγή σε παραλλαγή στις σχέσεις του με άλλα στοιχεία πάνω στο καμβά».¹¹⁸

Όπως παρατηρεί και η Lilian Furst, η «παρατήρηση της Φύσης οδηγεί στην αναγνώριση του δυναμικού και οργανικού χαρακτήρα της, στις αδιάκοπες και ζωτικές της αλλαγές, που είναι τόσο ποικίλες όσο κι εκείνες του ανθρώπου. [...] Οι εναλλαγές

¹¹⁶ Grohmann, *Paul Klee*, 68.

¹¹⁷ Ο καλλιτέχνης αναφέρει ενδεικτικά πως: «θα φωτίσω τα στοιχεία εκείνα της δημιουργικής διαδικασίας που διαδραματίζονται στο υποσυνείδητο, κατά τη διαμόρφωση ενός έργου τέχνης». Στο Paul Klee, *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ (Αθήνα: Κάλβος, 1989), 9.

¹¹⁸ Πάουλ Κλέε, *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο*, μτφρ. Β. Λαγοπούλου. (Αθήνα: Πάνας, 1925), 6.

της φύσης συσχετίζονται όλο και πιο πολύ με τα αισθήματα του ανθρώπου». ¹¹⁹ Έτσι, η αισθητική μεσογειακή εμπειρία στο έργο του Klee δεν αφορά μόνον τις αισθήσεις και τη νόηση, αλλά και τα συναισθήματα, που, κατά τον Martin Heidegger, συνοδεύουν την ύπαρξη του ανθρώπου από τη γέννηση έως το θάνατο και τον βοηθούν να αντιλαμβάνεται ότι υπάρχει στον κόσμο ανάμεσα στα άλλα όντα. ¹²⁰ Ο Klee είναι ένας σύγχρονος «ρομαντικός» και σαν απόγονος του Goethe πάνω απ' όλα ασπάζεται πως «η τέχνη αφορά την αλήθεια στα βαθύτερα συναισθήματα και όχι τους εξωτερικούς επιβεβλημένους κανόνες, σχετικά με την ομορφιά και την αναλογία». ¹²¹ Βασίζεται εν μέρει στις θεωρίες περι χρώματος ¹²² που ανέπτυξε ο Goethe και «επεκτείνει αυτές τις θεωρίες σε μια πραγματική θεώρηση του κόσμου, η οποία συνίσταται στην επίκληση της αναγέννησης της σκέψης και στην εξύμνηση της υποκειμενικής ελευθερίας του καλλιτέχνη προκειμένου να προωθήσει ορισμένες ανώτερες αξίες της τέχνης». ¹²³ Μέσα στο μακρόκοσμο της Νότιας Μεσογείου, ο Klee αισθάνεται, διερευνά και εξετάζει το μικρόκοσμο του δικού του μορφοπλαστικού κόσμου: αναπτύσσει το «ρομαντικό» μοντέλο αντίληψης σε μια σύνθεση της εξωτερικής όρασης και του εσωτερικού στοχασμού, όπου κατορθώνει το μετασχηματισμό των υδατογραφιών του.

Αργότερα, μετά την ανάληψη των διδακτικών καθηκόντων στη σχολή Bauhaus της Βαϊμάρης, ο καλλιτέχνης στα θεωρητικά του κείμενα, ολοκληρώνει την εξίσωση που πραγματοποιεί ο Karl Wilhelm Friedrich Schlegel ανάμεσα στην αντίληψη της τέχνης και την αντίληψη της φύσης, και οδηγείται σε μια τέλεια

¹¹⁹ Lilian Furst, *Ρομαντισμός*, μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη, Καίτη Χατζηδήμου (Αθήνα: Ερμής, 2003), 45.

¹²⁰ Martin Heidegger, *Η προέλευση του έργου τέχνης*, μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας (Αθήνα: Δωδώνη, 1986), 55.

¹²¹ Keith Hartley, "Introduction," στο *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, επιμ. Keith Hartley, Henry Meyric-Hughes, Peter-Klaus Schuster και William Vaughan, (London: Thames and Hudson, 1994), 13.

¹²² Βλ. ενδεικτικά, Johann Wolfgang von Goethe. *Theory of Colours*. Μτφρ. Charles Lock Eastlake. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

¹²³ Marc Jimenez, *Τι είναι η Αισθητική*, μτφρ. Μαριλένα Καρρά (Αθήνα: Νεφέλη, 2014), 233.

συστηματοποίηση των «τρόπων μελέτης της φύσης». Ο Herbert Read θεωρεί ότι οι διδακτικές και θεωρητικές σημειώσεις του Klee «αποτελούν τα Principia Aesthetica, μιας νέας καλλιτεχνικής εποχής, στην οποία ο Klee κατέχει θέση ανάλογη με τη θέση του Νεύτωνα στην Ιστορία της Φυσικής».¹²⁴ Ο Klee σαν άλλος Νεύτων¹²⁵ διερευνά αναλογίες ανάμεσα στα χρώματα και τους μουσικούς τόνους, σε ό,τι αφορά τις σχέσεις αρμονίας και ασυμφωνίας. Στο ημερολόγιο του κάνει πολυάριθμες αναφορές όχι μόνο στην εντύπωση που του προξενεί το τυνησιακό χρώμα και φως, αλλά και σε αυτή που του προξενούν οι αραβικοί ήχοι.¹²⁶ Η τυνησιακή «πολυφωνία» των χρωμάτων και των φωνών δίνει ένα ακόμη έναυσμα στην συνομιλία με την μουσική. Ο Klee λόγω της μουσικής του δεξιοτήτας και γνώσης αναπτύσσει συνθετικές ικανότητες. Σύμφωνα με τον Grohmann, «η μουσική ενισχύει το αίσθημα του για τη φόρμα»,¹²⁷ όπως επίσης «η χρήση της μουσικής θεωρίας γίνεται ένα μέσο ελέγχου για το έργο του».¹²⁸ Ακόμη, ένας από τους πρώτους βιογράφους του Klee, ο Zahn, αναφέρει πως «η χρήση του καθαρού χρώματος του θυμίζει την μουσική».¹²⁹ Χαρακτηριστικό παράδειγμα σύμπλεξης με την μουσική είναι η υδατογραφία *Φούγκα σε κόκκινο*. Για το συγκεκριμένο έργο ο Felix Klee γράφει πως είναι «ένας μουσικός πίνακας. Αποτελείται από γραμμές ουσιαστικά διαφορετικές που μπερδεύονται και που φαίνεται ν' αποσπώνται η μια από την άλλη, όπως οι μαύρες φούγκες των

¹²⁴ Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς και Γιώργος Μανιάτης (Αθήνα: Υποδομή, 1978), 205.

¹²⁵ Ο Νεύτων υποστήριξε ότι τα χρώματα του φάσματος και του ουράνιου τόξου είναι επτά, σε άμεση αναλογία με τη δυτική επτατονική κλίμακα. Στο Gerald S. Wasserman, *Color Vision: A Historical Introduction*, (New York: J.Wiley & Sons, 1978), 11. Παρόλο που σήμερα ξέρουμε πως το φάσμα μπορεί να διαιρεθεί σε 300, μέχρι και 3000 διαβαθμίσεις ή αποχρώσεις, βλ. Walter Sargent, *Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη*, μτφρ. Ελένη Καλκάνη (Αθήνα: Κάλβος, 1987), 32-37.

¹²⁶ Δες παραπομπή 65, σελ. 24, στο § 1.2.2 Το ταξίδι στην Τυνησία.

¹²⁷ Grohmann, *Paul Klee*, 17.

¹²⁸ Στο ίδιο, 8.

¹²⁹ Zahn, *Paul Klee, Leben, Werk, Zeit*, 21.

μεγάλων Ολλανδών δασκάλων». ¹³⁰ Είναι μια υδατογραφία όπου τα κοινά στοιχεία χρωματικής και ηχητικής αρμονίας φανερώνονται με ακρίβεια. ¹³¹

Όπως γράφει ο φίλος και συνάδελφος του Klee Wassily Kandinsky, «το χρώμα είναι το πλήκτρο. Το μάτι είναι το σφυρί. Η ψυχή είναι το πιάνο με τις πολλές χορδές. Ο καλλιτέχνης είναι το χέρι που κάνει μέσω εκείνου ή του άλλου πλήκτρου την ανθρώπινη ψυχή να δονείται». ¹³² Έτσι και ο Klee συσχετίζει το χρώμα και τους ήχους που συναντάει στη Μεσόγειο, συναισθηματικά και συναισθητικά. Ο Cretien van Campen στο, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science* αναφέρει πως «οι εικαστικοί καλλιτέχνες Wassily Kandinsky και Paul Klee ανακάλυψαν την συναισθητική αντίληψη ως πηγή για αυθεντικές μορφές τέχνης. Ανέπτυξαν μια οπτική γλώσσα βασισμένη στις συναισθητικές τους αντιλήψεις και εξερευνήσεις των πολυαισθητηριακών αντιλήψεων». ¹³³

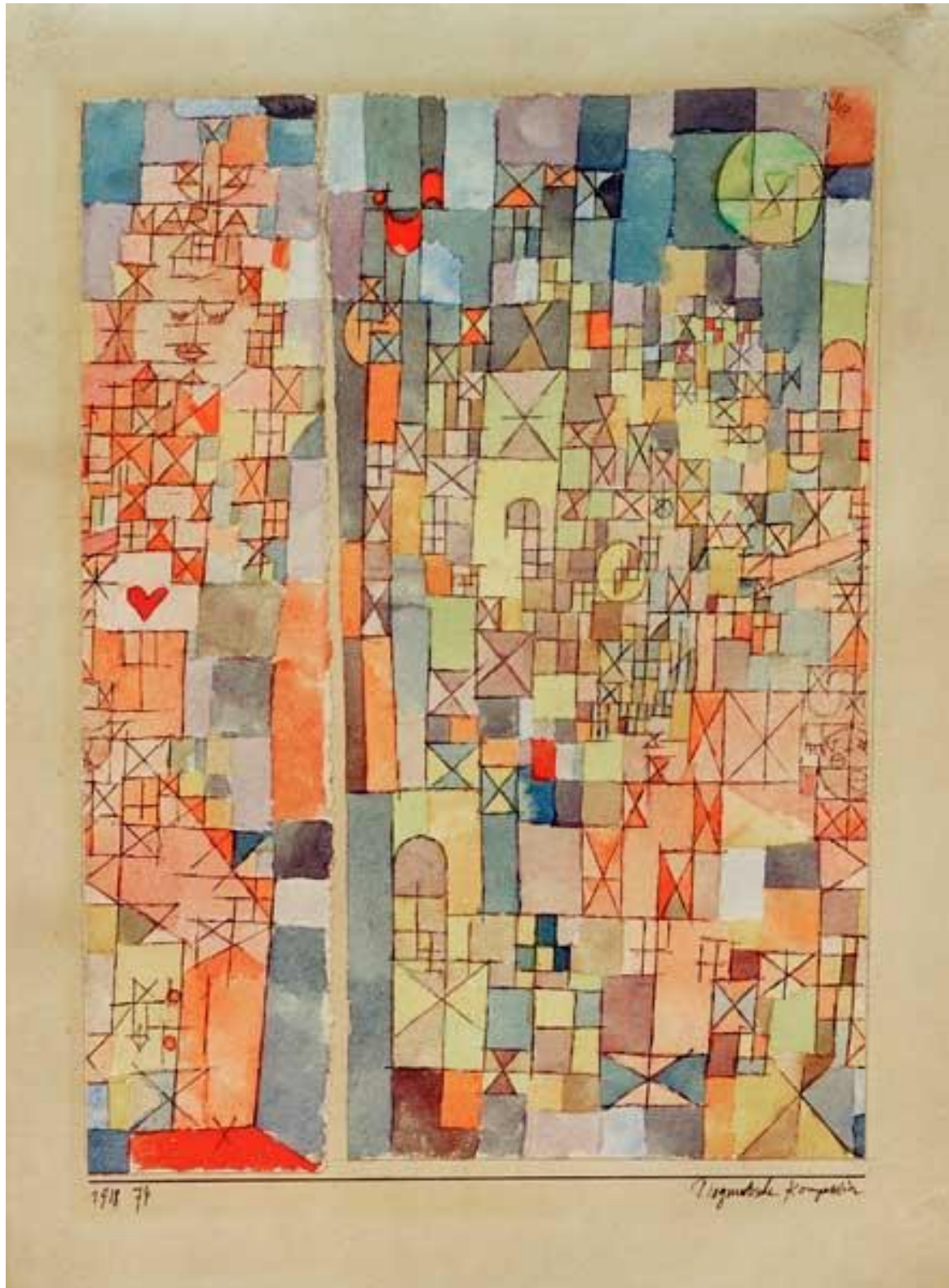
Στο έργο *Δογματική Σύνθεση* (εικ. 49) η μέθοδος του Klee μοιάζει με αυτή του μουσικού, ο οποίος γράφει νότα με νότα, ξεκινάει από ένα μοτίβο και φτάνει στο θέμα, φέρνει μέσα στο έργο ακόμη ένα μοτίβο και αυτό επαναλαμβάνεται συνεχόμενα. Αύξοντες και φθίνοντες ρυθμοί, λαμπροί και χαμηλοί τόνοι, αρμονικές φράσεις είναι αναγνωρίσιμα στοιχεία στο έργο του. Κανείς θα μπορούσε να μιλήσει για σονάτες, σόλο και μουσική δωματίου συνυφασμένες με μνήμες και εμπειρίες. Ως μουσικός χρησιμοποιεί τα χρώματα σαν στοιχεία ενός μουσικού οργάνου και ως ζωγράφος ωθείται από την εσωτερική ανάγκη να εκφραστεί. Φτάνει σε μια σύνθεση,

¹³⁰ Φαίδων Πατρικαλάκης, *Η ζωγραφική της μουσικής και η μουσική της ζωγραφικής* (Αθήνα: Μανδραγόρας, 2009), 100.

¹³¹ Το έργο *Φούγκα σε κόκκινο [Fuge in Rot] 1921*, μπορεί να μην έχει σχέση με την τυνησιακή επιρροή και το θέμα της συγκεκριμένης έρευνας, αλλά πραγματεύεται το ερώτημα, αν η οπτική εμπειρία είναι το ανάλογο μιας ακουστικής εμπειρίας δομημένη από μουσικές φόρμες; Ενδεικτικά δες το άρθρο του Otto Karl Werckmeister, «Κεραμικό και Φούγκα σε κόκκινο του Klee», *Ιστορία της Τέχνης* 1 μτφρ. Άννη Μάλαμα (Χειμώνας 2013): 115-132.

¹³² Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, μτφρ. Μηνάς Παράσχης (Αθήνα: Νεφέλη, 1981), 78.

¹³³ Cretien van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science* (Cambridge: The MIT Press, 2007), 159.



Εικόνα 49. Paul Klee, *Δογματική Σύνθεση*, 1918, στυλό και υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 26.5 x 20.3 εκ. Staatsgalerie, Graphisches Kabinett, Στουτγκάρδη

όπως η ίδια η Τυνησία, (η μνήμη της Καρχηδόνας):¹³⁴ πλούσιοι ιστοί από μοτίβα γραμμών, χρωμάτων και συμβόλων –τα γνώριμα πια σχήματα μιας νότιας πόλης– τρούλοι, κεραμιδένιες στέγες, μεσογειακός ήλιος, δρόμοι, γαλάζιος ουρανός ή θάλασσα. Ο Thomas Stearns Eliot τονίζει τη σημασία στη δουλειά του «ποιητή να χρησιμοποιεί τη γλώσσα που βρίσκει γύρω του, αυτή με την οποία έχει μεγαλύτερη οικειότητα».¹³⁵ Αντίστοιχα, ο Klee «αναμετράται»¹³⁶ συνεχόμενα με τις «νέες μουσικές» εικόνων και ήχων που συναντά σ’ αυτό τον μεσογειακό χώρο, τις οικειοποιείται και τις μεταπλάθει με ένα ρηξικέλευθο βλέμμα σε μια νεότερη γλώσσα η οποία θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «πολυφωνική», όπως και η διάρθρωση των χωρών της Μεσογείου. Σύμφωνα με τον Hajo Düchting, ο οποίος εξετάζει βαθύτερα την σχέση μουσικής και τέχνης στο έργο του Klee: «ο Klee χρησιμοποιεί το συσχετισμό μεταξύ χρωματικής και ηχητικής αρμονίας περισσότερο σαν αναλογία, στηριζόμενος σε ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά»,¹³⁷ όπως είναι η κλιμακωτή διαβάθμιση¹³⁸ των τόνων ή των αποχρώσεων, η κυματική φύση του φωτός και του ήχου και η παρουσίαση αρμονικών συνδυασμών.

Σύμφωνα με τον Werckmeister, ο Klee «απέβλεπε πράγματι κάποια στιγμή, σε μια ζωγραφική στην οποία η οπτική εμπειρία θα ήταν το ανάλογο της ακουστικής εμπειρίας, δομημένη από μουσικές φόρμες».¹³⁹ Ο Düchting επισημαίνει ότι, αν και υπάρχουν ενδοιασμοί στον Klee για την υπερβολική σύμπτυξη ζωγραφικής και

¹³⁴ «Μια βραχνή κι αξιομνημόνευτη μουσική, όπως δεν την άκουσα ποτέ στην άμουςη Ελβετία», Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Β, 248.

¹³⁵ Τ. Σ. Έλιοτ, *Επτά δοκίμια για την ποίηση*, μτφρ. Μαρία Λαϊνά (Αθήνα: Γράμματα, 1982), 28.

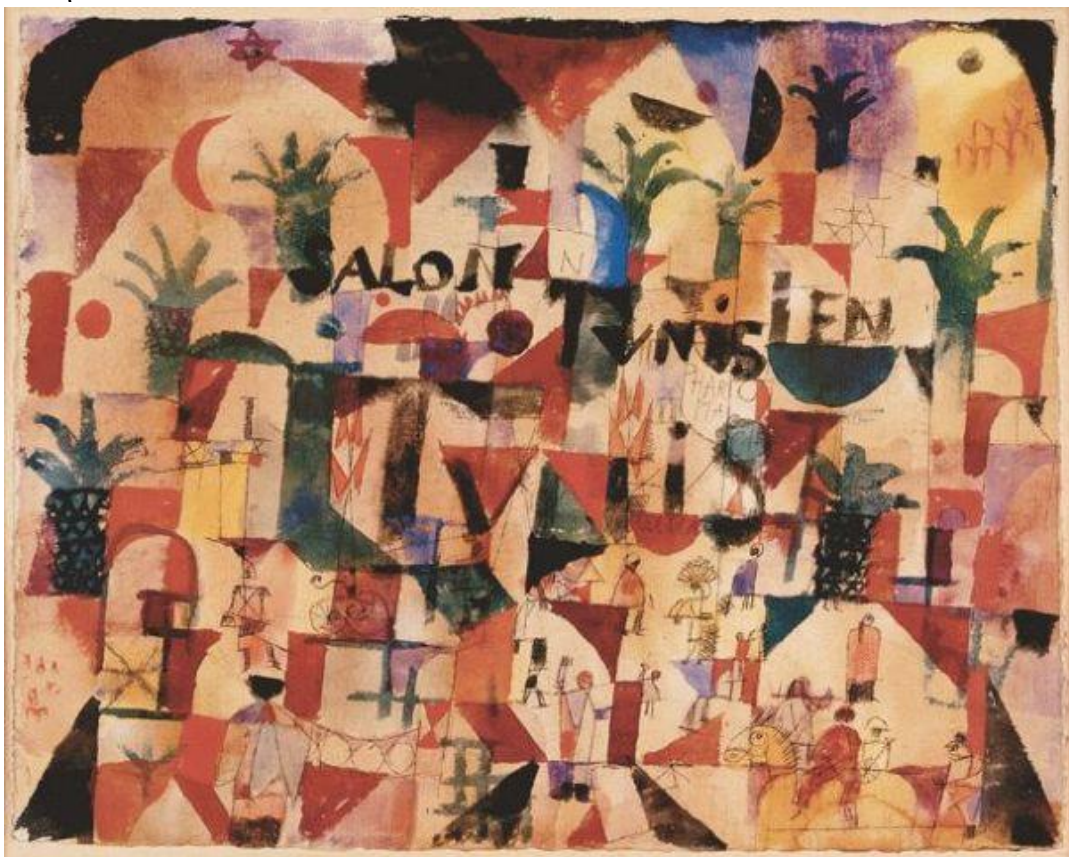
¹³⁶ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Β, 247.

¹³⁷ Hajo Düchting, *Paul Klee: Painting Music*, μτφρ. Penelope Crowe (Munich, London, New York: Prestel, 2012), 7-16.

¹³⁸ *Stufung- διαβάθμιση*, αποκαλεί ο Klee μια συγκεκριμένη τεχνική, του αραιωμένου μελανιού και της διαδοχικής εφαρμογής δύο αντιτιθέμενων χρωστικών πάνω σε μια υποδιαμεμένη επιφάνεια: καθαρά τονικά και επεξεργασμένα έργα, κάθε φορά με βάση τη μίξη δύο χρωμάτων, που απαιτεί αρκετό χρόνο, καθώς χρειάζεται να περιμένει να στεγνώσουν τα επικαλυπτόμενα χρωματικά στρώματα.

¹³⁹ Otto Karl Werckmeister, «Κεραμικό και Φούγκα σε κόκκινο του Klee», μτφρ. Άννη Μάλαμα *Ιστορία της Τέχνης 1* (Χειμώνας 2013): 115.

μουσικής,¹⁴⁰ δεν παύει ο ίδιος ο καλλιτέχνης να αποκαλεί συχνά τις υδατογραφίες του «μελωδικές» ή «ρυθμικές». Δίνει μια μουσική διάσταση στους όρους «διαβάθμιση» και «τονικότητα»,¹⁴¹ οι οποίοι θα μπορούσαν να έχουν μια αποκλειστικά ζωγραφική έννοια. *Η κίνηση στη λεωφόρο της Τύνιδας* (εικ. 50) είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα μιας εικαστικο-μουσικής ανάμνησης από την εμπειρία στην Τυνησία. Διαμορφώνεται αρχικά μέσα από ένα πυκνό, επαναλαμβανόμενο δίκτυο χρωμάτων, σχημάτων, γραμμών και μεταφορών –τα πράσινα δέντρα μοιάζουν με φθόγγους, σαν τα όγδοα, τα δέκατα έκτα ή τα εξηκοστά τέταρτα–¹⁴² που κινούνται σε μια πεντάγραμμο-λεωφόρο. Όπως ο ίδιος ο καλλιτέχνης αναφέρει χαρακτηριστικά, «ήμουν στην Τυνησία, κι εκεί πρέπει να μείνω. Δεν πρέπει ν' ανακατέψω με τίποτα εκείνη την μουσική».¹⁴³



Εικόνα 40. Paul Klee, *Η κίνηση στη λεωφόρο της Τύνιδας*, 1918, υδατογραφία και πένα σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι 22.5 x 28.5 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία

¹⁴⁰ Στο κεφ.1, “Music as Mentor and Metaphor,” στο Düchting, *Paul Klee: Painting Music*, 7-16

¹⁴¹ Werckmeister, «Κεραμικό και Φούγκα σε κόκκινο του Klee», 116.

¹⁴² Οι αξίες των φθόγγων παριστάνονται στο πεντάγραμμο με διάφορα σύμβολα.

¹⁴³ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 269.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Το έργο του Paul Klee μεταξύ εικόνων, λέξεων και συμβόλων

3.1 Η γραμματική των μορφών:¹⁴⁴ Γραμμή και σημεία - Διακοσμητικό μοτίβο

Η ακαδημαϊκή εκπαίδευση του Klee με καθηγητή τον Franz von Stuck στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου το φθινόπωρο του 1900, την περίοδο κατά την οποία το *Jugendstil* βρισκόταν στο απόγειο, του δίνει τις απαραίτητες βάσεις και γνώσεις για να επεξεργαστεί τα μοτίβα και τα αραβουργήματα που συναντάει στα τυνησιακά χαλιά, τα υφαντά και τον ισλαμικό πολιτισμό. Αυτή είναι μια γνώση η οποία είχε σαν έναυσμα την επιμονή του *Jugendstil* στο Μόναχο, «στην ενότητα τόσο των ‘εικαστικών’ και ‘εφαρμοσμένων’ τεχνών, όσο και της αρχιτεκτονικής· και σε μια γενική πεποίθηση, πως ο στόχος όλων των πλαστικών τεχνών ήταν να μεταδώσουν το συναίσθημα ή την ψυχή».¹⁴⁵ Χαρακτηριστικά, ο Ernst Gombrich σημειώνει την επιτακτική ανάγκη υπέρβασης των ιστορικών τεχνοτροπιών μέσω «μιας νέας σύνθεσης υψηλής και εφαρμοσμένης τέχνης που είχε ζωτική σημασία για καλλιτεχνικά κινήματα όπως την Art Nouveau».¹⁴⁶ Επίσης, η ενεργή του σχέση με το πρόμο Bauhaus (1919-1924) και τον Walter Gropius στη Βαϊμάρη σε θέση καθηγητή του σχεδίου (1920) και αργότερα στο Bauhaus στο Ντέσσαου¹⁴⁷ (1925-1932), δημιουργεί ακόμη πιο βαθιά στον Klee την «αναζήτηση μιας νέας ενότητας του καλλιτέχνη και του τεχνίτη για την οικοδόμηση του πνεύματος και την επιθυμία για μια ‘νέα πνευματική κοινωνία’».¹⁴⁸ Ο Klee αναζητά μια σύνθεση των τεχνών η οποία

¹⁴⁴ Η ιδέα της «γραμματικής των μορφών» ως τίτλος της υποενότητας βασίστηκε στη πολύτιμη βοήθεια του Νίκου Δασκαλοθανάση, τόσο με την ιδιότητα του ως καθηγητή, όσο και ως ιστορικού τέχνης. Βλ. *Ιστορία της τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*. (Αθήνα: Άγρα, 2013): 255-301. «Στη Γραμματική του Riegl ένα ευρύ διπλό σχήμα, ιστορικό και μορφολογικό, το οποίο οργανώνει με παράλληλο τρόπο», 275, 277. Βλ. επίσης, Riegl, Aloïs. *Historical Grammar of the Visual Arts*. Μτφρ. Jacqueline E Jung. Νέα Υόρκη: Zone Books, 2004.

¹⁴⁵ Douglas Hall, *Klee* (New York: Phaidon, 1992), 7.

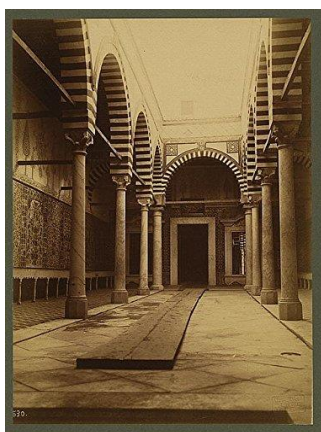
¹⁴⁶ E.H Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (London: Phaidon, 1979), 197.

¹⁴⁷ Διδάσκει από το 1925 -την μεταφορά του Bauhaus στο Ντεσσάου- και διακόπτει την συνεργασία το 1930. Τον Ιανουάριο του 1931 αρχίζει να διδάσκει στην Ακαδημία Καλών Τεχνών του Ντύσελντορφ απ' όπου και απολύεται το 1933.

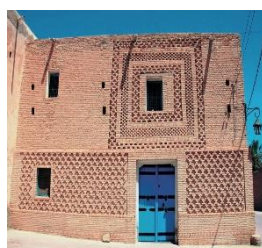
¹⁴⁸ Μίλτος Φραγκόπουλος, επιμ., *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του Graphic Design, μια μικρή ανθολογία* (Αθήνα: Futura, 2006), 83

θα μπορούσε να ενώσει όλες τις εκφάνσεις της καλλιτεχνικής και ανθρώπινης έκφρασης. Ο Henri Matisse, στις *Σημειώσεις ενός ζωγράφου*, επισημαίνει πως, «η σύνθεση είναι η τέχνη να τακτοποιούμε με διακοσμητικό τρόπο τα διάφορα στοιχεία που ο καλλιτέχνης διαθέτει για να εκφράσει τα αισθήματα του».¹⁴⁹ Ο Klee συναντάει τόσο πνευματικά,¹⁵⁰ όσο και μορφοπλαστικά αυτή τη συνομιλία των μορφών τέχνης στην Τυνησία (1914) και την Αίγυπτο (1928). Αντλεί ιδέες από την τέχνη του γραψίματος, των υφαντών, τη μεταλλοτεχνία, το γυαλί, την κεραμική, τα θρησκευτικά και λαϊκά κτίσματα.¹⁵¹

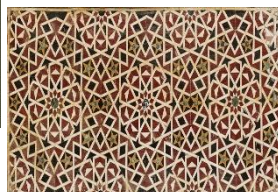
Η Ανατολή παρουσιάζεται στον καλλιτέχνη μέσω των φυσικών τοπίων της, το χρώμα και το φως, αλλά και μέσω των διακοσμητικών μορφών της αρχιτεκτονικής¹⁵²



Εικόνα 51. *Mosque of the Barber*, 1904 και 1913, Lehnert & Landrock, Καϊρουάν, Τυνησία.



