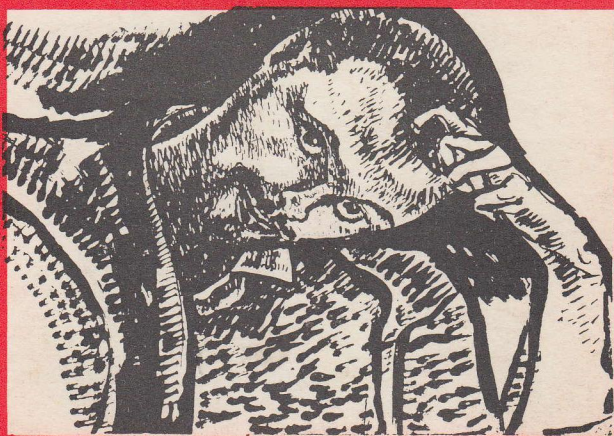


Π. ΚΛΕΕ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ
ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ



ΠΑΝΑΣ

Τίτλος πρωτότυπου:

PAUL KLEE: PÄDAGOGISCHES
SKIZZENBUCH

Πρώτη έκδοση: 1925

Έκδόσεις ΠΑΝΑΣ

Χ.Δ. Τάκας καί Σία Ε.Ε.

Βασ. Σοφίας 38

Θεσ/νίκη - τηλ. 265708

Ι.Β.Μ. Λίτσα Πλακιᾶ

τηλ. 921362

ΠΑΟΥΛ ΚΛΕΕ
ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ

Μετάφραση · Β. ΛΑΓΟΠΟΥΛΟΥ



ΕΙΣΑΓΩΓΗ

" Γιά τόν καλλιτέχνη ή έπικοινωνία μέ τή φύση έξακο-
λουθεϊ νά εΐναι ό βασικότερος όρος. 'Ο καλλιτέχνης
εΐναι άνθρωπος· φύση αυτός ό 'ίδιος' τμήμα τής φύ-
σης, μέσα στό φυσικό διάστημα ".

· Η δήλωση αυτή, γραμμένη στά 1923 από τόν Πάουλ Κλέε, ήταν τό
λάϊτμοτίφ μιās δημιουργικής ζωής πού έμπνεόταν σχεδόν έξ ίσου από
τή ζωγραφική καί από τή μουσική. 'Ο άνθρωπος ζωγράφιζε καί χό-
ρευε πολύ πρίν μάθει νά γράφει καί νά κατασκευάζει. Οί έννοιες τής
μορφής καί του τόνου εΐναι ή πρωταρχική του κληρονομιά. 'Ο Πάουλ
Κλέε συγχώνεψε αυτές τίς δύο δημιουργικές τάσεις σέ μιá νέα ένό-
τητα. Οί μορφές του προέρχονται από τή φύση, έμπνευσμένες από τήν
παρατήρηση του σχηματισμού καί τής κυκλικής άλλαγής αλλά ή έμφά-
νισή τους ένδιαφέρει μόνο έφ' όσον συμβολίζουν μιá έσωτερική πρα-
γματικότητα πού παίρνει νόημα από τίς σχέσεις της μέ τόν Κόσμο. 'Υ-
πάρχει μιá κοινή συμφωνία μεταξύ των ανθρώπων γιά τή θέση καί τή
λειτουργία των έξωτερικών γνωρισμάτων : μάτι, πόδι, σκεπή, ξάρτια
άστρο. Στίς ζωγραφιές του Πάουλ Κλέε χρησιμοποιούνται σάν φάροι πού
φωτίζουν πέρα από τήν επιφάνεια, σέ μιá πνευματική πραγματικότητα.
'Ακριβώς όπως ένας μάγος κάνει τίς ταχυδακτυλουργίες του μέ άντι-
κείμενα τελείως καθημερινά, σάν τά χαρτιά, τά μαντήλια, τά νομί-
σματα, τά κουνέλια, έτσι καί ό Πάουλ Κλέε χρησιμοποιεί τά γνώριμα
άντικείμενα σέ παράξενες σχέσεις γιά νά ύλοποιήσει τό άγνωστο.

Οί Συμβολιστές 'Εξπρεσιονιστές καί οί Κυβιστές κατά τήν πρώτη
δεκαετία του Είκοστου Αΐωνα εΐχαν ήδη θέσει ύπό άμφισβήτηση τήν ά-

ξία του 'Ακαδημαϊκού Νατουραλισμού. 'Η ζωγραφική τους έβλεπε κάτω από τήν επιφάνεια μέ τήν αναλυτική ματιά τής ψυχολογίας καί τών άκτινων Χ. 'Αλλά οί σέ πολλά έπίπεδα φινουρες του Κίρχνερ καί του Κοκόσκα ή οί ταυτόχρονες όψεις του Μπράκ καί του Πικασό, ήταν αναλυτικές - δηλώσεις, πού έμεναν στατικά πάνω στό μουσαμά. Οί φινουρες καί οί μορφές του Κλέε δέν είναι μόνο διαφανείς, σάν νά βλέπονται μέσα από ένα φθοροσκόπιο' υπάρχουν μέσα από ένα μαγνητικό πεδίο από διασταυρούμενα ρεύματα : γραμμές, μορφές, κηλίδες, βέλη, χρωματιστά κύματα. Όπως σέ μιá συμφωνική σύνθεση, τό κυρίαρχο θέμα μετακινείται από παραλλαγή σέ παραλλαγή στίς σχέσεις του μέ άλλα άντικείμενα πάνω στό μουσαμά. "Ένα πουλί στό THE TWITTERING MACHINE για παράδειγμα, είναι αλλοιώτικο άπ'όλα τά άλλα πουλιά μέσω τής σχέσης του μέ τόν ίμάντα μετάδοσης, μέ τή μανιβέλα καί τίς μουσικές νότες πού αιώρουνται στόν άέρα. Χωρίς νά άντιφάσκει ό Κλέε μπορούσε νά διακηρύσσει τήν "έπικοινωνία μέ τή φύση" σάν τήν ούσία τής δουλειās του, αλλά μπορούσε έπίσης νά λέει ότι "κάθε άληθινή δημιουργία είναι κάτι πού γεννιέται από τό μηδέν". 'Η φαινομενική άντίφαση αίρεται μέσω τής άνεξάντλητης πρωτοτυπίας του, πού είναι ή πνευματική αίτία "γεννημένη από τό μηδέν". Τό όπτικό άποτέλεσμα είναι μιá εικονική σύνθεση πού χρησιμοποιεί τό άναγνωρίσιμο φυσικό σχήμα σάν διάμεσο. Στο έργο του ΤΟ ΔΩΜΑΤΙΟ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΤΟΙΚΟΙ ΤΟΥ (1921) άναγνωρίζει κανείς τίς σανίδες του πατώματος, τό κούφωμα του παράθυρου καί τήν πόρτα, καθώς καί τά πρόσωπα μιās γυναίκας καί ενός παιδιού. Όμως δέν άποτελούν παρά σημεία άναφορās σ'ένα κόσμο από γραμμές, βέλη, άντανακλάσεις, αύξομειώσεις πού άποκαλύπτουν ένστικτωδώς τή μυστηριώδη σχέση άνθρωπος - καταφύγιο πού έχει καθορίσει τήν πορεία του πολιτισμού.

Ἄν ποτέ ὑπῆρξε καλλιτέχνης πού νά κατανόησε τίς εἰκαστικές τάσεις τῆς ἐποχῆς του, αὐτός ἦταν ὁ Πάουλ Κλέε καί ὁ πολιτισμένος κόσμος κατάφερε νά ἀναγνωρίσει τήν ἐπικαιρότητά του πρὶν ἀπὸ τὸν θάνατό του στὰ 1940. Ἐκθέσεις καί ἐκδόσεις παρουσιάζουν σταθερὴ ἀριθμητικὴ αὔξηση καί θά μπορούσαμε νά ὑποθέσουμε ὅτι μαζί μὲ τὸ Σεζάν καί τὸν Πिकासό θά εἶναι ὁ περισσότερο διαδεδομένος καί σχολιασμένος ζωγράφος τοῦ αἰώνα. Ἀλλὰ λίγοι ξέρουν ὅτι ὁ Πάουλ Κλέε ἦταν παραπάνω ἀπὸ ζωγράφος. Ἡ "ἐπικοινωνία του μὲ τὴ φύση" παρήγαγε πολλὰ περισσότερα ἀπὸ τὸν μετασχηματισμὸ τῆς μορφῆς ὅπως αὐτὴ γίνεται ἀντιληπτή. Παρήγαγε μιὰ φιλοσοφία βασισμένη στὴν κατανόηση τοῦ φυσικοῦ κόσμου, ἀποδεχόμενη ὅ,τι ὑπάρχει, τόσο μὲ ἀγάπη ὅσο καί μὲ ταπεινοφροσύνη. Ἀκόμη πολὺ νέος εἶχε χαρακτηρίσει τὴν τέχνη του ὡς "andacht zum kleinem" (προσήλωση στὰ ταπεινά πράγματα). Μέσα στὸ Μικρόκοσμο τοῦ ὀκτοῦ του πλαστικοῦ κόσμου λάτρευε τὸ Μακρόκοσμο τῆς ὑψηλῆς. Αὐτὴ ἦταν καί ἡ ἐπανάσταση πού ἔφερε. Ἡ ἀκαδημαϊκὴ τέχνη εἶχε βασισθεῖ, ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση, στὴν Ἀριστοτέλεια ἀρχὴ τῆς παραγωγῆς, πού σημαίνει ὅτι κάθε ἀναπαράσταση παράγεται ἀπὸ τίς, ὑπὸ εὐρεία ἔννοια, γενικὲς ἀρχές τῆς ἀπόλυτης ὁμορφίᾳς καί τῶν συμβατικῶν χρωματικῶν κανόνων. Ὁ Πάουλ Κλέε ἀντικατέστησε τὴν παραγωγή μὲ τὴν ἐπαγωγή. Μέσα ἀπὸ τὴν παρατήρηση καί τῆς πιὸ ἐλάχιστης ἐκδήλωσης μορφῆς καί ἀλληλεξάρτησης, μπορούσε νά συμπεράνει τὸ μέγεθος τῆς φυσικῆς τάξης. Ἐνέργεια καί ὕλη, ὅ,τι κινεῖ καί ὅ,τι κινεῖται, εἶχαν τὴν ἴδια σημασία ὡς σύμβολα δημιουργίας. Ἀγαποῦσε τὸ φυσικὸ γεγονός, γι αὐτὸ καί γινώριζε τὴ σημασία του στὴν παγκόσμια διάταξη. Καί μὲ τὸ ἔνστικτο τοῦ πραγματικοῦ ἑραστῆ, τοῦ ἦταν ἀναγκαῖο νά καταλαβαίνει ὅ,τι ἀγαποῦσε. Τὸ ἀντιληπτό, ἀναλυμένο φαινόμενο, τὸ διερενοῦσε μέχρις ἢ σημασία του

νά είναι άναμφισβήτητη. Στο έργο του Πάουλ Κλέε είναι πού συνενώνονται ή έπιστήμη καί ή τέχνη. Στους μαθητές του πρότεινε νά επιδώκουν τήν πιστότητα άναπτερωμένη άπό τή διαίσθηση.

Ή ζωγράφος Πάουλ Κλέε δέν μπορούσε παρά νά γίνει δάσκαλος μέ τήν άρχική σημασία πού είχε ή λέξη "διδάσκω" στά γοτθικά : *taiku-* σύμβολο. Ή άποστολή του δάσκαλου είναι νά παρατηρεί αυτό πού περνά άπαρατήρητο άπό τό πλήθος. Έρμηνεύει σύμβολα. "Όταν ο Γκρόπιους έφτιαχνε τό πρόγραμμα μαθημάτων του γερμανικού του Μπαουχάους, ξανάδινε στή λέξη δάσκαλος τή βασική της σημασία. Ή Kandinsky, ο Klee, ο Feininger, ο Moholy-Nagy, ο Schlemmer, ο Albers πού δίδασχαν έκει, έπεξηνούσαν τό όρατό, σάν έρμηνευτές των συμβόλων μιας θεμελιώδους όπτικής καί δομικής τάξης πού ήταν άμαυρωμένη άπό αιώνες λογοτεχνικής άλληγορίας. Σ' αυτή τήν κοινότητα όδηγητών ο Πάουλ Κλέε διάλεξε για τόν έαυτό του τό καθήκον νά υποδείξει καινούργιους δρόμους μελέτης των συμβόλων τής φύσης. " Παρατηρώντας τήν όπτική-φυσική παρουσία, τό έγώ καταφέρνει διαισθητικά νά βγάλει συμπεράσματα για τήν έσωτερη ούσία". Ή σπουδαστής καλών τεχνών θά έπρεπε νά είναι κάτι παραπάνω άπό έκλεπτυσμένος φωτογραφικός φακός, έξασκημένος νά καταγράφει τήν επιφάνεια του αντικειμένου. Έπρεπε νά συνειδητοποιήσει ότι είναι "παιδί αυτής τής γής αλλά συγχρόνως καί παιδί του Σύμπαντος, δημιούργημα ενός άστρουά-νάμεσα στα άλλα άστέρια".

