INTERSECTIONS INTERVENTIONS
BARWE & KLEE

Translations of selected texts by Paul Klee

From German into **Marathi**

With an introduction by **Fabienne Eggelhöfer**

Paul Klee. Life, Work and Writings

by **Fabienne Eggelhöfer**

INTRODUCTION

Paul Klee (1879 – 1940) is an artist to whom we cannot simply attribute a particular style. "I am my style," he wrote self-confidently in his diary in 1902[1]. That was an apt observation. His work is unique in modern art. Although he was familiar with expressionism, cubism, constructivism and surrealism, his pictorial expression remained all his own.

Like many of his contemporaries, he sought inspiration in prehistoric, archaic and indigenous art in order to find a visual language apart from the academic European artistic tradition. Precisely for not belonging to any defined style, he was and continues being until today an interesting example for the generations of artists who came after him, whether in the United States, Latin America, Asia, Europe or the Arab countries. For he did not determine any style or restrictive artistic development, but rather pointed to paths by which an individual and authentic pictorial expression can arise.

Klee worked simultaneously with the figurative and the abstract, with intuition and control. He always highlighted the importance of his work process and insisted that its genesis be apparent. Besides the formal process of creation, he was also interested in the concrete happening of the here and now. He understood the world as a stage and through countless works commented on social and political events, often from an ironic and distanced point of view.

LIFE AND WORK

Early Influences and Artistic Development

Paul Klee's artistic talent was encouraged since his childhood. His maternal grandmother sparked his pleasure for drawing. His father Hans Klee encouraged his son's musical education on the violin. Hans gave piano and organ classes, as well as classes in singing and violin, to elementary school teachers in Hofwil, in the canton of Bern, Switzerland. Due to these artistic incentives, Klee developed a double talent, interested to the same degree in music and the visual arts. At the end of his schooling, it was not easy for the young man to choose which talent he would transform into a profession. He was leaning toward music, but was afraid he lacked the virtuosity to be a violinist. He discarded the possibility of becoming a composer, as he believed the apex of the history of music had already been reached by Johann Sebastian Bach and Wolfgang Amadeus Mozart. In October 1898, a few weeks after he had completed the equivalent of high school, Klee decided to leave the pleasant city of Bern to study art in Munich. At that time, Munich ranked alongside Paris as an important hub for acquiring artistic training.

Beyond art, Klee's years of study in Munich included outings to theaters and concerts, as well as get-togethers in cafés and artist dances. At a musical soirée he met pianist Karoline (Lily) Stumpf, three years older than him, with whom he became secretly engaged in 1901, before returning to his parents' house in Bern. During an educational trip to Italy in the winter of 1901 and beginning of 1902, Klee perceived that a prereq-

uisite for artistic creation was not the copy of the outer shell, but rather the study of the inner structure of nature and of architecture. Only much later did he summarised this knowledge with the following words: "Art does not reproduce the visible; rather, it makes visible."[2]

Paths to Abstraction

The entries to his diary clearly show how important the years following his trip to Italy were for Klee's artistic development. After his marriage to Lily in the autumn of 1906, Klee moved back to Munich, on the street named Ainmillerstrasse, in Schwabing District, right in the center of the thriving art scene. Since 1908, Wassily Kandinsky had lived on the same street, just two houses away, although Klee only became aware of this a few years later. While his wife ensured the household income by her piano classes, Klee took care of their son Felix, born in October 1907, and drew and painted in the kitchen. He sought possibilities for exhibitions and publications and tried to become part of Munich's cultural scene. In his artistic production, Klee gradually broke free of nature, continuing to develop the laws of growth that governed it in a purely pictorial field. He tried to find a solution to surpass the imitation of nature. "Reduction! One wants to say more than nature and one makes the impossible mistake of wanting to say it with more means than she, instead of fewer."[3] This economy of symbolic means should make the process of the pictorial genesis clearer not only for the artist, but especially for the viewer. According to Klee, this point – speaking more clearly than complex nature – was the main advantage of art:

> " *Nature can afford to be prodigal in everything, the artist must be frugal down to the smallest detail. Nature is garrulous to the point of confusion, let the artist be truly taciturn. [...] If my works sometimes produce a primitive impression, this 'primitiveness' is explained by my discipline, which consists in reducing everything to a few steps. It is no more than economy; that is, the ultimate professional awareness. Which is to say, the opposite of real primitiveness*[4] "

Klee tried to surpass the imitation of nature by simplification[5], in order to "enter my prime realm of psychic improvisation again." There, "bound only very indirectly to an impression of nature, [he could] again dare to give form to what burdens the soul."[6] In painting, he began to limit his colour palette and produced various watercolours in black and white (Ill. 1: *Flieder | Lilacs*, 1910, 25). In this way, light and shadow were unfastened from their pure relation with the object and resulted only from the logic of the proportions of light and dark tones. For Klee, becoming free from the 'randomness' of nature through the 'reduction' of the pictorial methods was a step towards liberation: "All detail is simply eliminated," was the comment in his diary about his production process.[7]

In Munich, he met the artists of the Der Blaue Reiter [The Blue Rider] group, including Wassily Kandinsky and Franz Marc, and he participated in the group's second exhibition at the Goltz Gallery. Klee gained self-confidence and was pleased to see how his new colleagues also boosted his own prestige. During a two-week stay in Paris in April 1912, he visited Robert Delaunay in his studio. His analysis of the systematic simultaneous contrast of Delaunay's colours and the cubists' totally new representation of space and the body proved to be an enduring influence on Klee's production.

Ill. 1: Flieder | Lilacs, 1910, 25

Paul Klee (1879 – 1940)
Flieder, 1910, 25
Lilacs, 1910, 25
watercolour and pencil on paper
19.4 x 29.1 cm
Zentrum Paul Klee, Bern, Loan from private collection

His development toward the field of colour was reinforced by his trip to Tunisia, which Klee made in 1914 together with his schoolmate Louis Moilliet and the German artist August Macke. In his watercolours, many produced in loco, Klee concentrated on landscape and architecture (Ill. 2: Vor den Toren v. Kairuan, 1914, 216). He considered these works, under the glaring light of North Africa, an instant of artistic enlightenment: "I now abandon work. It penetrates so deeply and so gently into me, I feel it and it gives me confidence in myself without effort. Colour possesses me. I don't have to pursue it. It will possess me always, I know it. That is the meaning of this happy hour: Colour and I are one. I am a painter."[8]

The Artist in the War

The outbreak of World War I substantially changed the social situation in Munich. Wassily Kandinsky, for being Russian, needed to leave Germany. August Macke and Franz Marc died on the battlefield. Paul Klee, who had a German passport due to his father's nationality, was eligible to be drafted. After a brief stint in boot camp in Landshut, his first mission was at the airport at Schleissheim, where he guarded and maintained military Bavarian aircraft. He retouched number plates, painted the canvas on wings or stenciled military identification numbers. The work with these materials, stencils and fabrics, also appeared in his artistic creation, which he continued devoting time to (Ill. 3: *E*, 1918, 199).

Klee bore his military service with serene stoicism, describing the stint with caustic humor in his letters to his family. He represented the frightening world during World War I with abstract symbols, such as the circle, the scythe, the star or the triangle, without directly reproducing reality. Klee achieved his desired success with more abstract or fantastical works. He became one of the most highly demanded artists at that time and signed a contract with Hans Goltz, a leading gallerist in Munich, who

Ill. 2: Vor den Toren v. Kairuan, 1914, 216

Paul Klee (1879 – 1940)
Vor den Toren v. Kairuan, 1914, 216
Before the Gates of Kairouan, 1914, 216
watercolour on paper on cardboard
20.7 x 31.5 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

organised the artist's first large solo show. At that same moment art historian Leopold Zahn published the monograph that presented Klee as being close to philosophy. For the first time, his work and thought were put onto an artistic-historical basis. For Hermann von Wedderkop, whose analysis was published soon after Zahn's book, Klee was exclusively an artist of form. Thus, he was opposed to the prevailing understanding until then that Klee was first and foremost a "thoughtful" artist.

Professor at the Bauhaus

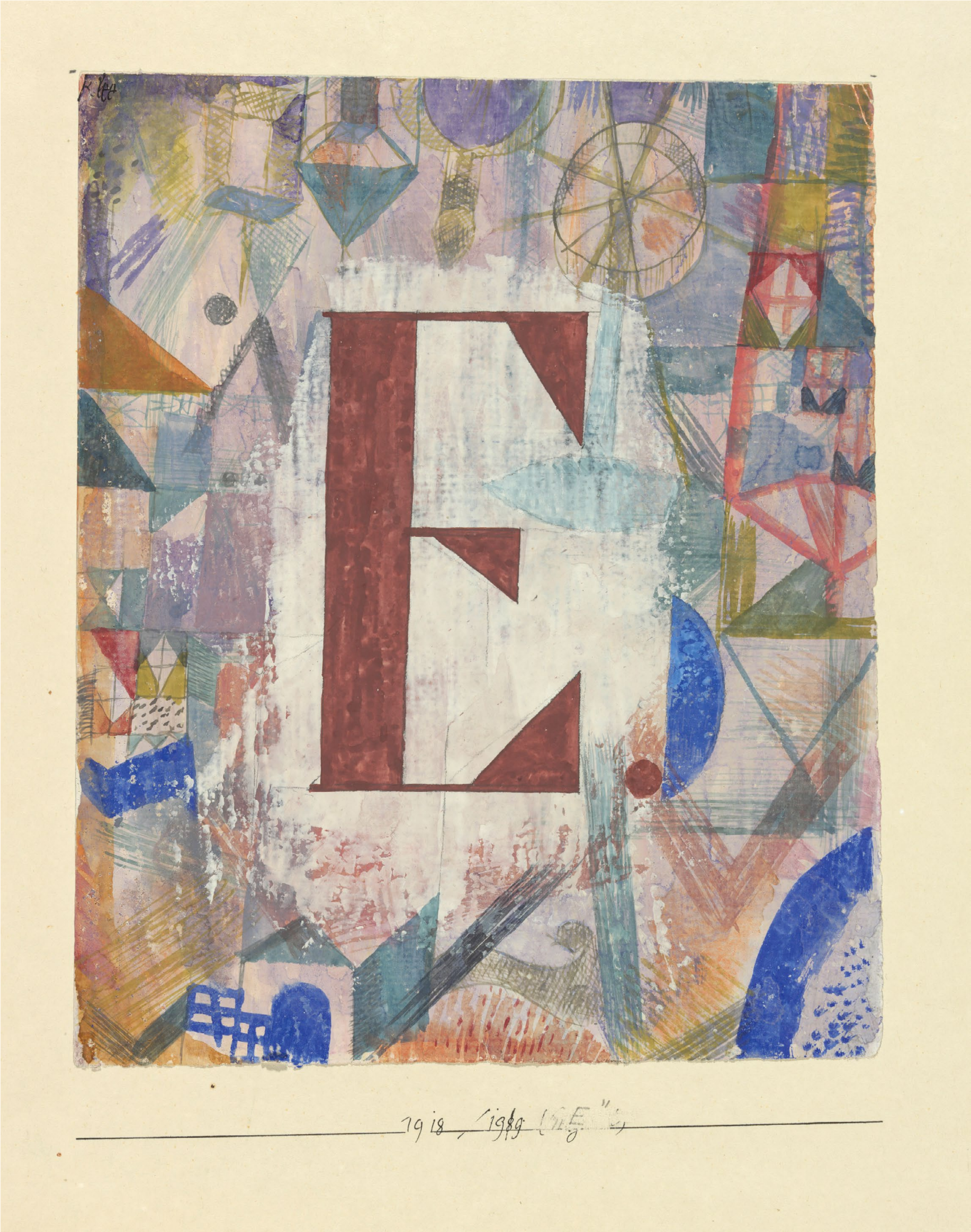
While Paul Klee became more established in the art scene, with exhibitions and books about his work, after the war he sought out employment in art schools in order to stabilise his financial situation. After a failed application for a teaching post at the Academy of Art in Stuttgart, through the intermediation of Oskar Schlemmer he was invited by Walter Gropius in 1920 to the recently created Bauhaus in Weimar, Germany. The Bauhaus aimed to eliminate the institutionally instated separation between the artistic disciplines by focusing on the crafts and using exemplary design to create new objects and spaces for a future society that was more humane and socially just. Aiming to eliminate art's aloofness by giving it a social function, the Bauhaus confronted the traditional art academies with a project of reform. Up to that moment, Paul Klee had little experience as a teacher.[10] This inexperience was evident in his way of teaching – it is said that in his first classes, Klee entered the door with his back turned, without looking at the students, faced the blackboard and began to draw and speak.[11] Although Klee was not a gifted teacher, he was esteemed as a professor.

Although the professors at the Bauhaus were basically free[12] to give their classes as they wished, being required only to respect the general plan of teaching and the division of work, established each semester, starting in the following semester in November 1921, Klee decided to conduct theoretical classes that he prepared in great detail.

His course in the theory of form was a mandatory core course, alongside the course in colours by Wassily Kandinsky and the preliminary course by Johannes Itten, later given by Josef Albers and Lászlò Moholy-Nagy. The theoretical courses complemented the practical courses in the workshops, where the students learned to be practical creators – designers and architects.

Düsseldorf and the "National-Socialist Revolution"

During 1929, Paul Klee began to consider the idea of interrupting his work at the Bauhaus. In April 1930, Klee spoke for the first time with Hannes Meyer, then director of the Bauhaus, asking who could be his successor in case he left. One year later, Klee accepted an invitation to take up a post at the Düsseldorf Art Academy, where he was offered a large studio, whose dimensions led to the creation of larger-format works. Moreover, Klee experimented with a new sort of pointillism, whose apex is the painting *Ad Parnassum*, 1932, 274 (Ill. 4). When Hitler and the National Socialist party of German Workers took power, Klee's situation in Düsseldorf was not the same. He felt the insecurity of the political moment already in late 1932, as seen in a letter to his wife: "Overall, we need to adapt ourselves to a certain flexibility, because generally fixed commitments do not exist for now. It is possible that an unpredictable factor will do away with the most intelligent planning, and then I will be free: to the left the brushes and to the right the palette, above me the sky. And also it will not be terrible!"[13] Klee hated Hitler's primitive demagogy and populist avidity for power. In the portrait Stammtischler | Drinking Companion, 1931, 280 (Ill. 5), he pegged Hitler as a blowhard barstool politician. Although he strove to keep a distance from political reality, Klee referred to the events in a series of nearly 250 figurative drawings. As he told his colleague in Düsseldorf, sculptor Alexander Zschokke, he had drawn the "National Socialist revolution."[14] Unlike *Drinking Companion,* the titles of these drawings do not refer explicitly to the events



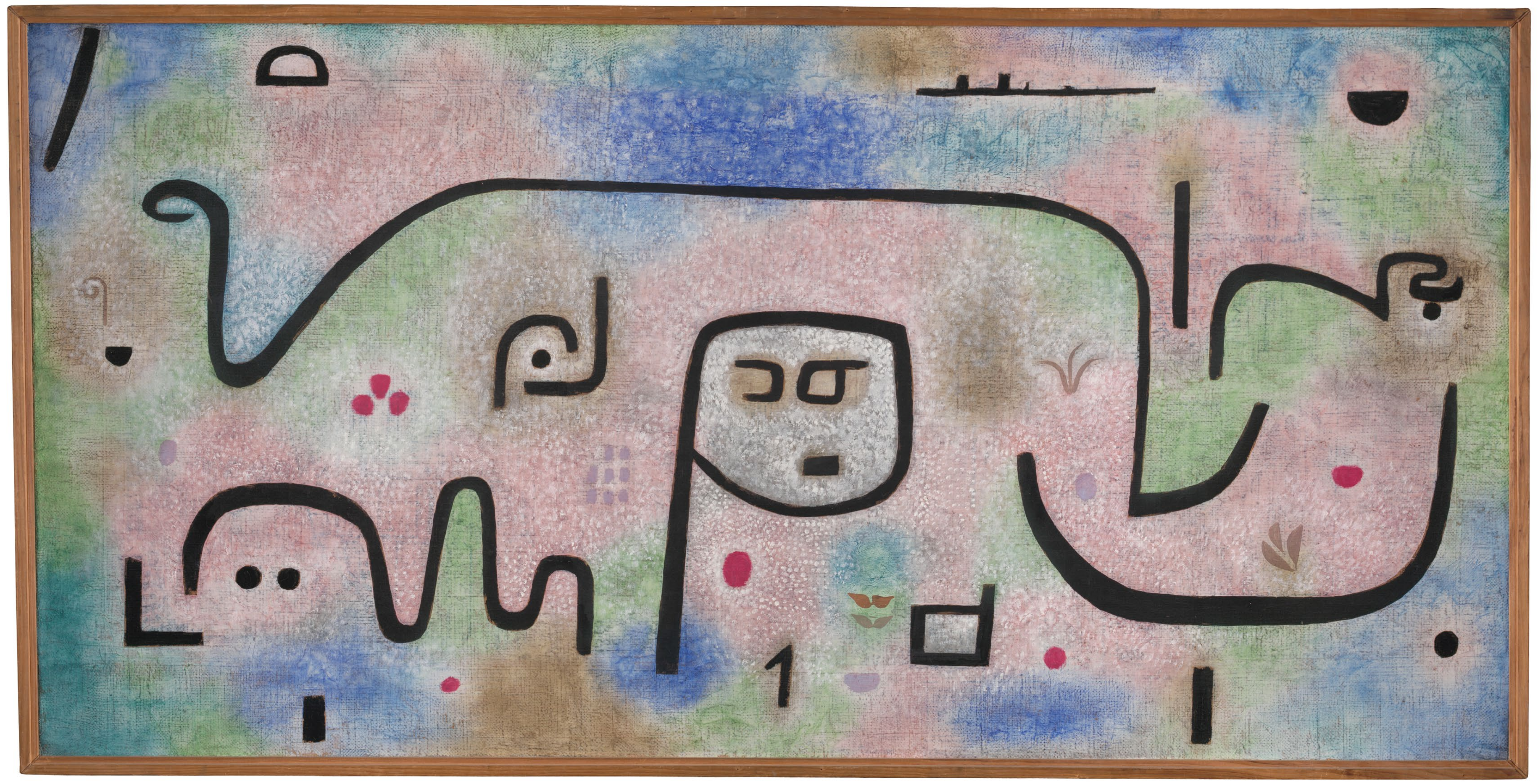
Ill. 3: E, 1918, 199

Paul Klee (1879 – 1940)
E, 1918, 199
E, 1918, 199
watercolour and pencil on primed paper on cardboard
22 x 18 cm
Private collection, Switzerland, on deposit at the Zentrum Paul Klee, Bern

of that time, but deal with predominant themes such as violence, hardening and persecution in scenes with human beings and animals. Klee was attacked in an article in the Nazi party newspaper *Rote Erde* (Red Earth), which accused him of being a Jew from Galicia and his house was searched in his absence. In late April 1933, he was summarily let go from his activities at the Academy and at the end of that year he fled to Bern with his wife and their cat Bimbo. In 1937, his works were featured at the exhibition Degenerate Art, for which the National Socialists brought together around 650 works of modern art that had been previously confiscated from museums, showing them as "decadent Jewish art" and "monstrosities of insanity, of insolence, of inability and of degeneration."