Εικόνα 52. Πρόσοψη κτηρίου, Τυνησία



Εικόνα 53. Μοτίβο από αιγυπτιακό τοίχο

(εικ. 51, 52, 53, 58), των αφηρημένων αναπαράστασεων των γεωμετρικών μοτίβων στις τέχνες της υφαντουργίας (εικ. 54) και στις «τέχνες της φωτιάς»¹⁵³ (εικ. 55) και μέσω της αραβικής καλλιγραφίας (στις τέχνες του βιβλίου, πχ. χειρόγραφα) (εικ. 56). Ως καλλιτέχνης στο κατώφλι του 20ού

αιώνα, σε αντίθεση με τους προκατόχους του Οριενταλιστές, ο Klee εκδηλώνει ένα

¹⁴⁹ Ανρύ Ματίς, *Περί Τέχνης*, μτφρ. και επιμ. Ιωάννα Ομορφοπούλου (Αθήνα: Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, 1990), 26.

¹⁵⁰ Νίκος Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα* (Αθήνα: Άγγρα, 2013), 258-260: Ο Alois Riegl επισημαίνει ότι τα αφηρημένα διακοσμητικά θέματα συσχετίζονται ευθέως με την κάλυψη των «ψυχικών» αναγκών του ανθρώπου που η τέχνη αναλαμβάνει να ικανοποιήσει.

¹⁵¹ Φιλίπ Μπάμποροου, *Η τέχνη του Ισλαμισμού*, μτφρ. Μάνια Κωστοπούλου (Αθήνα: Γ. Ντουντουμής, 1982), 20.

¹⁵² Όπως παράδειγμα τα αραβουργήματα, τα φυτικά και γεωμετρικά σχέδια, ανάγλυφα ή ζωγραφικά που διακοσμούν τα τεμένη.

¹⁵³ Όπως υαλοτεχνία, μεταλλοτεχνία και αγγειοπλαστική-κεραμική, πχ. τυνησιακά πλακίδια.

ευδιάκριτο ενδιαφέρον για την αφαίρεση, τον συμβολισμό και τη διακοσμητικότητα της ισλαμικής τέχνης.¹⁵⁴ Αυτό το ενδιαφέρον πρέπει να γίνει κατανοητό στο πλαίσιο μιας βαθύτερης ανάγκης για αλλαγή, η οποία είναι κεντρική στην καλλιτεχνική διαδικασία και άλλων μοντερνιστών, όπως ο Matisse και ο Kandinsky. «Καλλιεργείται ένα νέο ενδιαφέρον για την αφηρημένη έννοια της ‘διακόσμησης’, που οδηγεί στη δημιουργία μορφοκρατικών θεωριών, [...], οι οποίες είχαν ως αφετηρία το έργο τέχνης ως μορφικό σχηματισμό και, ταυτοχρόνως, επιχειρούσαν να ανασυγκροτήσουν την ιστορία των θεμάτων που το διακοσμούν».¹⁵⁵ Ακόμη και αν, όπως σημειώνει η Jenny Anger για το έργο του 1931 *Η Πύλη ενός τζαμιού* (εικ. 57), «ο καλλιτέχνης επιλέγει να επικαλεστεί το oriental για να συγκαλύψει το διακοσμητικό»,¹⁵⁶ δεν παύει όμως να ‘επικαλείται’ την ισλαμική παράδοση ως πηγή της πιο γεωμετρικής, διακοσμητικής, αλλά ταυτόχρονα αφαιρετικής τέχνης. Επικαλείται, όπως το θέτει ο Alois Riegl, «το oriental πνεύμα της αφαίρεσης».¹⁵⁷



Εικόνα 54. Μάλλινος τάπητας των Μαμελούκων, περ. 468-1496, Κάιρο, Αίγυπτος



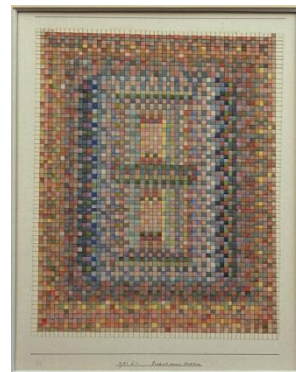
Εικόνα 56. χειρόγραφο, Κοράνι, μέσα 10^{ου} αιώνα,



Εικόνα 55. Τυνησιακά πλακίδια



Εικόνα 58. Πρόσοψη κτηρίου, Τυνησία



Εικόνα 57. Paul Klee, *Η Πύλη ενός τζαμιού*, 1931, 161, υδατογραφία και στυλό σε χαρτί 37.5 x 29 εκ. Museum Berggruen, Staatliche Museen, Βερολίνο

¹⁵⁴ Η πρώτη διερεύνηση της Ανατολής από τον Klee γίνεται μέσω της ανάγνωσης των κλασικών της Oriental λογοτεχνίας και ποίησης τον 19^ο αιώνα. Μέσα από τις επισκέψεις του Klee στις κρατικές βιβλιοθήκες του Μονάχου και τη βιβλιοθήκη του Μουσείου Τέχνης στο Βερολίνο, οι οποίες είχαν πλούσιες συλλογές για την ανατολική κουλτούρα και τέχνη. Συμπεριλαμβανομένων της ανθολογίας του Goethe, *West-ostlicher Divan* και των *Lieder des Mirza-Schaffy* που δημοσιεύθηκαν το 1886 σε μετάφραση του Friedrich von Bodenstedt. Όπως και την ποίηση του μεγάλου Πέρση στιχουργού Hafez (1326-1389).

¹⁵⁵ Δασκαλοθανάσης, *Ιστορία της τέχνης: Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*, 243.

¹⁵⁶ Jenny Anger, *Paul Klee and the decorative in modern art* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 190.

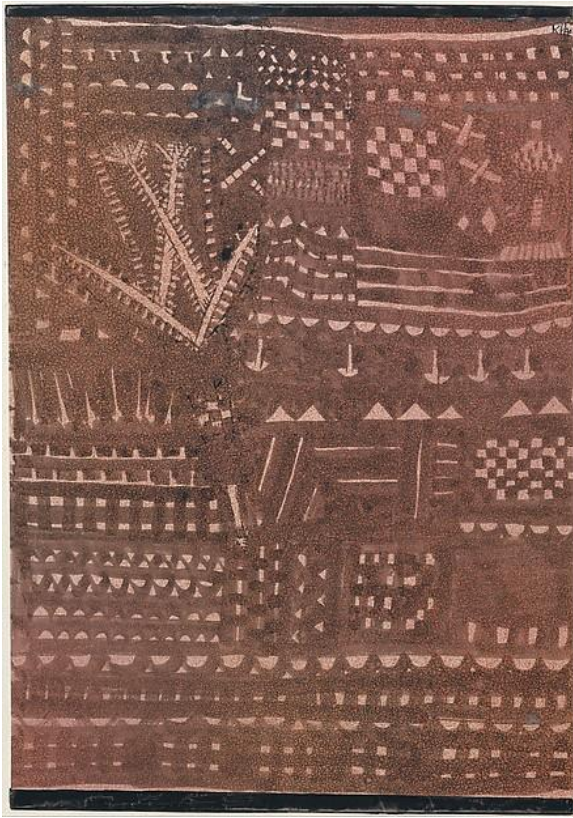
¹⁵⁷ Alois Riegl, *Problems of Style*, μτφρ. Evelyn Kain (Princeton: Princeton University Press, 1992), 229.

Υπάρχει μια δυναμική μοναδικότητα στην ισλαμική τέχνη και συνεπώς ο Klee έλκεται τόσο από το στοιχείο της τάξης και των ατέρμονων μοτίβων, αφηρημένων και παραστατικών, όσο και από την ολοκληρωτική κάλυψη κάθε επιφάνειας από διακοσμητικά μοτίβα (εικ. 59). Μέσα στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό πλαίσιο της ανάγκης εύρεσης μιας νέας εικαστικής γλώσσας –γραμμών και σημείων– ο Klee ασχολείται ποικιλοτρόπως με την παράδοση και την κληρονομιά του αραβικού παρελθόντος. Τα υφολογικά στοιχεία που ορίζονται ως χαρακτηριστικά μιας primitive έκφρασης «διαφθείρουν»¹⁵⁸ τον Klee: δηλαδή η απουσία της γραμμικής προοπτικής, τα απλά περιγράμματα, οι ενεργητικοί ρυθμοί οι οποίοι προκύπτουν από τη χρήση των επαναλαμβανόμενων διακοσμητικών μοτίβων, οι συναισθηματικές στρεβλώσεις των σχημάτων και η παρουσία συμβολικών σημείων, όπως τα ιερογλυφικά. Ο Bertolt Brecht χαρακτηριστικά είχε πει: «Τίποτα δεν προέρχεται από το τίποτα: το νέο προέρχεται από το παλιό, αλλά αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο είναι νέο».¹⁵⁹ Αντίστοιχα, στα έργα *Κάστρο των πιστών* (εικ. 60), *Κουρτίνα* (εικ. 61), *Με τον τρόπο ενός δερμάτινου χαλιού* (εικ. 62), το *Structural I* (εικ. 63) και *Χαλί* (εικ.64) παρατηρείται πως ο Klee οδηγείται σ' ένα ιδιόμορφο συνταίριασμα του διακοσμητικού με το αφηρημένο, όπως κάνει και η ίδια η ισλαμική τέχνη.¹⁶⁰ Ο Adolf Behne συμπεραίνει πως, «στα σχέδια και τα έργα του Klee βρίσκονται οι μεγαλειώδεις αρχές μιας νέας διακόσμησης (Ornamentik). Και αυτός ο οποίος γνωρίζει τι σημαίνει το στολίδι (Ornament) για τον πολιτισμό, μπορεί να εκτιμήσει

¹⁵⁸ Χρησιμοποιώντας τον όρο, «διαφθείρω» με την θετική χροιά που δίνουν οι Horden και Purcell για την Μεσόγειο, *Corrupting sea*. Βλ. ενδεικτικά § 1.1.

¹⁵⁹ Bertolt Brecht, "Popularity and realism," *Modern Art and Modernism*, επιμ. Francis Frascina και Charles Harrison (New York: Westview Press, 1987): 229.

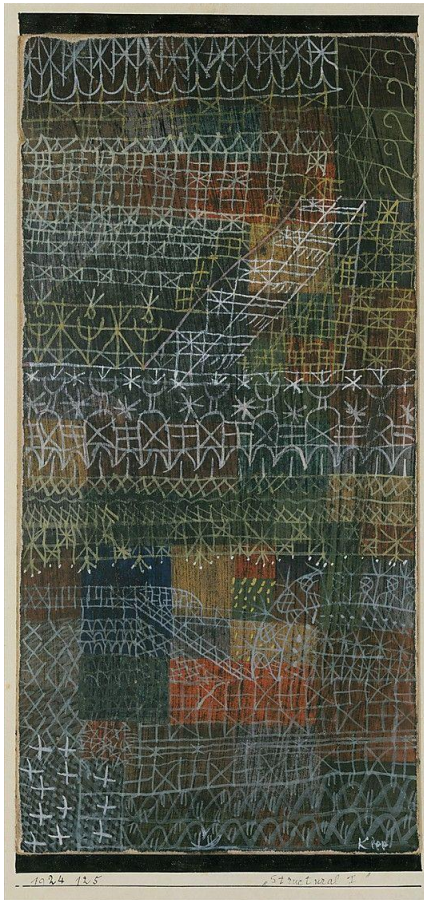
¹⁶⁰ Δημιουργήθηκε από πολλά στοιχεία και επιρροές –ιδιαίτερα από τις προ-ισλαμικές παραδόσεις– πριν από την αραβική κατάκτηση: από την αραβική τέχνη της ερήμου στη συγκλονιστική τέχνη των Στεπών της Κεντρικής Ασίας, από τις ντόπιες περσικές και αιγυπτιακές παραδόσεις στις βυζαντινές και την ντόπια τέχνη της Ινδίας με τους φυτικούς διάκοσμους–όλα έχουν συμβάλει στο συνολικό πλούτο της τέχνης του Ισλάμ. Βλ. Μπάμποροου, *Η τέχνη του Ισλαμισμού*, 19.



Εικόνα 62. Paul Klee, *Με τον τρόπο ενός δερμάτινου χαλιού*, 1925, βούρτσα και υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 31.7 x 24.1 εκ. The Metropolitan Museum of Art, Νέα Υόρκη



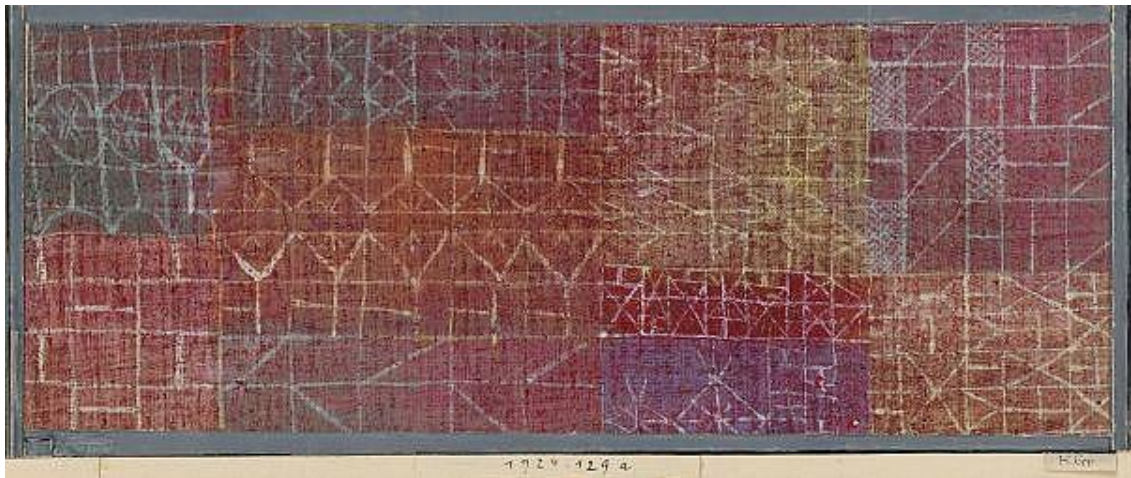
Εικόνα 59. Τυνησιακοί τάπητες



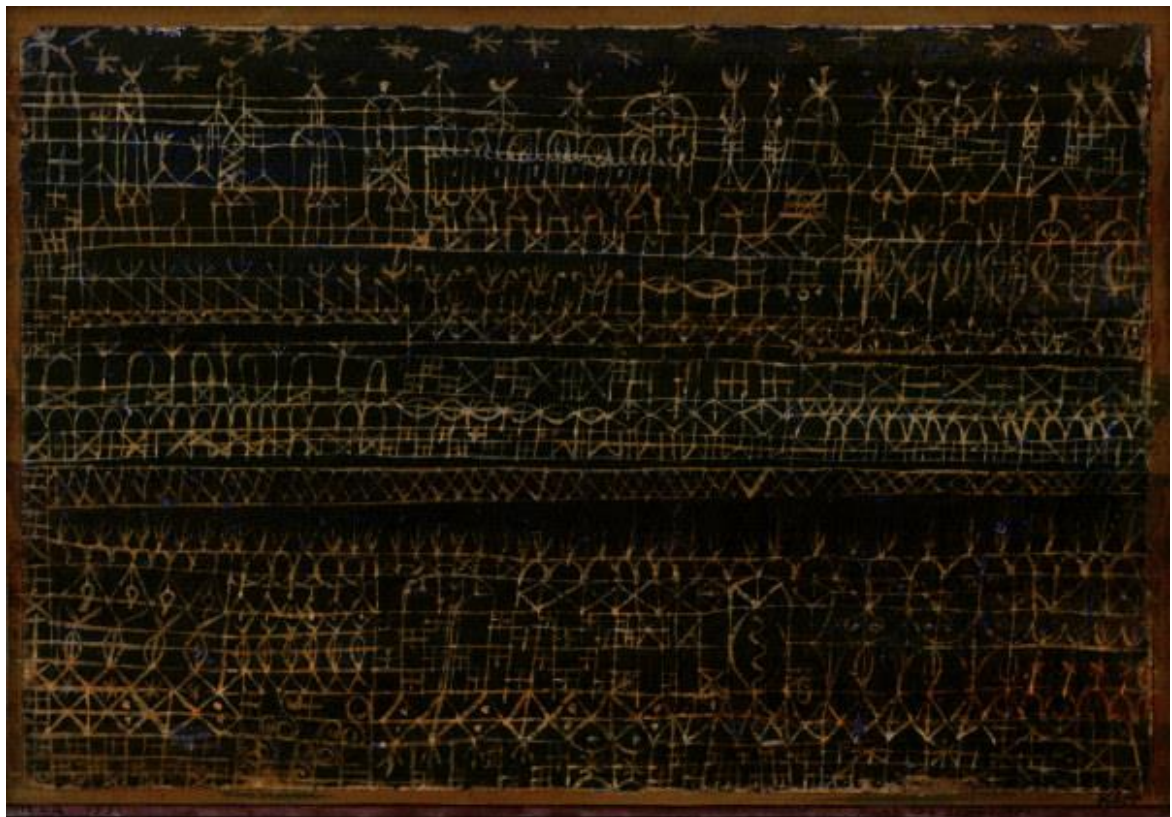
Εικόνα 63. Paul Klee, *Structural I*, 1924, γκουάς σε χαρτόνι, με μελάνι επικολλημένο σε χαρτόνι, 42.5 x 27 εκ. The Berggruen Klee Collection, Νέα Υορκη



Εικόνα 64. Paul Klee, *Χαλί*, 1917, παστελ και υδατογραφία σε χαρτί, 27 x 10 εκ. Albertina, Βιέννη



Εικόνα 61. Paul Klee, *Κουρτίνα*, 1924, υδατογραφία, τέμπερα και γκούάζ σε ύφασμα επικολλημένο σε χαρτόνι, 9.5 x 23.5 εκ. Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα Υόρκη



Εικόνα 50. Paul Klee, *Κάστρο των πιστών*, 1924, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 23 x 32.5 εκ. Sammlung A. Rosengart, Λουκέρνη

την αξία αυτών των έργων». ¹⁶¹ Όπως σημειώνει ο Douglas Hall με την ιδιότητα του «graphic artist γίνεται ένας πολύ σχολαστικός και πειραματικός τεχνίτης». ¹⁶² Κατά τη διαδικασία των πειραματισμών του συχνά σπάζει τους παραδοσιακούς κανόνες της ζωγραφικής με λάδι σε καμβά. Η ύφανση χαλιών και υφασμάτων (ταπητουργία) της Ανατολής δίνει το έναυσμα για τη διαφορετική χρήση στη ζωγραφική του επεξεργασία, υλικών όπως είναι η λινάτσα, οι πινακίδες, τα χαρτόνια, οι γάζες, τα νήματα και τα υφάσματα (μαλλί, λινό, μουσελίνα, δαμάσκο, βαμβάκι, κτλ.).

Ο Klee μετά από το ταξίδι στην Τυνησία έγραψε ότι όσο πιο φριχτός, «τρομώδης είναι αυτός ο κόσμος, τόσο πιο αφηρημένη γίνεται η τέχνη». ¹⁶³ «Σ' εκείνον τον ερειπωμένο κόσμο μόνο στην μνήμη μου μένω –όπως κατά καιρούς αναθυμάμαι. Έτσι είμαι 'αφηρημένος με μνήμη'». ¹⁶⁴ Όπως παρατηρεί και ο Πήτερ Φούλερ ο καλλιτέχνης «ξαναζωντανεύει τις συγκινήσεις του προσωπικού του παρελθόντος για να μιλήσει για τη δυνατότητα μεταμόρφωσης του μέλλοντος». ¹⁶⁵ Με τον συνδυασμό των υλικών και των νέων μορφικών στοιχείων ο Klee μετασχηματίζει και ενορχηστρώνει με εικαστικούς όρους τις προϋπάρχουσες μνήμες, δεδομένα, εμπειρίες, δίνοντας τους ένα διαφορετικό συμπαγές νόημα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου διαφαίνεται έντονα η σχέση μεταξύ μνήμης-πνευματικότητας-υλικότητας-αφαιρετικότητας είναι το *Χαλί της Μνήμης* ¹⁶⁶ (εικ. 65). Ως «εξυψωμένος τεχνίτης» ¹⁶⁷ ο Klee χρησιμοποιεί τα ανατολικά χαλιά και υφάσματα σαν πρότυπα για

¹⁶¹ Adolf Behne, “Glossen. Paul Klee,” *Die Weissen Blätter* 1. 3 (Απρίλιος 1917): 168. “Es liegen in Klees Bildern und Zeichnungen die kostbaren Anfänge einer neuen Ornamentik. Und wer weiß, was das Ornament für die Kultur bedeutet, mag danach den Wert dieser Arbeiten einschätzen.”

¹⁶² Douglas Hall, *Klee* (New York: Phaidon, 1992), 11.

¹⁶³ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Β, 277.

¹⁶⁴ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Β, 279.

¹⁶⁵ Πήτερ Φούλερ, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, μτφρ. Ηρώ Κανακάκη (Αθήνα: Νεφέλη, 1988), 184.

¹⁶⁶ Το έργο ξεκίνησε το 1914, με την επιστροφή του από την Τυνησία, αλλά το ολοκλήρωσε το 1921. Βλ. ενδεικτικά, Osamu Okuda, “Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess,” στο *Radical Art History: Internationale Anthologie Subject: O.K. Werckmeister*, επιμ. Wolfgang Kersten και Joan Weinstein (Ζυρίχη: Zurich InterPublishers, 1997), 375-390.

¹⁶⁷ Φραγκόπουλος, επιμ. *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του Graphic Design, μια μικρή ανθολογία*, 82, βλ. «Μανιφέστο του Bauhaus».

τη σύνθεση του. Το παχύ υπόστρωμα της ώχρας, τα σβησίματα με τη χρήση των διαλυτικών, το 'ξέφτισμα' και η εικονογραφία των σταυρών, των σχημάτων και των συμβόλων, σύμφωνα με την Partsch, «ανακαλούν προηγούμενους χρόνους και πολιτισμούς».¹⁶⁸ Παρατηρείται μια πρώιμη αποτύπωση εσωτερικών «γεωγραφιών», συμβόλων, σχημάτων και επαναλαμβανόμενων μοτίβων, τα οποία δημιουργούνται μέσω της καλλιτεχνικής διαδικασίας: ο καλλιτέχνης αφού περάσει το ύφασμα με κιμωλία, ζωγραφίζει με λάδι ή υδρόχρωμα σε διάφορα στρώματα, και πάνω από αυτά τα χρώματα αποτυπώνει τα σύμβολα του για να καταλήξει σε κάτι φθαρμένο ή ξεφτισμένο που θυμίζει πραγματικό κιλίμι. Αυτή η φαινομενική απροσεξία και η ψευδαίσθηση της εγκατάλειψης μέσα από τον ανορθόδοξο χειρισμό των υφασμάτων και των χρωστικών υλών δημιουργούν την εντύπωση του παλιού, φθαρμένου «χαλιού», στην οποία φαίνεται να έχει αποθηκευτεί η ιστορία του αντικειμένου ως ίχνος «μνήμης». Έτσι η «μνήμη» στο μυαλό του θεατή γίνεται αναπόσπαστο κομμάτι της πρακτικής-εμπειρίας αυτού του έργου, η οποία ενδυναμώνεται με την επιλογή του τίτλου. Σύμφωνα με τον Michael Baumgartner το *Χαλί της Μνήμης* είναι «ένα από τα πρώτα “auratic”¹⁶⁹ έργα, του οποίου η υλική κατάσταση προσομοιώνει τα σημάδια του χρόνου».¹⁷⁰ Το συγκεκριμένο έργο του Klee προσφέρει μια πρόγευση μεταγενέστερων νεοτερικών έργων του όπως η *Ρημαγμένη Χώρα*,¹⁷¹ έργο του 1934 (εικ. 66) το οποίο σηματοδοτεί τη μεταπολεμική τέχνη, η οποία ονομάστηκε *Art Brut*. Επίσης, μας προετοιμάζει για τις «υλικές εικονογραφίες» του Alberto Burri και

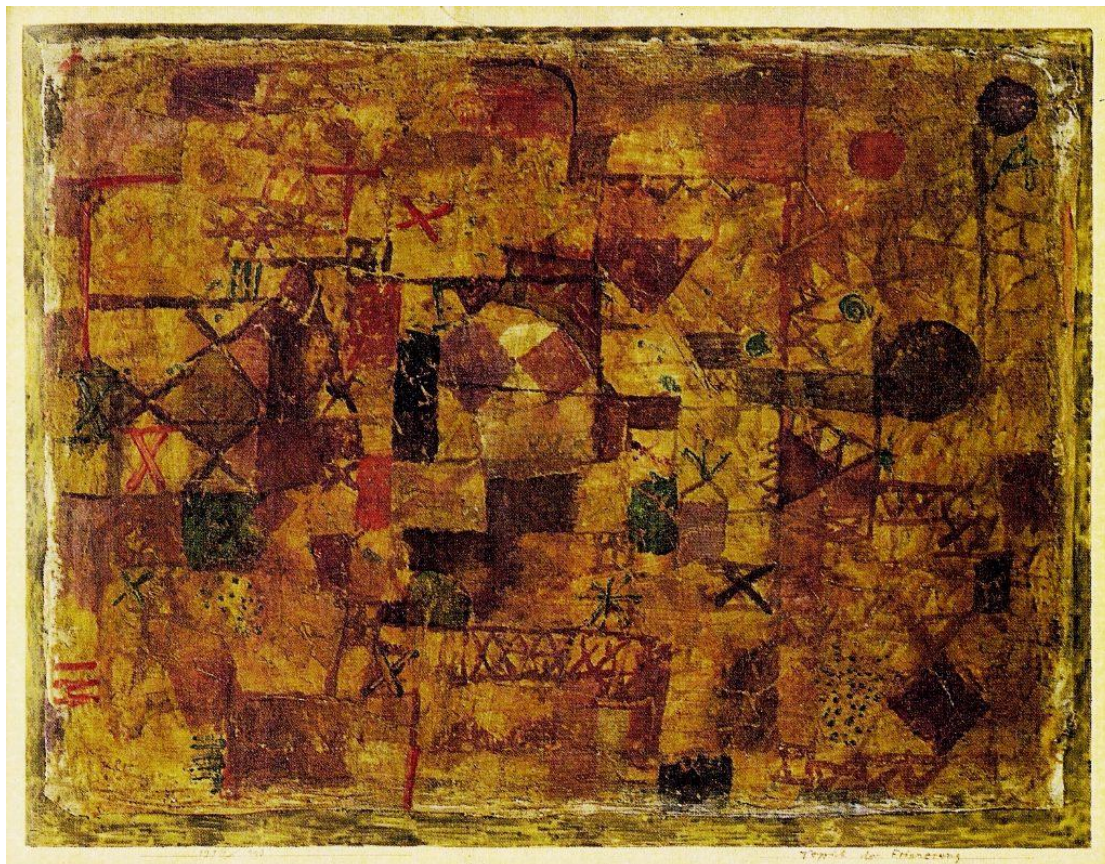
¹⁶⁸ Susanna Partsch, *Paul Klee, 1879-1940* (Koln: Benedikt Taschen, 1993), 28.