"Ένα μυαλό τόσο άεικίνητο, τόσο ευάισθητο στή διαισθητική ένόραση, δέν θά μπορούσε ποτέ νά γράψει ένα άκαδημαϊκό έγχειρίδιο."Ότι κατάφερε νά συγκρατήσει πάνω στο χαρτί ήταν υποδείξεις, νύξεις, ύπαινιγμοί, άκριβώς όπως τά λεπτά χρωματικά παιχνίδια κύκλων καί

γραμμῶν τῆς ζωγραφικῆς του. Τό ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑΤΑΡΙΟ εἶναι ἡ ἐπιτομή τῆς ἐπαγωγικῆς δράσης τοῦ Πάουλ Κλέε. Σ' αὐτό, τό φυσικό ἀντικείμενο δέν ἀποδίδεται δισδιάστατο μονάχα, γίνεται "räumlich", συνδεδεμένο μέ τίς φυσικές καί τίς πνευματικές ἔννοιες τοῦ χώρου διά μέσου τεσσάρων βασικῶν προσεγγίσεων πού διαμορφώνουν καί τίς τέσσερις ὑποδιαιρέσεις τοῦ Σημειωματάρου :

Γραμμή Ἀνάλογη καί Δομή

Διάσταση καί Ἴσορροπία

Καμπύλη τῆς Βαρύτητας

Κινητική καί Χρωματική Ἐνέργεια

Τό πρῶτο μέρος τοῦ βιβλίου (τμήματα I.1 - I.13) παρουσιάζει τήν μεταλλαγή τοῦ στατικοῦ σημείου σέ γραμμική δυναμική. Ἡ γραμμή, δ-ντας ἡ διαδοχική πρόοδος τοῦ σημείου, περπατάει, περιγράφει, δημιουργεῖ παθητικά -λευκά καί ἐνεργητικά- γεμάτα ἐπίπεδα. Ὁ ρυθμός τῆς γραμμῆς μετριέται σάν μουσικό ἀποτέλεσμα ἢ ἀριθμητικό πρόβλημα. Σταδιακά ἡ γραμμή ἐμφανίζεται σάν μέτρο κάθε δομικῆς ἀναλογίας, ἀπό τή Χρυσή Τομή τοῦ Εὐκλείδη (I.7) ὡς τίς ἐνεργητικές γεμάτες δύναμη γραμμές τοῦ συνδετικοῦ Ἰσοῦ καί τῶν τεσσάρων, τῶν ὑδάτινων ρευμάτων, τῶν φυτικῶν ἰνῶν. Καθεμία ἀπό τίς τέσσερις ὑποδιαιρέσεις τοῦ Σημειωματάρου ἔχει μιὰ φράση-κλειδί, σπαρμένη σχεδόν τυχαῖα -δίχως τό στόμφο ἑνός θεωρήματος- ἀνάμεσα σέ ἐξειδικευμένες παρατηρήσεις. Σέ κάθε κεφάλαιο αὐτή ἡ φράση δείχνει τό δρόμο ἀπό τό ἰδιαίτερο στό παγκόσμιο. Τό πρῶτο μέρος πάνω στό "Γραμμή Ἀνάλογη καί Δομή" συμπυκνώνεται σέ μιὰ λακωνική πρόταση: "καθαρά ἐπαναληπτικό, ἄρα δομικό" (I.6), ἐξηγώντας μέ τέσσερις λέξεις τή φύση τῆς κατακόρυφης δομῆς σάν τήν ἐπαναληπτική συσσώρευση ὁμοίων μονάδων.

Τό δεύτερο μέρος τοῦ Σημειωματάριου (II.14 - II.25) ἀσχολεῖται μέ τή "Διάσταση καί τήν Ἴσορροπία". Ἐδῶ τό ἀντικείμενο πού ἀποδίδεται μέ γραμμές, συσχετίζεται μέ τήν ὑποκειμενική δύναμη τοῦ ἀνθρώπινου ματιοῦ. Ὁ ἄνθρωπος χρησιμοποιεῖ τήν ἱκανότητά του νά κινεῖται ἐλεύθερα στό χῶρο, γιά νά δημιουργεῖ γιά τόν ἑαυτό του ὀπτικές περιπέτειες. Τί εἶναι οἱ τραβέρσες; Λειτουργικοί κάθετοι δοκοί, ἐμφανιζόμενοι σέ κανονικά διαστήματα. Βεβαίως* ἀλλά εἶναι ἐπίσης ὑποδιαίρεσεις τοῦ ἀπέραντου χώρου, ἱκανές νά διχοτομοῦν τήν τρίτη διάσταση ὑπό ἑκατό διαφορετικές γωνίες (II.15). Ὁ ἄνθρωπος, ἐπισημάλως ἰσορροπημένος σέ δύο ἀσταθῆ πόδια, χρησιμοποιεῖ τήν ὀφθαλμαπάτη σάν ἀσφαλιστική δικλείδα. Ὁ ὀρίζοντας σάν ἓνα ἀναμφισβήτητο γεγονός καί ὁ ὀρίζοντας σάν μιά ὑποθετική ζώνη ἀσφαλείας πού πρέπει νά γίνεи πιστευτή, χρησιμεύει σάν ἀπόδειξη στό κομψό παράδειγμα τοῦ σχοινοβάτη καί τοῦ κονταριοῦ του ἰσορροπίας (II.21). Ἡ καθαρὰ ὕλική ἰσορροπία τοῦ ζυγοῦ βρίσκεται σέ ἀντιστοιχία μέ τήν καθαρὰ ψυχολογική ἰσορροπία τῶν φωτεινῶν καί σκοτεινῶν, ἀνάλαφρων καί βαριῶν χρωμάτων (II.24). Οἱ λέξεις κλειδί σ'αὐτή τήν ὑποδιαίρεση εἶναι : "μή συμμετρική ἰσορροπία" (II.23). Αὐτές οἱ λέξεις ὑποδηλώνουν ὅτι "ἡ διμερής συμφωνία δύο τμημάτων" πού εἶναι ὁ παλιός ὀρισμός τῆς συμμετρίας, ἔχει ἀντικατασταθεῖ μέ τήν "ἐξίσωση ἄνισων ἀλλά ἰσοδύναμων τμημάτων"*.

Ἡ διάσταση αὐτή καθεαυτή δέν εἶναι τίποτε ἄλλο παρά μιά αὐθαίρετη ἀνάπτυξη τῆς μορφῆς σέ ὕψος, πλάτος, βάθος καί χρόνο. Εἶναι ἡ ἐξισορροπητική καί ἀναλογική ἱκανότητα τοῦ ματιοῦ καί τοῦ νοῦ πού ρυθμίζουν τούτη τήν ἀνάπτυξη τοῦ ἀντικειμένου πρός τήν ἰσορροπία καί τήν ἁρμονία.

* Ἡ τρίτη πλευρά τῆς σπουδῆς τῆς φύσης στό Σημειωματάριο (III.26

* Πιέτ Μοντριάν

-III.32), άσχολεΐται μέ τήν ένταση πού δημιουργεΐται ανάμεσα στήν ίκανότητα του άνθρώπου νά προβάλλει τόν έαυτό του καί τό άντικείμενο στό χώρο, καί τούς περιορισμούς πού επιβάλλονται πάνω σ' αΐτή του τήν ανάγκη από τήν δύναμη τής βαρύτητας. Ή γραμμική εξέλιξη του πρώτου μέρους του βιβλίου καί ή ίσορροπία τής διαστασιακής μορφής στό δεύτερο μέρος, άκολουθεΐται έδω από τήν προβολή τής κίνησης πάνω καί κάτω από τόν όρίζοντα του άνθρώπινου ματιού. Ή χοντρή γραμμή (III.26) είναι ό όμφάλιος λώρος πού ένώνει τόν άνθρωπο μέ τό κέντρο τής γής. Συμβολίζει τό τραγικό τέλος τής επιθυμίας του νά πετάξει, αλλά συμβολίζει επίσης σταθερότητα καί ρυθμό καί τήν καθησυχαστική κατεύθυνση πρός τήν ήρεμία. Ή πέτρα πού πέφτει, τό μπαλόκι πού άνεβαΐνει, ό διάττων άστέρας στό στερέωμα (III.30-32) άποτελοΐν φυσικά δυναμικά φαινόμενα πού ή τροχιά τους καθορίζεται από τήν καμπύλη τής βαρύτητας. "Άλλά", συμπεραΐνει ό Κλέε, "ύπάρχουν περιοχές μέ άλλους νόμους καί καινούργια σύμβολα πού άντιστοιχοΐν σέ πιό έλεύθερη κίνηση καί σέ μεγαλύτερη άνεση στή μετακίνηση". Μ'αΐτόν τόν έλάχιστο ύπαινιγμό (III.26) για τήν ύπαρξη ενός καθαρά πνευματικού δυναμισμού πού άντικαθιστά τόν φαινόμενο κόσμο καί τή μοΐρα του τή δεμένη μέ τή γή, ό Κλέε όρίζει τόν Νατουραλισμό του σάν συμβολισμό μεγάλου βάθους. Ό πυρήνας αΐτου του τρίτου μέρους πού είναι μιá μετάβαση από τήν παρατήρηση στή διαίσθηση, όρίζεται μέ τό άξίωμα πού είναι πιθανότατα ή βαθύτερη σοφία του Κλέε :

ΠΑΡ' ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΠΙΘΑΝΟΤΗΤΕΣ ΝΑ ΠΕΣΕΙ, ΣΤΕΚΕΤΑΙ !

Τό τελευταίο κεφάλαιο (IIII.33-43) επιτρέπει στό σπουδαστή μιá φευγαλέα θέα τών δυνάμεων πού δημιουργοΐν μιá όπτική έντύπωση, δυ-

νάμεις πού είναι είτε κινητικές -μετακινούμενες, είτε χρωματικές -θερμικές. Ὁ Πλάτων μίλησε γιά τό ΕΙΔΟΣ σάν τήν πραγματική οὐσία ἑνός ἀντικειμένου, διαχωρίζοντάς το ἀπό τό φαινομενικό ἐξωτερικό του σχῆμα. Ὁ Ἀριστοτέλης χρησιμοποιεῖ τόν ὄρο ENTELECHEIA ὅπως ὀρίζει τήν καθοριστική αἰτία πού φανερώνει μιάν ἰδέα μέ ἀπτή μορφή. Πιστός στίς ἐπαγωγικές του πεποιθήσεις, ὁ Πάουλ Κλέε δείχνει τήν πραγματική οὐσία καί τήν καθοριστική αἰτία στά πλιό ἀσήμαντα ἀντικείμενα, ὅπως ἡ σβούρα π.χ. (IIII.33) ἡ ὁποία ἀψηφᾷ τήν βαρύτητα μέ τή φυγόκεντρη ἐνέργεια τῶν περιστροφῶν της, ἢ τό φτερωτό βέλος (IIII.37) πού ἡ διαδρομή του παρεμποδίζεται ἀπό τήν τριβή του μέ τή βαρύτητα. "Νά πρέπει νά γίνεις κίνηση καί νά μήν εἶσαι κιάλας!" Ἡ σκέψη καί ὁ σκοπός πού ἔστειλαν τό βέλος στό δρόμο του, εἶναι ταυτισμένα μέ τήν ὑπέρ-μηχανική δύναμη τοῦ ΕΙΔΟΥΣ. Μέ τήν εὐκολία τοῦ τέλειου χορευτῆ πού ἔχει μετατρέψει τήν ἔντονη προσπάθειά του σέ κάτι πού μᾶς φαίνεται παιχνιδι, ὁ Πάουλ Κλέε παρουσιάζει τό νέο νατουραλισμό του μέσα ἀπό μιᾶ ἐναλλαγή φυσικοῦ φαινόμενου καί καθαρῆς ἰδέας. Ἡ ἀναλογική σχέση τῆς μύτης καί τῶν φτερῶν μέ τόν κορμό στό πραγματικό βέλος (IIII. 38) ὑπολογίζεται σέ μιᾶ αὐστηρά μηχανική βάση. Τήν ἴδια ὁμως ἀκρίβεια ἐφαρμόζει γιά νά ὑπολογίσει τήν τροχιά τοῦ συμβολικοῦ βέλους ξεπερνώντας τήν τριβή τοῦ ἀνθρώπινου φόβου μέ τό νά σκοπεύει "λίγο πλιό πέρα ἀπ'ὄτι συνήθως εἶναι δυνατό". Τόν τελευταῖο λόγο τόν ἔχει ἡ προθυμία τοῦ ἀνθρώπου νά παράγει ἐνέργεια. "'Ὅσο πλιό ἰσχυρή εἶναι ἡ κλίση τῆς μύτης πρὸς τά πάνω, τόσο πλιό ἀπότομη εἶναι ἡ ἀνοδος. Ὅσο πλιό ἰσχυρή εἶναι ἡ κλίση τῆς μύτης πρὸς τά κάτω τόσο πλιό χαμηλὴ εἶναι ἡ πτώση."