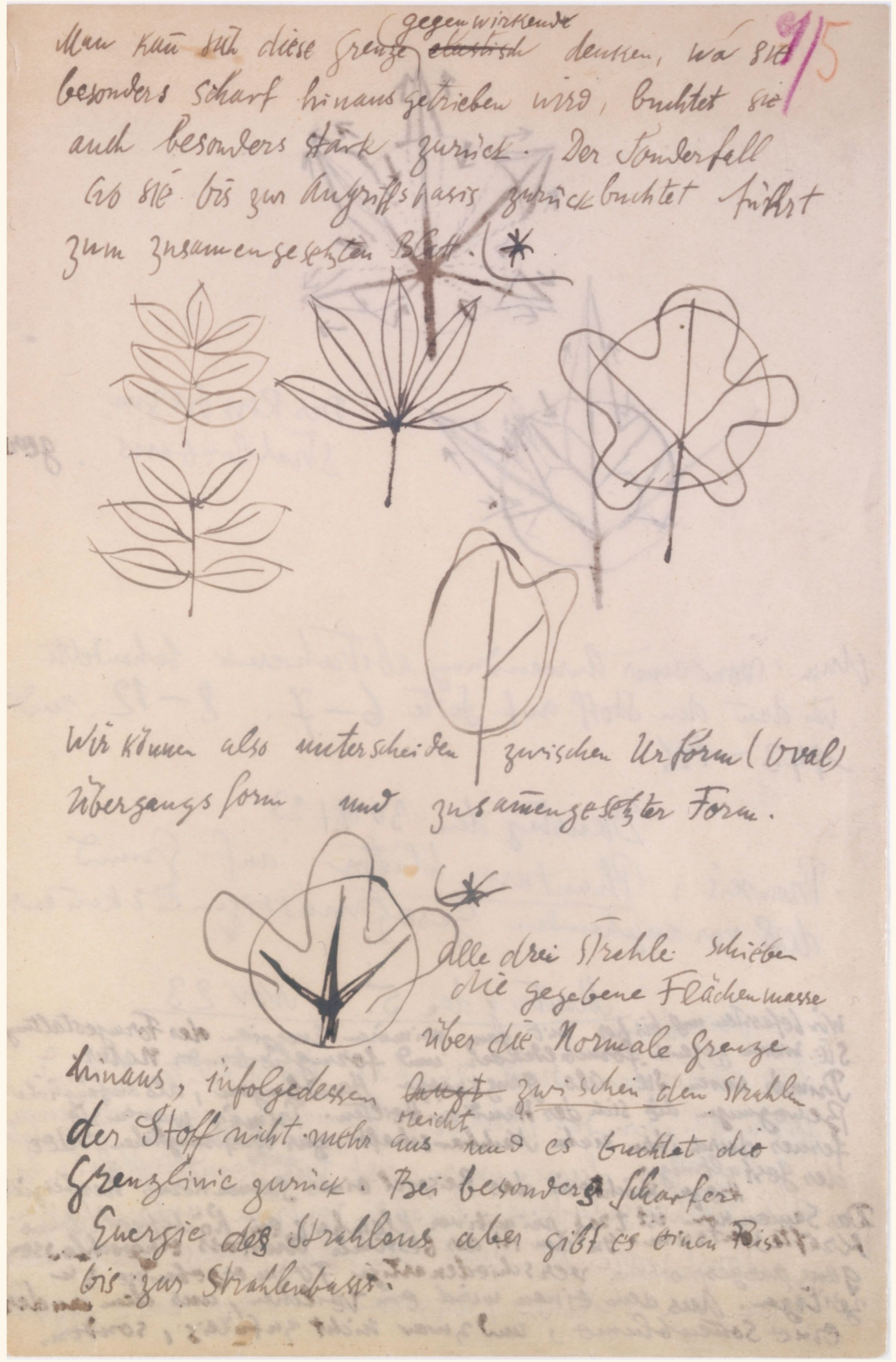
Klee's Exile in Bern

When Paul and Lily Klee emigrated to Switzerland at the end of 1933, Klee found himself in a difficult situation. The art market had been largely dismantled by the National Socialists. Many of the important gallerists and art dealers had been forced to leave Germany due to their Jewish background. When Klee arrived in Bern, the possibilities for selling his paintings in Europe or trading them with artist friends became increasingly rare. Unlike his time at the Bauhaus and in Düsseldorf, he lived an isolated life as an artist. Klee made no effort to become part of the country's cultural life and was not especially welcome around there. Only a few collectors and people linked to museums considered the artist one of the leading figures of modernism. The question about his nationality also caused irritation. Klee had always been a German citizen, but had been born in Switzerland. For this reason, it was necessary to complete all the red tape for requesting Swiss citizenship, which was granted only shortly after his death. Soon after his return, the artist lived with his wife in his parents' house, together with his father and sister. In July 1934, the couple found their own residence in



Ill. 6

Paul Klee (1879 – 1940)
Insula dulcamara, 1938, 481
Insula dulcamara, 1938, 481
oil and coloured paste on paper on burlap; original frame
88.0 x 176.0 cm
Zentrum Paul Klee, Bern



Ill. 7

Paul Klee (1879 – 1940)
Theory of pictorial configuration: I.2 Principal Order
pen and coloured pencil on paper
22 x 14.4 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
Inv. Nr.: PKS BG I.02/006

the district of Elfenau, in Bern. Their living conditions were clearly more modest than in the previous years. The three-bedroom apartment was small, but practical and decorated in modern fashion. A 20 square metre living room was transformed into a studio. Despite the reduced space, the following years gave rise to many large-format paintings.

In late summer 1935, Paul Klee became very sick. Everything began with a bad cold, which did not get better. His state of health continued to waver and in late 1938 he received a definitive diagnosis. According to recent researches, he was probably suffering from a rare disease called progressive autoimmune scleroderma, incurable till today. During its progression, the skin and conjunctive tissues harden, the internal organs can also be compromised, finally leading to paralysis of the bodily functions.

In the last years of Paul Klee's life, until his death in the summer of 1940, his creative force varied according to his state of health. Even though his production nearly stopped in 1936, the catalog of his works in 1939 registered more than 1,250 works. In a letter to his son Felix, he commented on his incredible production: "My production is acquiring a large dimension at a very fast pace and I'm not able to completely keep up with these bursts. They emerge. […] But one thousand two hundred in '39 is a record number of works."[15] The artworks listed in 1939 include 950 monochromatic drawings, about 50 watercolours and 50 paintings. This relation between the number of drawings, watercolours and paintings corresponds more or less to that of Paul Klee's entire oeuvre, which includes around 10,000 artworks and reflects his intense creation of drawings. Often, lines also form the structure of the composition of his paintings. *Nulla dies sine linea* [No day without a line] is the motto that this exceptional draftsmen noted in his catalog of works after the number 365 of 1938.[16] With the aid of different techniques and materials, he masterfully synthesised painting and drawing. In *Insulua Dulcamara*, 1938,

481 (Ill. 6), the largest of Klee's works in terms of surface area, delicate colours evoking blooming plants contrast with hard black lines. The Latin title alludes to the opposition between sweet (*dulcis*) and bitter (*amarus*). As in other late works, Klee suggests the ambivalence of life and its inherent connection to death.

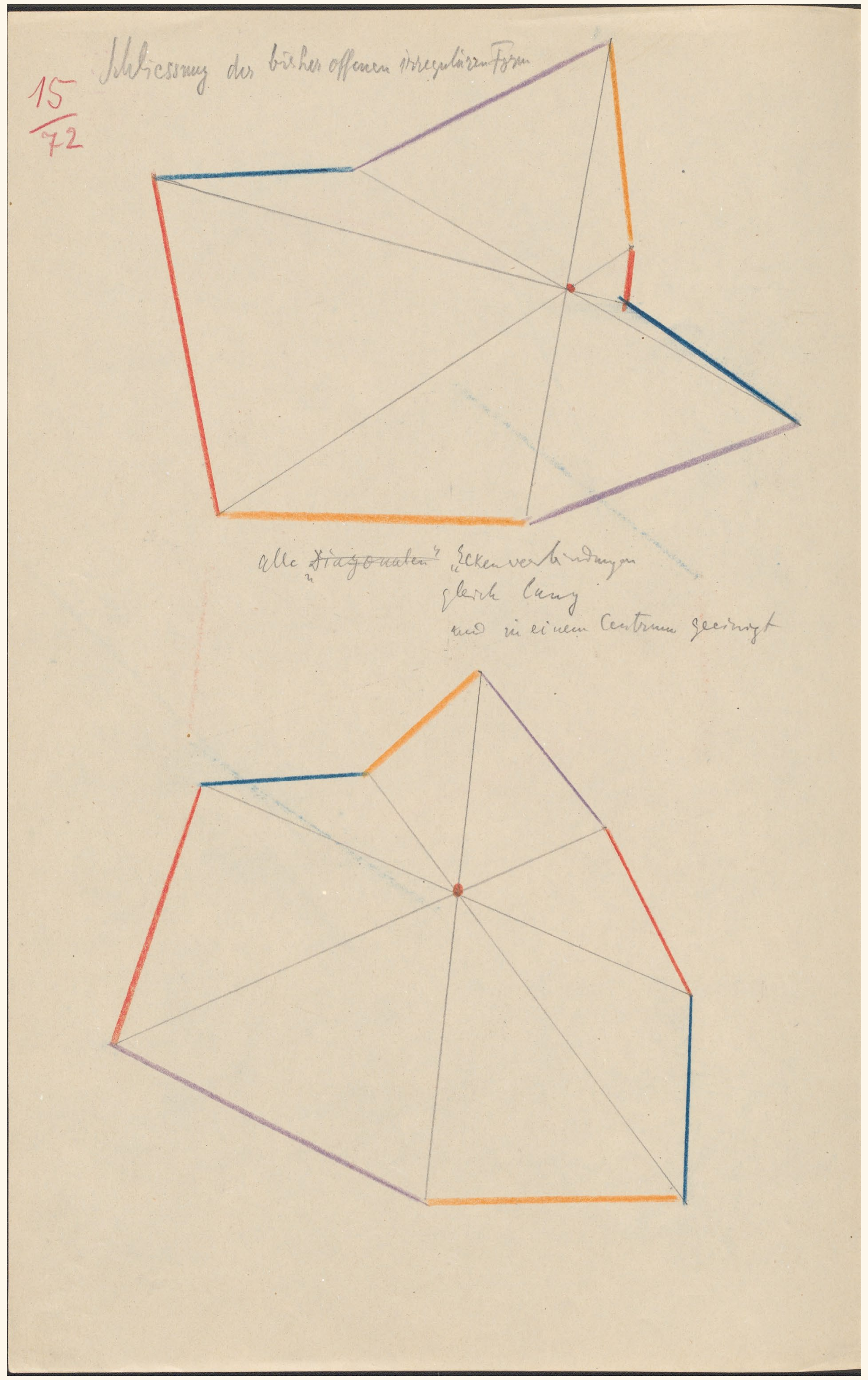
PAUL KLEE'S TEACHING AND WRITINGS

Generally, Paul Klee maintained a critical stance in regard to theories and personally did not show great interest in writing and theorising. He expressed himself publicly about his artistic production and about the relation between art and theory in only three texts and one lecture. In his diary and letters we also find passages with theoretical reflections on art. He did not, however, leave any comprehensive art theory, as has often been stated.

Contributions to a Theory of Pictorial Form and Theory of Pictorial Configuration (1921 – 1932)

During his period as a teacher at the Bauhaus, the cycles of his lectures between November 1921 and the end of 1922 were compiled in the book which Klee himself entitled *Beiträge zur bildnerischen Formlehre* [Contributions to a Theory of Pictorial Form] and about 3,900 loose handwritten sheets from 1923 to 1932 were gathered under the title *Bildnerische Gestaltungslehre* [Theory of Pictorial Configuration].[17] Although his teaching notes were the outcome of reflection on his own pictorial production, he never defined them as a theory of his artistic practice.[18] In order to correctly evalute these texts, as well as his public lecture in Jena, correctly, it is important to pay attention to the context of their emergence as well as the aim of their publication.

Klee's main theoretical aim was to transmit to the students the character of the process of pictorial configuration. In January 1924, he summarised in one of his class-



Ill. 8

Paul Klee (1879 – 1940)
Theory of pictorial configuration: II.15 Free irregularity
pencil and coloured pencil on paper
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
Inv. Nr.: PKS BG II.15/058

es his 'elementary theory of creativity' in a programmatic manifesto: "Formation is good. Form is bad; form is the end, death. Formation is movement, action. Formation is life."[19] That is, his interest was focused on the paths to form. These paths should be created preferentially in a 'living' way. And to illustrate the liveliness of the pictorial elements and media, Klee often used concrete examples from nature, especially in the first years of his activity as a professor (Ill. 7: BG 1.2/006). As he explained in one of his classes, "observing nature was an aid."[20] He tried to exemplify the processes of configuration through the observation of nature, separating them from the hard sciences and from purely intuitive and spontaneous artistic creation. Klee concluded the introduction in his first class on the theory of form, warning that it is of no use to have exact scientific knowledge about nature, plants and animals, the earth and its history, "if the creators, practical workers, who shape it, do not have all the tools for its representation."[21] And to learn these 'tools,' it is necessary, in a first step of the education, to analyse the development of the pictorial elements – point, line, plane and volume – and of the pictorial means – line, chiaroscuro and colour. Klee's most important contribution to the theory of pictorial configuration is his emphasis on motion as a central factor in the emergence of the pictorial elements. Motion allows one element to give rise to the next. Thus, the pictorial form begins "at the point that is put into movement" and forms a line.[22] The movement of the line creates the plane, and its movement in space gives birth to volume. After the move of the Bauhaus to Dessau in 1925, due to animosities of a political character, Paul Klee began to concentrate – in the field of the theory of form – on the composition of geometric structures (Ill. 8: BG II.15/058).

The primacy of the process in relation to the result is the central idea that pervades his entire pedagogical project. By emphasising 'the becoming', Klee referred to Goethe's theory of metamorphosis, which at the beginning of the 20th century was updated in the discourses on theosophy and on the philosophy of life. In Klee's con-

Ill. 9

Paul Klee (1879 – 1940)
Sheet of Herbarium
plants on primed paper
48,5 x 33 cm
Zentrum Paul Klee, Bern, gifted by Klee's family
Inv. Nr.: SFK Hb 04

ception, movement is a basic precondition for pictorial configuration. He developed a dynamic theory of lines and of colours. The elementary shapes of the triangle, circle and square also arose based on movement and tension.[23] In his theory, we find the reflection of the work of art as an organism. For Klee – as also for Goethe – the structure and growth of plants served as a model for the emergence of pictorial forms. In that period he created a herbarium, while he encouraged the students to draw leaves "according to nature, respecting the articulating energies of the veins" (Ill: 9: *Sheet of Herbarium*).[24]

Even though art was not taught at the Bauhaus – Gropius and Klee did not believe that it was teachable[25] – the classes allowed a reflection on artistic practice itself. Unlike art, which according to Klee arises only with intuition and required a so-called "error in the system,"[26] a theory aimed at the transmission of knowledge is a simplification of facts.[27] His watercolours of this time bear relation with his researches into the practice of chromatic gradations in his classes at the Bauhaus. Klee applied the principle of chromatic gradations with overpaintings in different thematic areas, for example, in the representation of structural frameworks and architectural structures, as well as processes of growth in nature and operations of movement such as, for example, in *Genien (Figuren aus einem Ballett)* | *Geniuses (Characters of a Ballet)* 1922, 122 (Ill. 10).

Creative Confession, 1920

Upon request from Kasimir Edschmid, organiser of the collection *Tribüne der Kunst und Zeit* [Tribune of Art and Time], Klee spoke publicly for the first time about artistic creation for the collectanea *Schöpferische Konfession* [Creative Confession][28]. Edschmid wrote in the preface of his book: "Many of the most prominent artistic personalities who configure our era talk here about themselves – their work, time, and world."[29] Klee began to work on the text in the autumn of 1918, as attested by letters and

Ill. 10

Paul Klee (1879 – 1940)
Genien (Figuren aus einem Ballett), 1922, 122
Genii (Figures from a Ballet), 1922, 122
pen, watercolour and pencil on paper on cardboard
24 x 16.4/15.9 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

entries in his diary.[30] His reflections are concentrated on the question of the role and function of art in the general context of creation, as well as on the question of the artist's tasks and of the production of artwork. Based on the description *Reise ins Land der besseren Erkenntnis* [A Short Trip to the Land of Deeper Knowledge], Klee presented the importance of movement for the pictorial configuration.[31] He concluded that movement is at the basis of every "becoming."[32] The artwork is a genesis and "an analogy to the great creation". In this text, Klee developed for the first time the systematic analogy between artistic work and the natural processes of creation.

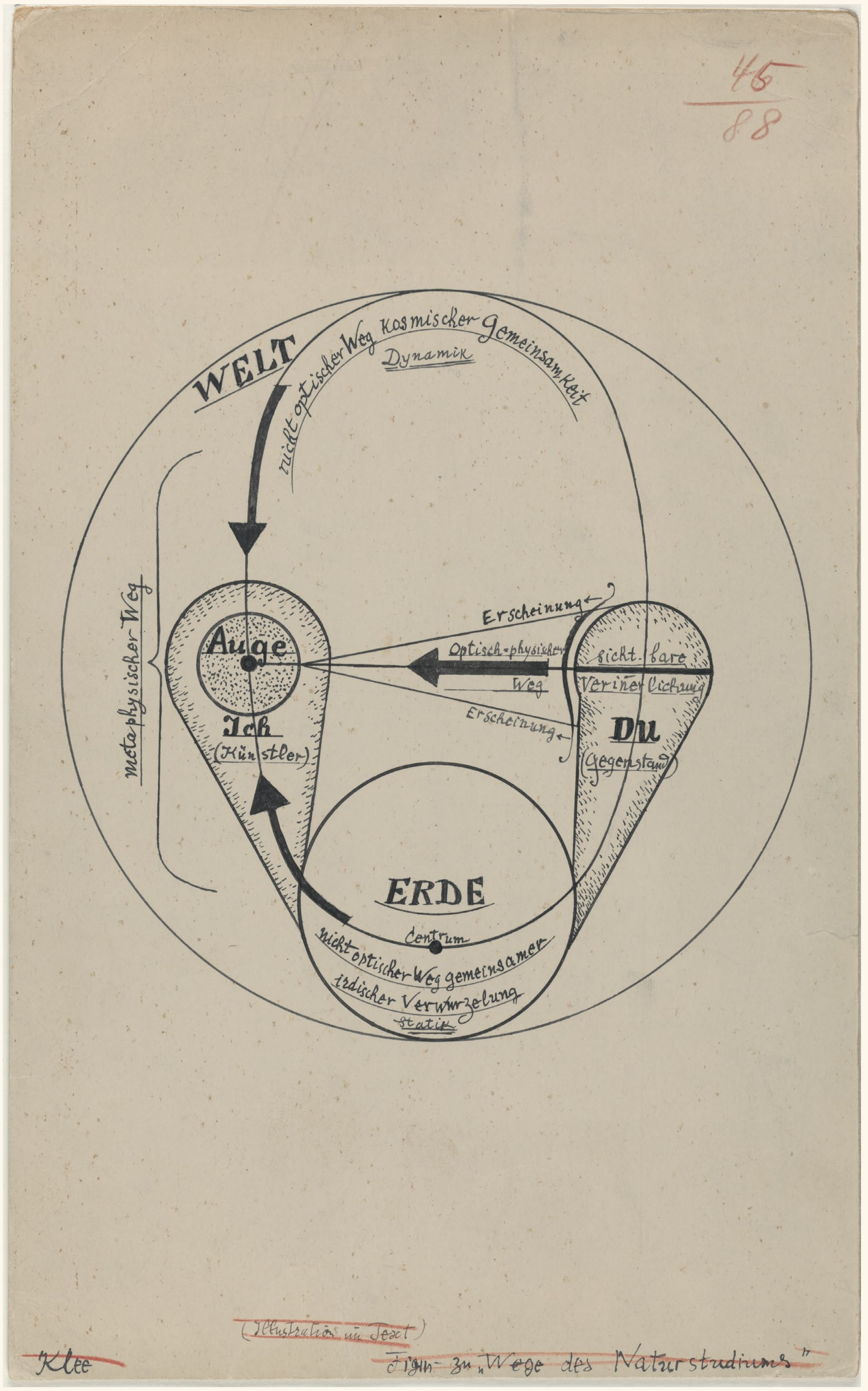
Ways of Nature Study, 1923

The essay *Wege des Naturstudiums* [Paths in the Study of Nature] was composed for the commemorative publication *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, released on the occasion of Bauhaus Week in the summer of 1923. The book was aimed at presenting the school and the results obtained in the classes since its founding in 1919. As with some of the other co-authors like Walter Gropius, Oskar Schlemmer and Getrud Grunow, Klee described in this essay the theory of pictorial configuration as a wide-ranging worldview, with an ethical and cosmic character. According to Klee, the relevance of the study of the natural processes of growth and movement, which leads to a deeper knowledge of the interconnections of the world, is the *sine qua non* for both the general theory of configuration as well as for the artists themselves. Klee described the three paths by which the artist should study nature. Firstly, based on looking at the outer appearance, the artist makes a link with nature through the optical-physical path. Then, this path can be expanded. Through a sectioning, the interior of the object is investigated and revealed. Finally, the artist should use his intuition to go beyond the interiorise idea of the object. According to the Romantic tradition and the contemporary discourse of the time, Klee considered intuition as the path the artist should take to approach the interior of things. In order to join these paths, the separation between artist and nature should be overcome, as Klee espoused as early as 1914 in his diary.[33] Although the text seems to approach a 'self-world-nature' symbiotic interpretation, in the illustration that accompanies it, Klee presents subject and object, artist and object, I and you, as separate fields. (Ill. 11: *Paths in the Study of Nature*).[34]

On Modern Art – Lecture in Jena, 1924

Klee gave his only public lecture on 26th January, 1924, on the occasion of the exhibition of his works at a society of fine arts in Jena.[35] He began by noting that it would not be his speech alone that would convey his ideas to his audience, but rather that his talk was "meant to complement the impressions received from [his] paintings, perhaps giving them a characterisation that is still not well defined." Moreover, he tried to explain what happened in his unconscious during the work.