¹⁶⁹ Ο Haxthausen περιέγραψε τα 'Auratic' έργα, ως ψευδο-παραδείγματα ενός τύπου τεχνουργήματος, όπου, η διάρκεια δηλώνεται από τα σημάδια που έχουν φαινομενικά προκύψει κατά το πέρασμα του χρόνου και μέσω της σταδιακής υλικής επιδείνωσης. Βλ. ενδεικτικά, Charles Werner Haxthausen, "Abstract with Memories: Klee's 'Auratic' Paintings," στο Paul Klee, *Philosophical Vision: From Nature to Art*, επιμ. John Sallis. Κατάλογος έκθεσης (Βοστώνη: McMullen Museum of Art, Boston College, 2012):63, 64

¹⁷⁰ Michael Baumgartner, "Paul Klee's Trip to Tunisia: An Art-Historical Myth," στο *The Journey to Tunisia, 1914: Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. Zentrum Paul Klee (Βέρνη: Hatje Cantz Verlag, [14 Μαρτίου- 22 Ιουνίου], 2014), 121.

¹⁷¹ Ένα έργο δημιουργημένο με πολλαπλές επικολλήσεις διαφορετικών υφασμάτων, όπως βαμβάκι, δαμάσκο, μετάξι, και την χρήση πολλών χρωστικών υλικών, όπως παστελ, υδατογραφία και λάδι.

Antoni Tàpies, ή ακόμη στα τέλη του 1960, το σύγχρονο καλλιτεχνικό κίνημα *Arte Povera*.



Εικόνα 65. Paul Klee, Το *Χαλί της Μνήμης*, 1914, λάδι σε προετοιμασμένο λινό ύφασμα με κιμωλία και υδρόχρωμα επικολλημένο σε χαρτόνι, 37.5 x 50.3 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη



Εικόνα 66. Paul Klee, *Ρημαγμένη Χώρα*, 1934, παστελ, Υδατογραφία και λάδι σε βαμβάκι, δαμάσκο ύφασμα και μετάξι επικολλημένο σε χαρτόνι, 38.1 x 30.5 εκ. Beyeler Foundation, Βασιλεία, Ελβετία

Τα *Pastorale- Rhythmen* του 1927 (εικ.67) και *Μια σελίδα από το βιβλίο της Πόλης* του 1928 (εικ. 68), είναι δύο έργα του Klee τα οποία εμπεριέχουν τόσο τη γραμματική των νέων μορφικών στοιχείων –γραμμές και σημεία– όσο και τα ιερογλυφικά σύμβολα, τα σύγχρονα εικονογράμματα του. Ο Grohmann ονομάζει αυτή την απεικόνιση «η τεχνική της δαντελωτής γραμμής».¹⁷² Το νέο «αλφάβητο»



Εικόνα 67. Paul Klee, *Pastorale- Rhythmen*, 1927, λάδι σε καμβά (περίγραμμα επιχρισμένο με γύψο και κόλλα), χαρτόνι και ξύλο, 69.3 x 52.4 εκ. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Νέα Υόρκη

του Klee γίνεται ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο το οποίο κινείται γύρω από τόξα, βέλη,¹⁷³ σημεία στίξης, αριθμούς, αραβουργήματα, αστέρια, κυκλικές αψίδες, σταυρούς, σπίτια, πλανήτες, μικρά δέντρα, κ.α. Ίσως η οπτική επικοινωνία του «αλφάβητου» να παρέχει κάποιο προσανατολισμό και να υποδεικνύει κάποιες κατευθύνσεις για την ανάγνωση των εικόνων, χωρίς όμως να απαντάει ολοκληρωτικά στο εικαστικό αίνιγμα. Το ιδιαίτερο κλεεϊκό

λεξιλόγιο παραπέμπει στους αρχαίους πολιτισμούς, όχι μόνο από τα προαναφερθέντα σύμβολα που θυμίζουν ιερογλυφικά, αλλά και στη σύνθεση καθ'αυτή, η οποία μοιάζει με τυνησιακό τάπητα που ύφαναν ανώνυμοι τεχνίτες, ή ακόμη αιγυπτιακό πάπυρο στον οποίο έγραψαν σε άγνωστους κώδικες. Το *Pastorale-Rhythmen*, ζωγραφισμένο με μια τεχνική που θυμίζει νωπογραφία, αντανακλά το ρυθμό ενός

¹⁷² Grohmann, *Paul Klee*, 25.

¹⁷³ Σύμφωνα με τον Klee, το βέλος είναι ένα οπτικό σύμβολο με διορατικό βάθος και εκφράζει μια λαχτάρα για το άπειρο, βλ. Κλέε, *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο*, 54.

ανατολίτικου τοπίου και ταυτόχρονα το ρυθμό μιας μουσικής σύνθεσης παρτιτούρας. Ο Jean-Louis Ferrier αναφέρει πως «από τον τίτλο του επικαλείται την 6η συμφωνία του Beethoven [...], η επιφάνεια του έργου είναι ρυθμική και το σύνολο του έργου διακατέχεται από μια δική του ηχηρότητα».¹⁷⁴ Κάθε φορά τα κλειδιά ερμηνείας των έργων του Klee βρίσκονται σε μια συνεχή επεξεργασία ‘γραφικών’ σημείων, χρωμάτων, φόρμας, υλικών, και συμβόλων.¹⁷⁵



Εικόνα 68. Paul Klee, *Μια σελίδα από το βιβλίο της Πόλης*, 1928, τέμπερα και λάδι σε χαρτί, επικολλημένο σε χαρτόνι, 42.5 x 31.5 εκ. Öffentliche Kunstsammlung Basel, Kunstmuseum, Βασιλεία

¹⁷⁴ Jean-Louis Ferrier, *Paul Klee*, μτφρ. Malcolm Imrie (Paris: Terrail, 1998), 34, 37.

¹⁷⁵ Οι σουρεαλιστές βρήκαν στα φαινομενικά τυχαία παραθέματα κειμένων, αφηρημένων σημάτων, και συμβόλων του Klee, πως υποδηλώνουν τον τρόπο που το μυαλό σε κατάσταση ονείρου ανασυνδυάζει ανόμοια αντικείμενα της καθημερινότητας. Έτσι φέρνει νέες ιδέες για το πώς το ασυνείδητο, ασκεί εξουσία ακόμη και πάνω την «πραγματικότητα». Ο André Breton στο πρώτο μανιφέστο του Σουρεαλισμού (*Manifeste du surréalisme*) το 1924, αναφέρεται στον Klee.

3.2 Λέξεις και σύμβολα: *Insula Duclamara*

Οι λέξεις και τα σύμβολα στα έργα του Klee μαρτυρούν συνολικά (αισθητικά, γνωστικά, συναισθηματικά, βιωματικά) τις επιρροές που δέχτηκε ο καλλιτέχνης από τα ταξίδια στη Μεσόγειο –όχι σε αφηγηματικό επίπεδο, αλλά εντάσσοντας λέξεις ως εικόνες– σχήματα σε ένα καθαρό εγχείρημα ζωγραφικής. Οι λέξεις δεν είναι πλέον αντικείμενο ανάγνωσης, αλλά γίνονται μορφοπλαστικά ίχνη και εξυπηρετούν τον



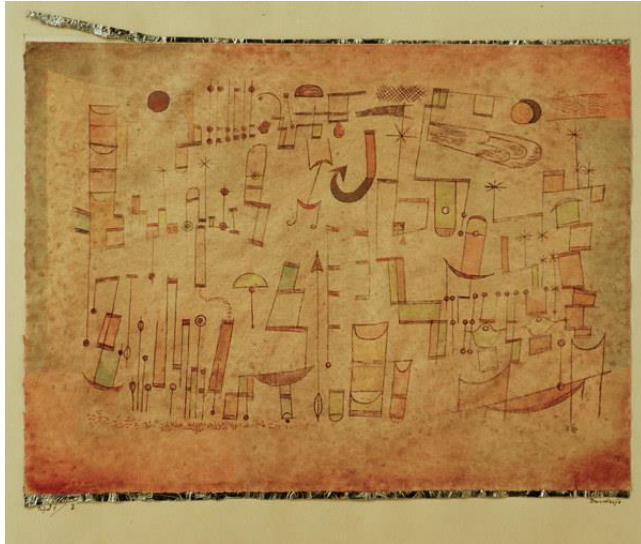
Εικόνα 69. Paul Klee, *Γραφικό Ιερογλυφικό με έμφαση στο μπλέ ουρανό*, 1917, 17 x 16.5 εκ.
Zentrum Paul Klee, Βέρνη

ιδιαίτερο και πλήρη κόσμο του καλλιτέχνη, όπως στο *Ιερογλυφικό με Ψάρι και πουλί* και στο *Γραφικό Ιερογλυφικό με έμφαση στο μπλέ ουρανό* (εικ. 69). Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί σύμβολα, σημεία, σημάδια και θραύσματα «ιερογλυφικών» σε αρκετά έργα του, τα οποία παίρνουν μορφικά σχήματα. Η εικόνα συγκροτείται λοιπόν για άλλη μια φορά από μια

μουσική-αρχιτεκτονική των σημείων, η οποία αντλείται τόσο από το βάθος της χαραγμένης εντύπωσης της Νότιας Μεσογείου, όσο και από την συνεχόμενη έλξη του καλλιτέχνη για την αιγυπτιακή και αραβική τέχνη: αυτό διαφαίνεται στα έργα *Συλλογή από νότια σημάδια* (εικ. 70), *Επιγραφή* (εικ. 71) και *Η καταστροφή της Αιγύπτου* (εικ. 72). Αυτά τα «έργα-παιχνίδια» και «έργα-σε κίνηση» του Klee δημιουργήθηκαν το 1921 και το 1924, όπου συμβαίνει αυτό που ο Thomas Sterns Eliot γράφει ποιητικά, πως «ο παρών χρόνος και ο παρελθών χρόνος, είναι ίσως και οι δύο παρόντες στον μέλλοντα χρόνο και ο μέλλον χρόνος να περιέχεται στον παρελθόντα χρόνο».¹⁷⁶ Ο Klee συμπυκνώνει σε αρκετά έργα διαφορετικών χρονολογιών την γοητεία που του προκαλεί τόσο η αρχέγονη αμεσότητα και η μορφική καθαρότητα, όσο και η ταλάντωση μεταξύ των «αφηρημένων χαρακτήρων»

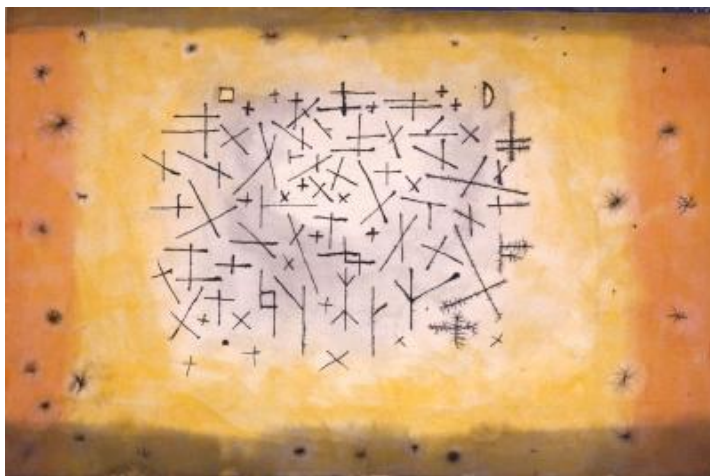
¹⁷⁶ Τ. Σ. Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα*, μτφρ. Χάρης Βλαβιανός (Αθήνα: Πατάκη, 2012), 46-47. «Time present and time past Are both perhaps present in time future And time future contained in time past».

και «εικόνων-χαρακτήρων» των αρχαίων αιγυπτιακών ιερογλυφικών (εικ. 73) και της αραβικής καλλιγραφίας (εικ. 74). Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι τα *Περσικά αηδόνια* του 1917, το *Αφρικανικό* του 1920, η *Τοιχογραφία από το ναό της επιθυμίας* του 1922, η *Επιγραφή* του 1926 και ο *Ζωολογικός κήπος* του 1928.



Εικόνα 73. Ιερογλυφική γραφή

Εικόνα 71. Paul Klee, *Επιγραφή*, 1921, σχέδιο μεταφερμένο με λάδι και υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 23.8 x 31.5 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Ελβετία



Εικόνα 70. Paul Klee, *Συλλογή από νότια σημάδια*, 1924, υδατογραφία και μελάνι, Washington University St. Louis, Ουάσινγκτον



Εικόνα 74. Χειρόγραφο, σε κουφική γραφή, 2^{ος} αιώνας



Εικόνα 74. Κοράνι, χειρόγραφη σελίδα, γραφή al-Andalus, 12^{ος} αιώνας



Εικόνα 72. Paul Klee, *Η καταστροφή της Αιγύπτου*, 1924, υδατογραφία και μελάνι σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 10.5 x 14.8 εκ. Sammlung Rosengart, Λουκέρνη



Εικόνα 73. Ιερογλυφική γραφή.

Ένα καινούριο «λεξιλόγιο» αναπτύσσεται, η αποκωδικοποίηση του οποίου επιδέχεται πολλαπλές αναλύσεις, αλλά σίγουρα η πιο εμφανής επιρροή είναι αυτή της αιγυπτιακής τέχνης και φιλοσοφίας. Χαρακτηριστικά, η Suzanna Partsch σημειώνει πως ο *Μύθος του Νείλου* (εικ. 75), έργο του 1934, «εκφράζει μια θετική προοπτική για τη ζωή και φαίνεται να ξανα-ζωντανεύει το ταξίδι στην Αίγυπτο».¹⁷⁷ Αυτή τη φορά αυτό επιτυγχάνεται, όχι μέσω της πλήρους αφαίρεσης των χρωματικών,



Εικόνα 65. Paul Klee, *Ο μύθος του Νείλου*, 1937, παστέλ σε βαμβακερό πανί επικολλημένο σε λινάτσα, 69 x 61 εκ. Kunstmuseum, Βέρνη

γεωμετρικών-λωρίδων «δρόμων», που παρατηρούνται στο έργο του 1929, *Λεωφόροι και δρομάκια*,¹⁷⁸ αλλά μέσω της χρήσης των χρυσών συμβόλων που μοιάζουν με ιερογλυφικά. Ο *Νείλος* του καλλιτέχνη «πυκνοκατοικείται» από εικονο-γράμματα όπως μάτια και ημιτελή κλειδιά. Κάποια άλλα σύμβολα αναγνωρίζονται ως ψάρια, φυτά και είναι διασκορπισμένα πάνω σε αλληλοσυνδεδεμένα,

τετραγωνισμένα σχήματα ποικίλων αποχρώσεων του μπλέ. Στο έργο, «αναδύονται όλα τα στοιχεία της ευαισθησίας: τα πιο εξωτερικά και άμεσα συνυφασμένα με πολιτισμικές αναφορές και τα πιο εσωτερικά και άμεσα συνυφασμένα με την ψυχολογική σύνθηκη. Η ζωγραφική γίνεται ο τόπος μετάφρασης λεπτότατων, ανεπαίσθητων μοτίβων σε εικόνα», σημειώνει ο A. Bonito Oliva.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Partsch, *Paul Klee, 1879-1940*, 80.

¹⁷⁸ Βλ. §1.2.3, σελ. 33.

¹⁷⁹ A. Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα*, 430.

Το *Insula Duclamara* του 1938 (εικ. 76) είναι ένα από τα πιο σημαντικά έργα του Klee και ζωγραφίστηκε δύο χρόνια πριν το θάνατο του.¹⁸⁰ Το έργο είναι η έκφραση της «καλλιτεχνικής σκέψης» που παίρνει σάρκα και οστά με μια απίστευτη πολυπλοκότητα και πληρότητα, περικλείοντας όλες τις επιρροές από τη Μεσόγειο με κύριαρχη την γοητεία των νέων χαρακτήρων, των ιερογλυφικών. Η μαγεία του έργου δεν βρίσκεται μόνο στο φως και το χρώμα, αλλά και στο ιδιότυπο, νέο εικαστικό λεξιλόγιο. Όπως σημειώνει ο Grohmann, «είναι το χρώμα της Άνοιξης –μαγιάτικο πράσινο, ανθισμένο ροζ και μπλε ουρανό– είναι η Άνοιξη των Κυκλάδων, όπου ο Οδυσσέας πέρασε πριν φτάσει στην Ιθάκη».¹⁸¹ Σύμβολα πρωτόγονα, προϊστορικά, ιερογλυφικά που κωδικοποιούν την όποια ‘αλήθεια’ και ‘γλώσσα’ του έργου, που «βρίσκεται ανάμεσα στις ορατές μορφές της φύσης και στις μυστικές συμφωνίες των εσωτερικών λόγων».¹⁸² Είναι το μεγαλύτερο (88 x176 εκ) έργο που ζωγράφησε ο Klee από την σειρά των επτά μεγάλων πινάκων σε οριζόντιο σχήμα. Ο Klee σ’ αυτή τη σειρά έργων δούλεψε πάνω σε εφημερίδα με κάρβουνο και μετά τα επικόλλησε σε λινάτσα, αποδίδοντας στην επιφάνεια εργασίας του ομαλές περιοχές και ανομοιογενείς περιοχές. Η εικαστική εικόνα οδηγείται μέσα από το δίκτυο μαύρων συμβόλων-γραμμών, κόκκινων σημείων, ανοιχτόχρωμων χρωμάτων, την επιλογή της τραχιάς-ομαλής επιφάνειας, ακόμη και των λατινικών λέξεων του τίτλου –«dulcis» (γλυκός) και «amarus» (πικρός)– σε μια σύνθεση, η οποία παραπέμπει στο «γλυκόπικρο νησί», το οποίο ψάχνει ο καλλιτέχνης. Ανασύρει εμφανέστατα από την μνήμη του το καθοριστικό ταξίδι στην Τυνησία του 1914 και προσπαθεί –αυτή την ιδιαίτερα δύσκολη περίοδο της ζωής του¹⁸³– να επαναφέρει το βαθύ συναίσθημα σύνδεσης και ευδαιμονίας που ένιωσε εκεί όπου, όπως έγραψε, θα μπορούσε να είναι

¹⁸⁰ Παρόλο που το είχε ξεκινήσει το 1921, τελείωσε το 1938.

¹⁸¹ Grohmann, *Paul Klee*, 114.

¹⁸² Μισέλ Φουκώ, *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης (Αθήνα: Γνώση, 2008), 69.

¹⁸³ Δες παραπομπή 90, σελ. 36. Επίσης το 1935 εκδηλώνεται η σκληροδερμία.

η «πατρίδα»¹⁸⁴ του. Η Partsch σημειώνει πως σχεδόν όλο το έργο έχει ενδείξεις σύγκρουσης και διφορούμενων στοιχείων.¹⁸⁵ Οι έννοιες της ζωής, του θανάτου και της ταυτότητας¹⁸⁶ αντικατοπτρίζονται, τόσο με την επιλογή των υλικών και των νέων μορφοπλαστικών στοιχείων, όσο και μέσω της αλλαγής του τίτλου από *Νησί της Καλυψώς*, σε *Insula Duclamara*. Ο ιστορικός τέχνης και ποιητής Larry Fallis, μέσω μιας ψυχολογικής ανάλυσης διερευνά πως, «η ονομασία ‘Insula Duclamara’ θα μπορούσε να πηγάζει από ιδέες σε σχέση με την ασθένεια του. ‘Insula’ στα λατινικά σημαίνει ‘νησί’ [...], η λέξη ‘Duclamara’ αναφέρεται σε ένα γλυκόπικρο βότανο (στρύχνος), το οποίο χρησιμοποιούνταν για την θεραπεία της σκληροδερμίας».¹⁸⁷ Άραγε η ερμηνεία του έργου είναι η προσωπική αναζήτηση του καλλιτέχνη για το θεραπευτικό φυτό σε ένα μεσογειακό νησί; Μήπως είναι η αναζήτηση της ανέγγιχτης, αγνής και καθαρής ομορφιάς την οποία γνώρισε στην νεότητα του στις ακτές της Βόρειας Αφρικής; Μήπως είναι «ο Νότος, και ο κόσμος του Ομήρου;»¹⁸⁸

Σίγουρα αυτό που χαρακτηρίζει το *Insula Duclamara* είναι οι «λέξεις» και τα «σύμβολα» από την Τυνησία και την Αίγυπτο: η ελεύθερη ροή των εναλασσόμενων λεπτών-χοντρών, μαύρων γραμμών είναι εμφανώς επηρεασμένη από την αραβική καλλιγραφία. Επίσης, τα σημεία στο έργο θυμίζουν τόνους και τελείες της αραβικής γραφής. Οι απαλές χρωματικές διαβαθμίσεις, ακόμη και αν ο Klee δουλεύει με λαδομπογιά, θυμίζουν τη διαφάνεια των υδατογραφιών στο Καϊρουάν, όπως και την επίδραση από τους πράσινους, μπλέ, ρόζ πολύτιμους λίθους των τυνησιακών πλακακιών. Με την πειραματική χρήση των εφημερίδων και της λινάτσας, η υφή που παράγεται αντανakλά σε κάποιες επιφάνειες την όψη των κλωστών, ενώ

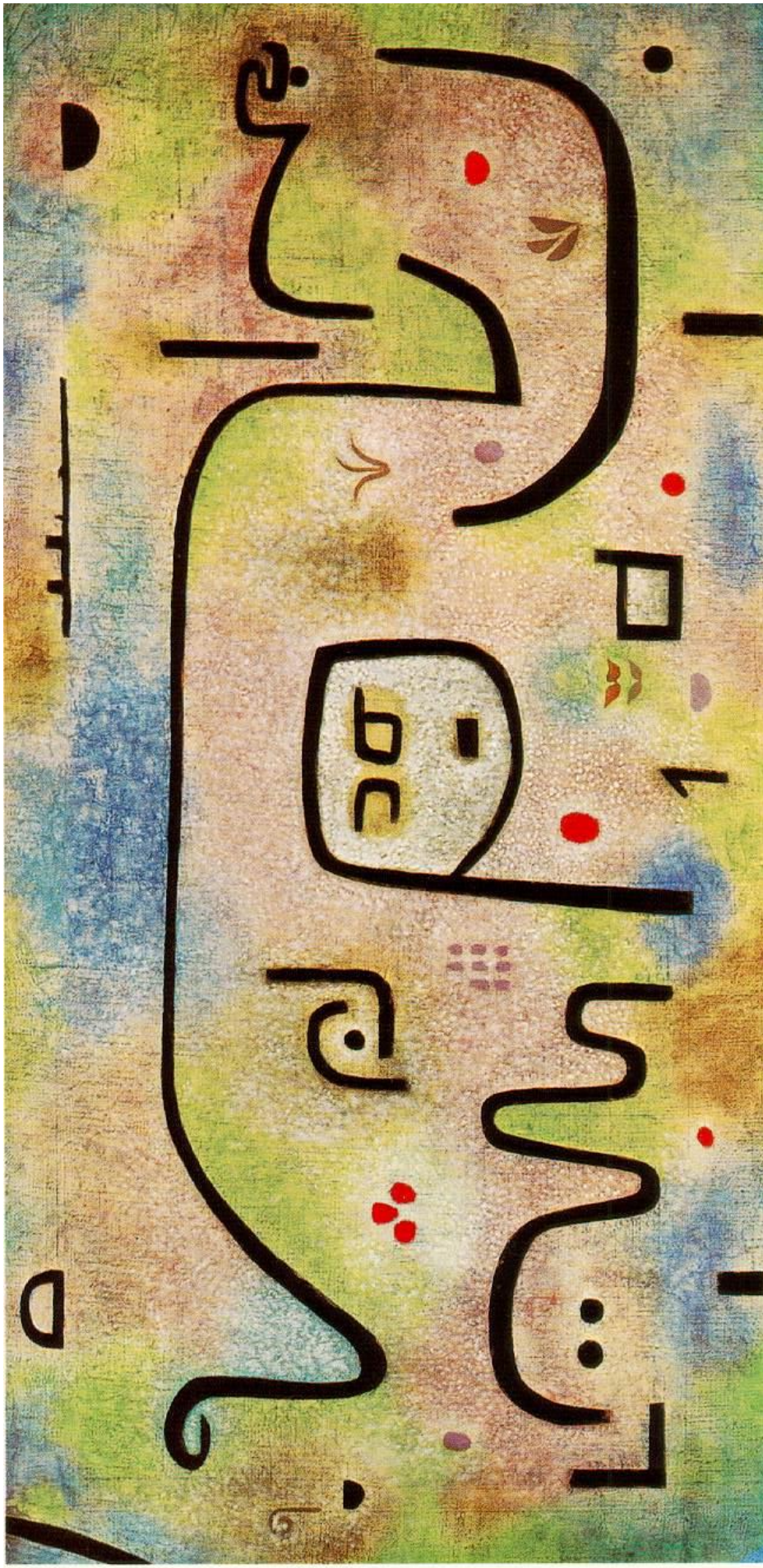
¹⁸⁴ Klee, *Ta Ημερολόγια 1898-1918, τόμος Β*, 255.

¹⁸⁵ Partsch, *Paul Klee*, 80-81.

¹⁸⁶ Ενδεικτικά για μια πιο φιλοσοφική ανάλυση στο άρθρο του Chris Pike, “Signing off: Paul Klee’s *Insula dulcamara*,” *Word & Image* 30.2 (Απρίλιος-Ιούνιος 2014): 117-130.

¹⁸⁷ Lori Way, *Insula Duclamara and the life of Paul Klee: A Formal Analysis*. Larry Fallis, *Creative Fiction and Poetry* <http://nwi.ivytech.edu/atrium/site/archives/fall2010/way-fallis.pdf>

¹⁸⁸ Grohmann, *Paul Klee*, 114.



Εικόνα 76. Paul Klee, *Insula Dulcamara*, 1938, λάδι σε τυπωμένη εφημερίδα
επικολλημένη σε λινάτσα, 88 x 176 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη

σε κάποιες άλλες περιοχές παράγεται ένα κοκκώδες αποτέλεσμα που θυμίζει την άμμο της Τυνησίας. Με την «πιο τρυφερή ακρίβεια των χρωμάτων»¹⁸⁹ αντικατοπτρίζεται ένα παράξενο σύμπαν χωρίς προοπτικό βάθος, δισδιάστατο, υπερβατικό και ταυτόχρονα αφαιρετικό, το οποίο αγγίζει την τελειότητα. Ο Herbert Read γράφοντας το 1959, αναφέρει χαρακτηριστικά πως, «αυτή η εμμονή στις υποκειμενικές πηγές και την ίδια στιγμή στα αντικειμενικά μέσα της τέχνης, κάνει τον Klee, το σημαντικότερο καλλιτέχνη της εποχής μας».¹⁹⁰

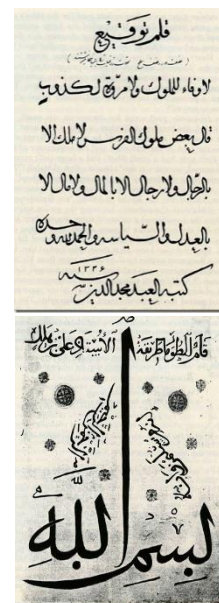
Ο Klee αναμφισβήτητα προκαλεί τα παραδοσιακά όρια διαχωρισμού γραφής και εικαστικής τέχνης. Όπως χαρακτηριστικά το θέτει η Νίκη Λοιζίδη, «τα ιδιοφυή εικονογράμματα του Klee, καταργούν τα όρια ανάμεσα σε διαφορετικές μορφές έκφρασης και πολιτισμούς και επιχειρούν μια γόνιμη συλλειτουργία των δύο συστημάτων μέσα στον ίδιο αφηγηματικό χώρο»¹⁹¹ (εικ. 77, 78, 79). Υπάρχει ένα μεγάλο μέρος παιχνιδιού και επικάλυψης στο έργο του καλλιτέχνη μεταξύ των συμβόλων γραφής και της οπτικής εικόνας.



Εικόνα 77. Paul Klee, *Ακόμη ένα σκοτεινό μήνυμα*, 1938, γκουας και πάστα χρώματος σε χαρτί εφημερίδας επικολλημένο σε χαρτόνι, 30.5 x 34 εκ. Modernmuseum, Στογκχόλμη



Εικόνα 78. Paul Klee, *Σύνορα*, 1938, έργο με πάστα χρώματος σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 37.50 x 35.4 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη



Εικόνα 80. 1. Υπόδειγμα του ταιφικού στυλ. 2. Bismillah, γραφή του Ibn al-Bawwab

¹⁸⁹ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Β, 242. Λόγια του ίδιου του Klee, της πρώτης επαφής με την Τυνησία, 8.4.1914, ημέρα Τετάρτη.