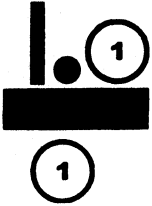
Ἡ ἐνέργεια, συμπεραίνει τό Σημειωματᾶριο, εἶναι ἀτέρμων μόνο στό χρωματικό καί θερμοδυναμικό πεδίο. Ἡ κίνηση πού θά μπορούσα-

με νά καλέσουμε άπειρη μέ τήν έννοια μιᾶς ἀδιάκοπης αὐτομεταμόρφωσης, ὑπάρχει μόνο στήν ἐνεργοποίηση τοῦ χρώματος, κινούμενη ἀνάμεσα στίς ὀρμητικές ἀντιθέσεις τοῦ ἀπόλυτου μαύρου καί τοῦ ἀπόλυτου λευκοῦ (IIII.40) μέ τίς θερμοδυναμικές ἐπιπτώσεις τῆς έντονης θερμότητας καί τοῦ ὑπερβολικοῦ ψύχους. Τά ἔξη τελευταῖα διαγράμματα συμπληρώνουν τόν κύκλο πού εἶχε ἀρχίσει στήν πρώτη σελίδα ὅταν τό σημεῖο διεγέρθηκε ἀπό τήν στατική του ὑπαρξη σέ μιά γραμμική πρόοδο. Στήν πορεία του μέσα στό Σημειωματάριο μεταμορφώθηκε ἀπό τίς ἀντιτιθέμενες δυνάμεις τῆς γῆς καί τοῦ κόσμου, τῶν μηχανικῶν νόμων καί τῆς δημιουργικῆς ὄρασης καί ἔχει βρεῖ τήν ἰσορροπία σέ μία κεντρικότητα ἡ ὁποία δέν δείχνει πιά τάσεις φυγῆς ἀλλά ἡρεμεῖ μέσα σέ ἕνα ἐνοποιημένο διαφορισμό (IIII.43). Τό συνολικό ἄθροισμα εἶναι αὐτό πού ὁ Πάουλ Κλέε ἀποκαλεῖ "Resonanzverhältnis" πού σημαίνει μιάν ἀντανάκλαση τοῦ περατοῦ στό ἄπειρο, τῆς ἐξωτερικῆς ἀντίληψης καί τῆς ἐσωτερικῆς προοπτικῆς. Ἡ ἐμπειρία αὐτῆς τῆς διπλῆς πραγματικότητας τοῦ ΟΡΑΤΟΥ καί τοῦ ΑΙΣΘΗΤΟΥ νοήματος τῆς φύσης, ὡθεῖ τό σπουδαστή πρός

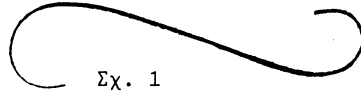
"μιάν ἐλεύθερη δημιουργία ἀφηρημένων μορφῶν πού ἀντικαθιστοῦν τίς διδακτικές ἀρχές μέ μιά νέα φυσιοκρατία, τή φυσιοκρατία τῆς ἐργασίας. Παράγει ἢ συμμετέχει στήν παραγωγή ἔργων πού ἀποτελοῦν ἐνδείξεις τοῦ θεϊκοῦ ἔργου".

Σ. ΜΟΧΟΛΥ - ΝΑΓΚΥ

Paul Klee

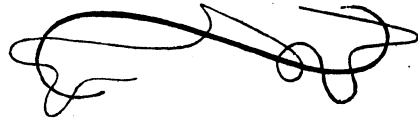


Μιά **ένεργητική** γραμμή πού κινείται ελεύθερα σεριανώντας μέ τή θέλησή της χωρίς σκοπό. Ό φορέας είναι ένα σημείο πού μετακινείται. (Σχ. 1)

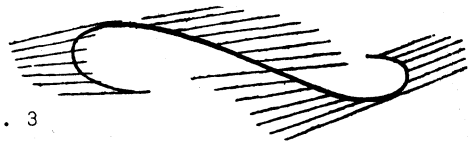


Σχ. 1

Ή ίδια γραμμή μέ φόρμες πού τή συνοδεύουν. (Σχ. 2 καί 3)



Σχ. 2



Σχ. 3



Ἡ ἴδια γραμμὴ περιγράφοντας τὸν ἑαυτὸ της. (Σχ. 4)



Σχ. 4

Δύο δευτερεύουσες γραμμές, ἡ κύρια γραμμὴ φανταστική. (Σχ. 5)

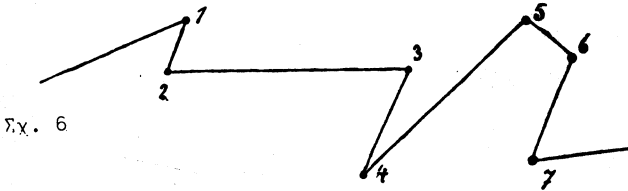


Σχ. 5

I. 2 3

2

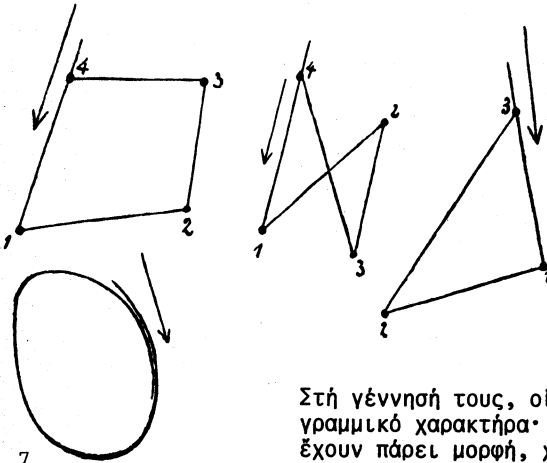
Μία **ένεργητική** γραμμή πού περιορισμένη, κινείται ανάμεσα σέ συγκεκριμένα σημεία. (Σχ. 6)



Σχ. 6

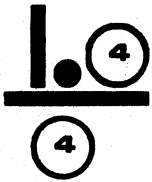
3

Μία **μέση** γραμμή, πού βρίσκεται μεταξύ τής κίνησης τού σημείου καί τής επίδρασης τής επιφάνειας. (Σχ. 7)

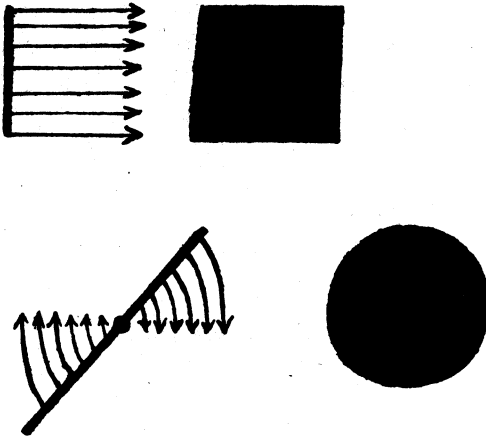


Σχ. 7

Στή γέννησή τους, οί φιγοῦρες αὐτές ἔχουν γραμμικό χαρακτήρα· στό τέλος ὅμως, ὅταν ἔχουν πάρει μορφή, χάνεται ἀμέσως αὐτή ἡ γραμμική ἰδιότητα ἀπό τήν παράσταση τής ἐπιφάνειας.



Παθητικές γραμμές πού προκύπτουν από μία ενεργητικότητα τής έπι-
 φάνειας (προοδευτική γραμμή). (Σχ. 8)



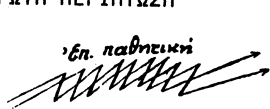
Σχ. 8

Παθητικές τετραγωνισμένες γραμμές καί μία παθητική κυκλική γραμ-
 μή μέ ταυτόχρονο ενεργητικό σχηματισμό έπιφάνειας.



5 ΣΥΝΟΠΤΙΚΑ (Σχ. 9-12)

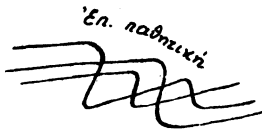
ΠΡΩΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ



Σχ. 9



Σχ. 9α



Σχ. 9β

Ένεργητικές γραμμές, παθητικές επιφάνειες* γραμμική ενέργεια (αίτια)* γραμμική αίσθηση (άποτέλεσμα), κατά δεύτερο λόγο αίσθηση της επιφάνειας.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ :



Σχ. 10

Μέσες γραμμές* γραμμική ενέργεια (αίτια), αίσθηση επιφάνειας (άποτέλεσμα).

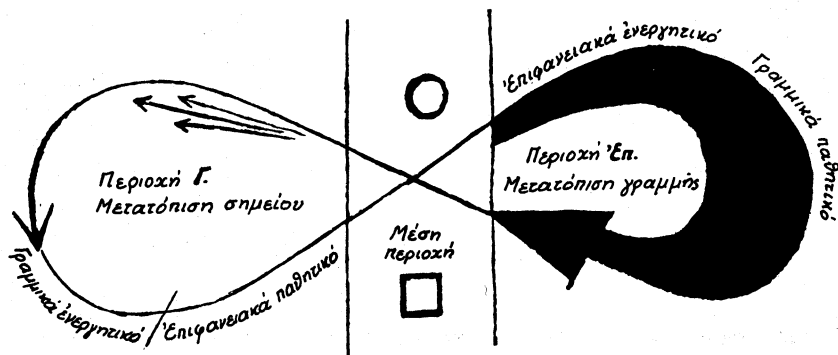
ΤΡΙΤΗ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ :



Σχ. 11

Ένεργητική επιφάνεια, παθητική γραμμή* ενέργεια επιφάνειας (αίτια), αίσθηση επιφάνειας και κατά δεύτερο λόγο αίσθηση γραμμής.

ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ



Σχ. 12

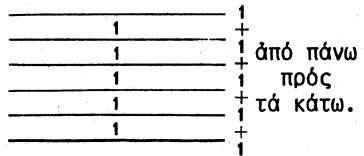
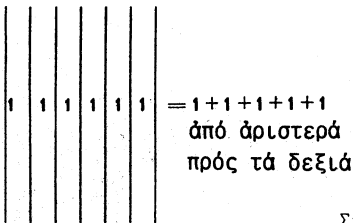
Λεκτικές άποσαφηνίσεις στους δρους ενεργητικό, μέσο και παθητικό :

- Ένεργητικό : ρίχνω (ο άνθρωπος έριξε κάτω τό δένδρο, χτυπώντας τό μέ τήν άξίλα),
- Μέσο : ρίχνομαι (τό δένδρο ρίχτηκε κάτω από τόν άνθρωπο),
- Παθητικό : είμαι ριγμένος (τό δένδρο κείται ριγμένο).



6 Δομή.

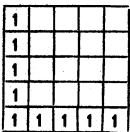
(Διαχωριστική σύνδεση),



Σχ. 13

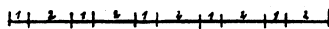
(Σχ. 13): Πρωτόγονα δομημένοι ρυθμοί, που βασίζονται στην επανάληψη της ίδιας μονάδας στη διεύθυνση αριστερά-δεξιά ή πάνω-κάτω.

(Σχ. 14): Πολύ πρωτόγονο δομημένος ρυθμός στη διπλή κατεύθυνση αριστερά-δεξιά και πάνω-κάτω.

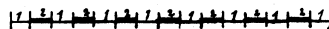


Σχ. 14

(Σχ. 15): Αυτός ο ρυθμός βρίσκεται μία βαθμίδα ψηλότερα. Η μονάδα του ονομάζεται ένα σύν δύο. (1+2).



1+2+1+2 μετρικά παρασημηνή



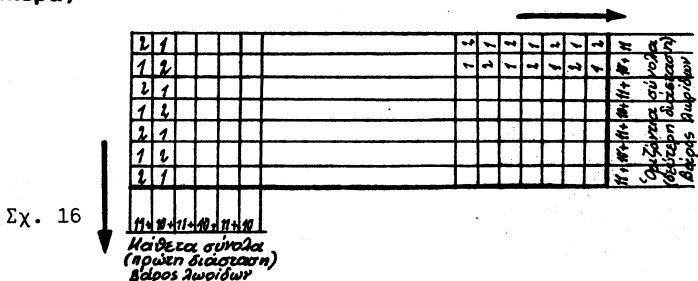
1+2+1+2 παρασημηνή σύμφωνα με τό βάρος

Σχ. 15

“Αν γράψω στη θέση του 1+2+1+2 τό (1+2) + (1+2) τότε αυτό ισοϋται με 3+3+3+3 δηλ. πάλι η επανάληψη μιας μονάδας.