As an artist, Klee chose for himself the metaphor of the tree trunk, which, through the operation of hidden forces, makes the artworks bloom like flowers. An artwork arises in the same way that a tree grows. In this sense, the artist performs the intermediary role, since "occupying his rightful position – in the trunk of the tree – all he does is to collect and transmit everything that comes from the depths." Furthermore, according to Klee, the artist should passively transmit "the vital fluids that will flow through him," making him feel "pushed and driven" and thus being the instrument of a force that is outside himself. Klee presented himself as an artist guided by a faraway desire, referring to the notion of the artist as a genius inspired by a secret spark. As he was speaking to the general public, he admitted there might be misunderstandings. In his words, the artist strives to group the pictorial elements in the purest and most logical



Ill. 11

Paul Klee (1879 – 1940)
Illustration zu "Wege des Naturstudiums"
Illustration to "Paths in the study of nature",
pen on paper on cardboard
33 x 21 cm
Zentrum Paul Klee, Bern
Image credits: Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv

way possible, while the non-artist viewer wants to find an object there. The artist is not interested in realities, in forms as ends, but rather in formative forces, in the process of creation. Thus, the natural manifestations are not models. In this lecture, Klee seems especially interested in explaining to the public at large that art is not the imitation of nature, but rather a free and active configuration – with the suitable pictorial means – based on the unconscious.

Exact Experiments in the Realm of Art, 1928

The essay *exakte versuche im bereich der kunst* [Exact Experiments in the Realm of Art] was published in 1928 in a magazine of the Bauhaus.[36] Klee made it clear that artistic creation was founded on precise precepts, but could only be reached through intuition. Klee once again emphasised the importance of movement for a living configuration in both production and reception. The human being manages to do many things with rigorous research, but to arrive "at totalisation" intuition and genius are indispensable. It is not a reflection on what rigorous scientific research manages to achieve with intuition and what it does not manage to achieve without intuition. Rather, the essay should also be understood as a critique of the Bauhaus's tendency to fixate on functionalism and formalism. Klee defended the position of fine art against applied art which has to function according to determined laws, as they were taught at the Bauhaus.

FOOTNOTES

1 Diary n° 425, June 1902, Bern, in: Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee 1898 - 1918*, Berkeley/Los Angeles 1964, p. 124. **2** Klee, *Creative Confession*, 1920 quoted after *Paul Klee: Bauhaus master / Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, Exh. Cat. Fundación Juan March 22.03.2013–30.06.2013, Madrid 2013, p. 7. **3** Diary n° 834, July 1908, Munich, in: Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee 1898 - 1918*, Berkeley/Los Angeles 1964, p. 229. **4** Diary, 1964, n° 857, May 1909, Munich, in: Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee 1898 - 1918*, Berkeley/Los Angeles 1964, p. 236–237.**5** Klee: "Today I again painted a little in the garden, very true to life and not especially brilliant. But I learned, this is important: reduce." Letter to Lily 27.06.1909, in: *Briefe an die Familie 1893–1940*, 2 vols, Felix Klee (ed.), Köln: 1979, p. 708. **6** Diary n° 842, November 1908, Munich, in: Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee 1898 - 1918*, Berkeley/Los Angeles 1964, p. 232. **7** Diary n° 874, March 1910, Munich, in: Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee 1898 - 1918*, Berkeley/Los Angeles 1964, p. 244. **8** Diary 1964, n° 926o, April 1914, Tunis, in: Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee 1898 - 1918*, Berkeley/Los Angeles 1964, p. 297. **9** Wolfgang Thöner, *The Bauhaus*, in: *Paul Klee: Bauhaus master / Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, Exh. Cat. Fundación Juan March 22.03.2013–30.06.2013, Madrid 2013, pp. 17–27. **10** From April until June 1908, Klee taught "Correction" at the Debschnitz School, in Munich. **11** Georg Muche about Paul Klee, in: Ludwig Grote (ed), *Erinnerungen an Paul Klee*. Munich 1959, p. 44. For more about Paul Klee as a professor, see Marianne Keller Tschirren, *Master of Form*, in: *Paul Klee: Bauhaus master / Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, Exh. Cat. Fundación Juan March 22.03.2013–30.06.2013, Madrid 2013, pp. 29–38 and Osamu Okuda, *'Exzentrisches Zentrum'. Paul Klee als Lehrer*, in: *Paul Klee: die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*. Exh. Cat. Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon, 14.05.-30.07.2000, Pfäffikon 2000, pp. 233–257. **12** Staatliches Bauhaus Weimar (rules), 1921, p. 54, in: Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus* 1919–1933. *Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago* seit 1937, 6th edition, Köln 2009, pp. 54–56. For more about this see Marianne Keller Tschirren, *Master of Form*, in: *Paul Klee: Bauhaus master / Paul Klee: maestro de la Bauhaus*, Exh. Cat. Fundación Juan March 22.03.2013–30.06.2013, Madrid 2013, p. 28, note 7. **13** Letter to Lily, 01.12.1931, in: *Briefe an die Familie 1893–1940*, 2 vols, Felix Klee (ed.), Köln: 1979, p. 1204. **14** ZSCHOKKE, 1948, pp. 74, 76. **15** Letter to Felix Klee, 29.12.1939, in: *Briefe an die Familie 1893–1940*, 2 vols, Felix Klee (ed.), Köln 1979, p. 1295. **16** For more about the lemma *nulla dies sine linea*, see Régine Bonnefoit, *Der 'Linienwettstreit' in der Kunsttheorie. Eine Zitatencollage von der Antike bis in die Gegenwart*, in: Paul Klee. *Kein Tag ohne Linie*. Exh. Cat. Zentrum Paul Klee, Bern, 20.06.2005–05.03.2006, Museum Ludwig, Köln, 09.12.2006–04.03.2007, Bern 2005, pp. 64–70. **17** The class notes are gathered in the collection of Zentrum Paul Klee. The online database www.kleegestaltungslehre.zpk.org offers free access to facsimiles and transcriptions. The results of the research on Klee's classes were published for the first time in the catalogue of the exhibition Paul Klee: Bauhaus Master, Madrid: Fundación Juan March, 2013, (e-book available). **18** For more on this, see Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre vom Schüpferischen* [doctoral thesis]. University of Bern 2012, pp. 220–229 [available at: https: biblio.unibe.ch/download/ediss/12eggelhoefer_f.pdf]. **19** Paul Klee, *Theory of Pictorial Configuration*: I.2 Principal Order, BG I.2/78, 08.01.1924. **20** "[…] in nature which comes to our aid when we observe it." *Theory of Pictorial Configuration: I.2 Principal Order*,, BG I.2/76, 08.01.1924. **21** *Contributions to a Theory of Pictorial Form*, BF/8, 14.11.1921, p. 4. Klee does not talk about "artists." **22** *Contributions to a Theory of Pictorial Form*, BF/7–8, 14.11.1921, pp. 5–6. **23** For more about the theory of lines, see Régine Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg 2009, about the theory of colour, see Marianne Keller Tschirren, *Dreieck, Kreis, Kugel. Farbenordnungen im Unterricht von Paul Klee am Bauhaus*, dissertation], Bern University, 2012 [online access: https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/12keller_m.pdf]. and about the meaning of nature, see Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, dissertation, Bern University, 2012, pp. 28, 220–229. [online access: https://biblio.unibe.ch/download/eldiss/12eggelhoefer_f.pdf]. **24** *Theory of Pictorial Configuration*: I.2 Principal Order, BG I.2/2, 23.10.1923. **25** "Art is not learnable!", see Walter Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, hrsg. vom Staatlichen Bauhaus in Weimar und Karl Nierendorf, Weimar und München 1923, pp. 2–8. **26** Klee supposedly said once to his students in the open class on painting: "Genius is the error in the system." See Will Grohmann, *Paul Klee*. Geneva, Stuttgart 1954, p. 376. **27** About the relationship between theory and practice in Klee, see Fabienne Eggelhöfer, *Paul Klees Lehre vom Schöpferischen*, dissertation, Bern University, 2012, pp. 220–229. **28** About the context of the text's writing, see Andreas Vowinckel, *Paul Klees Beitrag zum Sammelband 'Schöpferische Konfession,' 1920*, in: *Paul Klee - Lehrer am Bauhaus*, Exh. Cat. Kunsthalle Bremen, 30.11.2003–29.2.2004, Bremen 2003, pp. 37–51. **29** *Schöpferische Konfession. Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung*, ed. Kasimir Edschmid, vol. 13, Berlin 1920, w/p. [p. 7]. The publication was printed in autumn 1919 in Leipzig. **30** Klee commented about the development of the work in his diary (*Paul Klee, Tagebücher 1898–1918*, ed. by Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, no. 1127, Sep./Oct. 1918, Gersthofen, p. 467) as well as in letters to Lily (*Paul Klee, Briefe an die Familie*, ed. by Felix Klee, Köln 1979, vol. 2, 19.09.1918, p. 936 and 5.11.1918, p. 943) and to his son Felix (ibid. vol. 2, 3.11.1918, p. 943). **31** Bätschmann presumes that the novel *Tristram Shandy* by Lawrence Stern, served as a source of inspiration for Klee for his "history of the line." See Oskar Bätschmann, *Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus*, in: *Kunst und Karriere*. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, ed. by Oskar Bätschmann and Josef Helfenstein, Bern 2000, pp. 121–122. See also Régine Bonnefoit, *Die Linientheorien von Paul Klee*, Petersberg 2009, p. 129. In the library of Klee's estate there is in fact a translation into German of Stern's novel, although it dates to 1921. **32** Gassner points out that some passages are nearly identical to the text by Henri Bergson. Hubertus Gassner, *Realität der Sympathie. Parallelismus der Naturreiche (Novalis)*, in: *Elan Vital oder das Auge des Eros*, Exh. Cat. Haus der Kunst Münschen 20.5.1994–14.8.1994. pp. 25–38; and Richard Hoppe-Sailer, *"Gut ist Formung. Schlecht ist Form". Zum Problem des Naturbegriffs bei Paul Klee* [postdoctoral thesis], University of Basel 1998, pp. 128–134. **33** The impressions of nature during his trip to Tunisia in 1914 were so overwhelming for Klee that he expressed, for the first time, the explicit sensation that there was a link between nature and the self in art. *Paul Klee, Tagebücher 1898–1918*, ed. by Wolfgang Kersten, Stuttgart 1988, no. 926f, April 1914, Tunis, p. 340. The statement he made there, "art-nature-self" corresponds to the conclusion "the artist is a human being, nature is a piece of nature in the space of nature." Paul Klee, *Wege des Naturstudiums*, in: Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923, Weimar/Munich 1923, p. 24. **34** The drawing is found in the file of the pedagogical portion of the estate in the collection of Zentrum Paul Klee. See *Bildnerische Gestaltungslehre*: attachment (illustration of *Wege des Naturstudiums*), BG A/30. It has been analysed various times in published studies. See, for example, Oskar Bätschmann, *Grammatik der Bewegung. Paul Klees Lehre am Bauhaus*, in: *Kunst und Karriere*. Beiträge des internationalen Symposiums in Bern, ed. by Oskar Bätschmann and Josef Helfensteien, Bern 2000, pp. 123–124. **35** The manuscript is in the collection of Zentrum Paul Klee. Klee noted on the first page of the manuscript: "lecture given on the occasion of an exhibition of paintings at the Society of Fine Arts of Jena on January 26, 1924." The text was published for the first time in 1946 with the title *Über die moderne Kunst* [On Modern Art] by Benteli publishing house, Bern. **36** Two drafts are in the *Theory of Pictorial Configuration* file in the collection of Zentrum Paul Klee.

कलेच्या क्षेत्रातील वस्तुनिष्ठ अचूकतेचा प्रश्न

आपण बुद्धिपुर:सर आणि योजनाबद्ध पद्धतीने रचनांवर रचना घडवतच राहत असतो, आणि तरीही तर्क, बुद्धी व योजना यांच्या गणिती ज्ञानाशिवाय कार्यरत असा सहजावबोध ही एक चांगली गोष्ट आहे. त्याच्या विना बरंच काही शक्य असतं, पण सगळंच नाही. आपण तासंतास झटत असतो, कित्येक गोष्टी करतो आणि कित्येक प्रकाराने करतो, काही मूलभूत अशाही गोष्टी करू शकतो, पण अगदी सर्वचकाही नाही.

अशा सहाजवबोधाचं जेव्हा वस्तुनिष्ठ संशोधनाशी नातं जुळतं तेव्हा त्या संशोधनाची प्रगती अधिक गतिशील होते. अशी अचूकता अनेक प्रसंगी अधिक श्रेष्ठ असते. परंतु अचूक संशोधन हे अचूक संशोधनच असल्यामुळे ते कमी गतीने का होईना सहजावबोधाशिवायही केले जाऊ शकते. तत्वतः त्याला त्याची गरज असतेच असं नाही. असे संशोधन तर्कशुद्ध राहून बुद्धिपुर:सर आणि योजनाबद्ध पद्धतीने वाटचाल करू शकते. ते निर्भयपणे ह्या तीरापासून त्या तीरापर्यंत पूल टाकून आगेकूच करू शकते व अगदी अंदाधुंद अव्यवस्थेतही वृत्तीतील व्यवस्थितपणा जपू शकते.

कलेच्या क्षेत्रातही संशोधनातील वस्तुनिष्ठता व अचूकता यांना पुरेशी जागा आहे, व तिकडे नेणाऱ्या मार्गाचे दरवाजे काही काळापासूनच उघडे आहेत. अठराव्या शतकाच्या अखेरीस संगीताच्या क्षेत्रात जे आधीच केले गेले होते त्याची आज दृग्गोचर कलांच्या क्षेत्रात किमान सुरुवात तरी झालेली दिसते. ह्याकरता गणित आणि भौतिकशास्त्र हे त्यांच्या विराम आणि विचलन यांच्या नियमांच्या रुपाने मदत करतात. ह्या ठिकाणी कलानिर्मिती कशाकरता व ह्या प्रक्रियेचे अंतिम रूप काय असेल यांपैकी पहिल्या प्रश्नाची सक्ति ही उपचारक ठरते. बीजगणित, भूमिती आणि यंत्रशास्त्राचा अभ्यास हा केवळ प्रभावीपणाच्या मागे न लागता जे मूलभूत आहे, जे उपयुक्त आहे त्याच्या दिशेने जाण्याचे प्रशिक्षण देतो. दर्शनी मुखवट्याच्या मागे बघायला, एखाद्या गोष्टीच्या मुळापर्यंत जाऊन तिचा बोध घ्यायला आपण शिकतो. जे दृश्य आहे त्याखाली काय वाहते आहे, त्याचा पूर्वेतिहास काय आहे हे समजून घ्यायला आपण शिकतो. खोलात जाऊन जे दडलेलं आहे ते उकलायला, त्याचे विश्लेषण, त्याचे समर्थन करायला आपण शिकतो.

बाह्यरुपाला वा आकाराला जास्त महत्त्व न देता, जे तयार आहे ते तसेच न स्विकारणे हे आपण शिकतो. क्रिटिकल रिग्रेशन, ज्याला विवेचनात्मक प्रतीपगमन म्हणता येईल, म्हणजे प्रगतीची विशिष्ट अशी प्रक्रिया आपल्याला कळू लागते. टीकात्मक दृष्टिकोनातून भूतकाळात जाता जाता प्रत्येक टप्प्यावर पुढे काय होणार आहे ह्याचे संकेत मिळत जातात. ह्याकरता लवकर उठणे, कारण आपल्याला इतिहासाच्या वाटचालीची ओळख करुन घ्यायची असते. वास्तवाच्या उगमातील कारकापासून त्या वास्तवाकडे नेणाऱ्या मार्गावर काय बंधनकारक आहे, काय अनिवार्य आहे हे आपण शिकतो. पचायला सोपे काय आहे, तार्किक संदर्भ लावून हालचालींची सुव्यवस्थित रचना कशी करायची हे आपण शिकतो. तर्कशास्त्र शिकतो. जीवित म्हणजे काय हे शिकतो.

परिणामी कार्यकारण भावातील तणाव कमी होऊ लागतो. अतिशयोक्ती नाही. सर्व

तणाव आतल्याआत, त्यामागे व त्याखाली. उष्णतेची जाणीव फक्त खोल अंतर्मनात. अंतर्मुखता.

हे सर्व खूप चांगले आहे, आणि तरीही यात एक कमी जाणवते: काहीही झाले तरी सहजावबोधाला अजिबात पर्याय नाही. आपण सिद्ध करतो, पुरावे देतो, समर्थन करतो, घडवतो, रचतो: हे सर्व ठीक आहे! तरीही ह्या प्रक्रियेला एक संपूर्णता साधण्यात यश येत नाही.

आपण खूप मेहनत केली. अलौकिक प्रतिभा म्हणजे मेहनत अशी एक अत्यंत चुकीची म्हण आहे. परंतु अलौकिक प्रतिभा ही मेहनतीने साध्य होत नसते. म्हणणारे म्हणतात की अलौकिक प्रतिभा ही काही अंशी किंवा बहुतांशी मेहनत असते. का? तर म्हणे अलौकिक प्रतिभावान व्यक्ति सुद्धा मेहनती होत्या! परंतु अलौकिक प्रतिभा म्हणजे अलौकिक प्रतिभा, मेहेर, कृपा आहे, अनादी आणि अनंत. केवळ जनन.