¹⁹⁰ Χέρμπερτ Ρήντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς και Γιώργος Μανιάτης (Αθήνα: Υποδομή, 1978), 205.

¹⁹¹ Νίκη Λοιζίδη, *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής* (Αθήνα: Νεφέλη, 1999), 124. Βλ. §Το μυθιστόρημα χωρίς γράμματα, (*Roman pictural*), 122-126.

Για τον Klee η αραβική καλλιγραφία (εικ. 80) είναι κατί περισσότερο από μια απλή φιλολογική, θρησκευτική καταγραφή, είναι μια εικαστική τέχνη υψηλότατης



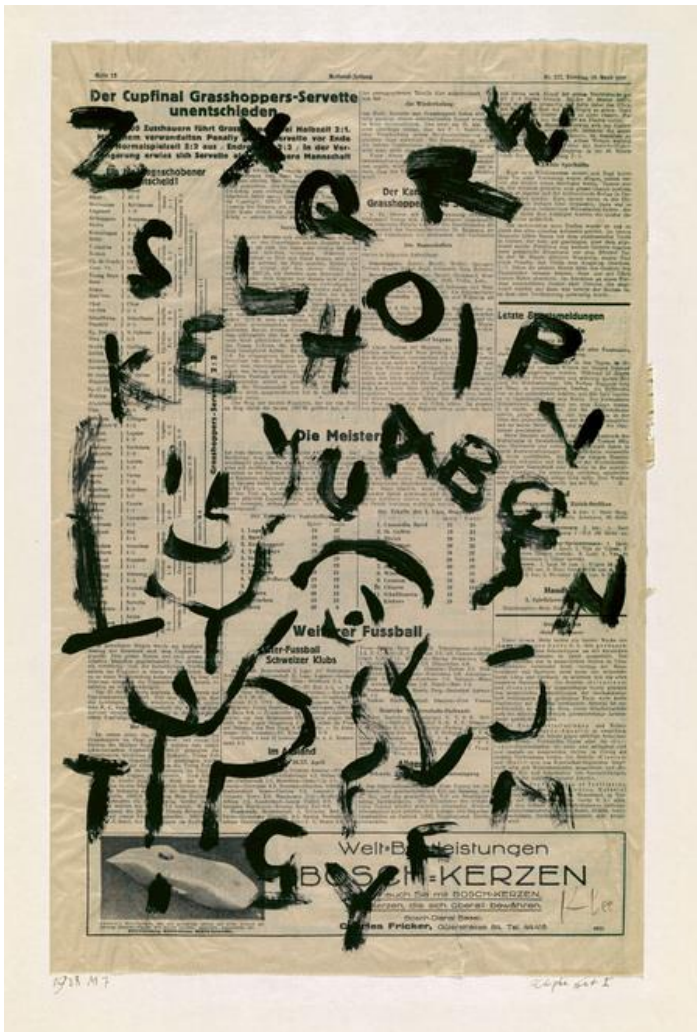
Εικόνα 79. Paul Klee, *Fille*, 1938, πάστα χρώματος σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 52.5 x 35 εκ. Museum Sammlung Rosengart, Λουκέρνη

βαθμίδας. Μια τολμηρή γραφή όπως η *κουφική*¹⁹² γωνιώδης και μεγαλόπρεπη, η οποία στα *Κοράνια* με οριζόντιο σχήμα του 7^{ου} έως και του 10^{ου} αιώνα έχει ένα μνημειακό χαρακτήρα και μια αυστηρότητα (εικ. 74, 81). Αντίστοιχα, η *άνθινη κουφική* γραφή είναι πιο περίτεχνη και διακοσμητική, «η οποία πιστεύεται ότι έχει την προέλευση της στην Αίγυπτο κάπου στο τέλος του 8^{ου} αιώνα»¹⁹³ (εικ. 82). Σίγουρα αυτοί οι τόσο διαφορετικοί τύποι γραφών μεταμόρφωσαν τον τρόπο που ο Klee εκφράζεται με τα γραφικά

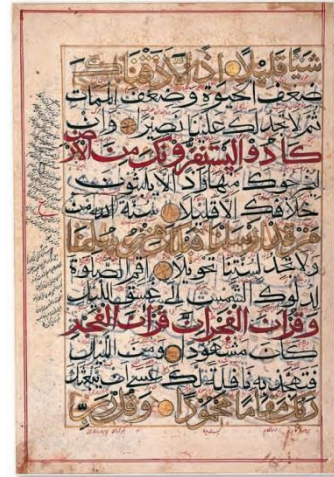
σημεία-σύμβολα επηρεάζοντας την μετέπειτα εξέλιξη του σε μια προσωπική καλλιγραφία, στην οποία αισθάνεται πως το γράψιμο και το σχεδιάσμα ήταν βασικά όμοια. Το έργο του παράγει ένα λεξιλόγιο αντίστοιχο με την γλώσσα. (εικ. 83, 84). Έτσι δεν είναι έκπληξη το γεγονός ότι σημαντικοί φιλόσοφοι του 20ου αιώνα, συμπεριλαμβανομένων των Walter Benjamin, Theodor W. Adorno και Michel Foucault, καταπιάστηκαν με το συγκεκριμένο κληροδότημα του Klee. Το ίδιο ισχύει και για πολλούς από τους πιο ριζοσπαστικούς καλλιτέχνες του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα, και κυρίως για την αμερικάνικη σκηνή των αφηρημένων εξπρεσιονιστών ζωγράφων, όπως είναι ο Adolph Gottlieb, ο William Baziotis, ο Robert Motherwell, ο Kenneth Noland, ο Jackson Pollock, ο Mark Tobey και ο Bradley Walker Tomlin.

¹⁹² Μια από τις παλαιότερες γραφές, η *κουφική γραφή*, η οποία χρησιμοποιείται κυρίως για κρατικά και επίσημα έγγραφα και πήρε το όνομα της από την πόλη Κούφα, κοντά στην Βαγδάτη. Αναγνωρίζεται εύκολα από τις μεγάλες οριζόντιες και τις μικρές κάθετες γραμμές, και την καμπύλη. Παράλληλα υπάρχουν και οι εξής ρέουσες γραφές: θούλουθ, ριχάν, τάκι, μουχάκαχ, ρίκα και νάσκι και νασταλικ.

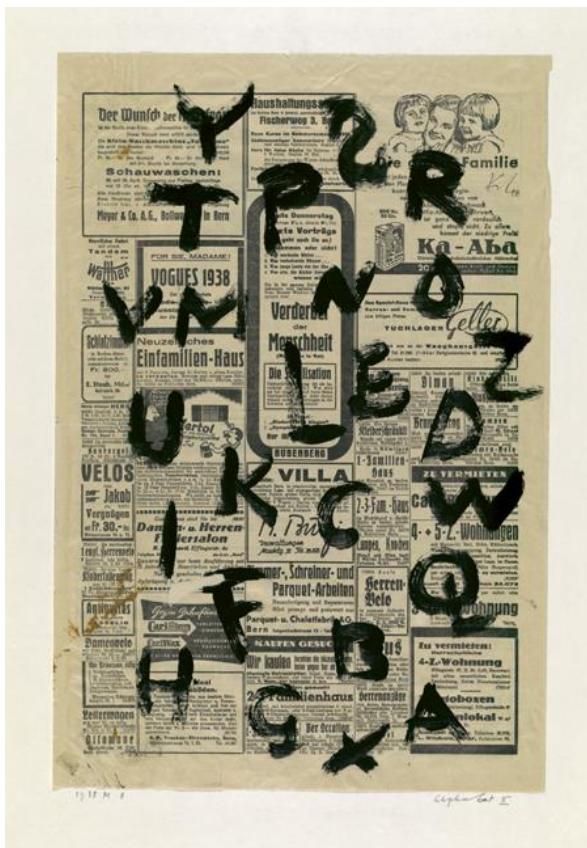
¹⁹³ Μπάμπορου, *Η τέχνη του Ισλαμισμού*, 34.



Εικόνα 83. Paul Klee, *Alphabet I*, 1938, μαύρο χρώμα σε εφημερίδα, 100 x 70 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη



Εικόνα 80. 3. Κοράνι, γραφή Βihari, 15^{ος} αιώνας



Εικόνα 74. Paul Klee, *Alphabet II*, 1938, μαύρο χρώμα σε εφημερίδα, 100 x 70 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη



Εικόνα 82. Μυθαqaqa, μουχάκαα γραφή, Μαμελούκων, Αίγυπτος, 14ος αιώνας

Ανάμεσα στις τελευταίες ομάδες έργων του, είναι τα παστελς σε λευκά υφάσματα ή λινάτσες και πιο σπάνια σε χαρτί, από το 1937. Τα χρησιμοποιεί σε υγρή επιφάνεια, η οποία τα απορροφάει και αυτή η τεχνική αυξάνει τη φωτεινότητα και την ένταση των χρωμάτων. Συναντάμε ξανά την απεικόνιση των ιερογλυφικών του συμβόλων σε μια νέα χωροχρονική ενότητα αλληλεπίδρασης χρώματος και συμβόλου. Ο Klee «διηγείται» την ιστορία του με ιερογλυφικά –μαύρες πυκνές γραμμές– στα χρωματιστά τμήματα της επιφάνειας και έρχεται πολύ κοντά σε μια σφαίρα ποιητικής μεταφοράς. Αυτά τα τμήματα από παστελς στο *Πράσινο σε πράσινο* (εικ. 85) μας παραπέμπουν στην ιδέα των οπτικών παιγνίων-ποιημάτων του Stéphane Mallarmé, *La Poésie pure*: όπου ο στίχος με την απουσία μηνύματος ασχολείται με την εξερεύνηση του ουσιαστικού μουσικού χαρακτήρα της γλώσσας¹⁹⁴ και όχι με τη μεταφορά μιας αφήγησης ή ενός διδακτικού σκοπού. Όπως σχολιάζει και ο Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου, «στο έργο του Mallarmé ο γλωσσικός νατουραλισμός δίνει τη θέση του στην πολυσημία και την πολυλειτουργικότητα του γλωσσικού συμβόλου».¹⁹⁵ Αντίστοιχα για τον Klee στα *Σύμβολα στο κίτρινο* (εικ. 86) και *Βλέμμα από το κόκκινο* (εικ. 87), τα χρώματα και τα σύμβολα-γραμμές (ιερογλυφικά) «σημαίνουν» μέσα από την εξωτερική μορφική τους εκδήλωση ως παράμετροι μιας εικαστικής «πολυσυλλεκτικότητας και πολυαισθητικότητας»,¹⁹⁶ η οποία προέρχεται από τη Νότια Μεσόγειο. Για άλλη μια φορά συναντάμε έναν αφαιρετικό μουσικό ρυθμό χρώματος και γραμμής, ο οποίος μας παραπέμπει στις πρώτες μορφοπλαστικές μετατοπίσεις του καλλιτέχνη στην Τυνησία, αλλά τώρα οι εικόνες που προκύπτουν

¹⁹⁴ Μια κατάσταση ισοδυναμίας, όπου η μουσική και η γλώσσα, ανταποδίδουν και αντικατοπτρίζουν ατέλειωτα η μία την άλλη.

¹⁹⁵ Κωνσταντίνος Παπαγεωργίου, «Η εικονικότητα της γλώσσας στο δωμάτιο των λέξεων. Μερικές σκέψεις για τον γραπτό λόγο στη σύγχρονη τέχνη», στο *Φιλοσοφία και Τέχνη*, επιμ. Βάσω Κίνητη (Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, 2011), 54.

¹⁹⁶ Στο ίδιο, 55. «Το νόημα μπορεί συνεπώς να μετασκευαστεί και να μεταφραστεί σε άλλες διαστάσεις, να γίνει αντικείμενο αντίληψης από την ακοή και την όραση».

από αυτά τα έργα είναι απαλλαγμένες από κάθε συνδηλωτική ερμηνεία, ώστε να μείνει η ουσία.



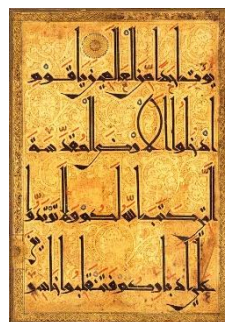
Εικόνα 85. Paul Klee, *Πράσινο σε πράσινο*, 1937, ξηροπαστελ σε λινό, 28.5 x 33.5 εκ. Fondation Beyeler, Βασιλεία



Εικόνα 86. Paul Klee, *Σύμβολα στο κίτρινο*, 1937, ξηροπαστελ σε λινό, επικολλημένο σε χρωματιστή λινάτσα, 83.5 x 50.3 εκ. Fondation Beyeler, Βασιλεία



Εικόνα 87. Paul Klee, *Βλέμμα από το κόκκινο*, 1937, παστελ σε λευκό βαμβακερό ύφασμα πάνω σε γιούτα 47 x 50 εκ. Zentrum Paul Klee, Βέρνη

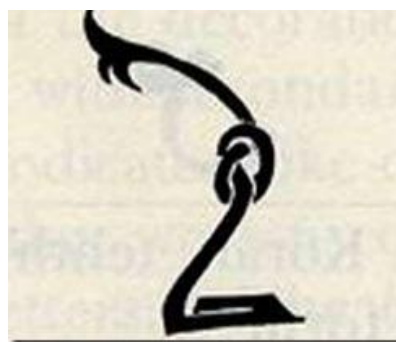


Εικόνα 81. Χειρόγραφο, σε ανατολική κουφική γραφή, 11^{ος} - 12^{ος} αιώνας

Στην τελευταία σειρά έργων του Klee λίγο πριν το θάνατο του, τα σχέδια αυξάνονται ραγδαία και μοιάζουν περισσότερο σαν γραφή, ενώ γίνεται χρήση ποικίλου πάχους μπογιάς, η οποία συχνά θυμίζει την ισλαμική, αραβική, περσική καλλιγραφία. (εικ. 80, 88, 89). Είναι αυτή η ίδια η γραφή «στην πιο πηγαία μορφή της, η γραφή ως σωματικό βίωμα, ως χειρονομιακή έκφραση και προπάντων, η γραφή ως ρυθμός».¹⁹⁷



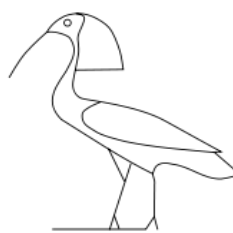
Εικόνα 88. Paul Klee, *Όταν ανέβηκα σ' ένα γαϊδουράκι*, 1940, πινέλο και μπογιά, 29.5 x 41.6 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Ελβετία



Εικόνα 80. 4. *dal*, σε πλεκτή διακοσμητική Kufi, από τις άκρες του Κορανίου, 15^{ος} αιώνας.



Εικόνα 80. 5. *min*, Κοράνι, 10^{ος} αιώνας Βόρειας Αφρικής



Εικόνα 73. Αιγυπτιακό ιερογλυφικό σύμβολο, *Ba* για την ανθρώπινη ψυχή

Εικόνα 89. Paul Klee, *Dame abseits*, 1940, μπογιά σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 64.8 x 50.2 εκ. Museum of Modern Art, Νέα Υόρκη

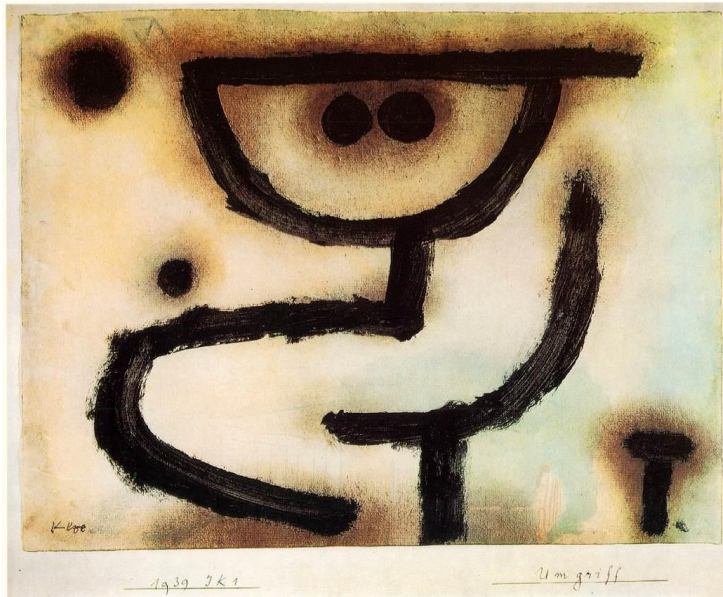
¹⁹⁷ Λοϊζίδη, *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*, 123.

Ο Klee χρησιμοποιεί σε κάποια έργα λεπτές ή χοντρές γραμμές με πάστα χρώματος, άλλοτε σε συνδυασμό με λάδι και υδατογραφία. Πολλά είναι δουλεμένα σε τραχιά υλικά, όπως τυλιγμένο χαρτί, γύψος στην επιφάνεια του έργου, λινάτσα και υφάσματα επικαλυμμένα με κερί. Στο *Αγόρι-τυμπανιστή* (εικ. 90) ένα 'ιερογλυφικό του θανάτου', ο θεατής καλείται πέρα από τις αισθήσεις «να ενεργοποιήσει το νου του, τη φαντασία του, τη γνώση του, την ποιητική του δεκτικότητα, να καταστεί με άλλα λόγια ενεργός στην πρόσληψη του έργου τέχνης».¹⁹⁸ Η τελευταία σειρά έργων του Klee, όπως για παράδειγμα, ο *Εναγκαλισμός* (εικ. 91) του 1939, και *Θάνατος και Φωτιά* (εικ. 92) του 1940, είναι μια ανακεφαλαίωση, όχι μόνο αυτοβιογραφική, αλλά και αισθητική, όπου πραγματεύεται το «θέμα του θανάτου». Διαγράφεται έντονα το ενδιαφέρον του Klee για την μυστικιστική αντίληψη του κόσμου και της φύσης, όπως και στην ανατολίτικη τέχνη. Τόσο το γενικό δράμα της πολιτικής σκηνής, όσο και το προσωπικό δράμα της αρρώστιας του, τον ώθησαν να παράγει έναν κυρίαρχο σημασιολογικό ιστό, μεταξύ υλικότητας, γλώσσας, αφαίρεσης, μνήμης και ανατολίτικου μυστικισμού. Η ζωή και ο θάνατος για τον καλλιτέχνη ήταν συγγενικές ιδέες, ο θάνατος είναι την ίδια στιγμή το τέλος και η αρχή, μια ιδέα η οποία «συνομιλεί» με την ποιητική γραφή του Eliot, «στο τέλος μου βρίσκεται η αρχή μου. Στην αρχή μου βρίσκεται το τέλος μου».¹⁹⁹ Ο Grohmann αναφέρει, πως ο Klee «είχε πάντα την αίσθηση ότι ο θάνατος ήταν απλώς ένα πέρασμα στην άλλη πλευρά. Από τότε στο Καϊρουάν, έβλεπε την ζωή, σαν ένα συνεχές πέρασμα πέρα, σαν να ξεπερνάει τον εαυτό του. [...] Όταν ο Klee ήταν στην Εγγύς Ανατολή ή όταν την έφερνε στα τυνησιακά και αιγυπτιακά του έργα, το ίδιο το πνεύμα της Εγγύς

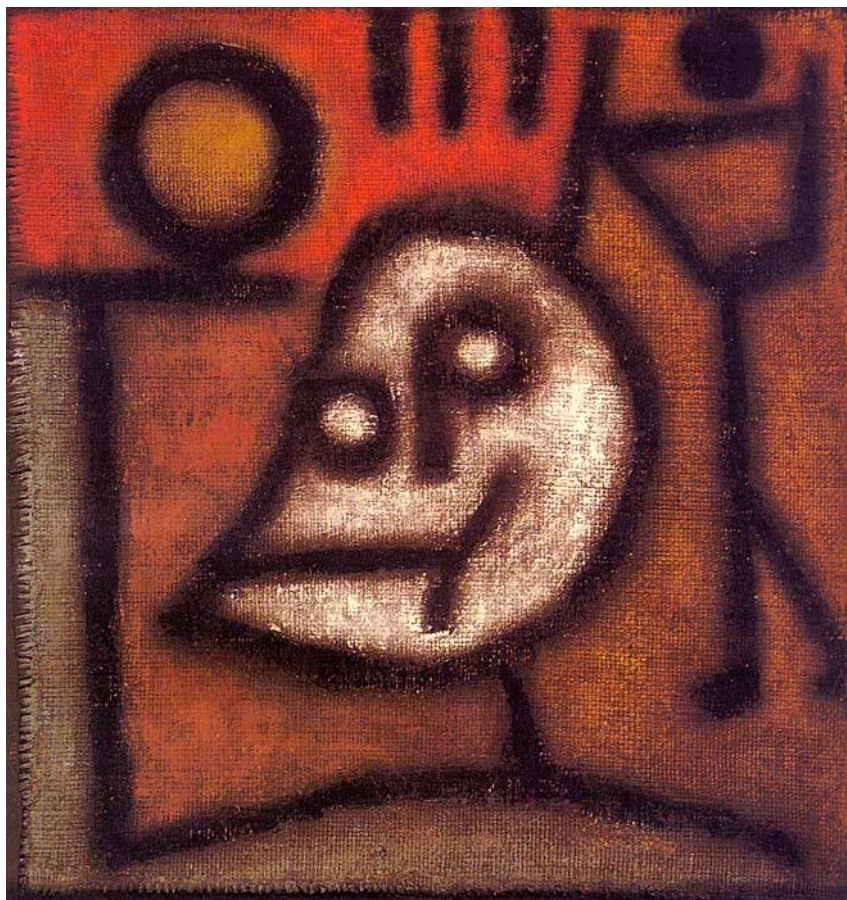
¹⁹⁸ Παπαγεωργίου, «Η εικονικότητα της γλώσσας στο δωμάτιο των λέξεων. Μερικές σκέψεις για τον γραπτό λόγο στη σύγχρονη τέχνη», 56.

¹⁹⁹ Έλιοτ, *Τέσσερα Κουαρτέτα*, 83, 65. « In my end is my beginning. In my beginning is my end».

Ανατολής βρισκόταν μέσα του, η συμμαχία της ευθυμίας και της σοβαρότητας και η αγάπη της μεταφοράς».²⁰⁰

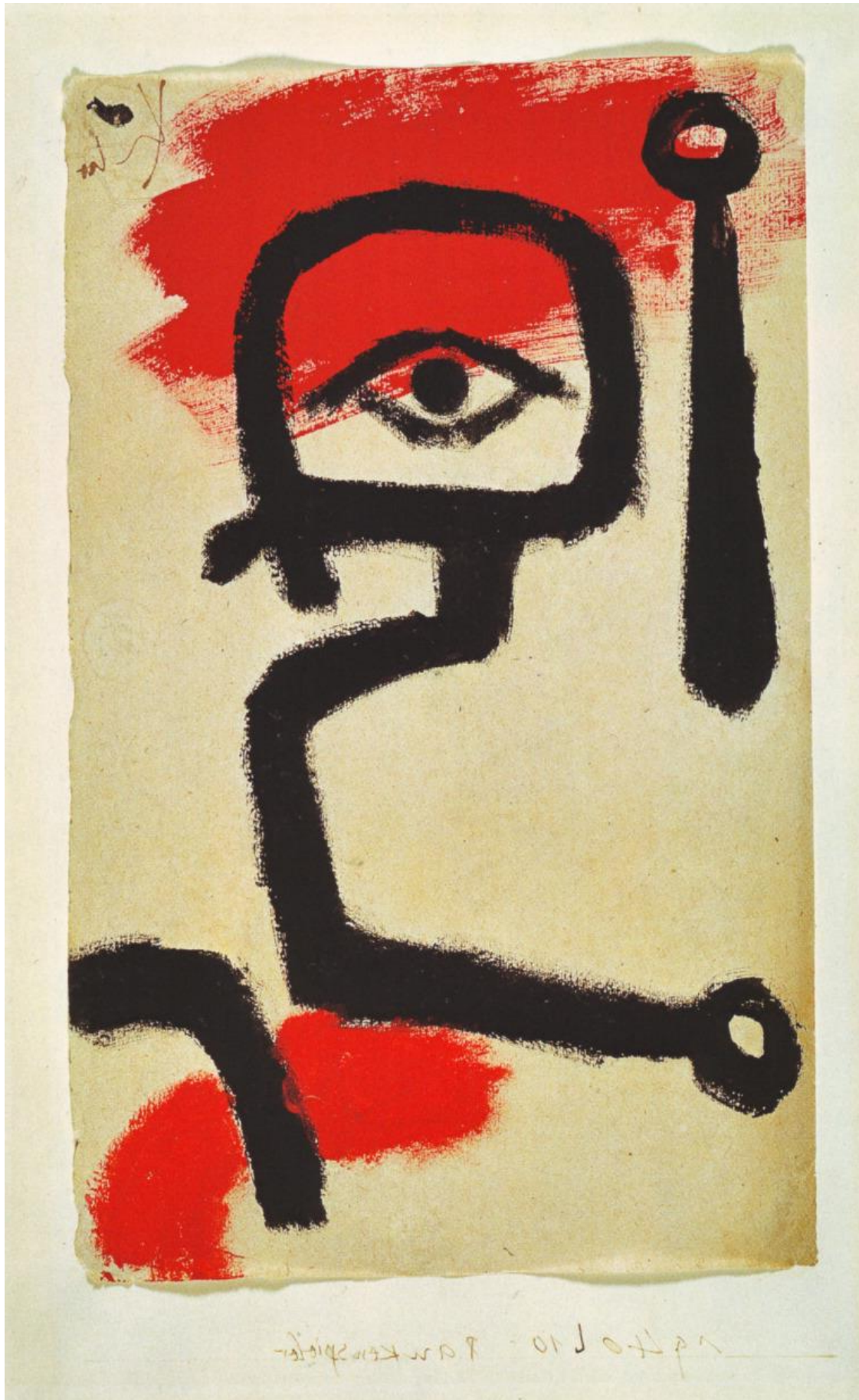


Εικόνα 91. Paul Klee, *Εναγκαλισμός*, 1939, πάστα χρώματος, υδατογραφία, λάδι σε χαρτί, 24.13 x 31.115, Collection Dr. Bernhard Sprengel, Αννόβερο



Εικόνα 92. Paul Klee, *Θάνατος και Φωτιά*, 1940, λάδι σε χαρτί, 46 x 44 εκ. Paul Klee Foundation, Kunstmuseum, Βέρνη

²⁰⁰ Grohmann, *Paul Klee*, 41, 44.



Εικόνα 90. Paul Klee, *Το αγόρι-τυμπανιστής [Der Paukenspieler]*, 1940, πάστα μπογιάς σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 152.4 x 76.2 εκ. Paul Klee Foundation, Kunstmuseum, Βέρνη

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. «Εικαστική αρχιτεκτονική» και χώρος

4.1 Τα «Μαγικά Τετράγωνα»: Αρχιτεκτονικοί ρυθμοί, αφαίρεση και γεωμετρία

Το 1922, τη χρονική περίοδο που εργάζεται στο Bauhaus,²⁰¹ ο Klee προβληματίζεται γύρω από τα ορθολογικά ζητήματα της γεωμετρίας, της φόρμας και της δομής, και συγγράφει τις θεωρητικές του ιδέες, οι οποίες ήταν θεμελιώδεις για τα έργα της συγκεκριμένης περιόδου και όχι μόνο. Ο Vojtěch Jirat Wasiutynski σημειώνει πως, «η νέα Μεσόγειος δεν είναι ακριβώς μια γεωγραφική οντότητα αλλά μια πολιτιστική κατασκευή, η οποία χαρτογραφεί ένα φανταστικό χώρο».²⁰² Αντίστοιχα, ο Klee κατασκεύασε, μορφοπλαστικά, την ιδέα μιας «νέας» αφαίρεσης, ξεκινώντας από τη «συλλογική» μεσογειακή μνήμη. Ο Klee πια δεν χρειαζόταν να αναβιώσει τις μνήμες ενός μακρινού ταξιδιού για να βρεί θέμα για την τρέχουσα παραγωγή του. Είχε δημιουργήσει ριζικά ένα ολικό, μνημονικό υλικό των προηγούμενων ταξιδιών για το οeuvre του. Η συνολική αυτή «μνήμη» εμπεριέχει από τη μια την ιταλική αρχιτεκτονική –το «χωρητικό οργανισμό»–²⁰³ της Νάπολης και Ραβέννας και τα βιτρώ²⁰⁴ της *Santa Maria Novella* στη Φλωρεντία (εικ. 93), και από την άλλη, την κυβική δομή της μαυριτανικής αρχιτεκτονικής και τη γεωμετρική ύφανση των βερβέρικων κιλιμιών.