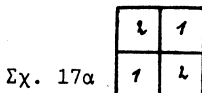
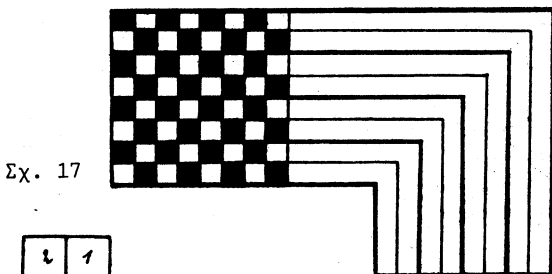


**ΠΟΣΟΤΙΚΗ ΔΟΜΗΣΗ σέ δύο διαστάσεις.
(Ή σκακιέρα)**



Όριζόντια καί κάθετα σύνολα (Σχ. 16):
 $11+10+11+10+11+10 = (11+10) + (11+10) + (11+10) = 21+21+21 = 1+1+1.$

(Σχ. 17): Καί οι δύο
διαστάσεις
μαζί

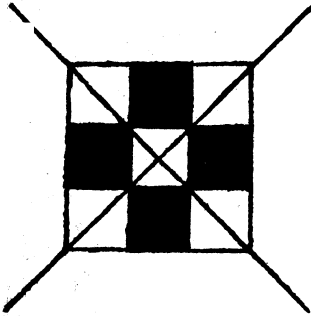


(Σχ. 17): Άν θεωρήσουμε τό κομματάκι 17α ως ένότητα έξη τιμών, φτάνουμε στην έπόμενη αριθμητική παράσταση του σχ. 17:

$$\begin{aligned}
 6+6+6+6 &= 1 \ 1 \ 1 \ 1 \\
 + \ + \ + \ + & \\
 6+6+6+6 &= 1 \ 1 \ 1 \ 1 \quad \text{Καθαρά έπαναληπτικό,} \\
 + \ + \ + \ + & \\
 6+6+6+6 &= 1 \ 1 \ 1 \ 1 \quad \text{Άρα δομικό.} \\
 + \ + \ + \ + & \\
 6+6+6+6 &= 1 \ 1 \ 1 \ 1
 \end{aligned}$$

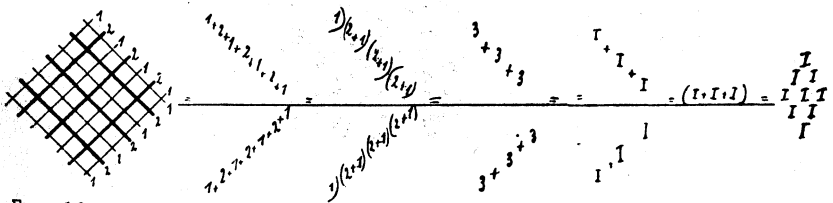


(Σχ. 18): Καί οι δύο διαστάσεις μαζί, ιδωμένες διαγώνια.



Σχ. 18

(Σχ. 19): Γραμμική παραλλαγή :



Σχ. 19

Σ'όλες αυτές τις σειρές αριθμών, μπορεί κανείς να αφαιρέσει ή να προσθέσει τμήματα, χωρίς ν'αλλάξει τό ρυθμικό τους χαρακτήρα πού βασίζεται στην επανάληψη.

$$\frac{1+1-1+}{3/3 \text{ μέσ χαρακτήρα}} \mid \frac{1+1+1+}{4/4 \text{ χαρακτήρας}} \mid \frac{1+1+1-1+1}{5/5 \text{ διαμεριστικός χαρακτήρας}} \mid \text{κ.α.π.} = \frac{1}{6} \text{ κ.α.π.}$$

Μ'αυτό τόν τρόπο ό δομικός χαρακτήρας είναι διαχωριστικός.

Σχ. 20



7 Ανεξάρτητη σύνδεση.

Ανεξάρτητες συνδέσεις, σε αντίθεση με τις δομές, δεν μπορούν ποτέ να άπλοποιηθούν μέχρι τό 1, αλλά πρέπει να σταματήσουν σε αναλογίες όπως :

τό 2:3:5

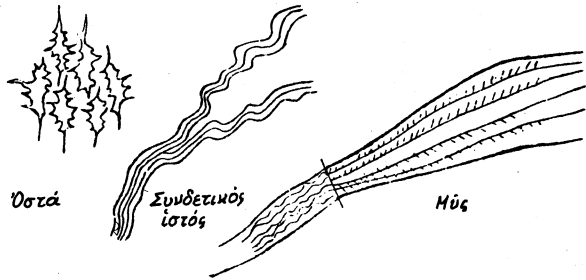
ή 7:11:13:17

ή $a:\beta = \beta:(a+\beta)$ (χρυσή τομή)



σ Υλικές δομές

στή Φύση.



Σχ. 21

Έννοια τής δομής στή φύση: Ο διαμερισμός τών μικρότερων αναγνωρίσιμων σωματιδίων στήν ύλη: Τά σωματίδια τών όστών είναι κυτταροειδή ή σωληνοειδή. Ο συνδετικός ιστός είναι δομημένος από ίνες ίδιες μέ τών τενόντων. Στούς μύες οι ίνες τών τενόντων συνεχίζονται μέσα στίς μυϊκές, ενισχυμένες μέ κάθετες ραβδώσεις.



9 Ο φυσικός κινησιακός οργανισμός
ως θέληση κίνησης και εκτέλεση κίνησης.

(Υπερ-υλικός.)

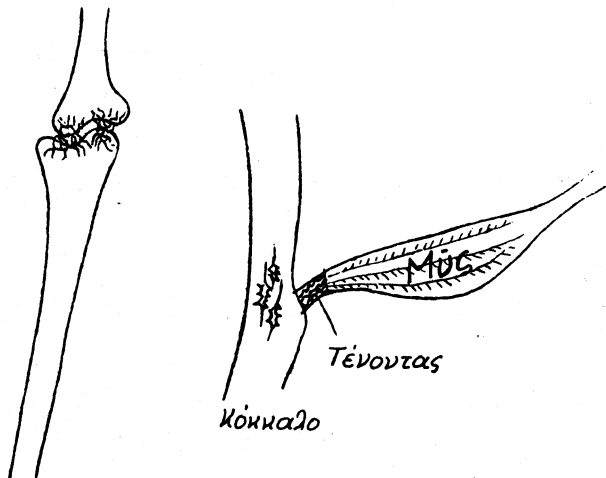
A Τά όστα συνεργοῦν καί ἐνωμένα κάνουν τό σκελετό.
Ἄκόμη καί σέ κατάσταση ἡρεμίας ἔχουν ἀνάγκη ἀπό ἕνα ἀλλη-
λοσυγκράτημα.

Γι'αὐτό φροντίζει ὁ συνδετικός ἱστός.

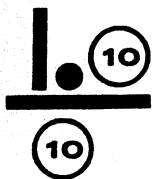
Αὐτή ἡ λειτουργία εἶναι ὑφιστάμενη* μπορούμε νά μιλήσουμε
γιά μιὰ δόμηση τῆς λειτουργίας.

Τό ἐπόμενο βῆμα ὀργάνωσης τῆς κίνησης ὀδηγεῖ ἀπό τό ὅστο
στόν μῦ.

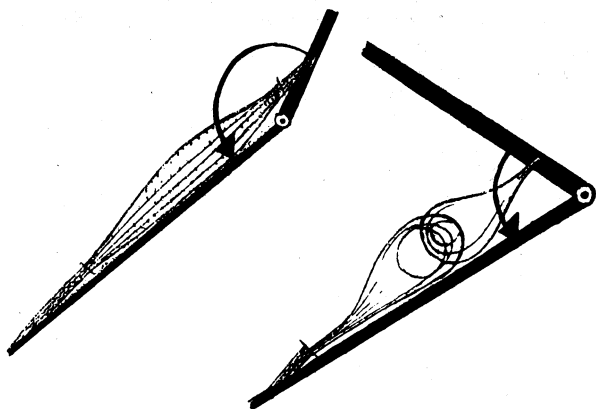
Μεταξύ αὐτῶν τῶν δύο μεσολαβεῖ ὁ τένοντας.



Σχ. 22



Σχ. 23

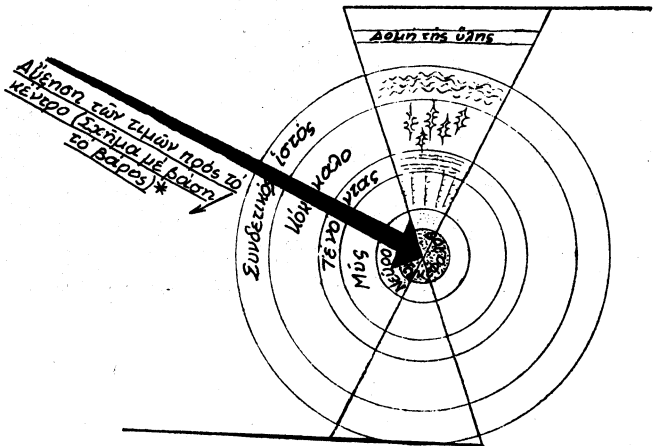


- B** Καί πώς συμπεριφέρεται ὁ μῦς στό ὄστό;
- Ὁ μῦς, μέ τήν ἱκανότητά του γιά σύσπαση ἢ γιά ἐπιβράχυνση φέρνει δύο ὄστά σέ μιά καινούργια γωνιακή σχέση.
 - Ἄν σκεφτεῖ κανεῖς παραπάνω, τή σχέση μεταξύ τοῦ ὄστοῦ καί τοῦ μῦ, στόν τομέα τοῦ κινησιακοῦ ὄργανισμοῦ, ξεχωρίζει τή δραστηριότητα τοῦ τένοντα πού μεσολαβεῖ μεταξύ τοῦ ὄστοῦ καί τοῦ μῦ.
 - Ἡ γωνιακή θέση δύο ὀσῶν **πρέπει** ν'ἀλλάξει, ὅταν τό θελήσει ὁ μῦς.
 - Ὁ μῦς ἔχει ἀνώτερη λειτουργία ἀπό τό ὄστό. Ἡ λειτουργία τοῦ ὄστοῦ εἶναι **παθητική** σέ σχέση μέ τή λειτουργία τοῦ μῦς.
 - Τά ὄστά στηρίζουν τό σύνολο, ἀκόμα καί κατά τήν κίνηση.
 - Οἱ μῦες ἔχουν ἀνώτερη λειτουργία, καθόσο δουλεύουν αὐτόνομα ὀξ-νας δίπλα στόν ἄλλο. Ὁ ἓνας λυγίζει, ὁ ἄλλος τεντώνεται.
 - Ἐνα ὄστό μόνο του δέν κατορθώνει τίποτα.

Ἡ αὐτόνομη μυϊκή λειτουργία εἶναι σχετική, ἂν τή σκεφτοῦμε σέ συνάρτηση μέ τή λειτουργία τοῦ ὄστου. Αὐτόνομος δέν εἶναι οὔτε κι ὁ μῦς, ἀλλά ὑπακούει σέ μιά διαταγή πού προέρχεται ἀπό τόν ἐγκέφαλο. Δέν θέλει τόσο νά πράξει, ὅσο πρέπει νά πράξει, θέλει τό πολύ πολύ νά ὑπακούει.

Ἡ μεταβίβαση τῆς διαταγῆς τοῦ ἐγκέφαλου μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ ἕνα τηλεγράφημα* τά νεῦρα μεσολαβοῦν σάν τηλεγραφικά σύρματα. Γιά νά ἀπεικονίσουμε τώρα τή σχέση ἀνάμεσα στό νά ὑπηρετεῖς καί στό νά διατάξεις, ἀνάμεσα στή δομημένη καί στήν ἀτομική λειτουργία, δίνουμε στό σχ. 24 ἕνα διάγραμμα πού θυμίζει τό παιχνίδι πού τό ἕνα κουτί μπαίνει στό ἄλλο.

Σχ. 24



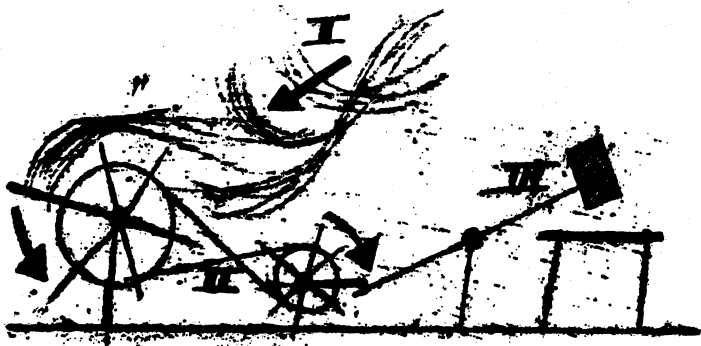
* Ἐδῶ παρατηροῦμε μιά διάταξη μέ βάση τό βάρος μέ μιάν ἄνοδο τῆς τιμῆς ἀπό τά ἔξω πρὸς τό κέντρο ἢ μετρική διάταξη ἀντίθετα θά τοποθετοῦσε τόν ἐγκέφαλο στό χῶρο μέ τή μεγαλύτερη ἐπιφάνεια καί οἱ δύναμεις θά ἦταν ἀντίστροφα διατεταγμένες.

I. 12

12 Ασκήσεις

(Με βάση την τριχοτόμηση): Πρώτο όργανο ένεργητικό (έγκέφαλος).
 Δεύτερο όργανο μέσο (Μύς).
 Τρίτο όργανο παθητικό (Όστά).