अलौकिक प्रतिभेला प्रशिक्षण देता येत नाही कारण ती सर्वसामान्य नसते, असामान्य असते. जे अनपेक्षित असते त्याचे अनुमान बांधता येत नाहीत. पण तरीसुद्धा सामान्य व्यक्तिच्या जीवनक्रमात अनपेक्षिततेचे स्थान हे अग्रेसरच असते व ते तो ज्या दिशेने जात आहे तिकडे किंवा एका वेगळ्याच दिशेला उसळी मारुन प्रकट होत जात असते. अलौकिक प्रतिभा ही कदाचित ह्या क्षणी देखील अशा एका जागी असेल जिचा आपण फारसा कधी विचारही करत नाही. एक अलौकिक प्रतिभावान अशी व्यक्ति ही मुळी पाखंडीच आहे अशी ठाम समजूत काही कट्टरवाद्यांची झालेली दिसते. कारण ती स्वतः व्यतिरिक्त इतर कोणतेही तत्व मानत नाही.

कलाविद्यालयाने “अलौकिक प्रतिभा” या संकल्पनेचे जाणूनबुजून जास्त बारकाईने निरीक्षण करणे टाळत त्याबद्दल व्यावहारिक चातुर्याने व आदराने मौनच बाळगलेले बरे. त्याला गुपित म्हणून एका बंद खोलीत ठेवावे. एक असे गुपित की, ते जर त्याच्या गुप्तावस्थेतून बाहेर पडले तर तर्कशून्य आणि मूढ वाटणारे प्रश्न विचारू शकते.

तसे झाले तर मग क्रांतीच होईल. प्रचंड विस्मयामुळे, आश्चर्याचा धक्का बसल्याने अंदाधुंदी, अराजक. संताप, उद्वेग, तडीपारी: संपूर्ण संमिश्रवादी चालते व्हा! संपूर्णतावादी, समग्रतावादी चले जाव! आणि त्यापाठोपाठ शिव्यांचा भडीमार: छायावाद, स्वच्छंदतावाद! वैश्विक गूढवाद!

होय, शेवटी कुणा तत्वज्ञाला, म्हणजे एखाद्या जादूगाराला बोलावावे लागेल! किंवा गतकाळच्या त्या महान मृत विचारवंतांना (ते खरोखरच जिवंत नाहीत?). सुट्टीच्या दिवशीही शाळेच्या बाहेर वर्ग भरवावे लागतील. बाहेर झाडांखाली, प्राण्यांच्या सान्निध्यात, झऱ्यांच्या काठी. किंवा डोंगरांवर, वा समुद्रात!

प्रश्नपत्रिका तयार कराव्या लागतील: गुपितं कशी निर्माण केली जातात?

Santa ratio chaotica! अराजकतेची तर्कशुद्ध व्याख्या! पुस्तकी आणि हास्यास्पद! पण आपण जोपर्यंत योजनाबद्ध रचनेला संपूर्णता मानत राहू तोपर्यंत हेच काम करावे लागेल.

परंतु आपण जरा शांत होऊया. बुद्धीपुरःसरता आणि योजनाबद्धता म्हणजे संपूर्णता नव्हे. ह्यात नैतिक सदाचार असा की वस्तुनिष्ठ अचूकतेची जोपासना करून आपण कलेच्या विशिष्ट विज्ञानाचा पाया रचला, ज्यामध्ये एक अज्ञात संख्या (क्ष) ही समाविष्ट आहे. असा आपण नैतिक सदाचारही निभावला आणि आपली गरजही भागली!

कलाविद्यालय जिवंत आहे. कलाविद्यालय झिंदाबाद!

पाउल क्ले: सर्जनशील आत्मकथन

I

कला जे दृष्टिगम्य आहे ते पुनरुत्पादित करत नाही, तर ते दृश्यमान बनवते. स्वभावतःच चित्र मोहात पाडते आणि हक्काने अमूर्ततेकडे नेते. त्यातील काल्पनिक अंगाचा स्वभाव धूसर व अद्भुत परिकथेसारखा असला तरी तो चित्रात अचूकतेने व्यक्त होतो. चित्ररुपी किंवा चित्रकलात्मक काम जितके शुद्ध असेल, म्हणजेच चित्ररुपी प्रस्तुतीकरण ज्या आकारात्मक घटकांवर आधारित आहे त्यांच्याकडे जितके अधिक लक्ष दिले जाईल, तितकीच दृश्यमान गोष्टींच्या वास्तववादी प्रस्तुतीकरणासाठी जरुरी असलेली तालीम कमी लागेल..

चित्ररुपाचा आकारात्मक घटक असलेल्या ऊर्जेची रुपे आहेत: बिंदू, रेषा, सपाट पृष्ठभाग आणि अवकाश. एक सपाट घटक जो उपघटकांनी बनलेला नाही, म्हणजे उदाहरणार्थ, बोरुच्या रुंद कांडाने तयार झालेली छटाभेदरहित ऊर्जा. अवकाशीय घटकाचे एक उदाहरणार्थ म्हणजे कमीअधिक दबाव देऊन पूर्ण भरलेल्या कुंचल्याने बनवलेला ढगासारखा अस्पष्ट असा एक ठिपका.

II

चला पुढे जाऊया. प्रगल्भ आणि वेगळ्या अशा ज्ञानाच्या प्रदेशात स्थलवर्णनात्मक नकाशा तयार करत त्याच्या आधारे एक फेरफटका मारुया. निश्चल अचेतन असा बिंदू. पहिल्या कृतीची सुरुवात होते ती इथून: त्या बिंदुला ओलांडून पलीकडे जाणारी अशी रेषा. थोड्या वेळाने एक विराम. श्वासोच्छवास पुनः पूर्ववत करण्यासाठी. (तुटलेली, किंवा अनेक विराम झाल्यास, जिथे जिथे श्वास घेण्याकरता थांबलो तिथे तुटलेली, मग पुन्हा जोड लावून पुढे सरकवलेली रेषा.) मागे वळून पाहू आपण किती दूर आलो आहोत. (प्रति-क्रिया).

मनातल्या मनात हा रस्ता बरा का तो बरा याचे गणित मांडणे (रेषांचं भेंडोळं). एक नदी अडथळा आणू पाहत आहे, आपण एक होडी वापरतो (लाटांची हालचाल). अजून वर पुढे एक पूल असू शकला असता (कमानींची रांग).

तिथे पलीकडे आपल्याला एक समविचारी व्यक्ती भेटते. तिलाही त्या प्रगल्भ ज्ञानाच्या शोधात तिकडेच जायचं असतं. प्रथम एकत्र आल्याचा आनंद (एककेंद्राभिमुख होणे). हळूहळू फरक प्रकट व्हायला लागतात (दोन्ही रेषांचे स्वतंत्र मार्ग). दोन्हीकडे एक प्रकारची उत्तेजना (रेषेची अभिव्यक्ती, गतिशीलता, तिचे अंतर्मन).

आपण एक न नांगरलेले शेत ओलांडतो (रेषांनी भरलेला पृष्ठभाग), पुढे एक घनदाट जंगल. तो वाट चुकतो, शोधतो आणि एकदा तर स्वतःच्याच शेपटीमागे धावणाऱ्या कुत्र्याची सर्वपरिचित कृती सुद्धा करुन दाखवतो..

मी पण आता तसा अगदी शांत, अविचल नाही: नवीन नदीच्या परिसरावर पसरलेलं धुकं. ते जसं विरत जातं तसं थोडं स्पष्ट दिसू लागतं. बुरुडकाम करणारे विणकर घरी परतत आहेत, त्यांच्या गाड्या घेऊन (चाक). त्यांच्यासोबत भन्नाट कुरळे केस असलेलं एक मूल (रेषेची नागमोडी फिरत). नंतर वातावरण दमट होतं, अंधारायला लागतं (अवकाशीय घटक). क्षितिजावर वीज चमकते (टोकेरी झिगझॅग रेषा). आणि आपल्या डोक्यावर आकाशात तारे (बिंदू-बीजांची पेरणी).

लवकरच आपण आपला पहिला मुक्काम गाठतो. झोप लागण्या आधी बऱ्याच आठवणी पुन्हा डोकं वर काढतीलाच, कारण असा लहानसा प्रवासही खूप प्रभावशाली असतो.

पराकोटीच्या विभिन्न रेषा. ठिपके, थेंब. पृष्ठभाग -- गुळगुळीत, ठिपके ठिपके असलेले, रेषांनी भरलेले. लाटांची हालचाल. अडखळत, थांबत थांबत जाणाऱ्या रेषा. उलट्या दिशेने येणाऱ्या रेषा. त्यांच्या वेण्या, त्यांची वीण. भिंती, कौलं. एकसूरता, बहुसूरता. विरुन जाणारी, ठळक होणारी रेषा (गतिशीलता).

पहिल्या टप्प्याचा सुखद समतोल, मग थोडा अटकाव, अवरोध, अस्वस्थता! दबलेली, आळा घातलेली थरथर, आशेने भरलेल्या वाऱ्याच्या झुळुकांचे आर्जव. वादळापूर्वीची टोळधाड! अतिक्रोध, हत्या.

पण तरीसुद्धा ह्या कामावरची श्रद्धा ही मार्गदर्शक, अगदी घनदाट जंगलात आणि अंधारायच्या वेळीही. चमकणाऱ्या विजेच्या रेषेनं ह्या मार्गावरील चढउतारांची पूर्वसूचना दिली होती -- एका झपाटलेल्या मुलाला, त्यावेळीच.

III

मी चित्ररूपी प्रस्तुतीकरणाचे घटक नुमोदित केले आहेत, जे दृश्यमानपणे कलाकृतीशी संबंधित असले पाहिजेत. याचा अर्थ असा लावू नये की कलाकृतीत घटकांशिवाय इतर काहीही नसावे. घटकांनी आकार उत्पन्न केले पाहिजेत, परंतु त्या प्रक्रियेत स्वतःचा त्याग न करता. स्वतःला जपत.

बऱ्याच वेळा ह्या घटकांपैकी अनेकांना आकार, वस्तु वा इतर दुय्यम गोष्टी घडवण्याकरता एकत्रित येणे आवश्यक ठरते. एकमेकांशी संबंध जोडणाऱ्या रेषांनी निर्माण झालेले पृष्ठभाग (उदा. उडणाऱ्या पाणकिड्यांचे दृश्य) किंवा त्रिमितीयाशी संबंध जोडणाऱ्या ऊर्जांनी घडवलेल्या अवकाशीय संरचना (एकमेकात मिसळणारे मत्स्यवृंद).

आकारात्मक सुसंगतीच्या अशा समृद्धीकरणाद्वारे, विभिन्नतेच्या आणि त्याचबरोबर वैचारिक अभिव्यक्तीच्या शक्यता अगणितपणे वाढतात.

सुरुवातीला कृती आहे खरी, परंतु त्याही वर कल्पना आहे. आणि अनंताची कोणतीही निश्चित सुरुवात नसून, वर्तुळासारखे ते अनादी असल्याने कल्पना ही प्राथमिक मानली जाऊ शकते. सुरुवातीला शब्द होता, हा अनुवाद लूथरचा.

IV

किंवा गतिशीलता ही सर्व उत्क्रांतीच्या मुळाशी असते. ज्यावर आपण एकेकाळी तारुण्यावस्थेतील कडक भाबडे वैचारिक प्रयत्न वाया घालवले होते, त्या लेसिंगच्या लाओकूनमध्ये कालिक आणि अवकाशीय कलांमधील फरकावर खूप भर दिला आहे. आणि बारकाईने पाहिले तर तो केवळ पुस्तकी भ्रम आहे. कारण अवकाश ही देखील एक कालिक संकल्पना आहे.

बिंदू गतिशील होऊन रेषा बनायला काही काळ जावा लागतो. त्याचप्रमाणे जेव्हा एखादी रेषा समतल पृष्ठभाग बनते. तशीच पृष्ठभागापासून अवकाशीय स्वरुपापर्यंतची हालचाल.

कलाकृती कधी एकदम तयार होते का? नाही, ती भागाभागाने बांधली जाते, अगदी एखाद्या घरासारखी.

आणि दर्शक, तो तरी अति घाईने कलाकृतीचे रसग्रहण पूर्ण करून टाकतो का? (दुर्दैवाने अनेकदा, होय.)

फॉयरबाख नाही का म्हणत एखादं चित्र समजून घ्यायचं असेल तर त्याकरता खुर्चीही लागते. खुर्ची कशाकरता?

जेणेकरुन थकलेल्या पायांनी रसग्रहण करणाऱ्या मनाला त्रास देऊ नये. जास्त वेळ उभे राहिल्याने पाय थकतात. म्हणजे काय? तर थोडी मोकळीक : वेळ.

स्वभावधर्म : हालचाल किंवा गतिशीलता. स्वतःपाशी व स्वतःमध्ये असणारा निश्चल बिंदूच केवळ कालातीत आहे.

या ब्रह्माण्डातही गतिशीलता ही प्राथमिक. पृथ्वीवरील स्थिरता किंवा निश्चलता म्हणजे प्रकृतीवर यद्दच्छेने घातला गेलेला प्रतिबंध होय. ह्या आसक्तिस प्राथमिक मानणे – हा एक भ्रम.

“लेखनाची” किंवा “लिपिची” उत्पत्ती ही गतिशीलतेची एक अतिशय चांगली उपमा आहे. कलाकृती देखील प्रामुख्याने उत्पत्ती आहे; ती उत्पन्न किंवा उत्पादन म्हणून कधीही अनुभवली जात नाही.

अस्तित्वात येण्याच्या एका विशिष्ट तृष्णेची आग उत्पन्न होते, हातातून जाऊन बोर्डावर वाहते आणि एकदा बोर्डावर आली की ठिणगी बनून झेप घेते, जेथून आली ते वर्तुळ पूर्ण करत, डोळ्यात परत, आणि त्याच्याही पलिकडे.

दर्शकाची मूळ क्रिया देखील कालिक असते. चित्र पाहताना त्याचे भाग तो एकापाठोपाठ एक डोळयातील पडद्यावर आणतो, आणि दृष्टी एखाद्या नवीन कलाकृतीवर केंद्रित करण्यासाठी त्याला जुनं ते सोडून द्यावंच लागतं.

कधी तो सगळं थांबवतो आणि निघून जातो, कलाकारासारखा. जर त्याला परत येण्यात काही मोलाचं आढळलं तर तो परत येतो; कलाकारासारखाच.

एखाद्या चरायला सोडलेल्या जनावरासारखा सावकाश निवांतपणे आस्वाद घेणाऱ्या दर्शकांच्या डोळ्यांसाठी कलाकृतीत वाटा करून दिलेल्या असतात. (संगीतात स्वर कानांपर्यंत पोहोचण्याकरता कालवे काढलेले असतात - हे सर्वांनाच माहीत आहे - आणि नाटकात दोन्ही गोष्टींकरता दोन्ही.)

कलाकृती गतिशीलतेतून उद्भवते, स्वतः स्थिरावलेली गतिशीलता असते आणि गतिशीलतेत ग्रहण केली जाते (डोळ्यांचे स्नायू).

V

पृथ्वीवर दिसू शकणाऱ्या गोष्टींपैकी पहायला आवडणाऱ्या किंवा ज्या पाहायची इच्छा असेल अशा गोष्टी लोक पूर्वी चित्रित करीत. आता दृश्यमान गोष्टींची वास्तविकता स्पष्ट केलेली आहे, जेणेकरुन हा विश्वास अभिव्यक्त होतो की जे दृष्टीगम्य आहे ते संपूर्ण जगाच्या संबंधात केवळ एक उदाहरण मात्र आहे, आणि इतर सत्ये सुप्तपणे व बहुसंख्येत अस्तित्वात आहेत. गोष्टी विस्तारित आणि वैविध्यपूर्ण अर्थाने दृश्य होतात, अनेकदा कालच्या तर्कसंगत अनुभवाच्या विरोधात असल्यासारख्या दिसतात. आगंतुकत्व अपरिहार्य आहे हे दाखवणे हा उद्देश.

पुण्य आणि पाप, चांगले आणि वाईट ह्या संकल्पनांचा समावेश केल्याने एक नैतिकतेचे क्षेत्र तयार होते. त्यात पाप हा एक विजयी किंवा लज्जास्पद शत्रू नसावा, तर एकूण समग्र रचनेत सह-निर्मिती करणारी शक्ती असावी.

संकल्पना आणि विकास ह्या दोन्ही प्रक्रियांत योगदान देणारा एक घटक. नैतिक समतोल साधण्याकरता आदिम पुल्लिंगी (वाईट, रोमांचक, उत्कट) आणि आदिम स्त्रीलिंगी (चांगले, वर्धक, शांत) यांची एकसमयता.

ह्याच्याशीच समन्वित म्हणजे आकार, हालचाल आणि प्रतिचाल, किंवा साध्या शब्दात, वस्तुनिष्ठ विरोधांचं किंवा परस्परभेदांचं एकसमयिक मिश्रण (रंगवाद. विघटित रुपात परस्परभेदी रंगांचा वापर, डेलौने करतो त्याप्रमाणे). प्रत्येक ऊर्जेला तिच्यामध्ये अव्यक्त असलेली आणि शक्तींच्या खेळाच्या वर स्थित असलेली स्थिती साकारण्यासाठी एक पूरक आवश्यक असतो. अखेर अमूर्त आकारात्मक घटकांपासून एका आकारबद्ध विश्वाचे सृजन होते, जे त्या घटकांच्या एकीकरणातून निर्माण होणाऱ्या मूर्त वस्तूंच्या, किंवा संख्या आणि अक्षरांसारख्या अमूर्त गोष्टींच्या पलीकडे जाते. ह्या विश्वात आणि देवाने घडवलेल्या महान सृष्टीमध्ये इतके साम्य असते की केवळ एक उच्छवास सुद्धा धर्माची अभिव्यक्ती होण्यास – म्हणजेच धर्माचे कृतीत रुपांतर होण्याकरता पुरेसा ठरतो.

VI

एखाद दोन उदाहरणं:

पुरातन काळातील एक माणूस तांडेल म्हणून एका बोटीवर, सम्पूर्ण आस्वाद घेणारा, कल्पक सुखसोयींनी भरपूर अशा सुविधांचा योग्य उपभोग घेणारा.. त्यानुसार पुरातन काळातील लोकांचे चित्रण.

आणि आज: एक आधुनिक व्यक्ती, आगबोटीच्या डेकवरुन चालताना काय अनुभवते: १. स्वतःची हालचाल, २. बोटीची गती, जी विरुद्ध दिशेत असू शकते, ३. पाण्याच्या प्रवाहाची गती आणि दिशा, ४. पृथ्वीचे परिभ्रमण, ५. त्याची कक्षा, ६. पृथ्वीच्या आजूबाजूला असणाऱ्या चंद्र-ताऱ्यांचे भ्रमण व त्यांच्या भ्रमणाच्या कक्षा.

फलश्रुत: अंतराळातील गती व हालचालींची संरचना, आगबोटीवरील मी हे केंद्र.

बहरलेले सफरचंदाचे झाड, त्याची मुळे, त्यांतून वरच्या दिशेने वाहणारे रस, त्या झाडाचा बुंधा व त्याला आडवा छेद दिल्यावर त्यावर झाडाचे वय दाखवणारी वलये, फूल, त्याची रचना, त्याची लैंगिक कार्ये, फळे, बियांना जपणारे आवरण.