Εικόνα 93. Andrea di Bonaiuto da Firenze, *Στέψη της Θεοτόκου*, βιτρώ, Santa Maria Novella, 1491, Φλωρεντία

²⁰¹ Το 1922 στο Bauhaus ήταν υπεύθυνος στα εργαστήρια αρχιτεκτονικού γυαλιού, μετάλλου και αργότερα της τοιχογραφίας και υφαντουργίας. Παρόλο που ο Klee διδάσκει μόνο τα βασικά της μορφής και του χρώματος και όχι την τέχνη της ύφανσης. Δεν είναι τυχαίο πως με την έστω πρώιμη πρακτική της υφαντουργίας, επανέρχεται στο προσκήνιο ο κυρίαρχος τομέας της ανατολικής τέχνης, τα βερβέρικά κιλίμια.

²⁰² Vojtěch Jirat Wasiutynski, “Modern Art and the New Mediterranean Space,” *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*, επιμ. Vojtěch Jirat-Wasiutynski (Toronto: University of Toronto Press, 2007), 4.

²⁰³ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Β*, 51.

²⁰⁴ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Α*, 193.

Ο άμεσος αλλά ταυτόχρονα και ο πιο μακροπρόθεσμος στόχος του Klee, σε σχέση με αυτό που βίωσε έντονα στην Ιταλία,²⁰⁵ ήταν να εναρμονίσει την αρχιτεκτονική αίσθηση με τη δική του ποιητική αίσθηση. Ο Gottfried Boehm αναφέρει χαρακτηριστικά πως «η κατασκευή και η διαίσθηση για τον Klee δεν ήταν μόνο ασυμβίβαστα αντίθετες, αλλά εξίσου δυνατά εξαρτώμενες η μία από την άλλη. Αυτό δε που τις δένει μαζί δεν είναι ούτε απλά λόγια, ούτε έννοιες, αλλά μάλλον ‘οπτικά επιχειρήματα’ που πραγματώνονται με μια πλούσια παρακαταθήκη σχεδίων, σχημάτων, γεωμετρικών κατασκευών, σκίτσων, διαγραμμάτων, πινάκων, μουσικών σημειογραφιών και φυσικά το σημαντικό ρόλο του χρώματος».²⁰⁶ Στο έργο *Εικόνα Πόλης με κόκκινα και πράσινα στοιχεία* (εικ. 94), ο Klee φιλοτεχνεί μια «άλλη» πόλη, μια αρχιτεκτονική πόλη των δύο διαστάσεων. Η ανάμνηση των πλίνθινων κατασκευών στις βόρειες ακτές της Μεσογείου, με τις ηχηρές χρωματικές γκάμες από



Εικόνα 94. Paul Klee *Εικόνα Πόλης με κόκκινα και πράσινα στοιχεία*, 1921, τέμπρα, λάδι σε προετοιμασμένη γάζα επικολλημένη σε χαρτόνι, 42 x 42.5 εκ. Staatsgalerie, Στουτγκάρδη

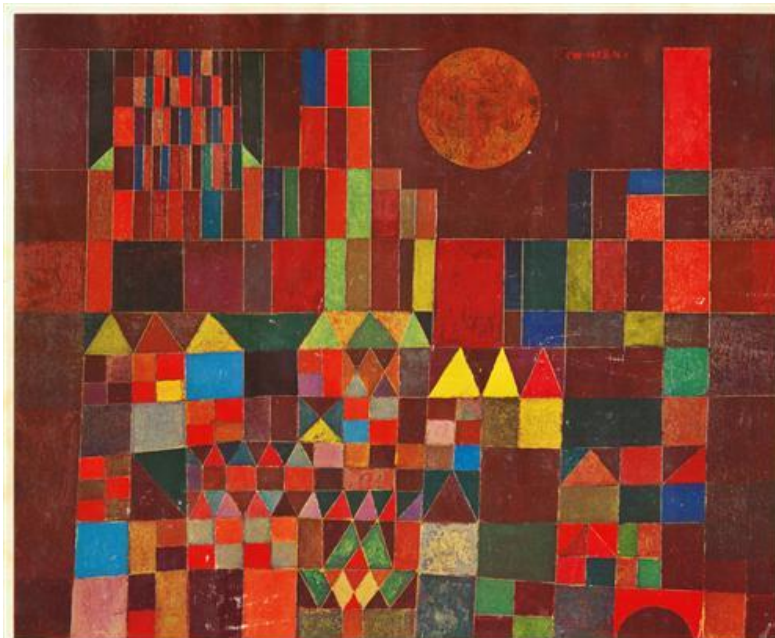
το καφεκόκκινο στο πράσινο και των ενδιάμεσων μωβ και γκρίζων τόνων, επιταχύνει τη διαδρομή προς το «νέο». Παρατηρείται πως αν δεν είχε ζωγραφίσει την πόλη του Καϊρουάν δεν θα είχε προχωρήσει σ' αυτήν την «ακριβή αναζήτηση στο πεδίο της τέχνης»,²⁰⁷ της ισορροπίας μεταξύ καλλιτεχνικής διαίσθησης και αναλυτικής κονστρουκτιβιστικής άποψης. Στο *Κάστρο και ήλιος* (εικ. 95) του 1928 αυτή η ισορροπία του

²⁰⁵ «Πομπηία, (...) αρχιτεκτονικές που τις ερωτεύεσαι», στο Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος A*, 168. «(...) η αρχιτεκτονική παρέμεινε σε μια σύμμετρη καθαρότητα, σε σύγκριση με τα έργα άλλων κλάδων της Τέχνης», στο Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος B*, 51.

²⁰⁶ Gottfried Boehm, "Genesis: Paul Klee's Temporalization of Form," *Research in Phenomenology* 43 (2013): 312.

²⁰⁷ Θεωρητικό κείμενο του 1928 που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό του Bauhaus

συμβολικού χαρακτήρα του ήλιου με την αρχιτεκτονική-γεωμετρική δομή του κάστρου είναι υποδειγματική. Το συγκεκριμένο έργο συμπυκνώνει στοιχεία τόσο από το σημαντικό ταξίδι στην Τυνησία του 1914, όσο και από το ταξίδι στα ψηφιδωτά της Ραβέννας το φθινόπωρο του 1926 (τα τετράγωνα αντίστοιχα μπορούν να θεωρηθούν ως ψηφίδες που παραπέμπουν στη συναρμολόγηση των μωσαϊκών της Ραβέννας). Παρατηρούμε ξανά τα μικρά τετράγωνα, το μοτίβο του ήλιου, το χρωματικό πειραματισμό, που καταλήγει σε έναν καλειδοσκοπικό συνδυασμό χρωματικών τόνων. Διαχωρίζεται το «παρατηρητικό μάτι» από το «διδεισδυτικό μάτι» από τη ματιά που κατευθύνεται, όχι στην αναπαράσταση του αντικειμένου, αλλά στην εσωτερική του διάρθρωση. Το κείμενο η «Δημιουργική Εξομολόγηση», (Schöpferische Konfession), ένα από τα πρώτα θεωρητικά κείμενα του Klee, το οποίο εκδόθηκε το 1920 και θεωρήθηκε ένα είδος καλλιτεχνικού μανιφέστου, ξεκινάει με τη χαρακτηριστική φράση «η τέχνη δεν αναπαράγει το ορατό, αλλά καθιστά κάτι ορατό».²⁰⁸



Εικόνα 95. Paul Klee,
Κάστρο και ήλιος,
1928, λάδι σε
μουσαμά, 50 x 59 εκ.
Ιδιωτική συλλογή

²⁰⁸ Η «Δημιουργική Εξομολόγηση» τυπώθηκε για πρώτη φορά στο *Tribüne der Kunst und Zeit* που διεύθυνε ο Kasimir Edschmid (εκδόσεις Erich Reiss, Βερολίνο, 1920). Βλ. Πάουλ Κλέε, *Η Εικαστική Σκέψη, τα Μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ*, τόμος I, μτφρ. Άννα Μοσχονά (Αθήνα: Μέλισσα, 1989), 76. Όπως και στο Paul Klee, *The Notebooks, volume I, The thinking eye*, μτφρ. Ralph Manheim, επιμ. Jürg Spiller (London: Lund Humphries, 1961), 76. «Art does not reproduce the visible but makes visible».

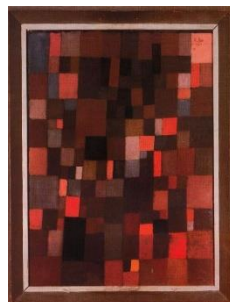
Ο Klee αρχίζει να διαμορφώνει αυτό που αποκαλέσε στην Τυνησία το 1914 «εικαστική αρχιτεκτονική»²⁰⁹ που παρατηρείται στη σειρά των έργων που θα ζωγραφίσει από το 1923 και μετά, τα λεγόμενα «μαγικά τετράγωνα», όπως: *Εικονογραφική Αρχιτεκτονική, Κόκκινο, Κίτρινο, Μπλε* του 1923, *Αρχιτεκτονική* (εικ. 96), *Αρμονία από τετράγωνα σε κόκκινο, κίτρινο, μπλε, άσπρο και μύρο* (εικ. 97) και *Αφαιρετική χρωματική αρμονία σε τετράγωνα με Vermillion στοιχεία*. Παρόλα αυτά, ο Klee δεν παύει μέσω των τίτλων των έργων, όπως *Κήπος σε άνθιση* και *Άνθιση* (εικ. 98) να αναγκάζει το θεατή να συνδέσει την αφηρημένη ζωγραφική με τη φύση, η οποία για τον Klee ήταν ζωτικής σημασίας. Ο Klee ξεκινάει από το εξωτερικό του θέμα, ένα δέντρο, ένα τοπίο, ή μια «μεσογειακή» πόλη και μέσω μιας διαρκούς και συστηματοποιημένης επεξεργασίας πραγματοποιεί το νέο χρωματικό «μαγικό τετραγωνικό» χώρο.



Εικόνα 96. Paul Klee, *Αρχιτεκτονική*, 1923, λάδι σε ξύλο, 57 x 37.5 εκ. Staatliches Museum, Βερολίνο



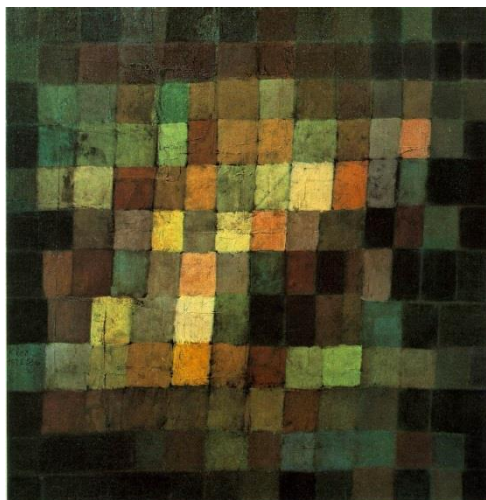
Εικόνα 98. Paul Klee, *Άνθιση*, 1934, λάδι σε ξύλο 81.9 x 81.3 εκ. Kunstmuseum Winterthur, Ελβετία



Εικόνα 97. Paul Klee, *Αρμονία από τετράγωνα σε κόκκινο, κίτρινο, μπλε, άσπρο και μύρο*, 1923, λάδι σε ξύλο με μύρο φόντο, 69.7 x 50.6 εκ. Kunstmuseum, Βέρνη

²⁰⁹ «Καταπιάστηκε με τη σύνθεση: πολεοδομική αρχιτεκτονική- εικαστική αρχιτεκτονική», στο Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, Τόμος Β, 242.

Ένα χρόνο μετά το ταξίδι στην Τυνησία, το 1915, αυτό που έγραψε ο Klee τόσο παραστατικά, «αφηρημένος με μνήμη»,²¹⁰ παρατηρείται πλήρως στα έργα του 1925, *Αρχαίος Ήχος* (εικ. 99) και *Maibild*: μια αφαιρετική εξέλιξη των τετραγώνων του έργου *Μοτίβο του Χαμμαμέτ* του 1914 (§2.1 εικ. 32), όπου τα τετράγωνα χωρίς



Εικόνα 99. Paul Klee, *Αρχαίος Ήχος*, 1925, λάδι σε ξύλο, 38 x 38 εκ. Öffentliche Kunstsammlung, Βασιλεία

κανένα στοιχείο αφήγησης, (βλ. βλάστηση κτλ. στο τυνησιακό έργο), φαίνεται να εκτείνονται πέρα από τις άκρες του πίνακα. Ο ρυθμικός χώρος για τον καλλιτέχνη αποτελεί διακύβευμα που φανερώνεται πια ολοκληρωτικά: οι διαφορετικές αποχρώσεις των χρωμάτων συνδυάζονται όπως οι μουσικές χορδές σ' ένα αρμονικό σύνολο. Η ψυχική διάθεση που μεταδίδουν τα εκάστοτε

χρώματα είναι ανάλογη με τις μινόρε και ματζόρε κλίμακες της μουσικής. Η πλούσια ενορχήστρωση των χρωματικών τόνων στα «μαγικά τετράγωνα» εμφανίζεται ως ένα ενιαίο σύνολο, ακόμη και αν το μάτι μπορεί να εντοπίσει τις μεμονομένες μελωδικές



Εικόνα 90. Paul Klee, *Τέμπο των τριών/τετάρτων*, 1930, παστελς, χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 43.5 x 60.5 εκ. Ιδιωτική Συλλογή, Γερμανία

φράσεις και να διακρίνει ανάμεσα στους δομικούς ρυθμούς. Οι πηγές έμπνευσης των «μαγικών τετραγώνων» ανιχνεύονται στις τυνησιακές υδατογραφίες, αλλά και «στις μελέτες αντιληπτικής ψυχολογίας και του μοτίβου της σκακιέρας των Ernest Mach²¹¹ και Friedrich Schumann,²¹² οι οποίες ήταν οι βάσεις των

²¹⁰ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Β, 279.

²¹¹ Αυστριακός φυσικός και φιλόσοφος, 1838 -1916.

²¹² Γερμανός ψυχολόγος, 1863-1940.

διαλέξεων του Klee για τους δομικούς ρυθμούς». ²¹³ Στο *Τέμπο των τριών/τετάρτων* (εικ. 100) οδηγείται στο αποτέλεσμα μιας δομικής ²¹⁴ ρυθμικής σκακιέρας. Το ακανόνιστο των πεδίων, τα μαύρα με σαφή όρια σε σχέση με τα γκριζο-μπλέ που είναι θολά «παράγουν ένα ηχηρό σε ισχύ, χωροχρονικό συνεχές που προκαλεί συσχετισμούς με την πολυφωνική μουσική». ²¹⁵

Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί αρκετές φορές σε τίτλους έργων τον μουσικό όρο «πολυφωνικός» για να τραβήξει την προσοχή στην δυναμική ισότητα των μορφοπλαστικών στοιχείων, τα οποία συμπλέκονται για να δώσουν το συνολικό αποτέλεσμα στην σύνθεση της εικόνας. Το 1917 αναφέρει πως, «η πολυφωνική ζωγραφική υπέρκειται κατ' αυτό τον τρόπο της μουσικής, ενώ το χρονικό στοιχείο εδώ είναι μάλλον χωρικό». ²¹⁶ Το κομβικό τυνησιακό ταξίδι είχε ξεκλειδώσει τις πρώτες πολυφωνικές ζωγραφικές προσπάθειες. Στην υδατογραφία *Πολυφωνική Αρχιτεκτονική* του 1930 (εικ. 101) παρατηρούνται τα ίχνη μιας δαντελωτής πόλης – ίσως τυνησιακής ή ιταλικής– μέσα στα διάφανα επικαλυπτόμενα και τεμνώμενα τετράγωνα. Αυτές οι αλληλο-επικαλύψεις διαφορετικών διαρθρωμένων στρωμάτων δημιουργούν μια σύνθεση «πολλών φωνών». Αλλά αυτό που κάνει το έργο σημαντικό, «είναι η έννοια της συγχρονίας που καταδεικνύεται εδώ ακόμα πλουσιότερη, ²¹⁷ σε σχέση με τις αρχικές τυνησιακές αποτυπώσεις. Υιοθετεί τη λέξη «πολυφωνικός» για να περιγράψει το συνεχές χρόνο και χώρο, που μόνο η ζωγραφική μπορεί να διατυπώσει, δεδομένου ότι σε αυτή «το χρονικό (στοιχείο) είναι επιπλέον και (στοιχείο) χωρικό». ²¹⁸ Ο Klee διερευνά με επιμονή την απόπειρα απεικόνισης του χρόνου μέσα στο χώρο. Στο έργο του, αναπτύσσεται η σχέση χώρου

²¹³ Düchting, *Paul Klee: Painting Music*, 56.

²¹⁴ Ο όρος «Struktur» (δομή), χρησιμοποιείται στο Bauhaus, κυρίως από τον Moholy Nagy και υιοθετείται από τον Klee.

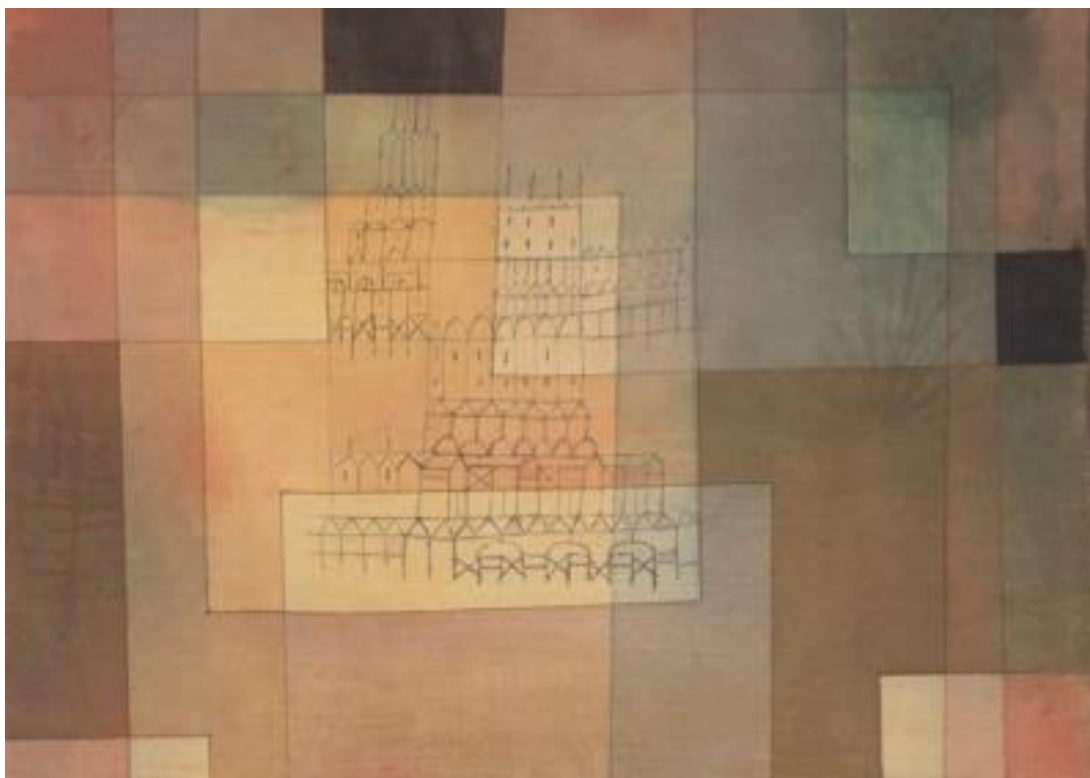
²¹⁵ Grohmann, *Paul Klee*, 90.

²¹⁶ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Β, 403.

²¹⁷ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 - 1918*, τόμος Β, 403.

²¹⁸ Werckmeister, «Κεραμικό και Φούγκα σε κόκκινο του Klee», 123.

και χρόνου με παράλληλη έμφαση στο ζωγραφικό υλικό. Όπως και στη μουσική, έτσι στα συγκεκριμένα έργα του Klee, αλλά και στα «ντιβιζιονιστικά» έργα, «το ‘πολυφωνικό’ ενσωματώνει τη μνήμη αυτού που ακούστηκε ή έχει ειπωθεί προηγουμένως στο πλαίσιο μιας πολύπλευρης συνθετικής δομής και όχι ως απλή επανάληψη».²¹⁹ Χρωμάτα, κηλίδες και γραμμές διαπερνούν, διεισδύουν το ένα μέσα στο άλλο και δημιουργούν τις πολυφωνικές συνθέσεις, ανακαλώντας το πολυφωνικό «σύμπαν» της Μεσογείου.



Εικόνα 101. Paul Klee, *Πολυφωνική Αρχιτεκτονική*, 1930, υδατογραφία, στυλό, μαύρο μελάνι σε μουσελίνα και καμβά, 42.5 x 46.5 εκ. Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Μιζούρι

4.2 Ραβέννα και «Ντιβιζιονισμός»

Το 1926 ο Klee είχε επισκεφτεί τα βυζαντινά ψηφιδωτά της Ραβέννας –το *Μανσωλείο Galla Placidia* (εικ. 102) και την *Basilica of Sant' Apollinare Nuovo*. Ο καλλιτέχνης γοητεύεται από την ένταση των χρωματικών ψηφίδων και αυτή η οπτική εμπειρία ενισχύεται το 1931, όταν επιστρέφοντας από τη Σικελία επισκέπτεται τα ψηφιδωτά

²¹⁹ Werckmeister, «Κεραμικό και Φούγκα σε κόκκινο του Klee», 123.

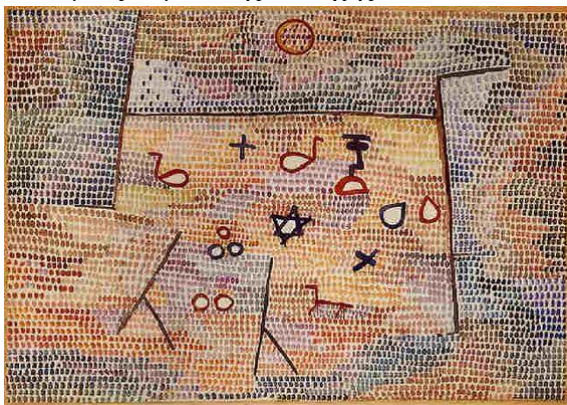
του Μονρεάλε και του Παλέρμου. Η «ντιβιζιονιστική» του περίοδος ξεκινάει το 1931 και φαίνεται να επηρεάστηκε από τα πολύχρωμα παλαιοχριστιανικά και βυζαντινά ψηφιδωτά της Ραβέννας. Η παράθεση κηλίδων χρώματος κατά τα πρότυπα των



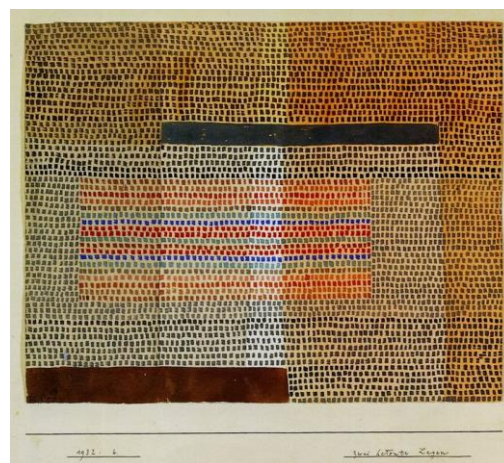
Εικόνα 102. *Ο καλός ποιμένας*, 5^{ος} αιώνας μ.Χ. μωσαϊκό, μασωλείο Galla Placidia, Ραβέννα

ντιβιζιονιστών (πουαντιγιστών) και η ώθηση από τα ψηφιδωτά της Ραβέννας δείχνουν για άλλη μια φορά τη μεγάλη πειραματική διάθεση του καλλιτέχνη για τη γέννηση μιας νέας φόρμας. Μεταξύ 1931 και 1932 χρησιμοποιεί ποικιλία μέσων όπως, παστέλ, τέμπερα, λάδι και υδατογραφία. Δημιουργεί ένα συνεκτικό σώμα

δουλειάς, το οποίο αποτελείται από περίπου εβδομήντα έργα, όπως τα έργα του 1931 *Κάστρο κήπου* και *Παιχνίδια* (εικ. 103) και τα έργα του 1932, *Ημικύκλιο σε γωνία*, *Δύο τονισμένα επίπεδα* (εικ. 104), *Μνήμη ενός πουλιού* (εικ. 105). Τα έργα αυτά προκαλούν αρμονία, ισορροπία και γαλήνη. Πάνω απ' όλα αποκαλύπτουν τη μακροχρόνια πρακτική του Klee να διερευνά πλήρως τη δυναμική μιας νέας τεχνικής μέσω μιας θεματικής εκδοχής.



Εικόνα 103. Paul Klee, *Παιχνίδια*, 1931, υδατογραφία σε χαρτί επικολλημένο σε χαρτόνι, 44.1 x 63.5. Ιδιωτική συλλογή, Γερμανία



Εικόνα 104. Paul Klee, *Δύο τονισμένα επίπεδα*, 1932, υδατογραφία σε χαρτί, επικολλημένο σε χαρτόνι, 24.1 x 30.4 εκ. The Menil Collection, Χιούστον



Εικόνα 105. Paul Klee, *Μνήμη ενός πουλιού*, 1932, υδατογραφία και γραφίτης σε χαρτί, 31.4 x 47.9 εκ. Norton Simon Museum, Πασαδένα

Σύμφωνα με τη Flavia Frigeri, αυτά τα έργα «μπορεί να σχεδιάστηκαν ως μεμονωμένα έργα, αλλά ωστόσο μπορούν να μεταφέρουν την εντύπωση μιας μορφοπλαστικής ενότητας».²²⁰ Στην πραγματικότητα, δημιουργούν την επιτομή των καλλιτεχνικών αναζητήσεων γύρω από τους νόμους²²¹ που διέπουν τη τέχνη του Klee αυτή την εποχή: οι μορφοπλαστικές ανησυχίες των «ραβεννικών» έργων απευθύνονται στη δημιουργία 'φωτισμένου' χώρου, την αναζήτηση της τέλειας φόρμας και διαφάνειας, την τονική και χρωματική ποικιλία και την αναζήτηση της καθαρότητας της χρωματικής πινελιάς-«ψηφίδας».

Σ' αυτή τη σειρά έργων, οι επιρροές που θα πρέπει να ληφθούν υπ' όψιν είναι κυρίως αυτές από τα μωσαϊκά της Ραβέννας και του Παλέρμο. Ο Klee διαφοροποιείται από τους νεο- ιμπρεσιονιστές και τον George Seurat, καθώς δεν τον ενδιαφέρει η πρόσμιξη των κατακερματισμένων κουκίδων όταν ο θεατής κοιτά τον πίνακα από απόσταση. Στην πραγματικότητα η «ντιβιζιονιστική» επεξεργασία του Klee διαφέρει στο ότι χρησιμοποιεί μια χρωματισμένη επιφάνεια ως φόντο, είτε χωρισμένη και πάλι σε τετράγωνα (*Πολυφωνία*, εικ. 106), είτε σαν νεφελώδες στρώμα (*Μνήμη ενός πουλιού*, εικ 105), και επικαλύπτει αυτό το φόντο με ένα πλέγμα συνεχούς παράθεσης έντονων κηλίδων διαφόρων χρωμάτων σε σειρές. Οι κηλίδες του παραμένουν χωρισμένες στο μάτι του θεατή και γίνονται αντιληπτές ως ανεξάρτητες οντότητες, όπως ένα μωσαϊκό αποτέλεσμα της Ραβέννας. Έτσι, με αυτή την τεχνική κατορθώνει την αντίστοιχη φωτεινότητα που βίωσε στην Ιταλία. Αλλά η μεγάλη διαφορά, η οποία συναντάται σχεδόν σε όλα τα «ντιβιζιονιστικά έργα», είναι η χρήση κάθετων ή οριζόντιων γραμμών, όπως επίσης καθαρών φορμών ή συμβόλων.