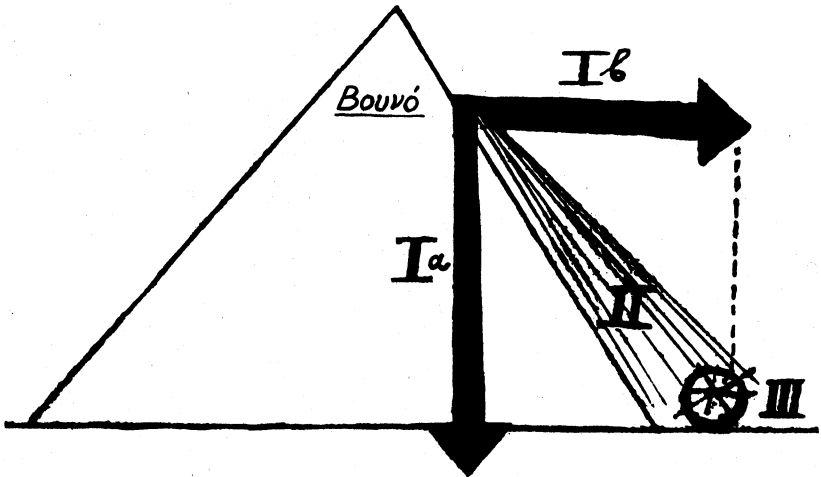
α) Υδραυλικός τροχός και σφύρα (Σχ. 25):



Σχ. 25

- | | | |
|----------------------------------|----------------------------------------|-----------------------------|
| I. 'Η ύδατόπτωση
(ένεργητικό) | II. 'Ο μηχανισμός των
τροχών (μέσο) | III. Τό σφυρί
(παθητικό) |
| | | |
| Φτερωτή τῆς μεγάλης ρόδας. | | Φτερωτή τῆς μικρῆς ρόδας. |
| | | |
| ἱμάντας κίνησης | | |

β) Ο νερόμυλος (Σχ. 26):

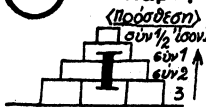


Σχ. 26

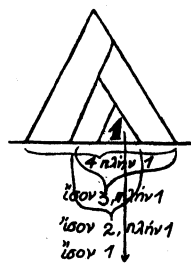
- I. Οι δύο δυνάμεις: α) Βαρύτητα, β) τό βουνό πού έμποδίζει (ένεργητικό)
- II. Ή διαγώνιος στίς δυνάμεις Iα καί Iβ: Ή ύδατόπτωση (μέσο).
- III. Ή ρόδα πού γυρίζει (παθητικό).

13

Παραγωγικός



Τό έργο γίνε-
ται "πέτρα πά-
νω στήν πέτρα"
(Πρόσθεση)



ή
άπό τό στερεό
όγκο "κομματι-
κομμάτι"
(Αφαίρεση)
Καί τά δύο πα-
ραδείγματα, όρ-
γάνωσης και ά-
ποδιοργάνωσης,
διαδραματίζον-
ται στό χρόνο.

Σχ. 29

Αφαίρεση

Δεκτικός

Από την αρχή κιόλας της παραγωγικής πράξης, λίγο μετά την αρχική ώθηση για παραγωγή, αρχίζει η πρώτη αντίθετη κίνηση, η αρχική κίνηση δεκτικότητας. Αυτό σημαίνει: Ο δημιουργός ελέγχει τι κατάφερε ως εκεί κι αν αυτό είναι καλό.

Τό έργο ως ανθρώπινη πράξη (Γένεσις*) είναι τόσο παραγωγικό, όσο και δεκτικό: **Διάρκεια.**

Παραγωγικά υπόκειται στον περιορισμό του δημιουργού ως προς τη χειρωνακτική εργασία (έχει μόνο δύο χέρια)

Δεκτικά υπόκειται στον περιορισμό της διορατικότητας του ματιού. Ο περιορισμός του ματιού είναι η ανικανότητά του να δει ταυτόχρονα και με ίση οξύτητα όλα τα σημεία μιας επιφάνειας έστω και πολύ μικρών διαστάσεων. Τό μάτι πρέπει

* Έλληνικά στό κείμενο.

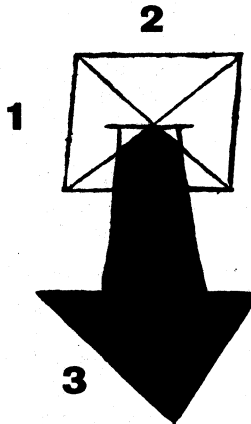
νά ξυρίσει τήν ἐπιφάνεια, νά οξύνει τό ἕνα κομμάτι μετά τό ἄλλο, νά δώσει τήν ἀνάμνηση τοῦ ἐνός μετά τό ἄλλο στόν ἐγκέφαλο πού μαζεύει τίς ἐντυπώσεις καί τίς ἀποταμιεύει.

Τό μάτι ἀκολουθεῖ τά μονοπάτια πού χαράχτηκαν γι' αὐτό μέσα στό ἔργο.



Διαστάσεις

14



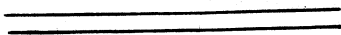
Σχ. 30

1. Διάσταση: Άριστερά (δεξιά)
2. Διάσταση: Έπάνω (κάτω)
3. Διάσταση: Μπροστά (πίσω)

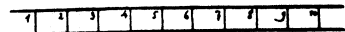


15 Σέ δύο διαστάσεις:

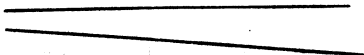
α) Δύο παράλληλες γραμμές, όταν τό μάτι τίς συνα-
ντάει όρθογώνια.



β) Σιδηροδρομικές γραμμές, όταν τό μάτι τίς συνα-
ντάει όρθογώνια.



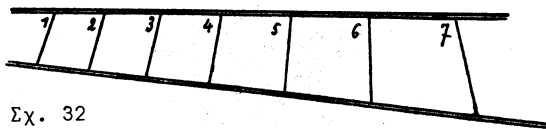
γ) Δύο παράλληλες γραμμές ιδωμένες από άποκλίνου-
σα όπτική γωνία.



Σχ. 31

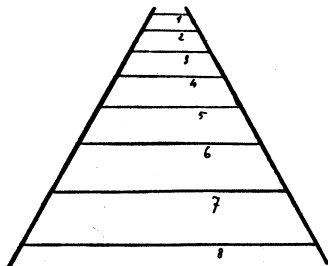
· Η τρίτη
διάσταση
έχει προσ-
τεθει ώς ό-
φθαλμαπάτη

δ) (Σχ. 32): Σιδηροδρομικές γραμμές ιδωμένες από
τά πλάγια μέ τίς τραβέρσες ώς μέτρο τής προο-
πτικής προόδου από πίσω πρός τά μπρός.



Σχ. 32

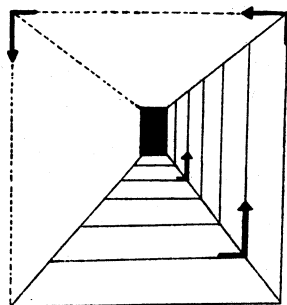
ε) (Σχ. 33): Οι ίδιες, ιδωμένες από τήν πρόσοψη.



Σχ. 33



16 Ένέργεια σε τρεις διαστάσεις (Σχ. 34).

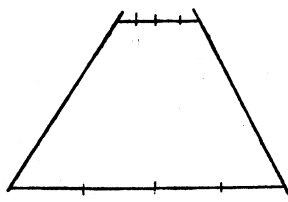


Σχ. 34

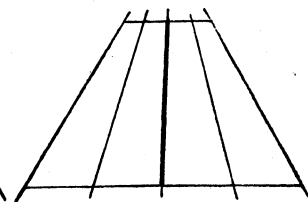
17 Η κάθετος

(Σχ. 35): Σιδηροδρομικές γραμμές ιδωμένες μετωπικά, μιά μακρινή και μιά κοντινή τραβέρσα χωρισμένες ομοιογενώς.

(Σχ. 36): Η προοπτική πρόοδος που δείχνεται από γραμμές που έχουν την ίδια διεύθυνση με τις ράγες, με τονισμό της μπροστινής κατακόρυφης (κάθετης στις τραβέρσες).



Σχ. 35



Σχ. 36

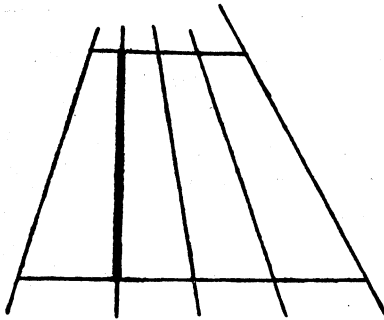


18 Ἡ κάθετος (συνέχεια)

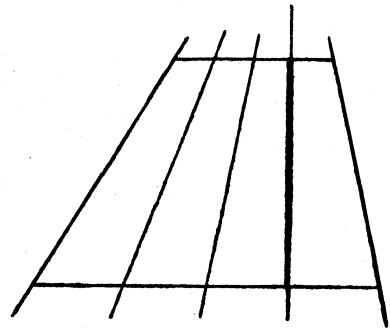
Μεταβαλλόμενη κάθετος σέ σχέση μέ ὑποκείμενο πού κινεῖται ἀπό ἀριστερά πρὸς τὰ δεξιὰ.

(Σχ. 37): Ἐποψη τοῦ ὑποκειμένου πού μετακινεῖται πρὸς τὰ ἀριστερά.

(Σχ. 38): Ἐποψη τοῦ ὑποκειμένου πού μετακινεῖται πρὸς τὰ δεξιὰ.



Σχ. 37

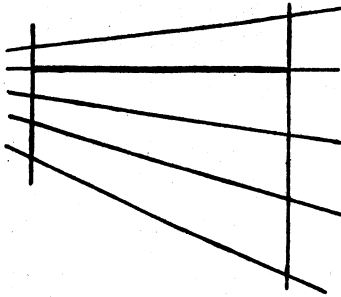


Σχ. 38

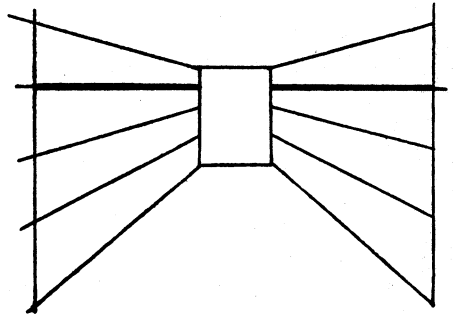
Ἡ κάθετος σημαίνει τὸν ὀρθὸ δρόμο πάνω σέ μιά ἐπιφάνεια.



19 Ἡ ὀριζόντια.



Σχ. 39

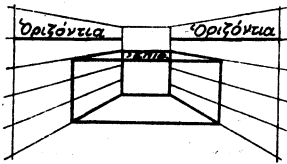


Σχ. 40

Ἡ ὀριζόντια ἐκφράζει τὸ σχετικό ὕψος τοῦ ὑποκειμένου.
Αὐτὴ ἢ ἔνωση ὄλων τῶν σημείων τοῦ χώρου, πού βρίσκονται στό ὕψος τοῦ ματιοῦ, ὀνομάζεται γραμμὴ τοῦ ματιοῦ.

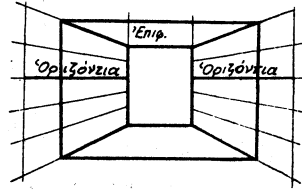
Απόδειξη τῆς θέσης γιά τήν ὀριζόντια.

Σχ. 41



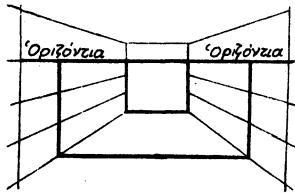
(Σχ. 41): Ὁ χώρος πού καθορίζουμε ἐξασφαλίζει στό ὑποκείμενο μιάν ὄψη τῆς ἐπάνω ἀπ'αυτόν ἐπιφάνειας, δηλ. αὐτή ἡ ἐπιφάνεια βρίσκεται κάτω ἀπό τό ὕψος τοῦ ματιοῦ του. Πράγματι, ἡ ὀριζόντια βρίσκεται ἀπό πάνω.

Σχ. 42



(Σχ. 42): Αὐτός ὁ καθορισμένος χώρος ἐξασφαλίζει στό ὑποκείμενο μιάν ἀποψη κάτω ἀπό τήν ἐπάνω ἐπιφάνειά του, δηλ. ἐδῶ ἡ ἐπιφάνεια αὐτή βρίσκεται πάνω ἀπό τό ὕψος τοῦ ματιοῦ του. Πράγματι, ἡ ὀριζόντια βρίσκεται ἀπό κάτω.

Σχ. 43



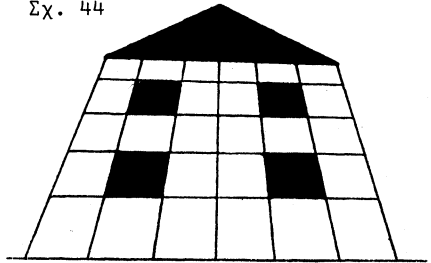
(Σχ. 43): Σ'αὐτή τήν περίπτωση ὅμως δέν ξεχωρίζει τό μάτι τήν ἐπάνω ἐπιφάνεια οὔτε ἀπό πάνω οὔτε ἀπό κάτω σάν τέτοια, ἀλλά τή βλέπει σάν ὀριζόντια γραμμή. Δηλαδή βρίσκεται ἀκριβῶς στό ὕψος τῶν ματιῶν. Στήν πραγματικότητα αὐτή ἡ γραμμή τῆς ἐπάνω ἐπιφάνειας συμπίπτει μέ τήν ὀριζόντια.