अभिवृद्धीच्या अवस्थांची एक संरचना.

एक झोपलेली व्यक्ती, तिच्या रक्ताचा प्रवाह, फुफ्फुसांचे प्रमाणबद्ध श्वसन, मूत्रपिंडांचे सूक्ष्म कार्य, डोक्यात स्वप्नांचं एक पूर्ण विश्वच्या विश्व, प्रारब्धाच्या शक्तींशी नाते जोडणारे.

शरीराच्या विविध कार्यांना शांततेच्या स्थितीत एकत्रित आणणारी संरचना.

VII

कलेचा सृष्टीशी संबंध हा रुपकासारखा असतो. तिची प्रत्येक अभिव्यक्ती ही एक उदाहरण असते. जसे पृथ्वीलोक हे ब्रह्माण्डाचे एक उदाहरण आहे.

घटकांना मुक्त करणे, वेगवेगळ्या आकृति बंधांत त्यांना पुन्हा एकत्र आणणे, त्यांचे एकाच वेळी अनेक बाजूंनी विघटन आणि पुनर्रचना करणे, शिल्पात्मक स्वरबहुलता (पाउलीफोनी), हालचालींच्या संतुलनातून शांततेचि निर्मिती, हे सर्व आकाराबद्दलचे महाप्रश्न आहेत, आकाराबद्दलच्या ज्ञानाकरता अतिशय महत्वाचे असे, परंतु केवळ त्यांची उत्तरे शोधून वरच्या स्तरावर अद्याप कलेचे सृजन होत नाही. सर्वात वरच्या स्तरावर अर्थबहुलतेच्या मागे एक अंतिम गूढ असते आणि तेथे बुद्धीचा प्रकाश कमकुवत पडून विझून जातो.

कला तेथे (त्या सर्वोच्च स्तरावर) जो परिणाम आणि मोक्ष घडवून आणू शकते त्याबद्दल आपण तर्कशुद्धपणे बोलू शकतो, कारण : कल्पनाशक्ती अंतःप्रेरणेतून घेतलेल्या चेतनेने उत्तेजित होऊन आपल्यासमोर असे एक प्रतिविश्व निर्माण करते, जे अतिपरिचित अशा पृथ्वीवरील किंवा ज्ञात अशा अलौकिक विश्वापेक्षा अधिक प्रोत्साहित आणि उत्तेजित करणारे असते.

कारण प्रतीके मनाला सांत्वन देतात जेणेकरुन त्याला हे समजते की केवळ इहलोक आणि त्याची संभाव्य वृद्धी हे एकचएक जीवनसत्य कधीच असत नाही. कारण प्राचार्य असो वा आचार्य, नैतिक गांभीर्य आणि निशाचरी खिदळणे ह्यांचा दोघांवर तेवढाच पगडा असतो.

कारण वास्तवाला ह्या रचनेत कितीही वरती चढवले तरी ती स्तिथी काही दीर्घकालीय व चिरस्थायी आनंद देऊ शकत नाही..

कला अंतिम वास्तवाशी तिला कधी कोणी न शिकवलेला एक खेळ खेळते आणि त्यातच त्याच्यापर्यंत पोहोचतेही!

चल उठ मानवा! या विश्रामबागेची किंमत करायला शिक, तिथल्या हवेप्रमाणे तुझा दृष्टिकोनही बदलून एका अशा जगात पाऊल ठेवून पहा ज्याची माया तुझे मनो-रंजन करुन तुझ्या अपरिहार्य अशा धूसर धूरकट दैनंदिन जीवनास पुन्हा सामोरं जाण्याचं बळ तुला देऊ शकते.

त्याहूनही अधिक, ह्यातून तुला तुझी कात टाकण्यास व क्षणभर तरी का होईना तूच देव आहेस असा विश्वास तुझ्यात जागृत होण्यास मदत होऊ दे. जेणेकरुन कामानंतरच्या संध्याकाळबद्दलची आतुरता, उत्सुकता तुझ्यात सतत पुन्हा जागी व्हावी, जेव्हा आत्मा आपलं अन्न ग्रहण करायला जातो, त्याच्या भुकेल्या मज्जातंतूंचं पोषण करुन त्यांच्या थकलेल्या वाहिन्या नवीन रसाने भरतो.

या बळकट करणाऱ्या समुद्रात तू ये, रुंद नदीवर वहात आणि मोहक झऱ्यांवरही, एखाद्या सूत्ररुपी-शाखासंभृत अशा त्या चित्राप्रमाणे.

क्ले चे येना, जर्मनी मध्ये दिलेले व्याख्यान

आदरणीय मित्रहो!

माझ्या कामांच्या सान्निध्यात उभं राहून तुमच्याशी बोलणं मला जरा अवघडच जाणार आहे कारण खरंतर माझ्या चित्रांनी त्यांच्या स्वतः च्या भाषेत बोलणंच रास्त ठरेल. म्हणून थोडीशी भीती वाटते की माझी नीट तयारी झाली आहे की नाही आणि मी जे बोलणार आहे ते मी योग्य तऱ्हेने मांडू शकणार आहे की नाही.

कारण चित्रकार म्हणून इतरांना माझं काम मला ज्या दिशेने घेऊन जात आहे त्या दिशेने घेऊन जाण्याची क्षमता माझ्यात आहे असे जरी मला वाटत असले तरी शब्दांच्या माध्यमातून तो रस्ता कसा जातो हे सांगणे मला जमेलच याची खात्री मला नाही.

आणि म्हणून मी मला दिलासा देतो की मी जे बोलणार आहे त्याला स्वतः चे असे अस्तित्व नसून माझी चित्रं बघताना तुम्हाला जे काही वाटले त्याला कदाचित पूरक ठरुन ते तुमच्या मनातील प्रतिमेला अधिक ठळक रुप देऊ शकेल.

असं करताना मला थोडंफार जरी यश मिळालं तरी मला आनंद होईल आणि तुमच्या समोर उभं राहून तुमच्याशी बोलण्याचं जे काम मला दिलं गेलं आहे त्याला मी योग्य न्याय दिला आहे असं मला वाटेल.

"कलाकारा, तू काम कर, बोलू नकोस" - शब्दा बद्दल असणाऱ्या या पारंपारिक तिरस्काराकडे अजून थोडं दुर्लक्ष्य करावे म्हणून मला वाटतं सर्जनशीलतेच्या अशा काही अंगांबद्दल मी बोलावं की ज्यांच्या अस्तित्वाची जाणीव कलाकाराला काम करत असताना जास्त करून त्याच्या अंतर्मनातच होते. अत्यंत व्यक्तिनिष्ठ नजरेने या प्रक्रियेकडे बघताना मला कलाकारानं का बोलावं याचं कारण सापडतं, म्हणजे: मुख्य मुद्द्याला नवीन माध्यमातून बघत त्याच्या नियोजित स्थानापासून हलवून त्याची नवीन मांडणी करणे. फक्त बाह्य आकार अथवा दृश्य रुप यांच्याकडेच लक्ष दिले गेल्या मुळे त्यांच्यावर पडलेल्या ओझ्यातून त्यांची थोडीफार सुटका करणे.

म्हणजे : अर्थाकडे जास्त लक्ष देणे.

आकार आणि अर्थ असे द्वैत निर्माण करुन मग त्यांत समन्वय साधायचा प्रयत्न करणे याची मला खरं तर चीड आहे कारण मग मी शाब्दिक, सांकपलनीक अशा पुस्तकी ज्ञानाच्या फार जवळ जातो.

अशावेळी मी कदाचित फक्त माझा स्वतः चाच विचार करीत असतो आणि मला या गोष्टीचा विसर पडतो की तुमच्यापैकी बहुतांशी लोकांना 'आकारा' पेक्षा 'अर्थ' च जास्त जवळचा वाटत असणार. आणि म्हणूनच आकाराबद्दल तुम्हाला चार गोष्टी सांगणे हे मला अपरिहार्य वाटते.

मी प्रथम तुम्हाला चित्रकाराच्या कार्यशाळेत डोकावून बघायला मदत करणार आहे म्हणजे मग आपल्यात होणारा संवाद नक्कीच सोपा व अर्थपूर्ण होईल.

कलाकार आणि सर्वसाधारण माणसांच्या दरम्यान कोठलातरी एक असा प्रदेश असणारच जिथे त्या दोघांची भेट होऊ शकते व जिथून बघितलं तर मग कलाकार हा काही एक अजब प्राणी आहे असं तुम्हाला वाटणार नाही.

तर तो तुमच्यासारखाच एक जीव आहे जो तुमच्याप्रमाणेच या अनेकरूपी जगात

ठेवला गेलेला असून त्यालाही इथे सुखात किंवा दुःखात जगण्यासाठी प्रयत्न करावे लागतात.

फरक एवढाच की तो त्याला माहिती असलेल्या एका विशिष्ठ मार्गाने स्वतःला या सर्वातून बाजूला काढू शकतो आणि तसं करताना कधी कधी तो कदाचित सर्जनशील कामातून काही घडवताना मिळणाऱ्या मुक्तीच्या अनुभवाला वंचित राहणाऱ्या माणसाच्या तुलनेत आनंदी असतो.

फक्त याच अर्थानी जर कलाकाराचे पारडे थोडेसे जड होत असेल तर तुम्ही तसे होऊ द्यावेत कारण नाहीतर इतर अनेक बाबतीत त्याचे पुरेसे हाल होत असतातच.

*

८०-८१

इथे एका उपमेचा वापर करण्याची परवानगी तुम्ही मला द्यावीत - ‘झाड’ या उपमेचा.

कलाकार या अनेकरुपी जगाचा अनुभव घेतो, त्याच्यावर विचार करतो आणि, आपण क्षणभर धरुन चालूया की - अत्यंत शांतते मध्ये - त्याला या सर्वाचा काही अंशी अर्थ लागतो. त्याला तो कुठे आहे त्याची व त्याच्या भोवतालच्या परिसराची इतकी चांगली ओळख झालेली असते की गोष्टींची नश्वर दृष्य रुपे व त्यांचे अनुभव या दोन्हींची सांगड तो घालू शकतो. ही ओळख - निसर्गातील गोष्टींची, जीवनातील घडामोडींची व त्यांच्या अंतरंगांची, त्यांना फुटणाऱ्या अनेक बुंध्यांच्या व फांद्यांच्या गुंतागुंतीच्या योजनेची - झाडाची मुळे असच शांतपणे काम करत असतात - आणि म्हणून या दोन्ही योजनांची तुलना मी करु इच्छितो.

कारण इथूनच कलाकाराकडे असे अनेक रस वाहात येत असतात, त्याच्या अंतरंगात शिरण्याकरता, त्याच्या सर्वांगातून, डोळ्यांतून वाहण्याकरता.

असा तो झाडाच्या बुंध्यासारखा त्याच्या जागी उभा असतो.

या शक्तिशाली धारा-प्रवाहांत तो जोराने ओढला जातो व त्याला जे समजून दृश्यमान झालेले असते ते तो त्याच ओघात आपल्या कामात आणून सोडतो.

झाडाचा शेंडा जसा काळ व अवकाश या दोन्ही पातळींवर उलगडताना व वाढताना दिसतो, तसंच चित्राच्या बाबतीत पण घडतं.

झाडाकडून कोणीही स्वप्नातसुद्धा अशी अपेक्षा करणार नाही की त्याचा शेंडा तंतोतंत त्याच्या मुळां सारखाच तयार व्हायला हवा. कोणालाही हे समजू शकतं की वरचा भाग हा काही खालच्या भागाचं आरशात दिसावं तसं अचूक प्रतिबिंब असूच शकणार नाही. कारण कोठल्याही गोष्टीच्या विविध मूलभूत घटकांतील प्रत्येक जिवंत घटकाच्या कार्याचे स्वरुप कालानुरुप अपरिहार्यपणे बदलत राहते हे स्पष्ट आहे.

परंतु कलाकाराला मात्र चित्र काढताना वास्तवातील गोष्टींच्या सर्वसामान्य दृश्य स्वरुपात असे अपरिहार्य असणारे बदल करणं आवश्यक असतं हे कधीकधी अट्टहासाने अमान्य केलं जातं. या हट्टाच्या उत्साहात ‘कलाकाराची शुद्ध हरपलेली आहे’ किंवा ‘तो जाणूनबुजून फसवतो आहे’ असे तीव्र उद्गगार काढायलाही लोकांनी मागेपुढे पहिलेले नाही.

पण तो तर त्याला सांगितलेल्या बुंध्याच्या जागी उभा राहून जमिनीच्या खालून वरती येणाऱ्या रसांना गोळा करुन त्यांना मार्गी लावण्या व्यतिरिक्त काहीच करत नसतो. फक्त गोळा झालेले पुढे पोहचवणे इतकेच; त्यांचा सेवक बनून नाही, व त्यांचा मालक बनूनही नाही.

असा तो एका खरोखर निरहंकारी, विनम्र स्थानी असतो. आणि झाडाच्या शेंड्याचे सौंदर्य म्हणजे तो स्वतः नसतो. त्याने त्या बहराला केवळ वाट करून दिलेली असते.

मी झाडाच्या शेंड्याची आणि मुळाची तुलना सृजन प्रक्रियेच्या ज्या अंगांशी केली त्यांचे स्पष्टीकरण सुरु करण्यापूर्वी मला पुन्हा माझ्या मनातील काही शंका व्यक्त करणे आवश्यक वाटते.

वेगवेगळ्या मितींचा भाग असलेल्या घटकांनी बनलेल्या समग्र रचनेत (स्वतःचे भान राखून) मार्ग सापडणे सोपे नाही. आणि अशी समग्र रचना म्हणजे निसर्गही असतो व त्याची रुपांतरित प्रतिमाही – म्हणजे कलाकृतीही असते.

अशी समग्र रचना, मग ती निसर्ग असो वा कला, यथादर्शनी आपल्या दृष्टीक्षेपात ठेवणे हे तर कठीण असतेच, आणि त्याहूनही अधिक कठीण असते ते म्हणजे दुसऱ्याला अशा दृष्टीने समग्रतेचे अवलोकन करण्यास मदत करणे.

ह्याचं कारण म्हणजे अवकाशीय संरचनांचे वर्णन करण्याच्या आपल्या ज्या पद्धती आहेत त्या खंडित असून कालिक दृष्ट्या एकमेकांपासून वेगळ्या झालेल्या आहेत. त्यामुळे तिचे अशा प्रकारे वर्णन करणे की जेणेकरून ऐकणाऱ्याच्या मनात एक स्पष्ट, त्रिमितिक प्रतिमा उदयास यावी हे शक्य होत नाही. आणि ह्याचं कारण म्हणजे भाषेच्या कालिक मर्यादांमुळे तिचे असलेले अपुरेपण.

कारण आपल्याकडे अनेक मितींच्या एककालिकतेवर संश्लेषणात्मक अशी चर्चा करण्याची साधनेच पुरेशी नाहीत. परंतु हा अभाव आहे हे गृहीत धरुन सुद्धा आपल्याला रचनेच्या प्रत्येक अंगाकडे बारकाईने लक्ष देणे आवश्यक असते.

मात्र अशा प्रकारे प्रत्येक अंग बारकाईने हाताळताना त्यात विचारात घेण्याजोगे बरेच काही असले तरीही ती केवळ एक आंशिक क्रिया आहे ह्याचे भान ठेवणे आवश्यक असते. असे भान ठेवले म्हणजे मग एखादी नवीन आंशिक क्रिया आपल्याला पूर्णपणे वेगळ्या दिशेने, इतर मितींमध्ये, अगदी दुर्गम अशा जागी घेऊन जात असली व मग त्यापूर्वी हाताळलेल्या अंगांचा अथवा मितींचा आपल्याला सहज विसर पडू लागला, तरी आपण एकदम घाबरुन जाणार नाही.

काळाच्या ओघात विरुन जाणाऱ्या प्रत्येक मितीला आपण असे म्हणायला हवे: तू आता भूतकाळ बनत आहेस; परंतु कदाचित ह्या नवीन मितीत आम्ही एखाद्या निर्णायक, काहीशा टीकात्मक, कदाचित आनंददायी अशा स्थळी पोहोचू व त्या वर्तमान स्थितीत आपण एकमेकांस परत भेटू.

आणि जसजशा ह्या मिती वाढत जातील, तसतसे या संरचनेच्या वेगवेगळ्या अंगांचा एकाच वेळी विचार करणे जर आपल्याला अधिकाधिक कठीण होत गेले, तर याचा अर्थ असा की आपण खूप संयम बाळगणे आवश्यक आहे.

५३

अशी बहुमितीक एककालिकता जी, ज्यांना आपण अवकाशीय कला म्हणतो त्यांना फार पूर्वीच साध्य झालेली आहे; जी संगीतासारख्या कालिक कलेलाही नाद-प्रतिनादाच्या अचूक रचना बांधून स्वरबहुलतेत साध्य झालेली आहे; व जी नाट्य ह्या बहुमितीक एककालिकतेच्या कालरुपास त्याचे सर्वोच्च शिखर गाठण्यास मदत करते -- दुर्दैवाने शाब्दिक संकल्पनांवर भर देणाऱ्या कला शिक्षणाच्या क्षेत्रात अशी एककालिकता आपल्याला सापडत नाही.

कला शिक्षणाच्या क्षेत्रात ह्या मितींची भेट घडवून आणण्याची कृती ही त्या घटनेच्या बाहेर होते; एखाद्या अपूर्ण वाटणाऱ्या गोष्टीला पूर्णत्व देणाऱ्या घटकासारखी.

ह्या माझ्या स्पष्टीकरणाने एका कलाकृतीमध्ये अनेक मितींच्या एकत्र येण्याने निर्माण

होणाऱ्या एककालिकतेचा अनुभव घेण्यास तुम्हाला कदाचित मदत होऊ शकेल.

झाडाच्या शेंडा म्हणजे तो स्वतः नाही हे जाणणारा मी केवळ एक विनम्र मध्यस्थ आहे; मात्र सर्व सृष्टी तेजांकित करणाऱ्या त्या प्रकाशाकडे तुमचं लक्ष मी वेधू शकेन असं मला वाटतं.

*

आता मुद्द्यावर येऊ, चित्रावकाशातील मितींबद्दल बोलू.

याआधी मी झाडाच्या शेंड्याचा मुळाशी असलेल्या, तसेच कलाकृतीच्या निसर्गाशी असलेल्या संबंधाबद्दल बोललो; तसेच माती आणि हवा ह्या द्वैताचे व त्यांच्याशी संलग्न अशा खोली व उंची ह्यांच्या एकमेकांवर होणाऱ्या भिन्न परिणामांचे सोदाहरण स्पष्टीकरण दिले.

जेव्हा आपण कलाकृती साकार करण्याच्या विशिष्ट मितींमध्ये प्रवेश करतो तेव्हा झाडाच्या शेंड्याशी तुलना केलेल्या कलाकृतीच्या बाबतीत नेहमीचे आकारप्रमाण बदलण्याची, नैसर्गिक रुपाला थोडा धक्का देण्याची किंवा विचलित करण्याची गरज असते. कारण निसर्गाच्या पुनर्जन्माच्या प्रक्रियेचा उगम इथे होतो.

तर मग ह्या विशिष्ट मिती कोणत्या?

इथे सर्वसाधारणपणे मर्यादित अशा आकारात्मक घटकांची चर्चा करावी लागेल, उदा. रेषा, फिक्कट-गडद छटा आणि रंग.