²²⁰ Flavia Frigeri, "The peaceful character of compromise. Paul Klee's 'so-called pointillism'," στο *Paul Klee. Making Visible. The EY Exhibition* (London: Tate Publishing, 2013), 154.

²²¹ «Οι σκέψεις του γύρω από τους νόμους που διέπουν τη μορφή και τη μορφοπλαστική διαδικασία εκφράστηκαν και συγκροτήθηκαν σε ενιαίο σύνολο σταδιακά, ακολουθώντας τους ρυθμούς των διδακτικών του αναγκών, με συμπληρώσεις και ελάχιστες επιμέρους αναθεωρήσεις, από το 1920 έως το 1930», βλ. Παουλ Κλεε, *Η Εικαστική σκέψη. Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ*, 11.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα το έργο *Έλικας* (εικ. 107), για το οποίο η Anger αναφέρει πως, «το μοτίβο το οποίο χρησιμοποιεί εδώ ο Klee είναι το ισλαμικό ελικοειδές, δηλαδή το αραβούργημα»,²²² διότι δεν τέμνει μόνο την ίσια γραμμή, αλλά τέμνει και διασταυρώνει τον εαυτό του δύο φορές, δημιουργώντας τις καμπυλοειδείς



Εικόνα 107. Paul Klee, *Έλικας*, 1932, Zentrum Paul Klee, Stiftung, Kunstmuseum, Βέρνη

γραμμές των αραβουργημάτων. Ο Klee επιτείνει αυτά τα σχήματα, όχι μόνο μέσα από την διασταυρούμενη ίσια γραμμή, αλλά επίσης μέσα από την αλλαγή του χρώματος των κηλίδων στις περικλειστές περιοχές. Με τη συγκεκριμένη εικαστική του πράξη, ενοποιεί τη ροή των γραμμικών στολιδιών, με το διακοσμητικό χρώμα της επιφάνειας, για να παράξει μια συναρπαστική, αρμονική ανάλυση

που θυμίζει τον «ηχηρό κόσμο» που συνάντησε πριν χρόνια.

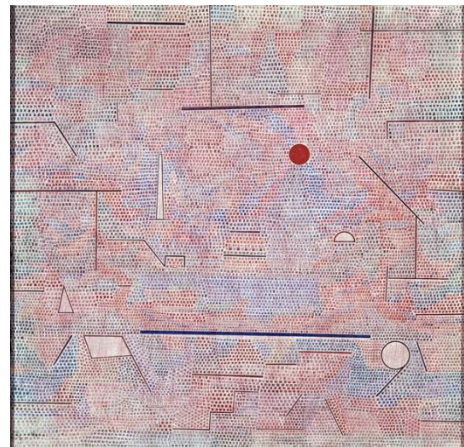
Επίσης, στο *Σταυροί και κίονες* (εικ. 108) ο καλλιτέχνης τοποθετεί κηλίδες διαφορετικών χρώματων και εντάσεων, παρατεταγμένες σε σειρά, με τέτοιο τρόπο ώστε τα θερμά (κόκκινα, ρόζ, πορτοκαλιά) να βρίσκονται σε άλλες ομάδες, από τα ψυχρά και σκούρα χρώματα (μπλε, γκρι, καφέ), δηλαδή να παραμένουν χωριστά στα μάτια του θεατή. Όμως αυτή η εναλλαγή ψυχρών και θερμών χρωμάτων δημιουργεί μια εσωτερική κίνηση στον πίνακα. Αυτή η κίνηση έρχεται σε αντίθεση με τη χρήση κάθετων και οριζόντιων γραμμών, οι οποίες σχηματίζουν «σταυρούς» και «κίονες», που ίσως σχετίζονται με ιστορικά οικοδομήματα που συνάντησε στα ιταλικά του ταξίδια. Οι χρωματικές αντιθέσεις των νότιων τοπίων επανέρχονται στο έργο *Το Φως και κάτι ακόμα* (εικ. 109), μέσα σε μια ονειρική, «ντιβιζιονιστική» διάσταση. Ο

²²² Anger, *Paul Klee and the decorative in modern art*, 30.

καλύτερος συνδυασμός στην αρμονία των αντιθέτων είναι εκείνος των συμπληρωματικών χρωμάτων, τα οποία ο καλλιτέχνης εδώ χρησιμοποιεί με χαρακτηριστικό τρόπο: τόσο με τις σειρές διαχωρισμένων ομάδων-κηλίδων σε όλη την επιφάνεια του πίνακα, όσο με την έντονη πορτοκαλί, κυκλική φόρμα και τη μπλέ οριζόντια γραμμή. Τα χρώματα παραπέμπουν αντίστοιχα στον λαμπερό ήλιο του νότου και σ' ένα μεσογειακό λιμάνι.²²³ Στο συγκεκριμένο έργο ο Klee, σαν πυθαγόρειος μαθηματικός, «συνδέει την αρμονία ως ενότητα των αντιθέτων η οποία στηρίζει την τάξη του σύμπαντος με τη μουσική».²²⁴



Εικόνα 108. Paul Klee, *Σταυροί και κίονες*, 1931, υδατογραφία σε χαρτί, επικολημένο σε χαρτόνι, 37.5 x 53 εκ. Πινακοθήκη Μοντέρνας Τέχνης, Μόναχο



Εικόνα 109. Paul Klee, *Το Φως και κάτι ακόμα*, 1931, υδατογραφία και λάδι σε καμβά, 95 x 97.50 εκ. Ιδιωτική συλλογή, Γερμανία

Ο Immanuel Kant έγραψε στην *Κριτική της Κριτικής Δύναμης* πως «αν δεχθούμε μαζί με τον Euler²²⁵ ότι τα χρώματα είναι παλμοί (pulsus) του αιθέρα που διαδέχονται ισοχρόνως ο ένας τον άλλον, όπως οι ήχοι είναι παλμοί του αέρα που δονείται, [...] τότε το χρώμα και ο ήχος είναι όχι απλώς αισθήματα, αλλά και μορφικός προσδιορισμός της ενότητας του πολλαπλού των αισθημάτων και για τούτο

²²³ «Τζένοβα, φορτωμένος χιλιάδες εντυπώσεις [...]. Το μεγάλο, ζωντανό λιμάνι, [...]. Η μεγάλη πόλη του Νότου. [...] Ήλιος καυτός την ημέρα». Στο Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918*, τόμος Α, 107-109.

²²⁴ Παύλος Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και μουσική. Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο* (Αθήνα: Μεταίχιμο, 2005), 35 και βλ. στο κεφ. 1, «Πυθαγόρειοι», 21-48.

²²⁵ Leonhard Euler (1707-1783), περίφημος Ελβετός μαθηματικός και φυσικός. Στο έργο του *Nova theoria lucis et colorum*, (*Νέα θεωρία του φωτός και των χρωμάτων*), 1746. δεσ Casper Hakfoort, *Optics in the Age of Euler: Conceptions of the Nature of Light, 1700-1795* (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 72-117.

μπορούν να θεωρηθούν αφ' εαυτών ωραία».²²⁶ Ο Kant μπορεί να μην επιχειρεί την υπερβασή των ορίων μεταξύ των δύο αισθήσεων,²²⁷ αλλά η άναδειξη της αναλογίας μεταξύ ήχων και χρωμάτων είναι εντυπωσιακή.²²⁸ Στο έργο *Polyphonie* (εικ. 106) του 1932, αναδεικνύεται πλήρως η αναλογία χρωματικού και ηχητικού ρυθμού.²²⁹ Ο τίτλος προσφέρει με σαφήνεια μια οπτική ισοδυναμία με την πολυφωνική μουσική. Η Anger αναφέρει πως, «ο ίδιος ο Klee έφτανε στις συνδέσεις μεταξύ μουσικότητας, διακόσμησης και ζωγραφισμένης φόρμας, όπως αποδεικνύεται μέσα από τα πολυφωνικά έργα».²³⁰ Εδώ ο Klee συμπλέκει την «αντιβιζιονιστική» νέα τεχνική (λαμπερές, ρυθμικές κηλίδες) με τη διαφάνεια της υδατογραφίας, το διακοσμητικό



Εικόνα 106. Paul Klee, *Polyphonie*, 1932, λάδι και κιμωλία σε καμβά, 66.5x106 εκ. Kunstmuseum, Βασιλεία

μοτίβο και την κατασκευή των «μαγικών τετραγώνων» (γαλάζια-πράσινα γεωμετρικά σχήματα). Όπως η πολυφωνική μουσική βασίζεται σε πολλές μελωδικές γραμμές που

συνδυάζονται για να διαμορφώσουν το συνολικό ήχο, έτσι και εδώ ο Klee συμπλέκει τους «ήχους» της Ραβέννας, της Τυνησίας και της Νάπολης –των ψηφιδωτών, των

²²⁶ Immanuel Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης (Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2002), § 14, 137.

²²⁷ Στη συναισθητική εμπειρία υπάρχει η δυνατότητα υπέρβασης των ορίων μεταξύ των διαφορετικών αισθήσεων: μπορεί ένα ερέθισμα σε μια μόνο αίσθηση, να προκαλέσει αισθητές εντυπώσεις σε περισσότερο από μια αισθήσεις. Ενδεικτικά στο §4, στο βιβλίο, Cretien van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

²²⁸ Βλ. ενδεικτικά, Kant, *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*, 138-139.

²²⁹ Ενδεικτικά για μια περαιτέρω ανάλυση της σχέσης χρώματος και ήχου στο §13, “The Sound of Colour” από το βιβλίο του John Gage, *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* (Berkeley, CA: University of California Press, 1999), 227-246.

²³⁰ Anger, *Paul Klee and the decorative in modern art*, 190.

υφαντών, των αρχιτεκτονικών– σχηματίζοντας μία πολυφωνική ζωγραφική, ως την αρμονία πολλών χρωματικών «φωνών» που αντηχούν ταυτόχρονα.

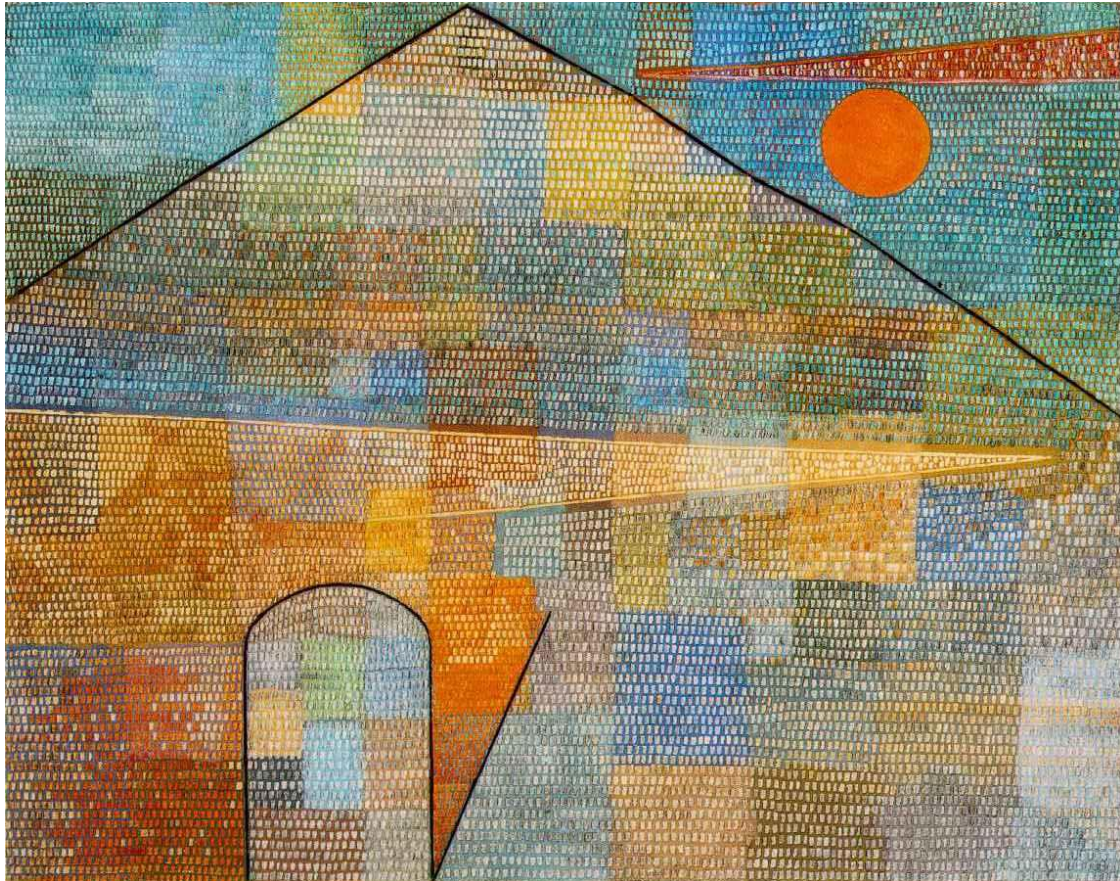
Στο *Ad Parnassum*²³¹ (εικ. 110), το *opus magnum* αυτής της ενότητας, ο καλλιτέχνης συνενώνει μορφικά και ερμηνευτικά την αγάπη του για την Μεσόγειο. Η ελαιογραφία ανήκει στα πιο σύνθετα και σημαντικά έργα της καλλιτεχνικής πορείας του Klee, όχι μόνο λόγω του μεγέθους (100 x 126 εκ.), της μορφοπλαστικής δύναμης, της πολυφωνικής του ταυτότητας και της συνύπαρξης γραφικών στοιχείων, αλλά και λόγω της προσπάθειας του καλλιτέχνη να απεικονίσει ζωγραφικά την αέναη αμφισημία μεταξύ κίνησης και αιωνιότητας. Πρόκειται για αυτό που είχε ήδη εντοπίσει ο Moholy-Nagy στο Bauhaus, την ιδέα «ενσωμάτωσης της κίνησης, διαφάνειας και φωτός στα έργα του»,²³² από τη μάζα προς την κίνηση. Η πρόσκληση μέσω του τίτλου στον Παρνασσό, το μυθικό βουνό των Μουσών, του Απολλώνα και του Μαντείου των Δελφών, με το μεσογειακό ήλιο, ίσως είναι ένα σημασιολογικό στοιχείο αυτής της διερεύνησης του καλλιτέχνη. Τα γραμμικά στοιχεία ενδεχομένως να παραπέμπουν σε αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως μια πόρτα ή ένα μονοπάτι. Επίσης, ο Osamu Okuda έχει παρομοιάσει το έντονο τριγωνικό σχήμα του βουνού με τις αιγυπτιακές πυραμίδες.²³³ Πραγματι, η ανάμνηση των πυραμίδων αντηχεί σε μεγάλο βαθμό στο μνημειώδες μαύρο περίγραμμα του βουνου. Ο Klee θίγει το ερώτημα μάζας-γραμμής-κίνησης μορφοπλαστικά, με την αντιπαράθεση του «αιωρούμενου» συμπαγούς, θερμού, κυκλικού σχήματος και των έντονων μαύρων γραμμών μέσα στο πολυφωνικό ρυθμικό ψηφιδωτό του, με την απεικόνιση ενός καθαρού δυναμισμού

²³¹ Ο Αυστριακός συνθέτης Johann Joseph Fux (1660-1741) στο θεωρητικό και παιδαγωγικό βιβλίο του *Gradus Ad Parnassum* το 1725, θέτει τον όρο «species counterpoint»: τη σχέση μεταξύ των «φωνών», οι οποίες είναι αρμονικά αλληλοεξαρτώμενες (πολυφωνία), αλλά ταυτόχρονα ανεξάρτητες σε ρυθμό και contour (point against point).

²³² Φραγκόπουλος, επιμ. *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του Graphic Design, μια μικρή ανθολογία*, 85.

²³³ Osamu Okuda, “Return to Old Haunts: The Paul Klee exhibition at the Kunsthalle Bern in 1935,” στο *Paul Klee rediscovered: works from the Burgi collection*, επιμ. Stefan Frey και Josef Helfenstein (London: St. Martin's Press, 2000), 221-222.

και μιας δυναμικής κίνησης. Το *Ad Parnassum* είναι η ενσάρκωση του υψηλού στόχου του Klee να «συναρμολογήσει» ένα έργο μεγάλου εύρους, αποκλειστικά βασισμένο στο πεδίο των μορφικών στοιχείων, του περιεχομένου και του στυλ.



Εικόνα 110. Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932, λάδι σε καμβά, 100 x 126 εκ. Kunstmuseum, Βέρνη

4.3 Κλεϊκές «Ετεροτοπίες»: Κήπος και Βυθός

Ο Michael Baumgartner σημειώνει πως «το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Klee, έγκειται στην ανάλυση των μορφολογικών και δομικών αρχών των φυτών, καθώς και στη μελέτη των διεργασιών της ανάπτυξης και της μορφής στην φύση. Ένα κεντρικό στοιχείο αυτής της αντιμετώπισης είναι η μετατροπή της πολυπόικλης εμφάνισης του φυσικού κόσμου σε δομικές και μορφολογικές αρχές που θα μπορούσαν ελεύθερα και δημιουργικά να ανασυναρμολογηθούν».²³⁴ Ο Klee αποθηκεύει στο «χάρτη της μνήμης» του τις πολλαπλές φυσικές φόρμες, όπως αποκαλεί ο ίδιος τα μεσογειακά

²³⁴Michael Baumgartner, “Paul Klee. From Structural Analysis and Morphogenesis to Art,” *Research in Phenomenology* 43 (2013): 374.

φυτά, τις πέτρες, τις διάφορες ρίζες, τα κοχύλια, τους κάκτους, τα παράξενα ψάρια, τα όστρακα, τους αστερίες, τα οποία δημιουργούν τις βάσεις και αποκτούν «έτερες» διαστάσεις στο ζωγραφικό του κόσμο. Πέρα από τα όρια της φαντασίας και των ονείρων, μεταφυσικά φυτά εμπλέκονται με μαγικά πουλιά σε αινιγματικούς χώρους. Μυστηριακές και ιδιαίτερες εικόνες όπως το τοπίο ενός κήπου ή ενός παράξενου



Εικόνα 113. Paul Klee, *Τοπίο με κίτρινα πουλιά*, 1923, λάδι σε καμβά, Ιδιωτική συλλογή, Γερμανία

ελευθερία το χώρο, το χρόνο και τις δυνάμεις».²³⁵

Οι τοιχογραφίες της Πομπηίας, το ενυδρείο της Νάπολης,²³⁶ ο Νείλος της Αιγύπτου, οι κήποι της Τυνησίας²³⁷ ενσωματώνονται στην καλλιτεχνική διεργασία του Klee και υποτάσσονται στη δική της προοπτική και στους δικούς της μορφοπλαστικούς σκοπούς. Η μνήμη και η φαντασία συνδυάζονται και εμφανίζονται στα έργα *Νότιοι (Τυνησιακοί) Κήποι* του 1919 (εικ. 45 §2.2), *Κήποι του ναού* του 1920, *Ξηρός-δροσερός κήπος* του 1921 (εικ. 111), *Σχέδιο Κήπου* του 1922 (εικ. 112), *Τοπίο με κίτρινα πουλιά* (εικ. 113), *Τροπική βλάστηση κήπου* του 1923, *Νότιοι Κήποι* του 1936 (εικ. 114) και *Oriental κήπος* του 1937. Το ίδιο συμβαίνει και στα έργα που

²³⁵ Gaston Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, μτφρ. Ελένη Βέλτσου και Ιωάννα Δ. Χατζηνικολή (Αθήνα: Χατζηνικολή, 1982), 139.

²³⁶ Νάπολη, Πάσχα 1902, «Το Ενυδρείο είναι πολύ ενδιαφέρον. Ιδιαίτερα εντυπωσιακά εκθέματα: χταπόδια, αστερίες, όστρακα, οφιοειδή τέρατα με δηλητηριώδη μάτια, γιγάντια στόματα και ρύγχη», βλ. Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Α*, 164.

²³⁷ Χαμμαμέτ, Τυνησία, 1914, «Το έργο με τους θάμνους είναι ένας ωραίος ρυθμός σημείων. Ολόγυρα απίθανοι κήποι. Γιγάντιοι κάκτοι φτιάχνουν τείχη», βλ. Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898-1918, τόμος Β*, 250.

πραγματεύονται το νερό και το βυθό, το *Εξωτικό Τοπίο ποταμού* του 1922 (εικ. 115), τα *Μαγικά Ψάρια* (εικ. 116), *Το χρυσόψαρο* του 1925, *Το Ενυδρείο* του 1927 και *Το βλέμμα της σιωπής* του 1932 (εικ. 117), τα οποία «βασίζονται στην αλληλεπίδραση μιας παιχνιδιάρικης σοβαρότητας και ενός σοβαρού παιχνιδιού».²³⁸ Η αιώνια παιδικότητα του Klee είναι η πηγή μιας δημιουργικότητας που του δίνει τη δυνατότητα να «βλέπει» το οικείο και να το μεταμορφώνει σε θαυμαστό.

Ο κήπος του Klee, σύμφωνα με την έννοια της «ετεροτοπίας» που εισήγαγε ο Michel Foucault, «είναι το μικρότερο κομμάτι του κόσμου και συγχρόνως είναι η ολότητα του κόσμου. Ο κήπος είναι, από τα βάθη της Αρχαιότητας, ένα είδος ευτυχούς και καθολικευτικής ετεροτοπίας».²³⁹ Ο Klee προβάλλει τη δική του μορφοπλαστική «ετεροτοπία» κήπων και βυθών μέσω της διαφάνειας, των χρωματικών μεταβάσεων, των ιδιαίτερων σχημάτων και –για ακόμη μια φορά– των μεσογειακών συμβόλων. Πιο συγκεκριμένα, ο Klee κατορθώνει να σχεδιάσει μέσω της μορφικής οργάνωσης ένα «έτερο» χώρο με εσωτερικά δίκτυα, όπου η ζωγραφική πρόσληψη προσδιορίζει το νόημα και τις σχέσεις της μεσογειακής εμπειρίας. Η ουτοπία του καλλιτέχνη «υλοποιείται» σε μια ζωγραφική ετεροτοπία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το *Ad Marginem*²⁴⁰ (εικ. 118), όπου ο θεατής ανακαλύπτει τον «κήπο» του Klee. Αυτός ο «κήπος» με την πορφυρόχρωμη σφαίρα στο κέντρο του, αντανακλά τη φουκωϊκή ετεροτοπία του περσικού κήπου, ως ιερού χώρου που «συνενώνει στο ορθογώνιο εσωτερικό του τέσσερα μέρη που αντιπροσωπεύουν τα τέσσερα μέρη του κόσμου, έχοντας έναν ακόμη πιο ιερό χώρο

²³⁸ Werner Hofmann, “Play and Earnest: Goethe and the Art of his Day,” στο *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, 27.

²³⁹ Michel Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, μτφρ. Τάσος Μπέτζελος (Αθήνα:Πλέθρον, 2012), 265.

²⁴⁰ Αυτή η ελαιογραφία έγινε το 1930, κατά τη διάρκεια της περιόδου του Bauhaus. Ο Klee πήγε πίσω στη Βέρνη, το Δεκέμβριο του 1933, κατά τη διάρκεια 1935-1936 εργάστηκε και πάλι σε αυτό το έργο. Το έργο φέρει ένα πέπλο μελαγχολίας το οποίο δείχνει την αλλαγή στα συναισθήματά του, όπως και την αλλαγή του περιβάλλοντος του.



Εικόνα 118. Paul Klee, Στο περιθώριο [*Ad Marginem*], 1930-35, λάδι σε χαρτόνι, 46 x 36 εκ. Kunstmuseum, Κληροδότημα Richard Doetsch-Benziger, Βασιλεία

από τους άλλους που ήταν σαν ομφαλός, σαν αφαλός του κόσμου στο κέντρο του (εκεί βρισκόταν η λεκάνη και το συντριβάνι)».²⁴¹ Η πορφυρόχρωμη σφαίρα του Klee ωθεί προς τα όρια της σύνθεσης τον κόσμο του καλλιτέχνη γεμάτο από οικεία μεσογειακά σύμβολα.²⁴² Αυτή η «νότια βλάστηση», τα παράξενα πουλιά και τα εξωπραγματικά φυτά δημιουργούνται από τον Klee διαφανή και αναδύονται απαλά από το φόντο, το οποίο παρ' όλα αυτά εμπεριέχεται μέσα τους. Η ζωγραφική «ετεροτοπία» του Klee αντανακλά την ίδια την Μεσόγειο απ' όπου ξεκινάει, αυτήν της ρευστότητας και της αλληλεπίδρασης, του ενός μέσα στον άλλο. Με μια εκπληκτική διαφάνεια ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί λεπτές γραμμές που συγκροτούν τα σχήματα και τις μορφές, το χρώμα και η ποιότητα της επιφάνειας των οποίων παραμένει η ίδια με εκείνη του εδάφους, μπεζ, πρασινωπή, με αποχρώσεις του καφέ-κίτρινου, κόκκινου και μαύρου, ταυτόχρονα όμως είναι αναγνωρίσιμα και ξεχωρίζουν. Ο πίνακας αποτυπώνει αυτό που ο Purcell αναφέρει στην ανάλυση του για την ίδια την Μεσόγειο ως κομβικό συντελεστή σε μια ιστορία διασύνδεσης: «τα σύνορα ορίζονται από τις διασταυρώσεις τους και τα περιθώρια από τις διασυνδέσεις τους».²⁴³ Στο *Ad Marginem* ο σημειολογικός μικρόκοσμος του καλλιτέχνη αποτελεί μια ετερο-χωρική, ζωγραφική «μεσογειακή» μεταφορά.

Αντίστοιχα, στο *Μαγικά Ψάρια* (εικ. 116) διαφαίνεται «η ετεροτοπία που έχει την ικανότητα να συμπαραθέσει σε έναν μόνο πραγματικό τόπο περισσότερους χώρους, περισσότερες χωροθεσίες, οι οποίες είναι μεταξύ τους ασύμβατες»,²⁴⁴ δηλαδή το θέατρο. Η ομοιότητα του ενυδρείου με τη σκηνή του θεάτρου προκύπτει

²⁴¹ Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, 265.

²⁴² Τα ψευδο-γεωμετρικά σχήματα, φυλλόμορφοι σχηματισμοί που θυμίζουν τα διακοσμητικά μοτίβα στους τάπητες (βλ. §3.1) Υπάρχει ένα ακανόνιστο κόκκινο αστέρι και ένας κόκκινος σταυρός, όπως και κάτι που μοιάζει με ένα σαλιγκάρι, αυτό που αναγνωρίζεται καθαρά είναι το μικρό πουλί, το οποίο στέκεται πάνω στα λεπτά του πόδια και έρχεται κατευθείαν από την αιγυπτιακή ζωγραφική. Υπάρχουν μάτια, υπάρχουν γράμματα: r, v, u. (βλ. §3.2).

²⁴³ Purcell Nicholas. "The Boundless Sea of Unlikeness? On Defining the Mediterranean." *Mediterranean Historical Review* 18.2 (Αύγουστος 2006): 24.

²⁴⁴ Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, 264.