Γιατί τό σχ. 44 είναι λανθασμένο σάν εικόνα κατακόρυφου τοίχου ενός σπιτιού; Δέν είναι λογικά λανθασμένο, επειδή τό κάτω μέρος τών παραθύρων βρίσκεται πιό κοντά στό μάτι άπ'ό,τι τό πάνω μέρος, πράγμα πού προοπτικά σημαίνει "μεγαλύτερο". Ως παράσταση ενός πατώματος αυτή ή προοπτική θά μπορούσε νά γίνει δεκτή εύκολα.

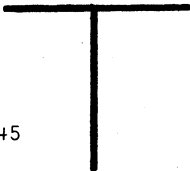
Αυτή ή εικόνα λοιπόν δέν είναι λογικά λανθασμένη, αλλά ψυχολογικά λανθασμένη.

Γιατί κάθε πλάσμα, προσπαθώντας νά διατηρήσει τήν ισορροπία του, θέλει νά βλέπει γενικά τίς κατακόρυφες τής πραγματικότητας σχεδιασμένες σάν κατακόρυφες.

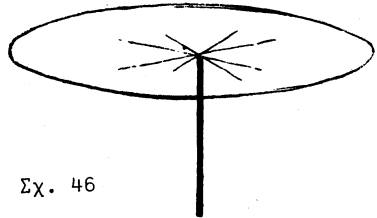
Σχ. 44



21



Σχ. 45



Σχ. 46

Ό σχοινοβάτης μέ τή ράβδο ισορροπίας του. Όριζόντια: Ό όριζόντιας όπως φαίνεται.

Όριζόντια: Ό όριζόντιας όπως τον θεωρούμε.

Ό κάθετος καθορίζει τό σωστό δρόμο καί τήν όρθια θέση ή τή στάση του ζώου, ή όριζόντια σημαίνει τό ύψος του, τον όριζόντιό του.

Καί οι δύο είναι άπόλυτα πραγματικές, στατικές ύποθέσεις.



22 Ο ζυγός.

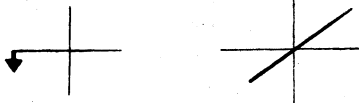
Σχ. 47



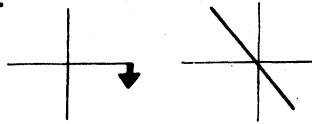
Ο σχοινοβάτης νοιάζεται πολύ για την ισορροπία του. Υπολογίζει τη βαρύτητα από δω κι από κει. Αυτός είναι ή ζυγαριά.



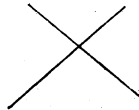
Η ουσία του ζυγού είναι ή διασταύρωση του κάθετου και του οριζώντιου.



Διαταραχή της ισορροπίας και τό αποτέλεσμα της.



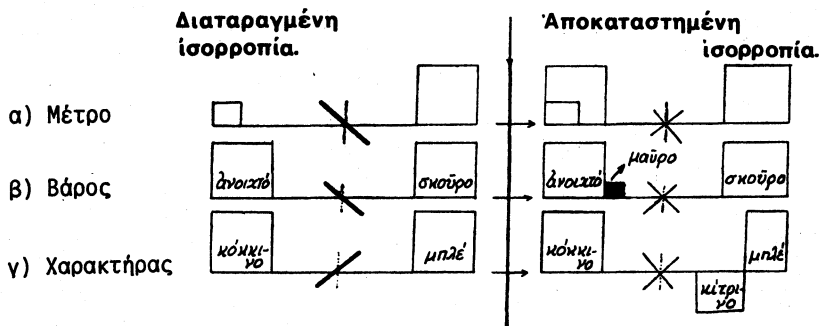
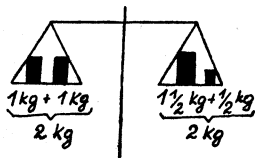
Διόρθωση μέσω αντίθετης επιβάρυνσης και τό αντίθετό της αποτέλεσμα.



Συνδυασμός και των δύο αποτελεσμάτων ή διαγώνιος σταυρός (συμμετρική ισορροπία ως επιδιόρθωση)

23 Μή συμμετρική ισοροπία.

Σχ. 48 (Σύμβολο):



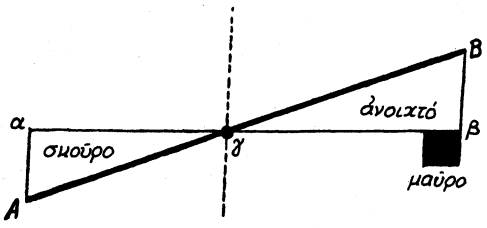
Σχ. 49

24 Διαμόρφωση τών σχημάτων στο 23

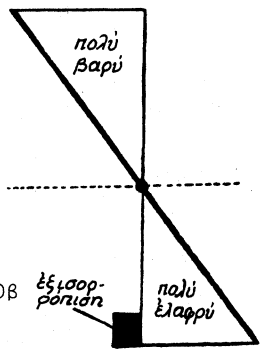
(Σχ. 50α): Ο άξονας AB πού έχει παραφορτωθεί με βαθύ σκοῦρο, έχει βυθιστεί από τό α πρός τό A καί ἐξυψώθηκε από τό β πρός τό B. Ἀρχικά βρισκόταν πάνω στήν ὀριζόντια α β. Καί στούς δύο ἄξονες αβ καί AB τό σημεῖο Γ εἶναι κοινό, ὡς σημεῖο περιστροφῆς. Ἐξαιτίας τῆς στρωφῆς, τό σκοῦρο ἀριστερά βρίσκεται χαμηλότερα ἀπ' ὅ,τι τό ἀνοιχτό δεξιά. Τώρα προστίθεται δεξιά μαῦρο γιά νά ἀποκατασταθεῖ ἡ ἰσορροπία.

Ἦ: Ταλαντευόμουν πρός τ' ἀριστερά, τέντωσα τό χέρι μου πρός τά δεξιά γιά νά μήν πέσω.

(Σχ. 50β): Τό ἐπάνω μέρος τοῦ σώματός μου εἶναι πολύ βαρῆ καθετός μετατοπίζεται πρός τ' ἀριστερά καί πέφτω, ἀν κάτω ἀριστερά δέν γίνεи ἐγκαιρα ἡ διόρθωση κι ἀν ἡ βάση δέν πλατύνει μέ ἔκταση τοῦ ἀριστεροῦ ποδιοῦ.



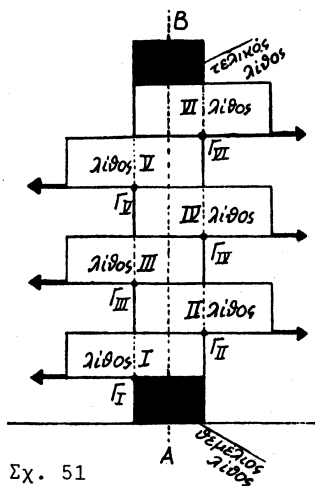
Σχ. 50α



Σχ. 50β

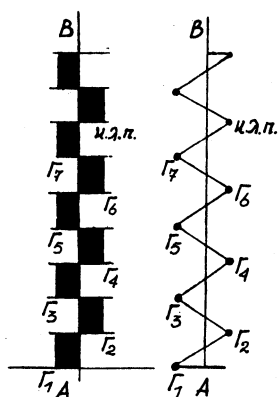
25 Κατασκευή πύργου.

(Σχ. 51): Πάνω στο θεμέλιο λίθο βρίσκεται ο λίθος I. Αυτός διαταράσσει την ισορροπία προς τα αριστερά. Για εξίσωση και νέα διαταραχή προς τα δεξιά έπεισέρχεται ο λίθος II. Μ'αυτή την έννοια ακολουθεί ο λίθος III που τραβάει προς τ'αριστερά, ο λίθος IV, πάλι εξισώνοντας και διαταράσσοντας προς τα δεξιά κλπ., μέχρι που στο τέλος ο τελικός λίθος φέρνει οριστικά σε τάξη τις σχέσεις ισορροπίας.



Σχ. 51

(Σχ. 52): $\Gamma_1, \Gamma_2, \Gamma_3$ κλπ. είναι τα σημεία περιστροφής των χωρίς ισορροπία λίθων, που ένωμένοι γραμμικά δίνουν μία ζίκ-ζάκ φόρμα, ή όποια περιγράφει τόν κάθετο άξονα.



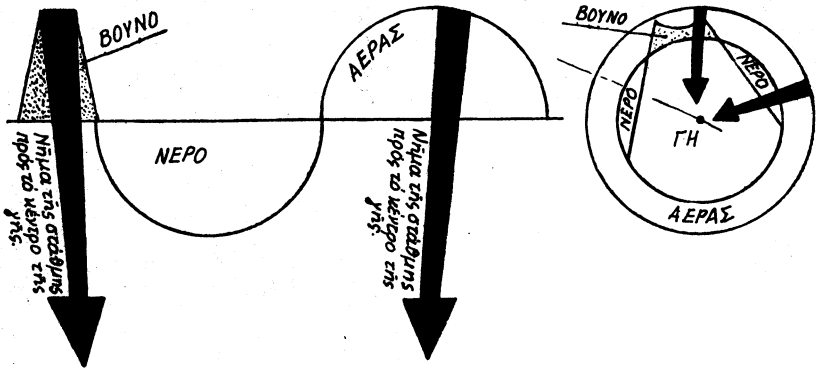
Σχ. 52

26 Γῆ, Νερό και Ἀέρας.

Σύμβολα τοῦ στατικοῦ τομέα εἶναι ἡ στάθμη (θέση) καί ὁ ζυγός. Ἡ στάθμη κατευθύνεται πρὸς τὸ κέντρο τῆς γῆς, μέ τὸ ὅποιο εἶναι συνδεμένη κάθε ὑλικά κατασκευασμένη ὑπαρξη.

Ἐπάρχουν ὁμως περιοχές μέ ἄλλους νόμους καί καινούργια σύμβολα, πού ἀντιστοιχοῦν σέ πιό ἐλεύθερη κίνηση καί σέ μεγαλύτερη ἀνεση στή μετακίνηση.

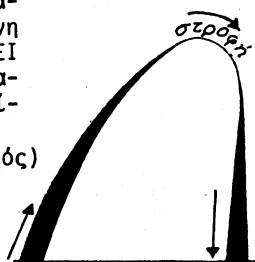
Ὡς ἐνδιάμεσοι τομεῖς μποροῦν νά θεωρηθοῦν τὸ νερό καί ἡ ἀτμόσφαιρα.



Σχ. 53

27 ΑΕΡΑΣ.

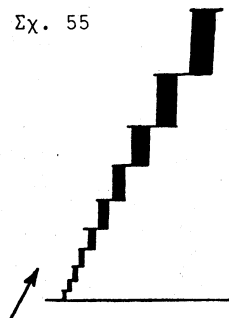
(Σχ. 54): "Ένα βλήμα ριγμένο προς τα πάνω ανεβαίνει στον αέρα με ελαττούμενη ενέργεια, ΓΥΡΙΖΕΙ και πέφτει με αυξανόμενη ενέργεια πίσω στην γη. (Χαλαρός διαμερισμός)



Σχ. 54

28 ΓΗ (Βουνό).

Σχ. 55



(Σχ. 55): Μια σκάλα που ανεβαίνει με δυσκολία αυξανόμενη από σκαλοπάτι σε σκαλοπάτι προς τα πάνω. (αύστηρος διαμερισμός)

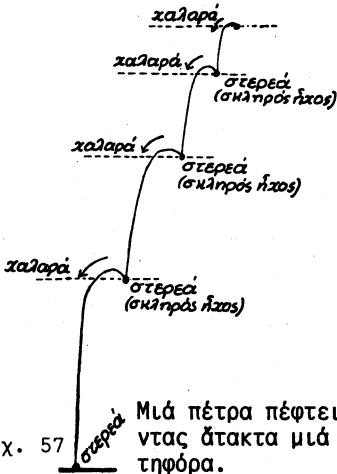
29 ΝΕΡΟ.



Σχ. 56

· Η ώθηση τῶν ποδιῶν ἑνός κολυμβητῆ, ἕνας ρυθμός μέ χαλαρό διαμερισμό.

30 ΓΗ (Βουνό) και ΑΕΡΑΣ συνδυασμένα.



Σχ. 57

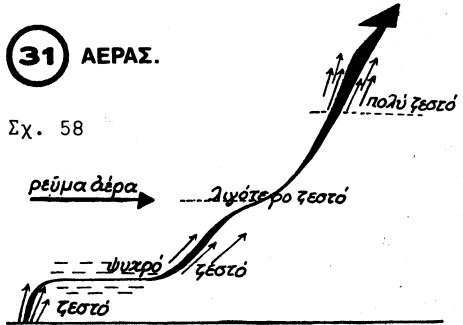
Μιά πέτρα πέφτει κατεβαίνοντας άτακτα μιά απότομη καθηφόρα.

(Διαμερισμός ένμέρει αύστηρος, ένμέρει χαλαρός)

(Σχ. 59): "Ένας μετεωρίτης περιγράφοντας τήν τροχιά του οδηγείται κοντά στή γή. Άλλάζει τή διεύθυνση τής τροχιάς του διαπερνώντας τή γήινη άτμόσφαιρα. Ός φλεγόμενος διάττοντας άστέρας διαφεύγει τόν κίνδυνο νά καρφωθεί γιά πάντα στή γή και συνεχίζει νά πορεύεται στόν κενό από άέρα χώρο, ένώ ψύχεται και σβήνει.