५३-५४

ह्यात रेषा हा सर्वात मर्यादित घटक आहे कारण रेषा ही केवळ मोजमापाची बाब आहे. तिची हालचाल, तिचे आचरण म्हणजे कमी अधिक लांबी, विशाल किंवा लघु कोन, त्रिज्यांची लांबी, केंद्रबिंदूपासूनचे अंतर वगैरे. म्हणजे नेहमी मोजता येण्याजोगे असे काहीतरी!

माप हे या घटकाचे वैशिष्ट्य आहे, आणि जेथे मोजमाप करता येण्याबाबत शंका निर्माण होते, त्या ठिकाणी रेषा पूर्णपणे शुद्ध पद्धतीने हाताळली गेलेली नाही असे म्हणता येईल.

रंगांचा कमी-अधिक उठाव, किंवा त्यांच्या फिक्कट-गडद छटा, काळ्या आणि पांढऱ्यामधील अनेक छटा, ह्यांचे स्वरुप काहीसे निराळे असते. ह्या दुसऱ्या घटकाचे वैशिष्ट्य म्हणजे वजन किंवा भार. काही छटा पांढऱ्या उर्जेच्या दृष्टीने घन किंवा विरळ असतात, तर काही काळ्या रंगाच्या भाराप्रमाणे (/ गडदपणाप्रमाणे) कमी-अधिक वजनाच्या असतात. अशा छटांचे वजन आपण एकमेकांच्या तुलनेत मापू शकतो. तसेच आपण काळ्या छटांचे वजन एखाद्या पांढऱ्या मानकाच्या पार्श्वभूमीवर, तर पांढऱ्या छटांचे काळ्या मानकाच्या पार्श्वभूमीवर (उदाहरणार्थ शाळेतील फळा) मापू शकतो. किंवा ह्या दोन्ही छटांची एकाचवेळी तुलना करायची झाली तर ती त्यांच्या बरोबर मधल्या अशा राखाडी रंगाच्या पार्श्वभूमीवर करता येते.

तिसरा घटक म्हणजे रंग. रंगांची अर्थातच वेगळीच वैशिष्ट्ये असतात, कारण मापून किंवा तोलून त्यांना आपण पूर्णपणे समजू शकत नाही. ज्या ठिकाणी फुटपट्टी किंवा तराजु वापरुन फरक निर्धारित केले जाऊ शकत नाहीत, म्हणजे शुद्ध पिवळा पृष्ठभाग आणि त्याच्या समान आकाराचा व उठावाचा शुद्ध लाल पृष्ठभाग यांच्यातील जो फरक

आपण फुटपट्टी किंवा तराजूने मापू शकत नाही त्याला आपण 'पिवळा' व 'लाल' म्हणतो.

जसे आपण मीठ आणि साखर यांची तुलना करत फक्त त्यांच्या खारटपणा आणि गोडपणा पर्यंतच पोहोचू शकतो.

म्हणून मी रंगांना गुण हे नाव देऊ इच्छितो.

५५

म्हणजे आता आपल्याकडे आकाराच्या संदर्भात मोजमाप, वजन आणि गुणभेद ही तीन प्रमाण साधने आहेत. त्यांच्यात मूलभूत फरक असूनही त्यांचं आपापसात एक विशिष्ट नातं असतं.

त्यांच्या एकमेकांशी असलेल्या संबंधाचे स्वरुप पुढील संक्षिप्त विश्लेषणावरून स्पष्ट होईल.

रंग म्हणजे सर्वप्रथम गुण; दुसरं म्हणजे कमी-अधिक उठावानुसार त्याला वजनही असते, कारण रंगात रंग व त्याचा उठाव हे दोन्ही समाविष्ट असतात. तिसरी गोष्ट म्हणजे रंगाचे मापही घेता येते. कारण वरील दोन मूल्यांव्यतिरिक्त, क्यानव्हास वर पसरलेल्या रंगाला एक सीमा असते, आकार आणि विस्तार असतो, जो आपण मापू शकतो.

रंगाच्या फिक्कट-गडद छटांना सर्वप्रथम म्हणजे वजन असते, आणि दुसरं म्हणजे विस्तार आणि सीमा असल्यामुळे आपण त्यांना मापूही शकतो.

परंतु रेषा हा घटक मात्र आपण फक्त मापू शकतो.

अशा प्रकारे आपण मोजमाप, वजन आणि गुणभेद ह्या तीन मार्गदर्शक तत्वांच्या आधारे मूल्यांकन केले आहे, जी तिन्ही संपूर्ण कॅनव्हास मधील रंगांच्या संदर्भात एकमेकांना छेदतात. रंगाच्या फिक्कट-गडद छटांत त्यांपैकी दोन एकमेकांना छेदतात, आणि शुद्ध रेषेच्या क्षेत्रामध्ये ह्या तीनपैकी केवळ एकच म्हणजे रेषाच आपल्याला आढळते.

ही तीन मार्गदर्शक तत्वे (चित्रात) ज्या प्रमाणात समाविष्ट असतील त्या प्रमाणात ती एकमेकांना घेरणारी तीन क्षेत्रे दर्शवितात असे म्हणता येईल किंवा त्यांच्याकडे एकमेकात बसणाऱ्या तीन डब्यांसारखे पाहता येईल. सगळ्यात मोठ्या क्षेत्रात / डबीत तीन तत्वे समाविष्ट असतात, मध्यम आकाराच्या क्षेत्रात / डबीत दोन, आणि सर्वात लहान क्षेत्रात / डबीत फक्त एक.

(ह्या दृष्टिकोनातून पाहता 'चित्रकला ही वगळण्याची कला आहे' हे लीबरमानचे वाक्य आपण कदाचित नीट समजू शकू.(

हा एका वेगळ्याच समन्वयाचा प्रकार आहे, आणि म्हणून ही प्रमाण साधने हाताळताना तोच नीटनेटकेपणा पाळणे रास्त असते. त्यांचा संयोग, त्यांचे एकत्रीकरण घडवून आणण्याच्या शक्यता भरपूर असतातच.

५५-५६

विविध रंगछटा हाताळताना चित्राच्या विशिष्ट (चित्रकाराला अंतरमनात जाणवलेल्या) आंतरिक गरजेनुसार काम करावे, की जेणेकरुन रंगीत व अगदी फिक्या रेषांचा तसेच पुढील इतर रंगछटांचा वापर का व कसा हे लक्षात येऊ शकेल. उदाहरणार्थ, किंचित पिवळसर रंगापासून ते निळ्यापर्यंत जाताना मध्येच उद्भवणाऱ्या राखाडी रंगाच्या छटा.

शुद्ध रेषेच्या साराच्या व्यवस्थेचे प्रतीक म्हणजे अनेक वेगवेगळ्या लांबीच्या रेषा मापू शकणारी फुटपट्टी.

रंगांच्या केवळ उठावाच्या किंवा गडद-फिक्कटपणाच्या साराचे प्रतीक म्हणजे पांढऱ्या व काळ्या रंगांच्या मधील विविध छटा दर्शविणारा रंगांच्या छटांचा तक्ता.

आता रंगाचे जे सार आहे त्याची आपली स्वतःची अशी व्यवस्था कोणती? कोणत्या व्यवस्थेत रंगाचे सार योग्य रीतीने अभिव्यक्त होते?

काळजीपूर्वक तयार केलेले (रंग) वर्तुळ. कारण वर्तुळाकारात केलेली रंगांची मांडणीच आपल्याला रंगांमधील परस्पर संबंधांचे मर्म ओळखण्यास मदत करू शकते.

त्याचे स्पष्ट केंद्र, सहा त्रिज्यारेषांमध्ये त्याच्या परिघाची विभाज्यता, या सहा छेदबिंदूंना जोडून आखलेल्या तीन व्यासांची प्रतिमा: ह्या झाल्या रंगांच्या आपसातील संबंधांच्या मंचावरील विशेष जागा.

हे संबंध किंवा ही नाती प्रथमतः व्यासरुपी (diametrical) असतात. आणि जशा इथे तीन व्यासरेषा असतात त्याच प्रमाणे रंगांच्या आपसातील व्यासरुपी संबंधांपैकी तीन जोड्या महत्वाच्या असतात:

लाल-हिरवा, पिवळा-जांभळा, आणि निळा-भगवा (किंवा सर्वात महत्वाच्या एकमेकांना पूरक अशा रंगांच्या जोड्या)

रंग वर्तुळाच्या परिघाच्या बाजूने, प्राथमिक रंग आणि सर्वात महत्वाचे मिश्र- किंवा दुय्यम रंग हे आळीपाळीने आढळतात. हे मिश्रित रंग (ज्यांची संख्या तीन आहे) त्यांचे घटक असलेल्या प्राथमिक रंगांच्या बरोबर मध्ये स्थित असतात: हिरवा रंग पिवळ्या आणि निळ्या रंगाच्या मध्ये, जांभळा लाल आणि निळ्या रंगाच्या तर भगवा पिवळ्या आणि लाल रंगाच्या मध्ये.

५६-५७

व्यासरेषांनी जोडलेले पूरक रंग व्यासरेषेच्या दिशेने एकमेकात मिसळत एकमेकांचा रंगीतपणा नष्ट करीत वर्तुळाच्या मध्यभागी राखाडी रंगात नाहीसे होतात. हे तत्व पूरक रंगांच्या तिन्ही जोड्यांसाठी लागू आहे हे त्या तीन व्यासरेषांच्या सामाईक छेदबिंदू म्हणजेच त्यांच्या दुभाजनाच्या बिंदूद्वारे सिद्ध होते, जो वर्तुळाचे राखाडी केंद्र देखील असतो.

आता त्या तीन प्राथमिक रंगांना, म्हणजे पिवळा, लाल आणि निळा ह्यांना जोडणारा एक त्रिकोण काढला जाऊ शकतो, ज्याचे कोनबिंदू हे तीन प्राथमिक रंगच असतात. ह्या त्रिकोणाच्या बाजू मात्र प्रत्येक बाजू ज्या दोन कोनबिंदूंना जोडते त्या प्राथमिक रंगांचे मिश्रण दर्शवितात. परिणामी ह्या त्रिकोणात लाल कोनबिंदूच्या बरोबर समोर हिरवी बाजू असते, पिवळ्या ऊर्ध्वबिंदूच्या समोर जांभळी आणि निळ्या कोनबिंदूच्या समोर भगवी बाजू.

म्हणजे आता आपल्या समोर आहेत: तीन प्राथमिक रंग आणि तीन प्रमुख दुय्यम (मिश्रित) रंग, किंवा एकमेकांना जवळ असलेले सहा प्रमुख “शेजारी” रंग, किंवा दोन गुणिले तीन एकमेकांशी संबंधित “नातलग” रंग (रंगांच्या जोड्या).

आता मी हे आरंभीचे आकार-संबंधी क्षेत्र सोडून वर नमूद केलेल्या तीन श्रेणीतील घटकांचा वापर करुन रचलेल्या पहिल्या आकृतींकडे किंवा डिझाइनकडे वळतो.

येथे आपल्या सचेतन कामाचा केंद्रबिंदू असतो.

येथे आपण व्यवसाय म्हणून जे काम करतो त्याची ते जास्त उत्कट होतं.

हा क्षण निर्णायक असतो.

वर वर्णन केलेली साधने नीट वापरण्याचे कौशल्य जर चित्रकारापाशी असेल, तर इथून पुढे जे काही तो रचेल ते इतके संतुलित व भक्कम होत जाईल की त्याचा प्रभाव विचारपूर्वक केलेल्या कामाच्या पलीकडेही जाणवेल ह्याची खात्री असते.

रचनेची ही अवस्था एका नकारात्मक अर्थानेही अशीच महत्वाची अथवा निर्णायक असते. कारण ही तीच जागा आहे जिथे कधी कधी रचनेच्या मुख्य आशयापर्यंत पोहोचण्यास कलाकार असमर्थ ठरू शकतो; आणि त्याची मानसिक अवस्था कितीही उत्कट सौंदर्याभिमुख असली तरी आकारासंबंधी ती संभ्रमित असल्याने त्याची दिशाभूल होऊ शकते.

५७-५८

माझ्या स्वतःच्या अनुभवावरुन मला एवढं म्हणता येईल: अनेकदा रचनेच्या काही घटकांना उत्तेजित करणे ही जवाबदारी चित्रकारावर येऊन पडते. अनेक घटकांमधून कोणते घटक त्यांच्या नैसर्गिक व्यवस्थेतून, त्यांच्या नेमून दिलेल्या जागेवरुन विस्थापित होऊन इतर घटकांशी समन्वित होऊन एका नव्या व्यवस्थेच्या निर्मितीकडे वाटचाल करु लागतील?

व त्यांच्या समन्वित होण्याने असा एखादा आकार रचला जाईल ज्याला लोक सामान्यतः आकृती किंवा वस्तुही म्हणतात?

आकारात्मक घटकांची ही निवड आणि ते एकमेकांशी जोडले किंवा बांधले जाण्याची पद्धत हे, एका मर्यादित अर्थाने, संगीताच्या भाषेत बोलायचं झालं तर, एका स्वरबंधाच्या आणि संगीतरचनेच्या मधली संगीतकल्पना असते असं म्हणता येईल.

जेव्हा अशी रचना आपल्या डोळ्यांसमोर आकार घेत हळूहळू विस्तारु लागते, तेव्हा मनात एक विचारसंगति सहजपणे उद्भवते जी आपल्याला वस्तुनिष्ठ अर्थबोधाच्याच दिशेने जाण्याची भुरळ घालू पाहते.

कारण प्रत्येक विस्तारित आणि प्रगत संरचनेची थोड्या कल्पनाशक्तीच्या सहाय्याने निसर्गातील ज्ञात रचनांशी तुलना केली जाऊ शकते.

अशा प्रगत संरचनांमध्ये संयोगी गुण असतातच, आणि त्यामुळे एकदा का त्यांचा वस्तुनिष्ठ अर्थ लावला गेला आणि त्यांचे नामकरण झाले की तेथून पुढे त्या संरचनेचा कलाकाराच्या मूळ प्रेरणेशी फारसा संबंध रहात नाही (निदान त्या प्रेरणेच्या तीव्रतम टप्प्याशी तर नक्कीच नाही). त्यामुळे हे संयोगी गुण कलाकार आणि अनभिज्ञ सामान्य जनता ह्यांच्यामधील उत्कट गैरसमजांचे स्त्रोत बनले आहेत.

एकीकडे कलाकार आकारात्मक घटकांना अगदी शुद्ध आणि तार्किकरित्या एकत्रित करण्याचा प्रयत्न करीत असतो, की प्रत्येक घटक त्याच्या जागी आवश्यक असावा व कोणताही एक घटक दुसऱ्याला बाधक होऊ नये, आणि नेमकं त्याच वेळी कोणीतरी अनभिज्ञ कुठूनतरी मागून चित्राकडे पाहत ते विनाशकारी शब्द उच्चारतो: अहो, पण काका काही असे दिसत नाहीत बरं का!

आणि जर चित्रकारामध्ये आपल्या भावनांना आवर घालण्याची शिस्त असेल तर त्याच्या मनात विचार चालू असतो: "काकांचं सोडा! मला माझं काम पुढे चालू ठेवायचय," तो स्वतःलाच सांगत असतो, "हा जो नवा घटक इथे आलेला आहे त्याचं वजन जरा जास्त आहे व त्यामुळे चित्राचा तोल जरा डावीकडे कलतो आहे; चित्रात पुन्हा समतोल आणण्याकरता मला उजवीकडे त्याला पूरक असा एखादा घटक आणणे आवश्यक आहे."

आणि तो एकदा ह्या बाजूला तर एकदा त्या बाजूला आळीपाळीने काहीतरी जोडत राहतो, तराजूचा काटा अगदी स्थिर होईपर्यंत.

आणि असे करताना जर त्याला रचनेच्या निर्मितीच्या सुरुवातीला निवडलेल्या काही चांगल्या घटकांच्या योजनेमध्ये रचनेला अधिक जीवित करण्याकरता आवश्यक तेवढेच बदल करावे लागले, म्हणजे उदा. फक्त काही विरोधाभास, काही परस्परविरोध आणावे लागले, तर तो खूप आनंदी होतो.

तथापि: आधी किंवा नंतर कुणा अनभिज्ञ माणसाने अशा प्रकारचे शेरे झाडलेले नसताना सुद्धा चित्रकाराच्या मनात समानार्थी विचार येऊ शकतो. आणि अशी टीका जर चित्राच्या एकूण रचनेत भर घालणारी असेल, तर तिचा स्वीकार करायला त्याला कोणतीच अडचण येऊ नये.

वस्तुनिष्ठतेला दिलेल्या अशा होकाराबरोबरच मग मूळ कलावस्तुशी आवश्यक वा अनिवार्य असे नाते असलेल्या काही बारीक सारीक गोष्टींचा चित्रात समावेश करण्याची स्फूर्तीही मिळते.

काही वस्तुनिष्ठ विश्लेषणात्मक घटक चित्राच्या एकूण संरचनेच्या संदर्भात काहीशा अपूर्ण अशा जागी इतके चपखल बसतात की जणू ते पहिल्यापासून तिथेच असायला हवे होते. अर्थात हे सहजपणे जमून यायला थोडं नशीबही लागतं!

ह्यात मूळ मुद्दा ती वस्तु अस्तित्वात आहे की नाही हा नसून, ती कशी दिसावी, तिचं स्वरूप कसं असावं हा असतो.

मी अशी आशा करू इच्छितो कि एखाद्या शिकाऱ्याप्रमाणे आपल्या खास पसंतिच्या गोष्टींच्या मागे लागणारा अनभिज्ञ प्रेक्षक माझ्या सान्निध्यातून हळूहळू नाहीसा व्हावा. भविष्यात तो फार फार तर आपल्या सवयींनबाबत शक्तिहीन असणाऱ्या एखाद्या पिशाच्चासारखा मला भेटला तर भेटला.

कारण माणसाला स्वतःचा काही विशिष्ट गोष्टींबद्दलचा नादिष्टपणाच फक्त ठाऊक असतो.

आणि कधी कधी चित्रात आपोआपच आपल्याला परिचित असा एखादा चेहरा प्रकट झाला तर आपल्याला खूप आनंदही होतोच की.

६०

आणि का होऊ नये?

मी त्या वस्तुनिष्ठ कल्पनेचे चित्रातील स्थान मान्य केल्यामुळे एका नव्या मितीने मी अधिक समृद्ध झालो.

मी आकारात्मक घटक एक एक करुन त्यांच्या नावानिशी त्यांच्या विशेष संदर्भात नमूद केले.

त्यांच्या नेमून दिलेल्या जागेवरुन ते विस्थापित कसे होतात हे स्पष्ट करायचा मी प्रयत्न केला.

हे घटक एकत्र येऊन, त्यांच्या प्रथम मर्यादित पण पुढे थोड्या विस्तारित प्रमाणात होणाऱ्या सहयोगातून आकृती कशा घडतात, हेही स्पष्ट करण्याचा प्रयत्न मी केला.

अशा आकृती, ज्यांना अमूर्ताच्या दृष्टिकोनातून रचना म्हणता येईल, आणि ज्यांचं मूर्त रुप, त्यांची तुलना करण्याची भुरळ ज्या दिशेने घेऊन जाईल त्या प्रमाणे, तारा, फुलदाणी, प्राणी, डोकं किंवा मनुष्य अशी नावे धारण करू शकेल.