μέσα από την παρουσία του ίχνους της κουρτίνας στην αριστερή γωνία του έργου και των παράξενων μικρών φιγούρων που κοιτάζουν από την άκρη του προσκήνιου. Όπως αναφέρει και ο Σταύρος Σταυρίδης, «έτσι οι χωρικές σχέσεις στο εσωτερικό του κάδρου φτιάχνουν έναν φανταστικό κόσμο που είναι και δεν είναι έξω από το κάδρο. Ο κόσμος αυτός εμφανίζεται στην εικόνα, γεννιέται όμως στη σχέση της εικόνας με το έξω της».²⁴⁵



Εικόνα 116. Paul Klee, *Μαγικά Ψάρια*, 1925, λάδι και υδατογραφία σε καμβά σε ξύλο 77 x 98.3 εκ. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection, Φιλαδέλφεια

Στο *Σχέδιο Κήπου* (εικ. 112) και στο *Εξωτικό Τοπίο ποταμού* (εικ. 115) ο Klee δημιουργεί πολυποίκιλες μορφές «ετεροτοπιών», όπου το παρελθόν και το παρόν δίνουν στις υδατογραφίες δυναμισμούς παιχνιδιάρικους, διαφορετικούς, δυναμισμούς που αλληλεπιδρούν σε «ένα χώρο που στοιχειώνεται [...] από μια διάσταση φαντασίωσης».²⁴⁶ Στον *Ξερό-δροσερό κήπο* (εικ. 111), έχοντας ως σημείο εκκίνησης ίσως μια «ορατή» πραγματικότητα από τα ταξίδια του, ο Klee διευρύνει τις μορφοπλαστικές του δυνατότητες. Δεν δίνει μόνο ζωή σε νότιους κήπους που έχουν πηγή έμπνευσης τόσο το πραγματικό όσο και το φανταστικό, αλλά ερμηνεύει αυτή τη «διαλεκτική» σε επίπεδο φόρμας. Κάθε φόρμα είναι «η εξωτερίκευση του

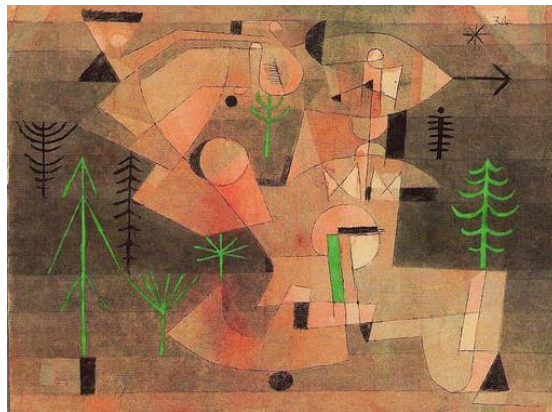
²⁴⁵ Σταύρος Σταυρίδης, *Μετέωροι χώροι της ετερότητας* (Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2010), 182.

²⁴⁶ Foucault, *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*, 258.

εσωτερικού περιεχομένου».²⁴⁷ Η διαβαθμισμένη ζώνη χρωμάτων (μπέζ, ώχρα-μπεζ, γκρι) μας δίνει μια αίσθηση κίνησης με έναν υπαινιγμό συνέχειας, πέρα από εκείνη που καταγράφεται πραγματικά στο χαρτί. Τα διπλά και τριπλά περιγράμματα με την εναλλαγή των χρωμάτων αποδίδουν στην εικόνα, όπως το έθεσε εύστοχα ο Bachelard, «την οντολογική της αξία, τη διαλεκτική του εσωτερικού και του εξωτερικού, διαλεκτική που την ηχώ της θα βρούμε σε μια διαλεκτική του ανοικτού και του κλειστού».²⁴⁸



Εικόνα 115. Paul Klee, *Εξωτικό Τοπίο ποταμού*, 1922, υδατογραφία και στυλό σε χαρτί επικολημένο σε χαρτόνι, 26 x 19 εκ. Ιδιωτική Συλλογή



Εικόνα 112. Paul Klee. *Σχέδιο Κήπου*, 1922, υδατογραφία και μελάνι σε χαρτί επικολημένο σε χαρτόνι, 26.6 x 33.5 εκ. Paul Klee, Stiftung, Kunstmuseum, Βέρνη



Εικόνα 111. Paul Klee, *Ξηρός-δροσερός κήπος* 1921, υδατογραφία σε χαρτί, 24.1 x 30.5 εκ. Kunstmuseum, Βασιλεία

²⁴⁷ Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στη τέχνη*, 83.

²⁴⁸ Bachelard, *Η ποιητική του χώρου*, 29.

Οι *Νότιοι Κήποι* (εικ. 114) του 1936 παράχθηκαν από τον Klee με σπάτουλα και πινέλο και προσδίδουν στην εικόνα μια ιδιαίτερη χρονικότητα μέσα από τις



Εικόνα 114. Paul Klee, *Νότιοι Κήποι*, 1936, λάδι σε χαρτί, επικολλημένο σε χαρτόνι, 26.3 x 31 εκ. Kunstmuseum, Βασιλεία

διαστρωματώσεις των υλικών.²⁴⁹ Η επίκληση της μεσογειακής βλάστησης μέσω των μορφικών στοιχείων απηχεί έναν «άλλο» κήπο. Τα μεσογειακά γαιώδη χρώματα (το πράσινο της ελιάς, το πορτοκαλί και το μπλε), τα τροπικά κόκκινα και πράσινα δέντρα, το «ασημένιο φεγγάρι» της Τυνησίας και το «μαύρο μάτι» στο κέντρο του πίνακα κοιτάζουν κατάματα τον

καλλιτέχνη και δημιουργούν έναν «άλλο» χώρο, έναν «υλικό» ζωγραφικό χώρο, ο οποίος λειτουργεί ως αντιστάθμισμα του μοναχικού κόσμου της ασθένειας του Klee.

Στο *Βλέμμα της σιωπής* (εικ. 117) τα χρώματα του βυθού, του ουρανού και της γης εμπλέκονται σε μια πλήρη αφαίρεση. Άραγε το κόκκινο σύμβολο είναι ο «ήλιος δύναμης σκοτεινής»²⁵⁰ της Τυνησίας ή το εσωτερικό «βλέμμα» του καλλιτέχνη; Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική προσέγγιση του Peter Fuller, οι καινούριες φόρμες του μοντέρνου καλλιτέχνη, «δεν αποτελούν ούτε βύθισμα στον κόσμο ούτε δραπέτευση απ' αυτόν, αλλά μάλλον προώθηση σε μια αποκλεισμένη περιοχή εμπειρίας».²⁵¹ Αυτό που είναι εμφανές είναι πως η μορφική απέριτη σύνθεση συμπυκνώνει όλα εκείνα τα ψυχογραφικά στοιχεία μέσω της «εσωτερικής εμπειρίας» και τα τοποθετεί «στη σιωπηλή διάρκεια του χώρου».²⁵²

Ο Walter Benjamin συγκρίνει τον Klee με τον Kafka στο βιβλίο του *Illuminations*: «Ο Kafka ζει σ' ένα συμπληρωματικό κόσμο. Σ' αυτό σχετίζεται στενά με τον Klee, του οποίου το έργο στη ζωγραφική είναι εξίσου ουσιαστικά μοναχικό,

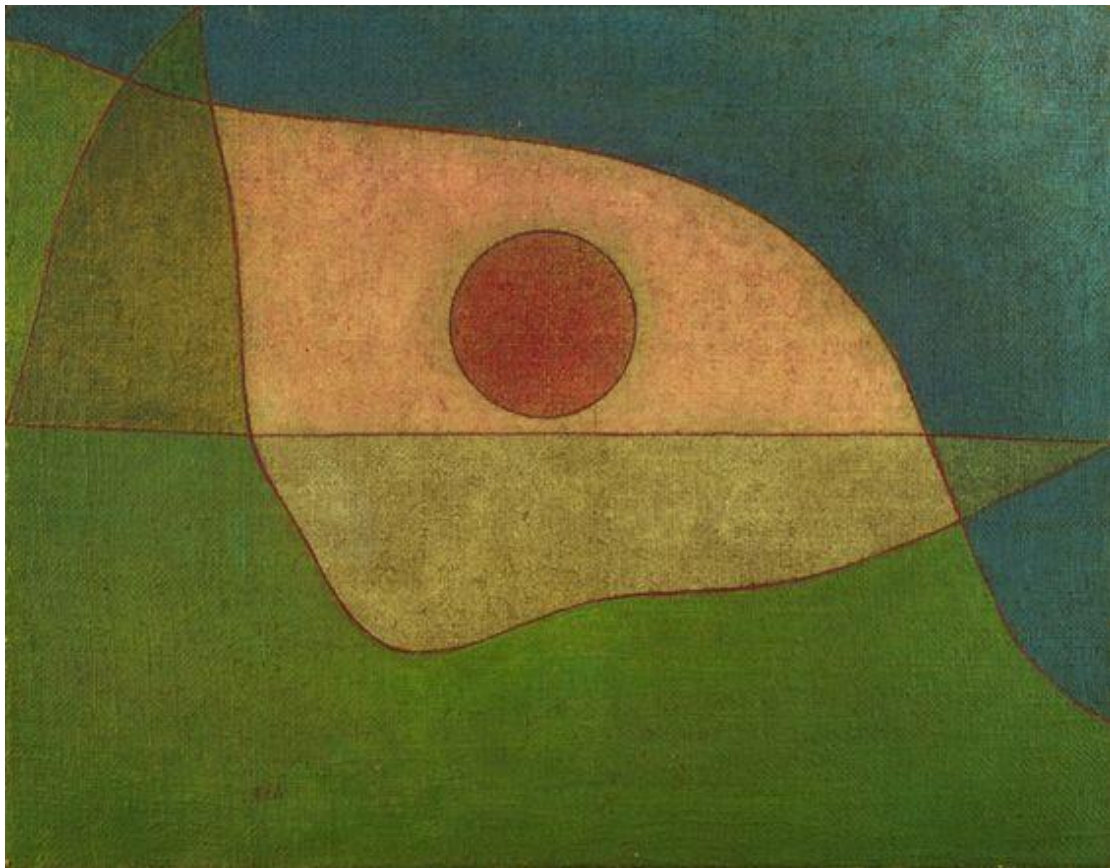
²⁴⁹ Βλ. ενδεικτικά §3.1, σελ. 66-67.

²⁵⁰ Klee, *Τα Ημερολόγια, 1898 – 1918, τόμος Β*, 241.

²⁵¹ Φούλερ, *Τέχνη και Ψυχανάλυση*, 185.

²⁵² Rainer Maria Rilke, *August Rodin* (USA: Courier Corporation, 2006), 16.

όσο το λογοτεχνικό έργο του Kafka». ²⁵³ Ο Klee «αισθάνεται με την σκέψη» ²⁵⁴ και δημιουργεί τους «κήπους» και τους «βυθούς» του. Αυτές οι ζωγραφικές «ετεροτοπίες» παραμένουν απαιτητικές, πυκνές και συχνά πολυεπίπεδες συνθέσεις του κλειϊκού σύμπαντος. Η αλήθεια των έργων του μπορεί να βρίσκεται μέσα σ' αυτά ή έξω απ' αυτά, στην Τυνησία, στη Νάπολη, στη Ραβέννα, στον κόσμο, «όχι ως μοναδική αλήθεια, ούτε ως πολλαπλές αλήθειες αλλά ως απόφαση για την αλήθεια». ²⁵⁵ Ο Klee σίγουρα απεικονίζει αυτό που στοχάστηκε ο Derrida αρκετά χρόνια αργότερα στο κλασικό πια έργο του *La Vérité en peinture*, «πως η αλήθεια στη ζωγραφική είναι ταυτόχρονα εσωτερικό και εξωτερικό της θέμα». ²⁵⁶



Εικόνα 117. Paul Klee, *To βλέμμα της σιωπής*, 1932, λάδι σε λινάτσα, 56.6 x 70.5 εκ. The Menil Collection, Χιούστον

²⁵³ Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, μτφρ. Harry Zohn, επιμ. Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1969), 143.

²⁵⁴ Μπερνάντο Σοάρες (Φερνάντο Πεσσόα), *Το βιβλίο της ανησυχίας*, τόμος 1, μτφρ. Μαρία Παπαδήμα (Αθήνα: Εξάντας, 2004), 115.

²⁵⁵ Κωνσταντίνος Β. Πρώμος, *Στα όρια της αισθητικής: Ο ρόλος της τέχνης στα κείμενα του Martin Heidegger και του Jacques Derrida* (Αθήνα: Κριτική, 2003), 49.

²⁵⁶ Jacques Derrida, *La Vérité en peinture* (Paris: Flammarion, 1978), 13, 296, 343.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

«Είμαι ένας άνθρωπος για τον οποίο ο εξωτερικός κόσμος είναι μια εσωτερική πραγματικότητα»,²⁵⁷ γράφει ο Fernando Pessoa. Αντίστοιχα, όπως διερευνήθηκε στην παρούσα διατριβή, ο Klee διεισδύει στον κόσμο της Μεσογείου, τον αναλύει και απεικονίζει αφαιρετικά τα χρωματικά επίπεδα μιας εσωτερικής πραγματικότητας και της δικής του αλήθειας. Είδαμε πως ο Klee αντιστάθηκε στην ιστορική επιθυμία και τη ρομαντική σύλληψη, από την οποία πολλοί καλλιτέχνες που είχαν επισκεφθεί την Τυνησία είχαν παρασυρθεί. Η «Ανατολή» δεν είναι το μοντέλο του. Ο Klee είναι ίσως ένας από τους λίγους καλλιτέχνες που επισκέφθηκε τη Μεσόγειο και δεν ζωγράφισε γλυκερές αποτυπώσεις γυναικείων γυμνών –οι οδαλίσκες και τα χαρέμια απουσιάζουν εντελώς από το έργο του. Η τέχνη του Klee είναι μια χορογραφία της γραμμής, του χρώματος, του φωτός και της φόρμας. Αυτή η συνθετική και αισθητική συμπληρωματικότητα του φωτός και του χρώματος, όπως επίσης η ποικιλία των σχημάτων, φαίνεται να γεννήθηκαν από την προσωπική εμπειρία του Klee στην Τυνησία, την «παλιά πολεοδομημένη Αφρική, την Ιφρίκβα των Αράβων».²⁵⁸

Αυτό το ταξίδι δεν ήταν μόνο ένα *Studienreise* (ταξίδι μελέτης), αλλά ένα *Bildungsreise*, με την διπλή έννοια της εκπαίδευσης και της διαμόρφωσης. Το έργο του Klee μπορεί να μας οδηγήσει σε ένα διαχωρισμό ανάμεσα στο μάτι που απλώς παρατηρεί για να αναπαραστήσει αφηγηματικά και το «διεισδυτικό μάτι», το οποίο καταδύεται και διερευνά την εσωτερική διάρθρωση του τόπου και των αντικειμένων. Το αποτέλεσμα του τυνησιακού ταξιδιού του Klee δεν ήταν μια απεικόνιση ενός εξωτικού τοπίου, αλλά μια πρωτόγνωρη ζωγραφική ανάλυση του φωτός και του χρώματος, η οποία κινήθηκε ανάμεσα στην αφαίρεση και τον συμβολισμό. Στην ηλικία των 34 χρόνων ανακαλύπτει όχι μόνο το χρώμα, αλλά –το πιο σημαντικό– τη

²⁵⁷ Fernando Pessoa, *Εγώ και οι «άλλοι»*, μτφρ. Βασίλης Πουλάκος (Αθήνα: Printa, 2006), 183.

²⁵⁸ Braudel, *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας*, τόμος Β, 487.

σχέση με την ίδια την τέχνη του. Αυτή η σύντομη επίσκεψη στη Βόρεια Αφρική ήταν μια έντονη εμπειρία αισθητικής μετατόπισης και επανεξέτασης, την οποία ο Klee αναζητούσε για να στηρίξει και να προχωρήσει την νεότερη και μοντέρνα άρθρωση της εικαστικής του δουλειάς.

Ο Klee, όπως έχει προαναφερθεί, ήθελε μια ολόκληρη δεκαετία για να λύσει τους προβληματισμούς του χρώματος και η Τυνησία του προσέφερε ένα χώρο ανάκτησης και αποκατάστασης από το «βαρύ», ιστορικό ιταλικό χώρο. Η Ιταλία αντιπροσωπεύει μια πολλαπλότητα, και η Τυνησία το «χώρο» της προσωπικής αναζήτησης για την σύνθεση χρώματος και φωτός. Οι τυνησιακές υδατογραφίες αποτελούν τον καινοτόμο σταθμό στην εικαστική του πορεία, κυρίως σε ό,τι αφορά τον τρόπο με τον οποίο αξιοποιείται το φως για μορφοπλαστικούς σκοπούς. Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Grohmann, «το θρυλικό ταξίδι στην Τυνησία κράτησε μόνο δώδεκα μέρες αλλά άνοιξε ένα νέο κεφάλαιο και αποτελεί το πρώτο υψηλό σημείο της καριέρας του».²⁵⁹ Ο Klee κατάφερε να χρησιμοποιήσει το χρώμα ως δομικό στοιχείο του πίνακα, κάτι που οδήγησε στα περίφημα αφαιρετικά «μαγικά τετράγωνα».

Ο Klee μέσα από την ιταλική αρχιτεκτονική, τα μωσαϊκά της Ραβέννας, το ρυθμό της ναπολιτάνικης ζωής, τις νότιες ακτές της Μεσογείου και τις πόλεις της Αιγύπτου, τους αιγυπτιακούς πάπυρους, την ιερογλυφική γραφή, την αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση των Μαυριτανών, την αραβική καλλιγραφία, τους τυνησιακούς μύθους και παραμύθια, εξερευνά, θέτει, απεικονίζει και σε τελική ανάλυση γεννάει ένα πολλαπλό νέο εικαστικό λεξιλόγιο εκπληκτικής πρωτοτυπίας και αυτονομίας. Η έλξη που άσκησε στον Klee η διαφορούμενη σημειολογία των αιγυπτιακών χαρακτήρων διαφαίνεται στη δυναμική χρήση τους σε πολλά έργα του. Τα «ταξίδια»

²⁵⁹ Grohmann, *Paul Klee*, 13.

πλούτισαν τη ζωγραφική του «γλώσσα» σε χρώματα, φώς, σχήματα, σχέδια, βέλη, λέξεις, γραμμές, αινιγματικά ιδεογράμματα και εικονογράμματα. Αρκετά έργα του αναμειγνύουν ετερόκλητα υλικά, όπως υφάσματα, γάζες, νήματα, λαδομπογιά, υδατογραφία, παστέλς, μελάνι και μολύβια. Σε έργα με πλούσια ποικιλία υλικών, τεχνικών και φόρμας, όπως το *Χαλί της Μνήμης*, το *Ad Parnassum* και το *Insula Duclamara*, στα οποία «το ένα στοιχείο διεισδύει μέσα στο άλλο ή καλύτερα τα δύο στοιχεία διεισδύουν το ένα μέσα στο άλλο εναλλάξ»,²⁶⁰ διαφαίνεται η υβριδικότητα της ίδιας της Μεσογείου, της πηγής έμπνευσης του καλλιτέχνη.

Ο μεσογειακός χώρος και τόπος γίνεται ο «άλλος τόπος» του Klee, ένας νοητικός και μορφοπλαστικός τόπος και ταυτόχρονα ένας υλικός χώρος. Η Μεσόγειος παρέχει στον καλλιτέχνη τον 'χώρο' αναπνοής και επανατοποθέτησης και τον 'τόπο' ανταλλαγής και αλληλεπίδρασης ποικίλων χαρακτηριστικών. Μελετάει, αναλύει, αποσυναρμολογεί και τελικά μεταπλάθει το πλήθος των ιστορικών, πολιτισμικών, γεωγραφικών αναφορών της μεσογειακής πραγματικότητας. Για τον Klee τίποτα δεν είναι στατικό, η φύση, τα σχήματα, οι ήχοι, τα χρώματα βρίσκονται σε μια διαρκή κίνηση. Ο ζωγράφος δεν απεικονίζει το σύνολο του τοπίου, αλλά αποτυπώνει αυτή την «εσωτερική» διαδρομή και οδηγείται σε εκπληκτικά πολυφωνικές συνθέσεις. Η ζωγραφική επιφάνεια γίνεται ο «τόπος» πάνω στον οποίο «αναδύονται όλα τα στοιχεία της ευαισθησίας, τα πιο εξωτερικά και άμεσα συνυφασμένα με πολιτισμικές αναφορές και τα πιο εσωτερικά και άμεσα συνυφασμένα με την ψυχολογική σύνθηκη. Η ζωγραφική γίνεται ο τόπος μετάφρασης λεπτότατων, ανεπαίσθητων μοτίβων σε εικόνα».²⁶¹

²⁶⁰ Κλεε, *Η Εικαστική σκέψη, Τα μαθήματα στη σχολή Μπαουχάουζ*, τόμος 1, 117.

²⁶¹ A.Bonito Oliva, *Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα*, μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη (Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2014), 430.

Κατά τον Matei Calinescu, «ο καλλιτέχνης απαιτείται να έχει δημιουργική φαντασία για να εκφράσει τη νεωτερικότητα».²⁶² Η αυθεντικότητα και νεωτερικότητα του έργου του Klee βρίσκονται στην ευρηματική συνύφανση της φαντασίας με την πραγματικότητα. Μέσα στο κείμενο του «Schöpferische Konfession», αναφέρεται στα προβλήματα που συνδέονται με το λεπτό και εύθραυστο όριο ανάμεσα στην ορατή πραγματικότητα, τη δημιουργική φαντασία και τη «γλώσσα της μορφής και του χρώματος, στην οποία εκφράζονται πολύπλοκα ενοράματα. Για τον Klee η προσπάθεια να εξηγήσει την τέχνη ισοδυναμούσε με άσκηση στην αυτοανάλυση».²⁶³

Όπως αναφέρει ο Maurice Merleau Ponty, «η δραστηριότητα της τέχνης είναι μια δραστηριότητα κατεξοχήν εκφραστική. Εγκαθιδρύει, όπως ακριβώς και η αυθεντική γλώσσα, νέες σημασίες. Χρησιμοποιεί σημεία ή συστήματα σημείων για να πει αυτό που δεν έχει ακόμα ειπωθεί, για να κάνει να αναδυθούν νέα ίχνη προσανατολισμού στον κόσμο. Υπ' αυτήν την έννοια, μπορούμε να δεχτούμε ότι η τέχνη είναι γλώσσα, αλλά γλώσσα στην πρωταρχική της διάσταση, δηλαδή εκφραστική και δημιουργική».²⁶⁴ Ο Klee δημιουργεί μια νέα εκφραστική γλώσσα με μεγάλο εύρος και βάθος. Πρόκειται για μια νέα γραμματική «υφασμένη» από αναφορές, απηχήσεις των μεσογειακών πολιτισμικών «γλωσσών», οι οποίες διατρέχουν το έργο του από την αρχή μέχρι και το τέλος, σε μια ευρύτατη πολυφωνία.

Το ταξίδι του Klee στην Τυνησία, είναι πάνω απ' όλα η ιστορία μιας γόνιμης συνάντησης μεταξύ Βορρά και Νότου, Ανατολής και Δύσης²⁶⁵ –ο βόρειος ζωγράφος,

²⁶² Matei Calinescu, *Πέντε όψεις της Νεωτερικότητας*, μτφρ. Ανδρέας Παππάς (Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011), 82.

²⁶³ Paul Klee, *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*, πρόλ. Herbert Read, μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ (Αθήνα: Κάλβος), 5- 6.

²⁶⁴ Maurice Merleau Ponty, *Η αμφιβολία του Σεζάν. Το μάτι και το πνεύμα*, μτφρ. Αλέκα Μουρίκη (Αθήνα: Νεφέλη, 1991), 15.

²⁶⁵ Σύμφωνα με τον Franco Cassano η Μεσόγειος είναι «ο κεντρικός τόπος της σύγχρονης ιστορίας, ένας τόπος όπου ο βορράς και η δύση συναντούν την ανατολή και το νότο του κόσμου, και ένα μοντέλο κατανόησης πως οι πολλαπλές θρησκείες, πολιτισμοί και οικονομίες μπορούν να

σ' ένα νότιο τοπίο, το δυτικό βλέμμα σε ένα «ανατολικό» περιβάλλον. Μέσα από την επαφή του με το νέο περιβάλλον ο Klee επαναπροσδιορίζει τη δική του θέση μέσα στον μοντερνισμό. Το έργο του ακυρώνει τα όποια «κατασκευασμένα» όρια ανάμεσα στην «ανατολική» και τη «δυτική» καλλιτεχνική κουλτούρα, την «παράδοση» και τον μοντερνισμό, την υψηλή τέχνη και τη λαϊκή κουλτούρα. Το αποτέλεσμα είναι μια μοντέρνα νεοτερική οπτική, η οποία φτάνει σε εκπληκτικές πολυφωνικές συνθέσεις δουλεμένες σ' ένα πλούσιο ιστό από χρώματα, γραμμές, φωνές και μοτίβα.

Συμπερασματικά, όπως έδειξε αυτή η εργασία, η διερεύνηση της επαφής του Klee με τον μεσογειακό χώρο βοηθάει στην κατανόηση και σύλληψη του κλεϊκού έργου, ενός έργου που αντιμάχεται τη μονοδιάστατη θέαση των πραγμάτων. Ίσως για αυτόν το λόγο, το έργο του Klee καταφέρνει να κινείται σε κατευθύνσεις τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, εξπρεσιονιστικές, αφαιρετικές, παίνε, κάποιες άλλες σουρεαλιστικές και συμβολικές. Τελικά, η πολυμορφία, η πολυφωνία, η ρευστότητα, η κινητικότητα, η ποικιλία των αντιθέτων που κυριαρχούν στην καλλιτεχνική παραγωγή του Klee, είναι όλα χαρακτηριστικά που αντανakλούν την καλειδοσκοπική εικόνα του μεσογειακού χώρου.

συνυπάρχουν ειρηνικά». Στο Franco Cassano, "Southern Thought," *Thesis Eleven*, 67.1 (Νοέμβριος 2001): 1.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσσοι τίτλοι

Abulafia, David. *The Great Sea: A Human History of the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Aichele, K. Porter. *Paul Klee's Pictorial Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Aichele, K. Porter. *Paul Klee, Poet, Painter*. New York: Camden House, 2006.

Alcalay, Ammiel. *After Jews and Arabs: Remaking Levantine Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Anger, Jenny. *Paul Klee and the decorative in modern art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Audisio, Gabriel. *Jeunesse de la Méditerranée*. Paris: Gallimard, 2002.

Baumgartner, Michael. "Paul Klee. "From Structural Analysis and Morphogenesis to Art." *Research in Phenomenology* 43 (2013): 374-393.

Baumgartner, Michael, "Paul Klee's Trip to Tunisia: An Art-Historical Myth," στο *The Journey to Tunisia, 1914: Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet*. Κατάλογος έκθεσης. Επιμ. Zentrum Paul Klee (Βέρνη: Hatje Cantz Verlag, (14 Μαρτίου- 22 Ιουνίου), 2014), 109-127.

Bechev, Dimitar and Kalypso Nikolaidis. επιμ., *Mediterranean Frontiers: Borders, Conflict and Memory in a Transnational Era*. London, New York: Tauris, 2010.

Behne, Adolf. "Glossen. Paul Klee." *Die Weissen Blätter* 1. 3 (Απρίλιος 1917):167-169.

Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Μτφρ. Harry Zohn. Επιμ. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969.

Benjamin, Walter. *On the Concept of History*. New York: Classic books America, 2009.

Birksted, Jan. *Modernism and the Mediterranean: The Maeght Foundation*. Aldershot: Ashgate, 2004.

Boehm, Gottfried. "Genesis: Paul Klee's Tempotalization of Form." *Research in Phenomenology* 43 (2013): 311- 330.

Bohrer, Frederick. 2004. Review of *Orientalist Aesthetics: Art, Colonialism, and French North Africa, 1880-1930*. *The Art Bulletin* 86. 1: 176–80.
oi:10.2307/3177409.

Bolano, Italo. *Paul Klee, esploratore magico dell' Elba*.
http://www.mucchioselvaggio.org/FOTO_C7/NUMERI/36/36-41.pdf

Bradford, Ernle. *The Mediterranean: Portrait of the Sea*. London: Penguin, 2004.

Braun, Emily. "The Faces of Modigliani: Identity Politics under Fascism." *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Επιμ. Vojtěch Jirat-Wasiutyński. Toronto: University of Toronto Press, 2007. 181-205

Brecht, Bertolt. "Popularity and realism." *Modern Art and Modernism*. Επιμ. Francis Francina και Charles Harrison. New York: Westview Press, 1987. 227-231.

Burckhardt, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Επιμ. Irene Gordon. Μτφρ. S.G.C. Middlemore. New York: The New American Library, 1961.

Burckhardt, Jacob. *The cicerone: an Art-guide to painting in Italy. For the use of travellers and students*. Μτφρ. A. H. Clough. New York: Charles Scribner's Sons, 1908.

Burnett, David. "Paul Klee: The Romantic Landscape," *Art Journal* 38 (Καλοκαίρι 1977): 322-326.

Busch, Günter και Walter Holzhausen, επιμ. *August Macke: Tunisian Watercolors and Drawings*. New York: Harry N. Abrams, 1969.