31 ΑΕΡΑΣ.

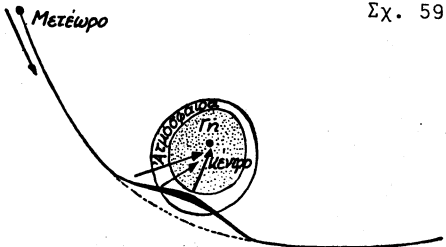
Σχ. 58



"Ένα έλεύθερο μπαλόνι περνάει άνεβαίνοντας από ένα θερμό σέ ένα δροσερό στρώμα άέρα, μετά σ'ένα θερμότερο και τέλος σ'ένα πολύ θερμό. (Χαλαρός διαμερισμός)

32 Κοσμικό και άτμοσφαιρικό συνδυασμένα.

Σχ. 59

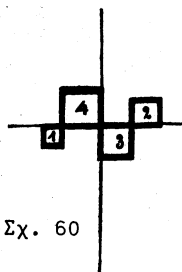




Σύμβολα κινούμενων μορφών.

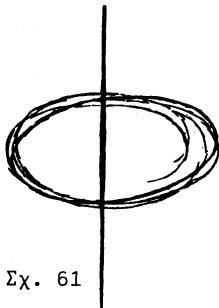
33 Ἡ σβούρα.

Ἄν μειώσουμε τό γήινο στήριγμα ἑνός ζυγοῦ σέ ἰσορροπία μέχρι νά γίνει σημεῖο, τότε αὐτός θά ταλαντεύεται ἀκόμα καί στήν πιό μικρή μετατόπιση τοῦ βάρους καί θά πέσει. (Σχ. 60):

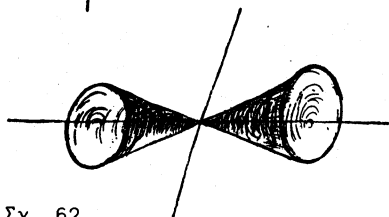
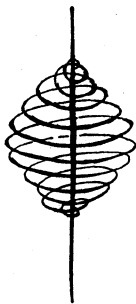


Σχ. 60

Ἄν δώσουμε μιά ὀριζόντια περιστροφική κίνηση στό παιχνίδι αὐτό, θά προστατευθεῖ ἀπό τήν πτώση. Καί ἔχουμε μπροστά μας τή σβούρα. (Σχ. 61).



Σχ. 61



Σχ. 62

Ἡ διπλή σβούρα χορεύει ἀκόμα καί πάνω στό τεντωμένο νῆμα χωρίς νά πέφτει. (Σχ. 62).

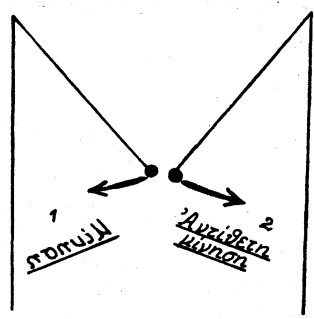


34 Τό εκκρεμές.

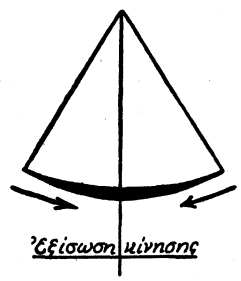
Από τή στάθμη:



Με μία κίνηση πάνε-έλα γίνεται τό εκκρεμές,

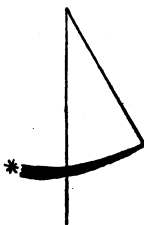


άπό τήν κίνηση καί τήν αντίθετη κίνηση του εκκρεμοῦς προκύπτει ή κινητική ισορροπία (Σχ. 64).
ή ή μορφή κίνησης του εκκρεμοῦς μέ σταθερό σημείο εκκίνησης (Σχ. 65).

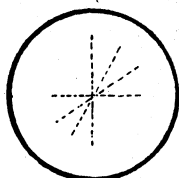


35 Ὁ κύκλος.

Ἡ προηγούμενη μορφή κίνησης μπορεί νά συνεχιστεῖ παραπέρα μέ μιὰ μετατόπιση τοῦ σημείου ἐκκίνησης. Ἡ σημασία πού δίνουμε σέ μιὰ τέτοια μεταβαλλόμενη μορφή τοῦ σημείου ἐκκίνησης μεταβιβάζεται ἐπίσης καί στίς παραπέρα κινητικές μορφές. Ὅμως ἡ πιό καθαρή κινητική μορφή, ἡ κοσμική, προέρχεται πρῶτα ἀπ' ὅλα ἀπό τήν κατάργηση τῆς βαρύτητας. (Μετά ἀπό τήν ἐξάλειψη τοῦ συνδέσμου μέ τή γῆ). Αὐτό τό γεγονός τό φανταζόμαστε νά συμβαίνει στή μέση τῆς κίνησης ἑνός ἐκκρεμοῦς (Σχ. 66). Καί τό ἐκκρεμές θά κινεῖται περιγράφοντας κύκλο, πού εἶναι ἡ πιό καθαρή κινητική μορφή. Δέν εἶναι ἀναγκαῖο ἡ κίνηση νά γίνεται πρὸς τή μιὰ μεριά ἢ πρὸς τήν ἄλλη. Ἡ καινούργια μορφή (Σχ. 66α) μένει ἴδια, εἴτε ξεκινήσουμε πρὸς τά δεξιὰ εἴτε πρὸς τά ἀριστερά.



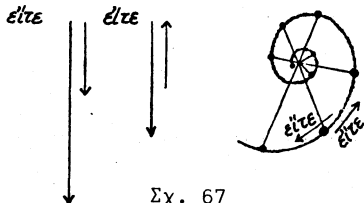
Σχ. 66



Σχ. 66α

36 Ἡ σπείρα.

Ἡ μεταβολή τοῦ μήκους τῆς ἀκτίνας, συνδυασμένη μέ τήν περιφερειακή κίνηση, μετασχηματίζει τόν κύκλο σέ σπείρα. Μέ τήν ἐπιμήκυνση τῆς ἀκτίνας ἐπιτυγχάνεται ἡ παλλόμενη σπείρα. Ἡ ἐπιβράχυνση τῆς ἀκτίνας στενεύει τήν καμπύλη ὄλο καί πιό πολύ μέχρι πού τό ὄμορφο θέαμα πεθαίνει σέ ἕνα σημεῖο· ἐδῶ ἡ κίνηση δέν εἶναι πιά ἀπειρη, ἔτσι τό θέμα διεύθυνση ξαναγίνεται σημαντικό. Αὐτή ἡ διεύθυνση ἀποφασίζει εἴτε γιά μιὰ βαθμιαία ἀπελευθέρωση ἀπό τό κέντρο πρὸς μιὰ ὄλο καί πιό ἐλεύθερη κίνηση εἴτε γιά μιὰ συνεχῶς αὐξανόμενη ὑποταγή σέ ἕνα τελικά καταστροφικό κέντρο. Αὐτή εἶναι ἐρώτηση ζωῆς ἢ θανάτου καί ἡ ἐκλογή ἐξαρτᾶται ἀπό τό μικρό βέλος (Σχ. 67).



Σχ. 67



37 38

37) Τό βέλος

Ο πατέρας του βέλους είναι η έξης σκέψη: Πώς θα επεκτείνω την επικράτεια μου εκεί; μέχρι αυτόν τον ποταμό, αυτή τη λίμνη, εκείνο το βουνό; Η αντίθεση ανάμεσα στην ιδεατή ικανότητα του ανθρώπου να περνάει από το υλικό στο μεταφυσικό και στην φυσική του αδυναμία είναι η πηγή της ανθρώπινης τραγικότητας. Αυτή η αντίνομια μεταξύ της δύναμης και της αδυναμίας είναι η δυαδικότητα του ανθρώπινου Είναι. Μισός φτερωτός, μισός φυλακισμένος, αυτός είναι ο άνθρωπος. Η σκέψη σαν μεσάζοντα μεταξύ γης και κόσμου. Όσο μεγαλύτερο τό ταξίδι, τόσο πιο αισθητή η τραγικότητα: να πρέπει να γίνεις κίνηση και να μην είσαι κιάλας. Η συνέχεια ταιριάζει: Πώς θα ξεπεράσει το βέλος τις προστριβές και τα εμπόδια; χωρίς να φτάνει ποτέ τελειωτικά ως εκεί, όπου η κίνηση είναι χωρίς τέλος. Η κατανόηση, ότι εκεί όπου υπάρχει μια αρχή δεν υπάρχει ποτέ το άπειρο. Παρηγοριά :

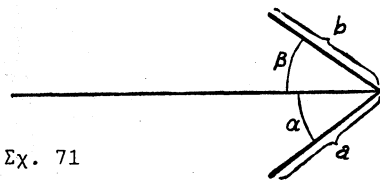
Λίγο πιο πέρα απ'ότι είναι συνηθισμένο! απ'ότι είναι δυνατό; Βγάλετε φτερά βέλη, για να συναντηθείτε και να ξεχυθείτε, ακόμα κι αν κουραστείτε χωρίς να πετύχετε το στόχο.

38) Τό πραγματικό βέλος αποτελείται

από κορμό _____
 μύτη _____
 και φτερά >>>> _____

Τό συμβολικό βέλος είναι διεύθυνση και μύτη

_____ >>>> _____
 _____ >>>> _____



καί φτερά ένωμένα
 σαν διευθύνουσα άκρη
 Ίσα μήκη της διευθύνουσας άκρης και ίσες γωνίες της προς τόν κορμό δίνουν έναν εϋθύ δρόμο.
 (Σχ. 71 $a=b$, $\alpha=\beta$)

Σχ. 70

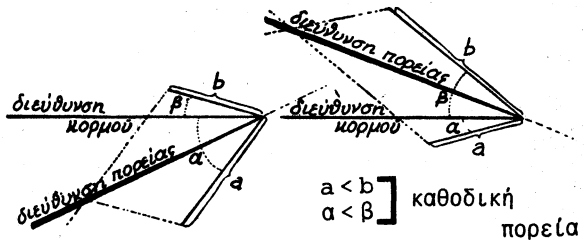


38 (ΤΟ ΒΕΛΟΣ)

Ἄνισα μήκη καὶ ἄνισες γωνίες τῆς διεθύνουσας ἄκρης δίνουν μιά κατεύθυνση πού ἀποκλίνει πρὸς τὰ πάνω ἢ πρὸς τὰ κάτω (Σχ. 72).

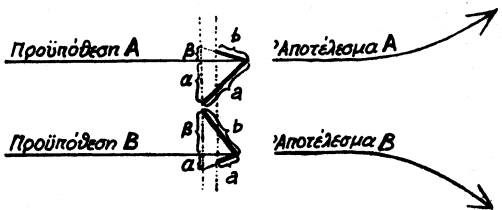
Σχ. 72

$a > b$] ἀνοδική
 $a > \beta$] πορεία



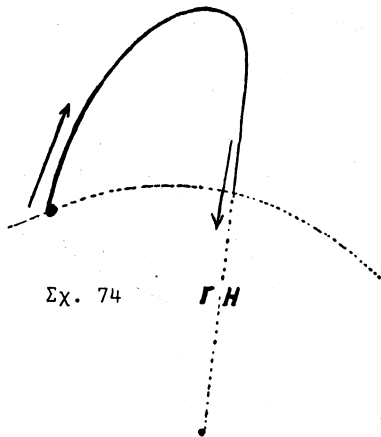
Ὅσο πλιό ἰσχυρή εἶναι ἡ κλίση τῆς μύτης τῆς μύτης πρὸς τὰ πάνω, τόσο πλιό ἀπότομη εἶναι ἡ ἄνοδος.

Σχ. 73

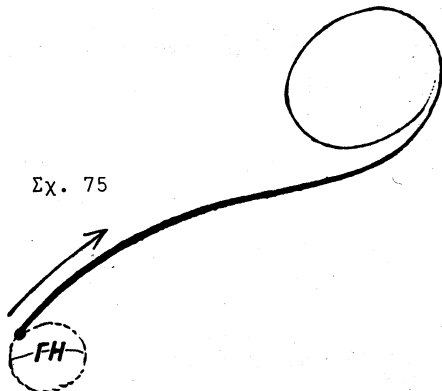


Ὅσο πλιό ἰσχυρή εἶναι ἡ κλίση τῆς μύτης πρὸς τὰ κάτω, τόσο πλιό χαμηλή εἶναι ἡ πτώση.

(Σχ. 74): Στή γήϊνη πραγματικότητα τήν ανύψωση ακολουθεῖ πάντα ἡ πτώση, ὅταν ἡ δύναμη βαρύτητας τῆς γῆς, ἐπιβραδύνοντας τήν κίνηση, ξεπερνάει ὅλο καί περισσότερο τήν ἀνοδική ἐνέργεια τοῦ βλήματος. Ἔτσι ἡ καμπύλη πού γίνεται στίς γήϊνες συνθήκες καταλήγει ὡς εὐθεῖα (θεωρητικά στό σημεῖο τοῦ κέντρου τῆς γῆς).