मी आतापर्यंत जे काही सांगितले त्याचा संबंध एक म्हणजे रेषा, फिक्कट-गडद छटा आणि रंग ह्या चित्रकलेच्या मूळ घटकांशी आहे. तसेच त्याचा संबंध

ह्या घटकांच्या रचनासमर्थ एकत्र येण्यातून, व त्यांच्या समन्वयातून निर्माण होणाऱ्या आकृतीशी, किंवा वस्तुशी आहे.

चित्राच्या ह्या मितींमध्ये आता आणखी एका मितीची भर पडते जी चित्रात व्यक्त होणाऱ्या आशयाचं रूप निश्चित करते.

रेषांच्या लांबीची वेगवेगळी प्रमाणे, काही विशिष्ट फिक्कट-गडद रंगछटांचे एकत्रीकरण, किंवा विशिष्ट रंगसंगती, ह्या सर्व गोष्टींतून अतिशय विशिष्ट आणि विशेष प्रकारची अशी अभिव्यक्ती होत असते.

६१

एक उदाहरण द्यायचे झाले तर रेषांच्या प्रमाणांचा संबंध कोनांशी असू शकतो: तीव्र चढ-उताराच्या झिग झॅग हालचाली आणि त्याउलट एखाद्या रेषेचा सपाट, समतल असा प्रवाह - ह्यांचे प्रेक्षकांच्या मनात विरोधाभासी अनुनाद उमटतात.

त्याचप्रमाणे रेषांचं आचरण आपल्या कल्पना करण्याच्या प्रक्रियेवर वेगवेगळे परिणाम करू शकतं ह्याची दोन उदाहरणे: एक म्हणजे दृढ, सुसंगत व निश्चित अशी रेषांची चाल, तर दुसरे म्हणजे तिचे चित्रावकाशात मुक्तपणे विखुरले जाणे.

आता फिक्कट-गडद छटांनी होणाऱ्या अभिव्यक्तीची काही परस्परविरोधी उदाहरणे पाहू:

काळ्यापासून पांढऱ्यापर्यंत सर्व छटांचा व्यापकपणे केलेला वापर हा ऊर्जेच्या आणि पूर्ण, दीर्घ श्वासोच्छवासाच्या अभिव्यक्तीकडे संकेत करतो.

तसेच रंगतक्त्याच्या वरच्या भागातील फिक्कट छटांचा, किंवा खालच्या भागातील गडद छटांचा मर्यादित असा वापर,

किंवा तक्त्याच्या मधल्या भागातील राखाडी रंगाच्या आजूबाजूच्या छटांचा वापर हा, प्रकाशाच्या अभावामुळे अथवा अतिप्रादुर्भावामुळे, ऊर्जेच्या दुर्बलतेच्या अभिव्यक्तीचा संकेत असतो,

किंवा अनिश्चित पावलाने येणाऱ्या पहाटेचा.

तर असे फरक हे आशयातील ठळक परस्परविरोधांचे संकेत असतात.

आणि वेगवेगळ्या रंगांच्या एकत्रीकरणातून तर आशयविविधतेच्या अनंत शक्यता उत्पन्न होतात!

रंगाच्या फिक्कट-गडद छटा, म्हणजे उदाहरणार्थ:

लाल रंगात लाल रंगाच्या सर्व छटा, म्हणजे लालपणाच्या अभावापासून ते विपुलतेपर्यंत, त्यांच्या पूर्ण विस्तारात

किंवा मर्यादित प्रमाणात

परत तसाच पिवळ्या रंगाचा वापर (अगदीच निराळे काहीतरी)

किंवा निळ्या रंगाचा,

किती निरनिराळे विरोधाभास!

किंवा: व्यासरेषेच्या टोकांवरील रंगांचा मेळ, म्हणजे लाल रंगापासून हिरव्यापर्यंत, पिवळ्यापासून जांभळ्यापर्यंत, निळ्यापासून भगव्यापर्यंत;

चित्राचा एकूण आशय निर्माण करणारी सूक्ष्म विश्वे.

६२

किंवा: रंगवर्तुळाच्या परिघाच्या भागांच्या दिशेने रंगांची चाल, राखाडी केंद्रबिंदूकडे नाही, तर राखाडी रंगाच्या उष्म वा शीत छटांमध्ये एकमेकांशी होणारी भेट:

आधी वर्णन केलेल्या विरोधाभासांतच नाजुक सूक्ष्मभेद!

किंवा: रंगवर्तुळाच्या परिघाला लागून रंगांची चाल, पिवळ्यापासून भगव्यावरुन तांबड्यापर्यंत, अथवा तांबड्यापासून जांभळ्यावरुन निळ्यापर्यंत, अथवा रंगवर्तुळाच्या पूर्ण विस्ताराला गवसणी घालत.

क्रमवार हळू हळू बदलणाऱ्या किती छटा

छोट्या छोट्या पायऱ्या चढत उमलत जाणारी रंगबहुलतेची सिंफनी!

चित्राचा आशय दर्शविणारे किती निरनिराळे दृष्टिकोन!

किंवा अखेरीस रंगफळीच्या संपूर्ण विस्तारातून जाणाऱ्या वाटा, व्यासाच्या मधोमध असलेल्या राखाडी रंगासकट, आणि अगदी काळ्यापासून पांढऱ्यापर्यंत सगळ्या छटांनाही सामावून घेत!

ह्या इथे नमूद केलेल्या शक्यतांच्याही पुढे: आपण जर एका नवीन मितीपर्यंत पोहोचलो तर त्या ठिकाणी पुढचा प्रश्न उद्भवू शकतो, तो म्हणजे एकत्रित आणलेल्या विविध छटांमधल्या प्रत्येक छटेच्या जागेचा. निवडून एकत्रित केलेल्या प्रत्येक रंगसमूहाच्या त्याच्या विशिष्ट अशा संमिश्रणाच्या शक्यता असतात.

आणि आकृत करण्याच्या प्रत्येक क्रियेची, रंगांच्या प्रत्येक संमिश्रणाची, स्वतःची अशी रचनात्मक अभिव्यक्ती असते, प्रत्येक आकृतीचा स्वतःचा असा चेहरा असतो, त्या चेहऱ्यातून अभिव्यक्त होणारे तिचे स्वरूप असते किंवा अभिव्यक्त होणारा तिचा स्वभाव असतो.

आपल्या समोरील तयार चित्रे आपल्याकडे पाहत असतात, उल्हासाने किंवा कठोर दृष्टीने, कमी अधिक तणावपूर्ण दृष्टीने, दिलासापूर्ण किंवा भीतीदायक दृष्टीने, दुःखी किंवा हसऱ्या चेहऱ्याने.

मानसिक आणि भौतिक पातळीवर ती आपल्याकडे अगणित परस्परविरोधी भावांनी पाहत असतात, ज्यांचा विस्तार अगदी शोकांतिकेपासून ते सुखान्तिकेपर्यँत असू शकतो.

६२-६३

पण गोष्ट इथेच संपत नाही.

ह्या वास्तवात उतरलेल्या संरचना ज्यांना मी आता बरेचदा आकृती (Gestalt) म्हणालो, त्यांची प्रत्येकीची एक विशिष्ट मुद्रा असते, जी निवडलेल्या विविध घटकांच्या समूहांना आपण कोणत्या प्रकारे चालना देतो त्यावर अवलंबून असते.

जर ह्या मुद्रेचा आंतरभाव गंभीर व अचल असा सिद्ध झालेला असेल तर असे म्हणता येईल की आकृत करण्याच्या क्रियेचे ध्येय रचना करणे हे नसून विविध घटकांची एका रुंद समतलावर केवळ मांडणी करणे हे होते; ह्याउलट जर रचनेने उठाव घेतला असेल तर त्या क्रियेमध्ये ऊर्ध्वरेषेच्या उद्देशाने सतत आणि दृश्यमान भान ठेवले गेलेले असते.

ही पूर्ण मुद्राच आपला आंतरभाव कायम ठेवत थोडे सहज व मुक्त आचरणही करू शकते. पाणी किंवा हवेसारख्या अंतर-माध्यमिक अवकाशात स्थलांतरित केली जाऊ शकते, जेथे ऊर्ध्व गतीचा प्रभाव नसतो (उदाहरणार्थ पोहोताना किंवा हवेत तरंगतांना)

मी अंतर-माध्यमिक अवकाश म्हणतो आहे ते आधी वर्णन केलेल्या भौतिक वास्तवात रुजलेल्या मुद्रेच्या विरोधी अर्थाने.

पुढे वर्णन केलेल्या प्रकरणात एक नवी मुद्रा दिसून येते, जिचं एकूण आचरण अतिशय गतिशील असतं, व जे तिला स्वतःतून बाहेर पडायला उद्युक्त करतं.

मुद्रेचं असं आवेगपूर्ण आचरण अगदी स्पष्टपणे एका वेगळ्या अशा शैलीच्या मितीकडे संकेत करत असतं. इथे रोमांचवादाचा जन्म जाऊन तो त्याच्या भावनाविव्हळ बाल्यावस्थेत आहे असे दिसून येते.

हा टप्पा म्हणजे मुद्रेच्या आचरणाचा भौतिक वास्तवाला धक्के खात-खात ओलांडण्याचा प्रयत्न होय. तर त्याच्या पुढचा टप्पा म्हणजे हे वास्तव पूर्णपणे सोडून केलेले उड्डाण. ह्या मुद्रेला आता हे उड्डाण शक्य होते कारण ती गुरुत्वाकर्षणावर मात करणाऱ्या तरणशक्तीचा हुकूम पाळू लागलेली असते.

६३-६४

जर ह्या मुद्रेचा आंतरभाव गंभीर व अचल असा सिद्ध झालेला असेल तर असे म्हणता येईल की आकृत करण्याच्या क्रियेचे ध्येय रचना करणे हे नसून विविध घटकांची एका रुंद समतलावर केवळ मांडणी करणे हे होते; ह्याउलट जर रचनेने उठाव घेतला असेल तर त्या क्रियेमध्ये ऊर्ध्वरेषेच्या उद्देशाने सतत आणि दृश्यमान भान ठेवले गेलेले असते.

अखेर ह्या पृथ्वी-विरोधी शक्तींना जर मी खरोखरच उंच भरारी मारू दिली, जीवनशक्तीच्या वैश्विक परिचलनापर्यंत, तर मी त्या भावुक-आवेगपूर्ण शैलीच्या पलीकडे, रोमांचवादाच्या मूलतत्वांपर्यंत पोहोचू शकेन ज्यांचा उगम वैश्विक स्तरावर होतो.

ह्या अर्थाने सर्जनशील कृतीच्या स्थितिशील आणि गतिशील पैलूंमधला परस्परविरोध हा शास्त्रोक्त शैलीवादी आणि रोमांचवादी शैलीवादी तत्वांमधील परस्परविरोधाला प्रतिबिंबित करतो.

आपण निर्माण करत असलेल्या चित्ररुपी वस्तुचा इथे वर्णन केलेल्या इतक्या साऱ्या आणि महत्वाच्या मितींतून प्रवास झालेला आहे की तिला आता केवळ रचना म्हणणे रास्त होणार नाही. तिला आता आपण संरचना ह्या जास्त अर्थपूर्ण नावाने संबोधित करूया.

मितींचा विचार करता मात्र आपला दृष्टिकोन आता पुरेसा समृद्ध झालेला आहे असे आपण समजूया.

*

आता मी कोठल्याही गोष्टीच्या वस्तुनिष्ठतेविषयी मुद्दाम नव्याने विचार करणार आहे कारण मला दाखवायचं आहे की कलाकार गोष्टींच्या नैसर्गिक दृश्य रुपाला मन मानेल तसे “विकृत” करतो या दाव्यात खरं सत्य काय आहे.

एकतर तो गोष्टींच्या नैसर्गिक दृश्य रुपाला वास्तववादी टीकाकारां प्रमाणे सक्तीने एकाच व फक्त एकाच अर्थाची जोड देत नाही. कारण त्याच्या मनात वास्तवाशी असणारं त्याचं नातं असं सक्तीचं नसतं. कारण आकारानी सीमीत अशा गोष्टींच्या दृश्य रुपामध्ये त्याला नैसर्गिक सर्जनशील निर्मितीच्या

प्रक्रियेचा अभाव दिसतो. कारण त्याला रचून पूर्ण झालेल्या आकारांपेक्षा आकार देण्याच्या शक्तिंमध्ये जास्त रस असतो.

कदाचित त्याच्या इच्छे विरुद्ध तो दार्शनिक बनलेला असतो.

आणि जर तो आशावाद्यांप्रमाणे हे जगच सर्वात उत्तम जग आहे असा दावा करत नसेल, परंतु त्याला असेही म्हणायचे नसेल की हे आपल्या भोवती असलेले जग इतके वाईट आहे की एक आदर्श जग म्हणून आपण त्याचा स्वीकार करु शकत नाही, तरी त्याला नक्कीच म्हणायचे असते की :

ज्या ह्या एका रुपात हे जग आपल्याला दिसते आहे तसे हे एकच जग नाही.

६५

तर असा तो निसर्गाने त्याच्या डोळ्यांसमोर मांडलेल्या गोष्टी बारकाईने, बाह्यरुप भेदणाऱ्या दृष्टीने पाहतो.

जेवढी खोल त्याची नजर जाते तेवढेच त्याचा दृष्टिकोन वर्तमानातून भूतकाळापर्यंत विस्तारणे त्याला सोपे जाते. आणि त्याचबरोबर त्याला अधिक अधिक उमजू लागते की निसर्ग म्हणजे पूर्णत्वाला आलेल्या, तयार झालेल्या वस्तु नसून मुळात निर्मितीची प्रक्रिया आहे, उत्पत्ती आहे.

मग त्याच्या मनाला हाही विचार पटतो की जगाच्या निर्मितीची नैसर्गिक प्रक्रिया आजही काही पूर्णत्वाला येऊन संपलेली असू शकत नाही. आणि ह्यातच तो तीच जगनिर्मितीची क्रिया मागून -- भूतकाळातून -- पुढे नेतो.

उत्पत्तीच्या प्रक्रियेला सातत्य प्रदान करीत.

तो ह्याहूनही पुढे जातो.

ह्या भौतिक वास्तवात राहून तो स्वतःला सांगतो की, हे जग पूर्वी वेगळं दिसायचं आणि हे जग पुढे वेगळं दिसणार आहे.

पण आधिभौतिक वास्तवाकडे जेव्हा त्याची दृष्टी वळते तेव्हा त्याला वाटते: इतर ताऱ्यांवर कदाचित वेगळ्याच प्रकारचे जीव उत्पतीत झाले असतील.

नैसर्गिक उत्पत्तीच्या मार्गांवर अशी गतिशीलता जपणे हे आकार देण्याच्या कलेची अतिशय चांगली शिकवण देते.

अशी गतिशीलता कलाकाराला सुद्धा मुळापासून गतिशील करण्यास समर्थ असते, आणि असा गतिशील झालेला कलाकार त्याच्या स्वतःच्या सर्जनप्रक्रियेतही तीच गतिशीलता जपतो व त्यातील घटकांना स्वतंत्रपणे विकसित होऊ देतो.

ह्या दृष्टीने पाहता, जर कलाकाराला त्याचे वर्तमान वास्तव हे यादृच्छिक व अकारण बंधनकारक - स्थळ आणि काळाच्या दृष्टीने बंधनकारक - आहे असे वाटले, तर त्यात काही वावगं नाही.

त्याने जे सखोल पाहिलेले असते व गतिशीलतेत जाणलेले वा अनुभवलेले असते त्याच्या तुलनेत हे वर्तमान वास्तव खूपच मर्यादित असते.

६५-६६

आता हेच पहा: मानवाच्या इतिहासातील एक छोटेसे पाऊल म्हणजे सूक्ष्मदर्शकाचा शोध आणि वापर. सूक्ष्मदर्शकातून जी चित्रे आपल्या डोळ्यासमोर येतात त्यांच्याकडे आपण जर आपल्या संकल्पनात्मक क्षमतेविना कुठेतरी योगायोगाने दिसलेली चित्रे म्हणून पाहिले तर ती

आपल्याला विक्षिप्त, विलक्षण, वास्तवाशी काही संबंध नसलेली अशी वाटणारच.

Mr X मात्र असे एखादे चित्र पाहून संतापाने कुठल्यातरी सनसनाटी मासिकात बोंब मारणार:

ह्याला आपण नैसर्गिक आकार मानायचे? ही तर वाईट कारागिरी आहे.

मग कलाकार सूक्ष्मदर्शक घेऊन काम करतो का? इतिहासावर काम करतो का? जीवाश्मांचा अभ्यास करतो का?

फक्त काही प्रमाणात. गतिशीलतेच्या अर्थाने, आणि गतिशील राहावे म्हणून. निसर्गातील आकार चित्रात जसेच्यातसे हुबेहूब आले आहेत की नाही हे शास्त्रोक्तपणे तपासण्याकरता नव्हे.

कलानिर्मितीचे स्वातंत्र्य जपण्याकरता.

हे स्वातंत्र्य कशासाठी? निसर्गोत्पत्तीतील काही विशिष्ट टप्पे जसे होते किंवा होतील, अथवा इतर एखाद्या ग्रहावर कसे होऊ शकतील (जे भविष्यात कदाचित पुराव्यानिशी शाबीत ही करता येईल) ह्याची कलेत पुनरावृत्ती करण्याकरता नव्हे,

तर निसर्गात जी गतिशीलता आहे तशी गतिशीलता कलेत जपावी हेच केवळ हक्काने मागण्याचे स्वातंत्र्य.

आदर्शापासून आदिरूपकडे!

ह्या मार्गावर ध्येय साध्य झाले म्हणत लगेच थांबणाऱ्या कलाकाराला अहंकारीच म्हणावे लागेल. तथापि ज्यांना जीवनाचं उद्दिष्ट ध्यानात आलेलं असतं ते कलाकार कायम त्या गूढ, अनाकलनीय परंतु साऱ्या उत्पत्तीला शक्ती देणाऱ्या गाभ्याच्या निदान जवळ तरी जाण्याचा प्रयत्न करीत राहतात.

ज्या ठिकाणी सर्व कालिक आणि अवकाशीय गतिशीलतेचा प्रमुख अवयव – मग त्याला मेंदू म्हणा अथवा हृदय – सर्व कार्यांचा कर्ता असतो, त्या ठिकाणीच कोणत्या कलाकाराला राहावेसे वाटणार नाही?

निसर्गाच्या गर्भात, जगनिर्मितीच्या गाभ्यात, जेथे साऱ्या विश्वाची गूढ अशी गुरुकिल्ली जपून ठेवलेली आहे?

६७

परंतु सगळ्यांनी तिकडेच धावले पाहिजे असे नाही. प्रत्येकाचे हृदय त्याला त्याला ज्या दिशेने जायचा संकेत देईल, त्या दिशेने त्याने जावे.

जसे आमचे कालचे प्रतिद्वंद्वी म्हणजे संस्कारवादी (impressionists) त्यांच्या काळी रोजनिशीच्या ज्या वस्तु किंवा घटना असतात त्यांच्या मुळापाशी अगदी रोपट्याचा जवळ, जमिनीला लागून असलेल्या खुरट्या झुडुपांपाशी राहायचे, आणि हे त्यांच्या संदर्भात पूर्णपणे रास्तच होते.

परंतु आमचे धडधडते हृदय आम्हाला अधिक खोलात मूळ गाभ्यापर्यंत जाण्यास प्रवृत्त करीत आहे,

ह्या उत्कट क्रियेतून जे निर्माण होत जाईल ते जेव्हा त्याला कलासर्जनाच्या अनुरुप अशा साधनांसहित आकृत करण्याच्या क्रियेला स्वतःला पूर्णपणे बांधून घेईल तेव्हाच त्याचा गांभीर्याने विचार करता येईल. मग त्याला स्वप्न, कल्पना, अद्भुत (fantasy) काहीही नाव द्या.