Campen, Cretien van. *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

Cassano, Franco. "Southern Thought." *Thesis Eleven* 67.1 (Νοέμβριος 2001): 1-11.
<http://the.sagepub.com/cgi/content/abstract/67/1/1>

Cassano, Franco. *Southern Thought and Other Essays on the Mediterranean*. Επιμ.-μτφρ. Norma Bouchard και Valerio Ferme. New York: Fordham University Press, 2012.

Chambers, Iain. *Mediterranean Crossings: The Politics of an interrupted modernity* Durham and London: Duke University Press, 2008.

Clement Greenberg, "Art Chronicle: On Paul Klee (1870-1940)" (1941), in *Collected Essays and Criticism*, vol.1. Επιμ. John O'Brian, 67-68. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

Danos, Antonis. "Twentieth-Century Greek Cypriot Art: An 'Other' Modernism on the Periphery." *Journal of Modern Greek Studies* 32.2 (2014): 217-52

Dehaene, Michiel και Lieven De Cauter, επιμ. *Heterotopia and the City*. New York: Routledge, 2008.

Derrida, Jacques. *The Truth of Painting*. Μτφρ. Geoff Bennington και Ian McLeod. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1987.

- Derrida, Jacques. *La Vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
- Duchting, Hajo. *Paul Klee: Painting Music*. Μτφρ. Penelope Crowe. Munich, London, New York: Prestel, 2012.
- Epstein, Steven A. *Genoa and the Genoese, 958-1528*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2000.
- Fabre, Thierry. *La Mediterranee creatrice*. Paris: Editions de l'aube, 1994.
- Fawaz, Leila Tarazi και C.A. Bayly, επιμ. *Modernity and Culture: From the Mediterranean to the Indian Ocean*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Ferrier, Jean-Louis. *Paul Klee*. Μτφρ. Malcolm Imrie. Paris: Terrail, 1998.
- Figal, Günter. "To the Margins. On the Spatiality of Klee's Art." *Research in Phenomenology* 43 (2013): 366-373.
- Franciscono, Marcel. *Paul Klee: His Work and Thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.
- Frascina, Francis και Charles Harisson, επιμ. *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. London: The Open University, 1982.
- Friedman, Susan Stanford. "Periodizing Modernism: Postcolonial Modernities and the Space/Time Borders of Modernist Studies." *Modernism/modernity* 13.3 (Σεπτέμβριος 2006): 425-443.
- Frigeri, Flavia. "The peaceful character of compromise: Paul Klee's 'so-called pointillism'." Στο *Paul Klee. Making Visible. The EY Exhibition*. London: Tate Publishing, 2013. 153-163.
- Gage, John. *Colour and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction* London: Thames & Hudson, 2012.
- Gale, Matthew. *Paul Klee: Creative Confession and Other Writings*. London: Tate Publishing, 2014.
- Gaonkar, Dilip Parameshwar, επιμ. *Alternative Modernities*. London: Duke University Press, 2001.
- Giaccaria Paolo, Claudio Minca, "The Mediterranean alternative". *Progress in Human Geography* 35. 3 (Ιούλιος 2011): 345-365
- Girard, Xavier. *Mediterranean from Homer to Picasso*. New York: Assouline, 2001.
- Ghosh, Amitav. *In an Antique Land: History in the Guise of a Traveler's Tale*. New York: Vintage, 1994.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Theory of Colours*. Μτφρ. Charles Lock Eastlake. Cambridge, MA: MIT Press, 1994.

Gooding, Mel, επιμ. *Painter as Critic: Patric Heron, Selected Writings*. Λονδίνο: Tate Gallery Publishing, 1998.

Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*. Cambridge: Harvard University Press, Belknap Press, [1938] 1986.

Gombrich, E.H. *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. London: Phaidon, 1979.

Grohmann, Will. *Paul Klee*. Μτφρ. Norbert Guterman. London: Thames and Hudson, 1967.

Grohmann, Will. *Paul Klee*. Μτφρ. Norbert Guterman. London: Thames and Hudson, 1987.

Grohmann, Will. “Handzeichnungen von Paul Klee.” *Monatshefte für Bücherfreunde und Graphiksammler* 1. 5 (1925): 216.

Grohmann, Will. *Paul Klee: Handzeichnungen II, 1921-1930*. Zürich: Bergen, Müller & Kiepenheuer, 1948.

Grohmann, Will. “Paul Klee 1923 -1924.” *Der Cicerone* 16. 17 (1924): 786–96

Haftmann, Werner. *The Mind and Work of Paul Klee*. New York: Faber and Faber; 1967.

Hall, Douglas. *Klee*. New York: Phaidon, 1992.

Hartley, Keith, Henry Meyric- Hughes, Peter-Klaus Schuster και William Vaughan, επιμ. *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*. London: Thames and Hudson, 1994.

Hausenstein, Wilhelm. *Kairuan oder dei Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters*. München: Kurt Wolff, 1921.

Haxthausen, Charles Werner. *Paul Klee, the formative years*. New York: Garland Publishing, 1981.

Haxthausen, Charles Werner, “Abstract with Memories: Klee’s ‘Auratic’ Paintings,” στο *Paul Klee, Philosophical Vision: From Nature to Art*. Επιμ. John Sallis. Κατάλογος έκθεσης (Βοστώνη: McMullen Museum of Art, Boston College, 2012): 61-76.

Henry, Sara Lynn. “Klee’s Neo-Romanticism: The wages of scientific curiosity.” *Biocentrism and Modernism*. Επιμ. Oliver A.I. Botar και Iasbel Wünsche. Surrey: Ashgate, 2011. 181-206.

Herschel, B. Chipp, επιμ. *Theories of Modern Art: A Source book by Artists and Critics*. Berkeley: University of California Press, 1968.

Horden, Peregrine και Nicholas Purcell. *The Corrupting Sea: a Study of Mediterranean History*. Oxford: Blackwell, 2000.

Horden, Peregrine και Shanon Kinoshita, επιμ. *A Companion to Mediterranean History*. Oxford/Malden/West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014.

Hughes, Robert. *The Shock of the New*. London: Thames and Hudson, 2005.

Hughes Robert. *Nothing If Not Critical*. London: The Harville Press, 2001.

Jardi, Enric. *Paul Klee*. New York: Rizzoli, 1991.

Jirat-Wasiutynski, Wojtech, επιμ. *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

Kersten, Wolfgang. *Paul Klee. "Zerstörung, der Konstruktion zuliebe?"* Marburg: Jonas, 1987

Klee, Paul. *Making Visible*. The EY Exhibition. London: Tate Publishing, 2013.

Klee, Paul. *Temporis: Paul Klee*. New York: Parkstone International, 2012.

Klee Paul. *The Berggruen Klee Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1988.

Klee, Paul. *The Notebooks*, τόμος I, *The thinking eye*, μεταφ. Ralph Manheim, επιμ. Jürg Spiller. London: Lund Humphries, 1961.

Klein, John. "Inventing Mediterranean Harmony in Matisse's Paper Cut-Outs." *Modern Art and the Idea of the Mediterranean*. Επιμ. Vojtěch Jirat-Wasiutyński. Toronto: University of Toronto Press, 2007. 146 -160.

Kleiner, S. Fred και Christin J.Mamiya. *Gardner's Art through the ages. The Western Perspective*, τόμοι II. Boston: Thomson, Wadsworth, 2006.

Kudielka, Robert, επιμ. *Paul Klee: The Nature of Creation*. Λονδίνο: Hayward Gallery και Lund Humphries, 2002.

Lamater, Peg De. "Some Indian Sources in the Art of Paul Klee." *The Art Bulletin* 66.4 (Δεκέμβριος, 1984): 657-672.

Lazzaro, Gualtieri Di San. *Klee*. London: Thames and Hudson, 1964.

Lemke, Sieglinde. *Primitivist Modernism: Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*. Cary, NC, Oxford: Oxford University Press, 1998.

Lynton, Norbert. *Klee*. London: Spring Books, 1964.

Matvejevic, Predrag. *Mediterranean: A Cultural Landscape*. Μτφρ. Michael Henry Heim. Berkeley: University of California Press, 1999.

Merjian, Ara H. “Il faut méditerraniser la peinture’: Giorgio de Chirico’s Metaphysical Painting, Nietzsche, and the Obscurity of Light,” *California Italian Studies* 1.1 (2010):1-26. <http://escholarship.org/uc/item/12d9s5vb>

Minca, Claudio και Tim Oakes, επιμ. *Real Tourism: Practice, Care, and Politics in Contemporary Travel Culture (Contemporary Geographies of Leisure, Tourism and Mobility)*. New York: Routledge, 2012.

Mondrian, Piet. *Natural Reality and Abstract Reality. An Essay in Triologue Form 1919-1920*. Μτφρ. Martin S. James. New York: George Braziller, 1995.

Norwich, John Julius. *The Middle Sea: A History of the Mediterranean*. London: Chatto and Windus, 2006.

Okuda, Osamu. “Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess.” Στο *Radical Art History: Internationale Anthologie Subject: O.K. Werckmeister*. Επιμ. Wolfgang Kersten και Joan Weinstein (Ζυρίχη: Zurich InterPublishers, 1997): 374-397.

Okuda, Osamu. “Return to Old Haunts: The Paul Klee exhibition at the Kunsthalle Bern in 1935.” Στο *Paul Klee rediscovered: works from the Burgi collection*. Επιμ. Stefan Frey και Josef Helfenstein (London: St. Martin’s Press, 2000): 219-228.

Partsch, Susanna. *Paul Klee, 1879-1940*. Koln: Benedikt Taschen, 1993.

Pellegrino, Pierre. *Το Νόημα του Χώρου. Η Εποχή και ο Τόπος*. Μτφρ. και επιμ. Κυριακή Τσουκαλά. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2006.

Pike, Chris. “Signing off: Paul Klee’s Insula dulcamara.” *Word & Image* 30.2 (Απρίλιος-Ιούνιος 2014): 117-130.

Purcell Nicholas. “The Boundless Sea of Unlikeness? On Defining the Mediterranean.” *Mediterranean Historical Review* 18.2 (Αύγουστος 2006): 9-29.

Riegl, Aloïs. *Historische Grammatik der bildenden Künste*. Επιμ. Karl M. Swoboda. Βιέννη, Κολωνία: Böhlau Verlag, 1966.

Riegl, Aloïs. *Historical Grammar of the Visual Arts*. Μτφρ. Jacqueline E Jung. Νέα Υόρκη: Zone Books, 2004.

Riegl, Alois. *Problems of Style*. Μτφρ. Evelyn Kain. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Roslak, Robyn. “Signac and the Myth of Provence: The Artist as Tourist in the 1890s.” Στο *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*. Επιμ. Luca Somigli και Domenico Pietropaolo. New York: Legas, 2006. 263-282.

Schmidt, Dennis J. *Studies in Continental Thought: Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2012

Schopenhauer, Arthur. *On Vision and Colors* and Philip Otto Runge. *Color Sphere*. Μτφρ. George Stahl. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

Schulman, Iván A. *Painting Modernism*. Albany: State University of New York Press, 2014

Spiller, Jürg, επιμ. *Paul Klee, The Notebooks, τόμος I, The thinking eye*. Μτφρ. Ralph Manheim. London: Lund Humphries, 1961.

Somigli, Luca και Domenico Pietropaolo, επιμ. *Modernism and Modernity in the Mediterranean World*. New York: Legas, 2006.

Talbayev, Edwige Tamalet. “Between nostalgia and desire: l’Ecole d’Alger’s transnational identifications and the case for a Mediterranean relation”. *International Journal of Francophone Studies*. 10.3. (Νοέμβριος 2007): 359-376

Thacker, Andrew. *Moving through Modernity: Space and Geography in Modernism*. Manchester: Manchester UP, 2001.

The Journey to Tunisia, 1914: Paul Klee, August Macke, Louis Moilliet. Κατάλογος έκθεσης. Επιμ. Zentrum Paul Klee. Βέρνη: Hatje Cantz Verlag, (14 Μαρτίου- 22 Ιουνίου), 2014.

Way, Lori. *Insula Duclamara and the life of Paul Klee: A Formal Analysis*. Larry Fallis. *Creative Fiction and Poetry*
<http://nwi.ivytech.edu/atrium/site/archives/fall2010/way-fallis.pdf>

Wasserman, Gerald S. *Color Vision: A Historical Introduction*. New York: J.Wiley & Sons, 1978.

Watson, Stephen. *Crescent Moon over the Rational: Philosophical Interpretations of Paul Klee*. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.

Werckmeister, Otto Carl. *The Making of Paul Klee's Career, 1914-1920*. Chicago: University Of Chicago Press, 1989.

Wilenski, R. H, επιμ. *Klee, 1879-1940. Τόμος 1*. London: Faber and Faber Limited.

Wilenski, R. H, επιμ. *Klee, 1879-1940. Τόμος 2*. London: Faber and Faber Limited.

Zahn, Leopold. *Paul Klee, Leben, Werk, Zeit*. Potsdam: Potsdam G. Kiepenheuer, 1920. <https://archive.org/details/paukleelebenwer00zahnuoft>

Zolo, Danilo. *Cosmopolis: Prospects for World Government*. Μτφρ. David McKie Cambridge: Polity Press, 1997.

Ελληνόγλωσσοι τίτλοι

- Abrams, M.H. Ο καθρέφτης και το φως. Μτφρ. Άρης Μπερλής. Αθήνα: Κριτική, 2001.
- Adorno, W. Theodor. *Αισθητική θεωρία*. Επιμέλεια πρωτοτύπου: Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2000.
- Argan, Giulio Carlo. *Η μοντέρνα τέχνη 1770-1970* και Achille Bonito Olive. *Η τέχνη στην καμπή του 21^{ου} αιώνα*. Μτφρ. Λίνα Παπαδημήτρη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2014.
- Arnheim, Rudolf. *Οπτική Σκέψη*. Μτφρ. και επιμ. Ιάκωβος Ποταμιάνος, Γιώτα Βρυώνη. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2007.
- Arnheim, Rudolf. *Τέχνη και οπτική αντίληψη: Η ψυχολογία της δημιουργικής όρασης*. Μτφρ. Ιάκωβος Ποταμιάνος. Αθήνα: Θεμέλιο, 2004.
- Bach, Friedrich Teja, επιμ. *Η Μορφή της Αρχής, Καλλιτέχνες του εικοστού αιώνα και η Αρχαία Ανατολική Μεσόγειος*. Αθήνα: Ίδρυμα Ν. Π. Γουλανδρή, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Λούση Μπρατζιώτη, 2006.
- Bachelard, Gaston. *Η ποιητική του χώρου*. Μτφρ. Ελένη Βέλτσου και Ιωάννα Χατζηνικολή. Αθήνα: Ι. Χατζηνικολή, 2007.
- Balzac, Honore de. *Το Άγνωστο Αριστούργημα*. Μτφρ. Δημήτρης Δημητριάδης. Αθήνα: Άγρα, 1983.
- Barthes, Ronald. *Εικόνα, Μουσική, Κείμενο*. Μτφρ. Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον, 1988.
- Baudelaire, Charles. *Αισθητικά δοκίμια*. Μτφρ. Μαρία Ρέγκου. Αθήνα: Printa, 2005.
- Baudrillard, Jean και Jean Nouvel. *Τα μοναδικά αντικείμενα. Αρχιτεκτονική και φιλοσοφία*. Μτφρ. Νίκος Ηλιάδης. Αθήνα: Futura, 2005.
- Benjamin Walter. *Για το έργο τέχνης: Τρία δοκίμια*. Μτφρ. Αντώνης Οικονόμου. Αθήνα: Πλέθρον, 2013.
- Berlin, Isaiah. *Οι ρίζες του ρομαντισμού*. Μτφρ. Γ. Παπαδημητρίου. Αθήνα: Scripta, 2000.
- Βόλχαϊμ, Ρίτσαρντ “Για το Φορμαλισμό και τα είδη του,” στο *Έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα*, επιμ. Παναγιώτης Πούλος (Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006): 413-456.
- Bourdieu, Pierre. *Οι κανόνες της τέχνης: Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*. Μτφρ. Έφη Γιαννοπούλου. Αθήνα: Πατάκη, 2006.

Braudel, Fernand. *Η Μεσόγειος και ο Μεσογειακός κόσμος, την εποχή του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας*. Α. Ο ρόλος του περιγύρου, Β. Συλλογικά Πεπρωμένα, Γ. Γεγονότα, Πολιτική, Άνθρωποι. Μτφρ. Κλαίρη Μητσοτάκη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2006.

Calinescu, Matei. *Πέντε όψεις της νεωτερικότητας, Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμή, Κιτς, Μεταμοντερνισμός*. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2011.

Δασκαλοθανάσης, Νίκος. *Ιστορία της τέχνης : Η γέννηση μιας νέας επιστήμης από τον 19ο στον 20ό αιώνα*. Αθήνα: Άγρα, 2013.

Δασκαλοθανάσης, Νίκος, επιμ. *Τα παπούτσια του Van Gogh: Heidegger, Schapiro, Derrida 3+1 κείμενα*. Μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας, Γιώτα Αργυροπούλου, Νίκος Δασκαλοθανάσης. Αθήνα: Άγρα, 2006.

Deleuze, Gille “Ζωγραφική και Αίσθηση,” στο *Έννοιες της τέχνης τον 20ο αιώνα*, επιμ. Παναγιώτης Πούλος (Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006): 399-411.

Derrida, Jacques. *E. Husserl: Η φαινομενολογία και το πέρας της μεταφυσικής*. Μτφρ. Ρωξάνη Δ. Αργυροπούλου. Αθήνα: Principia, 2015.

Έλιοτ, Τ. Σ. *Επτά δοκίμια για την ποίηση*. Μτφρ. Μαρία Λαϊνά. Αθήνα: Γράμματα, 1982.

Έλιοτ, Τ. Σ. *Τέσσερα Κουαρτέτα*, Μτφρ. Χάρης Βλαβιανός. Αθήνα: Πατάκης, 2012.

Ζερβός, Κριστιάν. *Τετράδια Τέχνης*. Μτφρ. Γιάννης Βαρβέρης, Σωκράτης Κ. Ζερβός, Ντόρα Ηλιοπούλου- Ρογκάν, Κατερίνα Κοσκινά, Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, Νίκη Λοϊζίδα κ.α. Αθήνα: Καστανιώτη, 1990.

Zweig, Stefan. *Το μυστήριο της καλλιτεχνικής δημιουργίας*. Μτφρ. Αλέξανδρος Καρατζάς. Αθήνα: Ροές, 2002.

Gombrich, E. H. *Τέχνη και ψευδαίσθηση*. Μτφρ. Ανδρέας Παππάς. Αθήνα: Νεφέλη, 1995

Gombrich, E. H. *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μτφρ. Λίνα Κασδαγλή. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1994.

Greenberg, Clement. *Τέχνη και Πολιτισμός*. Μτφρ. Νίκος Δασκαλοθανάσης. Αθήνα: Νεφέλη, 2007.

Hauser, Arnold. *Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης*. Τόμος 4. Μτφρ. Τάκη Κονδύλη. Αθήνα: Κάλβος, 1984.

Jimenez, Marc. *Τι είναι η Αισθητική*. Μτφρ. Μαριλένα Καρρά. Αθήνα: Νεφέλη, 2014.

Καϊμάκης, Παύλος. *Φιλοσοφία και μουσική. Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2005.

Καμύ, Αλμπέρ. *Ο καλλιτέχνης και η εποχή του*. Μτφρ. Παράσχος Λιάδης, Κώστας Παπαλιάς, Λιάνα Σαλούφα, Μαρία Σιχάντε, Τάνια Στρατάκου. Αθήνα: Καστανιώτης, 2011.

Kandinsky, Wassily. *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*. Μτφρ. Μηνάς Παράσχος. Αθήνα: Νεφέλη, 1981.

Kandinsky, Wassily. *Σημείο, Γραμμή, Επίπεδο*. Μτφρ. Έφη Μαλάκη-Σταθάκη. Αθήνα: Δωδώνη, 1985.

Kandinsky, Wassily. *Τέχνη και Καλλιτέχνες*. Μτφρ. Γιώργος Δ. Κεντρωτής. Αθήνα: Νεφέλη, 1986.

Kant, Immanuel. *Κριτική της Κριτικής Δύναμης*. Μτφρ. Κώστας Ανδρουλιδάκης. Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2002.

Κίντη, Βάσω, επιμ. *Φιλοσοφία και Τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, 2011.

Klee, Paul. *Για τη Μοντέρνα Τέχνη*. Πρόλ. Herbert Read. Μτφρ. Δημοσθένης Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος, 1989.

Κλέε, Πάουλ. *Η Εικαστική Σκέψη, τα Μαθήματα στη Σχολή Μπαουχάουζ*, τόμος I και II. Μτφρ. Άννα Μοσχονά. Αθήνα: Μέλισσα, 1989

Κλέε, Πάουλ. *Παιδαγωγικό Σημειωματάριο (1925)*. Μτφρ. Β. Λαγοπούλου. Αθήνα: Πάνας, 1989.

Κλέε, Πάουλ. *Τα ημερολόγια 1898-1918*. Τόμοι 2. Μτφρ. Γιώργος Δ. Κεντρωτής. επιμέλεια σειράς: Δημήτρης Δεληγιάννης. Αθήνα: Νεφέλη, 1986.

Κλαίρ, Ζαν. *Σκέψεις για την κατάσταση των εικαστικών τεχνών. Κριτική της Μοντερνικότητας*. Μτφρ. Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Αθήνα: Σμίλη, 1993.

Λοϊζίδη Νίκη. *Απόγειο και Κρίση της Πρωτοποριακής Ιδεολογίας*. Αθήνα: Νεφέλη, 1992.

Λοϊζίδη Νίκη. *Ο μοντερνισμός και οι μύθοι του, Δώδεκα μελέτες για τα μοντέρνα καλλιτεχνικά κινήματα*. Αθήνα: Νεφέλη, 2013.

Λοϊζίδη, Νίκη. *Οι μεταμφιέσεις της τέχνης και οι ψευδαισθήσεις της κριτικής*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999.

Μαν, Τόμας. *Θάνατος στη Βενετία*. Μτφρ. Κλαίρη Τρικεριώτη. Αθήνα: Γράμματα, 1990.

Ματίς, Ανρύ. *Περί Τέχνης*. Μτφρ. και επιμ. Ιωάννα Ομορφοπούλου. Αθήνα: Ένωση Καθηγητών Καλλιτεχνικών Μαθημάτων, 1990.

Μπάμποροου, Φιλίπ. *Η τέχνη του Ισλαμισμού*. Μτφρ. Μάνια Κωστοπούλου. Αθήνα: Γ. Ντουντουμής, 1982.

Μοράν, Πωλ. *Ταξίδια*. Μτφρ. Βάσω Μέντζου. Αθήνα: Ολκός, 2008.

Μπλούμ, Τζόνathan και Σήλα Μπλερ. *Ισλαμικές τέχνες*. Επιμ. Ήρα Δαλαμάγκα. Μτφρ. Γιώτα Ποταμιανού. Αθήνα: Καστανιώτη, 1999.

Noushi, Andre. *Η Μεσόγειος στον 20^ο αιώνα*. Μτφρ. Κώστας Τσικερδάνος. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2003.

Παπαγεωργίου, Κωνσταντίνος. «Η εικονικότητα της γλώσσας στο δωμάτιο των λέξεων. Μερικές σκέψεις για τον γραπτό λόγο στη σύγχρονη τέχνη», *Φιλοσοφία και Τέχνη*. Επιμ. Βάσω Κίντη. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ, 2011. 47-70.

Παπάς, Γιάννης, επιμ. και μτφρ. *Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα: Νεφέλη, 1993.

Πατρικαλάκης, Φαίδων. *Η ζωγραφική της μουσικής και η μουσική της ζωγραφικής*. Αθήνα: Μανδραγόρας, 2009.

Pessoa, Fernando. *Εγώ και οι «άλλοι»*. Μτφρ. Βασίλης Πουλάκος. Αθήνα: Printa, 2006.

Ponty, Merleau Maurice. *Η αμφιβολία του Σεζάν Το μάτι και το πνεύμα*. Μτφρ. Αλέκα Μουρίκη. Αθήνα: Νεφέλη, 1991.

Ponty, Merleau Maurice. *Φαινομενολογία της αντίληψης*. Μτφρ. Κική Καψαμπέλη. Αθήνα: Νήσος, 2016.

Πούλος, Παναγιώτης, επιμ. *Έννοιες της τέχνης τον 20^ο αιώνα*. Αθήνα: Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, 2006.

Πρώιμος, Κωνσταντίνος Β. *Στα όρια της αισθητικής: Ο ρόλος της τέχνης στα κείμενα του Martin Heidegger και του Jacques Derrida*. Αθήνα: Κριτική, 2003.

Ρήντ, Χέρμπερτ. *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής*. Μτφρ. Ανδρέας Παπάς και Γιώργος Μανιάτης. Αθήνα: Υποδομή, 1978.

Read, Herbert. *Η Φιλοσοφία της Μοντέρνας Τέχνης*. Μτφρ. Στέφανος Ροζάνης. Αθήνα: Κάλβος, 1969.

Rilke, Rainer Maria. *Μικρά δοκίμια για την τέχνη*. Μτφρ. Ιωάννα Παρασκελίδη. Επιμ. Πελαγία Τσινάρη. Αθήνα: Printa, 2010.

Ρόσκο, Μαρκ. *Κείμενα για την τέχνη (1934-1969)*. Μτφρ. Βασίλης Τομανάς. Αθήνα: Νησίδες, 2010.

Sargent, Walter. *Το χρώμα στη φύση και στην τέχνη*. Μτφρ. Ελένη Καλκάνη. Αθήνα: Κάλβος, 1987.

Σταυρίδης, Σταύρος, «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό», *Ουτοπία* 31 (Σεπτέμβριος-Οκτώβριος, 1998): 51-66.
<http://www.u-topia.gr/system/files/articles/utoria-31-51.pdf>51-66

Σταυρίδης, Σταύρος. *Μετέωροι χώροι της ετερότητας*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2010.

Steiner, George. *Νοσταλγία του Απόλυτου*. Μτφρ. Παλμύρας Ισχυρίδου. Αθήνα: Άγρα, 2007.

Σωτήρης, Ντάλης, Κωνσταντίνος Μαγκλιβέρας και Γιάννης Σακκάς. επιμ. *Η Μεσόγειος, η Ελλάδα και ο Κόσμος, Χθές και Σήμερα*. Αθήνα: Παπαζήση, 2014.

Φιοραβάντες, Βασίλης. *Εισαγωγή στην Αισθητική και την Ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης*. Αθήνα: Παρουσία, 1993.

Φιοραβάντες, Βασίλης, επιμ. *Τέχνη, Πολιτισμός, Παγκοσμιοποίηση*. Αθήνα: Παπαζήση, 2005.

Φουκώ, Μισέλ. *Οι λέξεις και τα πράγματα. Μια αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου*. Μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση, 2008.

Foucault, Michel. *Περί αλλοτινών χώρων, Ετεροτοπίες*.

http://biennale1.thessalonikibiennale.gr/pdf/MICHEL_FOUCAULT_HETEROTOPIAS_GR.pdf

Foucault, Michel. *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*. Μτφρ. Τάσος Μπέτζελος. Αθήνα: Πλέθρον, 2012.

Φούλερ, Πήτερ. *Τέχνη και Ψυχανάλυση*. Μτφρ. Ηρώ Κανακάκη. Αθήνα: Νεφέλη, 1988.

Φραγκόπουλος, Μίλτος, επιμ. *Εισαγωγή στην ιστορία και τη θεωρία του Graphic Design, μια μικρή ανθολογία*. Αθήνα: Futura, 2006.

Furst, Lilian. *Ρομαντισμός*. Μτφρ. Ιουλιέττα Ράλλη και Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: Ερμής, 2003.

Heidegger, Martin. *Η προέλευση του έργου τέχνης*. Μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας. Αθήνα: Δωδώνη, 1986.

Heidegger, Martin. *Η τέχνη και ο χώρος*. Μτφρ. Γιάννης Τζαβάρας. Αθήνα: Ίνδικτος, 2006.

Heidegger, Martin. *Κτίζειν, κατοικείν, σκέπτεσθαι*. Μτφρ. Γιώργος Ξηροπαΐδης. Αθήνα: Πλέθρον, 2008.

Werckmeister, Otto Karl. “Κεραμικό και Φούγκα σε κόκκινο του Klee.” *Ιστορία της Τέχνης* 1 μτφρ. Αννυ Μάλαμα (Χειμώνας 2013): 115-132