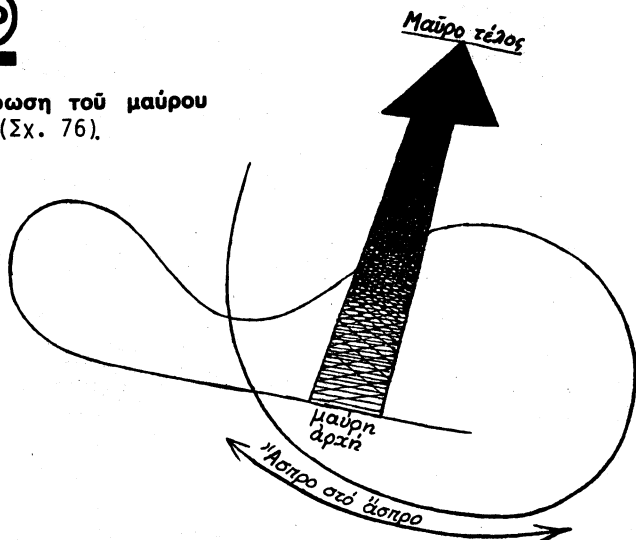


Σέ ἀντίθεση μέ τό σχῆμα 74, ἡ κοσμική καμπύλη θά ἔπρεπε σάν τελικά ἀένη κίνηση νά ἀπομακρύνεται ὅλο καί περισσότερο ἀπό τή γῆ καί μετά νά καταλήξει σέ κύκλο ἢ τουλάχιστον σέ ἔλλειψη.





40 Διαμόρφωση του μαύρου βέλους (Σχ. 76).



Σχ. 76

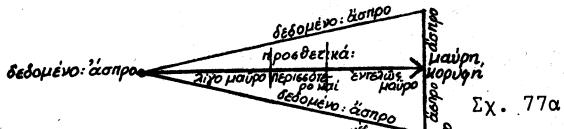
Συνίσταται στην άνοδική εξέλιξη από δεδομένο ή ύπαρκτό ή τωρινό άσπρο σέ προσθετικό, ένεργό ή μελλοντικό μαύρο από τό όποιο παίρνει ένεργεια. Γιατί όχι καί αντίστροφα; Απάντηση: Τονίζεται ή μειοψηφία καί ή ιδιαιτερότητα άπέναντι στό πλήθος καί τή γενικότητα. Αύτή ή τελευταία ένεργεί συμπληρωματικά, στατικά καί συνηθισμένα ένώ ή πρώτη άσυνήθιστα, ένεργητικά. Καί τό βέλος πετάει μέ κατεύθυνση τή δράση.

Σέ μία καλοτοποθετημένη ίσορροπία καί τών δύο χαρακτήρων, ή διεύθυνση τής κίνησης έκδηλώνεται τόσο άναγκαστικά, πού τό άσαφές σύμβολο (βέλος) μπορεί νά άφαιρεθεί.

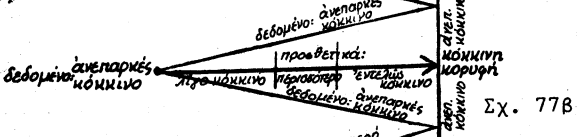
Τό δοσμένο άσπρο, τό πολύ, τό χορταστικά ιδωμένο άσπρο, θά τό ύποδεχτεί τό μάτι σάν κάτι συνηθισμένο, θά τοϋ κάνει μικρή έντύπωση· αντίθετα όμως, μέ τήν ιδιαιτερότητα πού φέρνει ή ξαφνική κίνηση, αύξάνεται ή όξύτητα τοϋ βλέμματος μέχρι τήν κορυφή ή τό τέλος αύτής τής κίνησης.

Αύτή ή άτακτα ταξινομημένη αύξηση τής ένεργειας (μέ παραγωγική σημασία) ή τής ένεργειακής μορφής (μέ δεκτική σημασία), είναι άποφασιστική γιά τή διεύθυνση τής κίνησης.

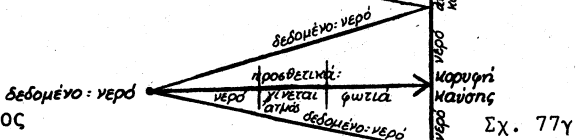
Τό **μαύρο βέλος**.
(Διάγραμμα του σχηματισμού του)



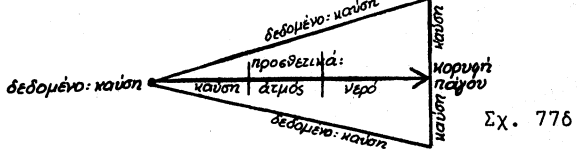
Τό **κόκκινο βέλος**.



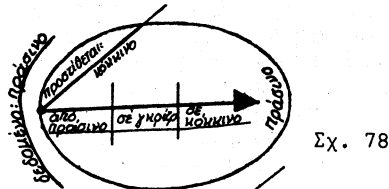
Τό **καυτό βέλος**.
θερμαινόμενο βέλος από την θέρμανση στην καύση.



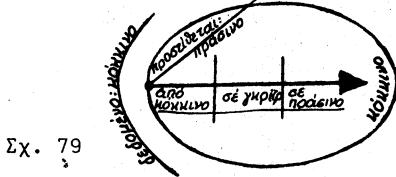
Τό **ψυχρό βέλος**.
Σβύσιμο μιας καύσης.



Τό **πρασino-κόκκινο χρωματιστό βέλος**.



Τό **κόκκινο-πράσινο χρωματιστό βέλος**.



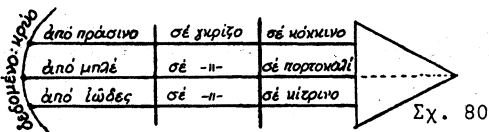


41

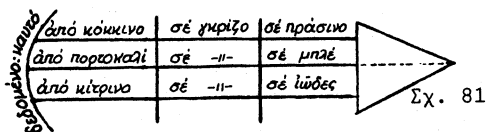
42

41

Πίνακας της
χρωματικής θέρμανσης
(βασικά μπλέ-πορτοκαλί).



Πίνακας της
χρωματικής ψύξης
(βασικά πορτοκαλί-μπλέ).

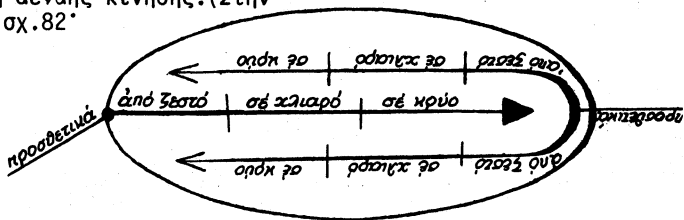


42

Ο κινησιακός οργανισμός.

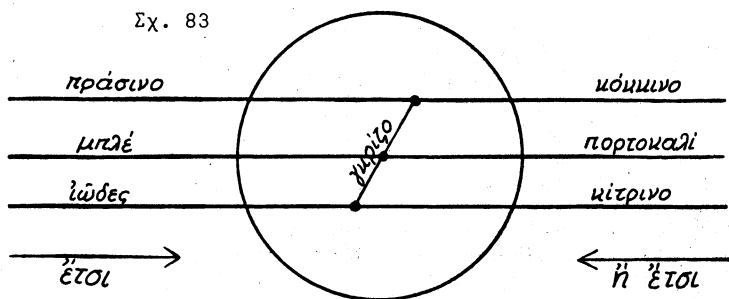
Τά προηγούμενα σχήματα (εικ. 76-81) είναι προτάσεις για τό σχηματισμό τών οργάνων κίνησης τής σύνθεσης. Ή σύνθεση ή ίδια: ο κινησιακός οργανισμός είναι ένας ύψηλότερος όρος και απαιτεί μιάν αντίληψη πιό αναπτυγμένη. Ός κανόνας γι'αυτή τή σύνθεση θά μπορούσε νά ισχύσει: μιá αλληλεπίδραση τών οργάνων σ'ένα ανεξάρτητο, ήσυχα κινούμενο ή κινητικά ήσυχο σύνολο. Αυτή ή σύνθεση μπορεί τότε μόνο νά ολοκληρωθεί, αν στίς κινήσεις αντιπαραθέτονται αντίθετες κινήσεις ή αν βρεθεί μιá λύση άέναης κίνησης. (Στήν α' περίπτωση βλ.σχ.82* στή β', σχ. 65)

Σχ. 82



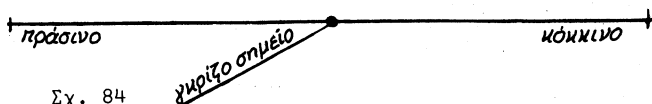
43 **Ἡ ἀέναν κίνηση, χρωματική.**

Ὑπερπηδώντας τὴν ἀέναν κίνηση, ὅπου ἡ διεύθυνση τῆς κίνησης γίνεται ἀσήμαντη, ἀφήνουμε πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὸ βέλος στὴν ἄκρη. Ἔτσι, ἐνώνονται π.χ. οἱ περιπτώσεις θέρμανσης καὶ ψύξης. Τὸ πάθος* (ἡ τραγικότητα) μεταβάλλεται σὲ ἦθος* πού συμπεριλαμβάνει ἐνωμένα δύναμη καὶ ἀντίθετη δύναμη.



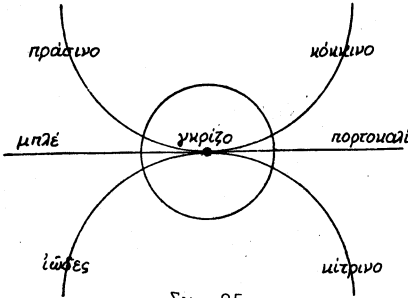
Πρῶτα ἀπ' ὅλα κίνηση καὶ ἀντίθετη κίνηση, ἔτσι → ἢ ἔτσι ←
Μ' αὐτόν τὸν τρόπο παρασκευάζεται ἓνα κέντρο, τὸ κεντρικὸ γκρίζο (Σχ. 83).

Ὅσο πιὸ καθαρὴ εἶναι ἡ παράσταση τοῦ γκρίζου, τόσο πιὸ μικρὴ εἶναι ἡ περιοχὴ του' θεωρητικὰ τόσο μικρὴ, πού καταλήγει σὲ σημεῖο.

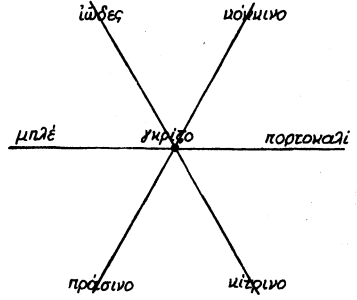


Ἀριστερά ἀπὸ τὸ γκρίζο σημεῖο ὑπερισχύει τὸ πράσινο' δεξιά, πολὺ κοντὰ στοῦ σημεῖο, τὸ κόκκινο. Σὰ συνέπεια αὐτοῦ, θὰ μπορούσε νὰ προσπαθῆσαι κανεὶς νὰ καταλήξει στοῦ παρακάτω διάγραμμα. (Σχ. 85).

* Ἑλληνικὰ στοῦ κείμενο



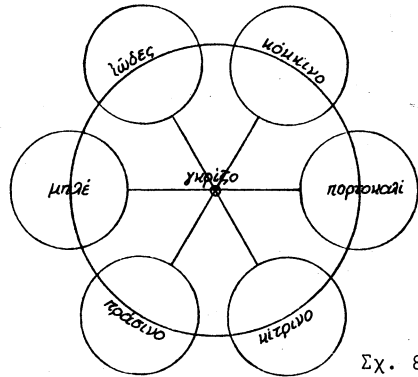
Σχ. 85



Σχ. 86

Όστόσο δεν είναι λογικό νά φέρουμε τις διαδρομές πράσινο-κόκκινο καί ιώδες-κίτρινο σέ αντίθεση μέ τή διαδρομή μπλέ-πορτοκαλί. (Σχ. 85). Γι' αυτό είναι προτιμότερη ή διαγώνια παράσταση τής άρχικής κλίμακας (Σχ. 86).

Έτσι φτάσαμε στό φασματικό χρωματικό κύκλο, όπου κάθε βέλος είναι περιττό. Γιατί τώρα τό πρόβλημα δεν είναι πιά "πρός τά έκει!", αλλά "παντού", άρα καί "έκει".



Σχ. 87

Οί σημειώσεις αυτές του Κλέε συμπυκνώνουν μ' ένα καθαρά ποιητικό τρόπο τή διδασκαλία του στό Μπαουχάουζ για τή γραμμή, τό ρυθμό, τήν ισορροπία καί, κυρίως, τήν κίνηση, τήν κατεύθυνση.

"Ἡ τέχνη", λέει ὁ Κλέε, "δέν ἀποδίδει τό ὄρατό, τό πραγματοποιεῖ." Ὁ ζωγράφος δέν ἀποτυπώνει τή φύση, λειτουργεῖ ὅπως αὐτή μέσα της, σάν ἀναπόσπαστό της τμήμα.

Τό 1933 τά ἔργα του χαρακτηρίζονται ἀπό τοὺς Ναζί "ὑποδείγματα ἐκφυλισμένης τέχνης". Αὐτοεξόριστος, ὁ ζωγράφος πεθαίνει τό 1940 στήν Ἑλβετία.