मग त्या अपूर्व वाटणाऱ्या वस्तु वास्तवात बदलू लागतात: कलेची वास्तवे, जी आपले जीवन आपल्याला साधारणतः जसे भासते त्यापेक्षा विस्तारित रुपात दाखवतात.

कारण त्या जे पाहिलेले व परिचित असते तेच पुन्हा कमी अधिक उत्साहाने पुनरुत्पादित करीत नाहीत,

तर कलाकाराला एकांतात झालेला दृष्टांत दृश्यमान करतात.

*

“कलासर्जनाच्या अनुरुप अशा साधनांसहित” असं मी म्हणालो. कारण ह्या ठिकाणी ह्याचा निर्णय केला जातो की चित्र निर्माण होणार आहेत का इतर काहीतरी. चित्र कोणत्या प्रकारची असावीत ह्याचाही निर्णय इथे होतो.

स्वतःची फसवणूक टाळण्याकरता, दैनंदिन जीवनाच्या अगदी जवळ न राहता, थोडं दुरुन पाहिलं तर आपल्या लक्षात येईल की ह्या अस्वस्थ काळात माणसाला गोंधळात टाकणाऱ्या बऱ्याच गोष्टींची अधिकच गुंतागुंत झालेली आहे.

परंतु आज कलाकारांमध्ये, अगदी तरुण कलाकारांमध्येही एक वेगळा दृष्टिकोन हळूहळू प्रसार पावताना दिसतो आहे:

६७-६८

ह्या कलासर्जनाच्या साधनांचा विकास, त्यांचे पूर्ण संगोपन, व त्यांचा ध्येयानुरुप, शुद्ध वापर.

माझ्या रेखांकनाच्या बालिशपणाबद्दलच्या दंतकथेचा उगम त्या रेषीय रचनांमध्ये झाला असावा, जिथे मी एक वस्तुनिष्ठ कल्पना, उदाहरणार्थ एक व्यक्ती म्हणा, रेखीय घटकाचा शुद्ध वापर करुन दृश्यमान करायचा प्रयत्न केला होता.

जर मला मनुष्य “जसा आहे तसाच” दाखवायचा असता, तर ते आकृत करण्याकरता मला रेषांची गोंधळात टाकणारी इतकी गुंतागुंत वापरावी लागली असती कि त्यातून मूलभूत घटकाचा शुद्ध वापर दाखवणं शक्यच झालं नसतं. त्यात एक अस्पष्टपणा किंवा अंधुकपणा आला असता, अगदी काही ओळखता न येण्या इतपत.

आणि खरं तर मनुष्य आहे तसाच दाखवण्याची मला अजिबात इच्छा नाही. तो कसा असू शकेल तेच फक्त दाखवण्यात मला रस आहे.

आणि अशा रीतीने मला सम्पूर्ण विश्वाकडे बघण्याच्या दृष्टीचा आणि स्वच्छ सर्जनक्रियेच्या अभ्यासाचा एकमेकांशी संबंध जोडता येऊ शकेल.

आणि आकृतिकरणाची साधने कोणतीही असोत, त्या सगळ्यांनाच हाताळण्याच्या पद्धतीला हे लागू आहे, रंगांना देखील - जर आपल्याला आधी म्हटलं तसं, तो अस्पष्टपणा किंवा अंधुकपणा टाळायचा असेल तर.

हे झाले आधुनिक / नव्या कलेतील तथाकथित ‘चुकीचे किंवा बनावट रंग देणे’

ह्या टीकेला उत्तर.

तुम्हाला त्या “बालिश” उदाहरणावरून लक्षात येईल, की मी आंशिक-क्रियांचा अभ्यास करतो: मी आराखडे तयार करणारा आरेखकही आहे.

मी शुद्ध रेखाचित्राचा, शुद्ध फिक्कट-गडद रंगछटांचा अभ्यास केला व सर्व प्रकारचे प्रयत्न करून पहिले. रंगांच्या बाबतीत म्हणाल तर रंगवर्तुळाकडे बघण्याच्या सर्व दृष्टिकोनांतून ज्या आंशिक शक्यता प्रत्ययास येतील त्या सर्व मी करून पहिल्या. ह्या अभ्यासातून मला रंगावर भर असलेले फिक्कट-गडद छटांचे प्रकार, एकमेकास पूरक रंग वापरणाऱ्या किंवा रंगसमृद्ध असलेल्या चित्रकलेचे प्रकार, आणि रंगांचा समग्र वापर करून केलेल्या चित्रकलेचे प्रकार ओळखून स्पष्टपणे मांडता आले आहेत.

६१

प्रत्येक वेळी अवचेतन मनात असलेल्या चित्राच्या मितींशी संबंध राखत.

त्यानंतर मी ह्यातील दोन प्रकारांचे होतील तितके संयोग / होतील तितक्या एकत्रीकरणाच्या शक्यता पडताळून पहिल्या. अनेक वेळा मिश्रण करत, आणि प्रत्येक वेळी जो शुद्ध घटक आहे त्याच्या स्वरुपाशी शक्य तेवढी निष्ठा राखत.

कधी कधी एक विशाल अशी कलाकृती माझ्या स्वप्नात येते - घटकांची / वस्तुनिष्ठतेची / आशयाची आणि शैलीची सारी परिमाणे आपल्यात सामावून घेऊ शकणारी कलाकृती.

हे तर नक्की स्वप्नच राहणार आहे, परंतु आजही त्या शक्यतेचा अस्पष्ट असा का होईना विचार मनात येणे हे चांगलेच आहे.

घाईने, एका दमात हे होणं शक्य नाही. त्याची वाढ झाली पाहिजे, ते मोठे झाले पाहिजे, आणि मग असा सेंद्रिय विकास होत कधी ती कलाकृती खरोखरच अवतरण्याचा दिवस उगवला तर अधिकच उत्तम.

तिचा शोध घेत राहणं जरुरी आहे.

तिचे काही भाग आपल्याला सापडले आहेत, पण ती संपूर्ण रुपात अजून सापडलेली नाही.

आपल्यात ती निर्णायक शक्ती अद्याप नाहीये, कारण:

आपल्याला जनतेचा, आपल्या देशबांधवांचा पाठिंबा नाही.

परंतु आपण अशा जनतेच्या शोधात आहोत. ह्या शोधाची सुरुवात आपण केली त्या तिथे राष्ट्रीय बाऊहाऊस पासून.

आपण सुरुवात केली एक समुदाय घडवून, ज्याला आपण आपल्याकडे आहे नाही ते सर्व समर्पित करुया.

याहून जास्त काही आपण करु शकत नाही.

*

प्रतिलेखन व टिपा - वोल्फगांग केर्सटेन

निसर्गाभ्यासाचे मार्ग

ष्टाटलिशेस बाऊहाऊस वाईमार १९१९-१९२३, बाऊहाऊस प्रकाशन वाईमार-म्यूनिच (१९२३), पृष्ठ क्र २४-२५)

निसर्गाशी संवाद साधण्याखेरीज कलाकाराला दुसरा पर्याय नाही. हे कालातीत सत्य आहे. चित्रकार हा मनुष्यप्राणी आहे, स्वतः निसर्गच, आणि निर्सगाच्या अवकाशातील निसर्गाचाच एक भाग.

कलानिर्मिती आणि तिच्याशी संलग्न निसर्गाचा अभ्यास यांकरता ह्या निसर्गावकाशात चित्रकार किती व कोणत्या प्रकारच्या विविध मार्गांचे अवलंबन करू शकतो हे त्याचा आवाका कुठवर आहे ह्याबद्दलच्या त्याच्या स्वतःच्या आकलनाप्रमाणे सतत बदलत राहते.

मार्ग अनेकदा अगदी नवीन वाटतात, कदाचित प्रत्यक्षात ते तसे नसतातही. नवीन असते ते फक्त त्यांचे संयोजन; किंवा ते वास्तवात नवीन असतात ते फक्त काल किती व कोणते मार्ग अवलंबिले होते ह्याच्या तुलनेत. कालच्या तुलनेत आज नवीन असणे हा क्रांतिचाच एक संकेत मानता येईल, जरी त्यामुळे ते जुने शक्तिशाली जग मुळापासून हादरुन जात नसले तरीही. पण म्हणून अशा नवीन मार्गांच्या नाविन्याबद्दलचा आनंद कमी लेखण्याची गरज नाही. जेव्हा कलाकार नैसर्गिकता विसरुन कृत्रिम नाविन्याचा अट्टाहास धरू पाहतो तेव्हा एक व्यापक ऐतिहासिक दृष्टीकोनच असा असतो जो त्याच्या कलेचं रक्षण करू शकतो.

कलेच्या कालच्या आणि आजच्या मूलतत्वांविषयी विचार केल्यास असे आढळून येते की दृश्यरुपाचे विचक्षण व सूक्ष्म निरीक्षण हेच कालच्या मार्गाचे व त्याच्याशी निगडित असलेल्या निसर्गाच्या अभ्यासाचे मूलघटक. मी आणि तू, कलाकार व त्याचा विषय हे अश्या दृश्य व भौतिक मार्गावर त्यांना अलग करणाऱ्या हवेच्या थरांतून एकमेकांशी नातं जोडण्याचा प्रयत्न करीत होते. ह्या मार्गावर चित्रकाराचा विषय असणाऱ्या वस्तूंच्या पृष्ठभागाच्या, हवेच्या थरांतून फिल्टर केल्या गेलेल्या उत्कृष्ट प्रतिमा तयार करता आल्या. आणि अशा प्रकारे ऑप्टिकल व्हिजनची म्हणजे वस्तुच्या दृश्यरुपाकडे पाहण्याची कला फोफावली. ह्याउलट मनावर उमटणाऱ्या, अदृश्य ठशांचे आणि कल्पनांचे अवलोकन करण्याची व त्यांना दृष्यमान करण्याची कला दुर्लक्षित होऊन मागे पडली.

त्यामुळे दृश्यरुपी वास्तवाच्या संशोधनाचं महत्त्व कमी लेखण्याची गरज नाही. फक्त तिचा विस्तार करण्याची गरज आहे. जे दिसते त्याचा नेत्रेंद्रियाने अभ्यास करणे हा एकच मार्ग आज व यापुढे आपल्या सर्व गरजा पूर्ण करू शकणार नाही. ह्या जाणाऱ्यांनी ह्यापूर्वी, अगदी काल परवापर्यंत असा दावा केला होता की आपली फक्त एकच गरज आहे व ती पूर्ण करण्यास हा मार्ग समर्थ आहे. आजचा कलाकार म्हणजे केवळ एक सुधारित, सूक्ष्म भेद करू शकणारा कॅमेरा नसून, तो अधिक संमिश्र, संकीर्ण, अधिक ज्ञान-गुण-संपन्न, अवकाशाचे अधिक भान असलेला असा आहे. तो ह्या पृथ्वीवरील एक जीव आहे, ह्या समग्र रचनेतला एक जीव, म्हणजेच सर्व ताऱ्यांमधल्या एका ताऱ्यावरचा एक जीव.

वास्तवाकडे किंवा निसर्गाकडे पाहण्याच्या पद्धतीच्या विस्ताराची प्रक्रिया अशी टप्प्याटप्प्याची असते की जिच्यामध्ये नैसर्गिक वस्तुच्या संकल्पनेत सर्वप्रथम एक प्रकारची संपूर्णता प्रवेश करते – मग ती वस्तू झाड असो, प्राणी असो अथवा मनुष्य, तसेच ती वस्तू घराच्या आतील जागेत असो वा भोवतालच्या दृष्टिगोचर परिसरात

असो किंवा ह्या विश्वावकाशात असो. आणि अशा रीतीने सर्वप्रथम त्या वस्तुचेच एक वेगळे, अधिक अवकाशीय असे रुप इथे प्रकट होऊ लागते.

ती वस्तूही आता तिच्या दृश्यरुपाच्या सीमा पार करु लागते कारण आपल्याला तिच्या आंतरस्वरूपाची जाणीव होऊ लागलेली असते ज्यामुळे ती आपल्या मनात विस्तारित अशा रुपात प्रकट होऊ लागते व दृश्य बाह्यरुपापेक्षा त्या वस्तुचे “असणे” अधिक व्यापक आहे हे उमजू लागते. मनुष्य त्या वस्तुचे विच्छेदन करून आणि तिचे आंतरस्वरुप आडव्या काट-छेदांच्या (क्रॉस सेक्शनच्या) आधारे दृश्यमान बनवू लागतो, जे करताना काट-छेदांच्या संख्या व प्रकारानुसार आपोआपच तिच्या स्वरुपाची पुनर्रचना होत असते. हे त्या वस्तुचे दृश्यमान आंतरिकीकरण होय - काही अंशी अगदी साधा धारदार चाकू वापरुन तर काही अंशी अधिक सूक्ष्म भेद करु शकणारी साधने वापरुन, जी त्या वस्तुची भौतिक रचना अथवा तिचे प्राकृतिक कार्य स्पष्टपणे दाखवून देऊ शकतात.

जो पाहणारा, अनुभवणारा ‘मी’ आहे, त्याला अशा तऱ्हेचे अनुभव दृश्यमान बाह्यरुपाच्या अभ्यासाच्या मार्गावरच भावनेच्या आधारे अनुमान बांधण्यास प्रोत्साहित करतात. आता तोच मी सहजपणे वस्तुच्या साक्षात आंतरस्वरुपाबद्दलचे वस्तुनिष्ठ निष्कर्ष काढण्यास सक्षम होतो. अभ्यासाच्या मार्गाची जी दिशा असेल त्यानुसार असे अनुमान कमी जास्त प्रमाणात व्यक्त होऊन बाह्यरुपाने मनावर उमटवलेल्या ठशाला क्रियाशील आंतरिकीकरणाच्या उत्कट मार्गावर नेऊ शकतात. कालची दृष्टी ही शरीरशास्त्राची, तर आजची इंद्रियविज्ञानशास्त्राची. अशा प्रकारच्या आंतरिकीकरणाच्याही पलीकडे, त्या वस्तुच्या मानवीकरणाकडे नेणारेही मार्ग असतात, जे त्या पाहणाऱ्या ‘मी’ ला नेत्रेंद्रिय तत्वांच्या पलीकडे नेत पाहत असलेल्या वस्तुशी त्याचं अनुनाद-नातं जोडू लागतात. हे मार्ग नॉन ऑप्टिकल, अर्थात डोळ्यांना न दिसणारे असे असतात. पहिली जाणीव ही की तो ‘मी’ व ती वस्तू दोघेही प्रथ्वीजीवी. ह्या जाणिवेचा मार्ग अस्तित्वाच्या मुळापासून सुरु होऊन डोळ्यापर्यंत जाणारा. दुसरा डोळ्यांना न दिसणारा असाच वैश्विक सामायिकतेचा मार्ग, जो आकाशा पलीकडून मनात उतरल्याप्रमाणे सुचणारा. अशा दोन आधिभौतिक मार्गांचा संगम.

मुख्य मुद्दा असा की सखोल अभ्यास अश्या एका अनुभवाकडे नेतो, ज्यामुळे वर सूचित केलेल्या प्रक्रिया एकसंध आणि सरल होतात. एक स्पष्टीकरण म्हणून ह्या ठिकाणी असे सांगावेसे वाटते की मुळापासून सुरु होणारा मार्ग स्थिर प्रदेशातून जात-जात स्थिर आकार निर्माण करतो, तर वरचा मार्ग हा गतिशीलतेच्या प्रदेशातून नेणारा असतो. खालच्या म्हणजे पृथ्वीच्या गाभ्यातून गुरुत्वाकर्षणाच्या प्रभावाखाली असलेल्या मार्गावर स्थितिशील समतोल राखणे हे एक मोठे आव्हान असते. अश्या आव्हानांचे वर्णन आपण “पडण्याच्या सर्व शक्यतांना न जुमानता उभे राहणे”ह्या शब्दांत करु शकतो. वरच्या मार्गांकडे घेऊन जाते ती म्हणजे पृथ्वीशी असलेल्या बांधिलकीची नाळ तोडून तरंगत, पंख पसरुन स्वच्छंदपणे उडण्याची, मुक्तपणे गतिशील होण्याची तृष्णा.

डोळा हा असा एक केंद्रबिंदू आहे जिथे हे सर्व मार्ग एकमेकांस भेटतात, आणि ह्या एका बिंदूपासून आकारमान होत, बाह्य आणि आंतरिक दृष्टीच्या संश्लेषणाकडे घेऊन जातात. या एका बिंदूपासून मानवनिर्मित रचना तयार होऊ लागतात, ज्या एखाद्या वस्तुच्या दृश्य प्रतिमेपासून पूर्णपणे भिन्न असूनही संपूर्णतेच्या दृष्टिकोनातून पाहिल्यास त्या वस्तुशी विसंगत नसतात.

नैसर्गिक वस्तुशी साधलेल्या अशा संवादाची पातळी ही त्या अभ्यासकाच्या निरनिराळ्या मार्गांवरुन त्याला आलेल्या अनुभवांद्वारे कलाकृतीत रुपांतरित होत सिद्ध होते. निसर्गाचे निरीक्षण आणि चिंतन करण्याची त्याची क्षमता जशी वाढते व

जशी त्याची दृष्टी विश्वदर्शनाकडे उत्थापित होते, तशी मुक्तपणे अमूर्त रचनांचे सर्जन करण्याची क्षमता त्याच्यामध्ये उत्पन्न होते. अशा रचनांना बुद्धिपुर:सरतेच्या आणि योजनाबद्धतेच्या पलीकडे जाऊन एक नवीन नैसर्गिकता, कलाकृतीची नैसर्गिकता प्राप्त होते. आता तो अशी कलाकृती निर्माण करतो, किंवा अशा कलाकृतींच्या निर्मितीमध्ये सहभागी होतो, ज्या देवाने घडवलेल्या सृष्टीचे रूपक असतात.

आकृतिकरणाच्या प्रतिकात्मक अभिव्यक्तीविषयी काही साहाय्यक लिखाण

१४ नोव्हेंबर १९२१

अ. हिवाळी सत्रातील व्याख्याने

१९२१/२२

प्रास्ताविक म्हणून संकल्पनां विषयी थोडेसे स्पष्टीकरण.

सर्वप्रथम 'विश्लेषण' या संकल्पनेत काय गृहीत धरले गेले आहे.

सर्वसाधारण संभाषणात विश्लेषणाचं नातं बहुत करून रसायन शास्त्रज्ञांशीच जोडले जाते. उदाहरणार्थ तयार केलेल्या एखाद्या रासायनिक मिश्रणाला त्याच्या उत्कृष्ट उपयुक्ततेमुळे असणारी मोठी मागणी. त्यामुळे त्याच्या निर्मात्याला होणाऱ्या मोठ्या फायद्यामुळे इतर कारखानदारांचे कुतुहल जागृत होऊन ते त्या मिश्रणाचा एक नमुना घेऊन रसायनशास्त्रज्ञाकडे जातात व तो त्या मिश्रणाचे विश्लेषण करतो. त्या मिश्रणाचे विश्लेषण करताना त्याला पद्धतशीरपणे त्याचे त्याच्या घटकांमध्ये विभाजन करावे लागते. कोडे सोडवावे लागते.

दुसरे एक उदाहरण अशा एका मादक पदार्थाचे की ज्याचे सेवन प्रकृतीस हानिकारक आहे असे दिसते. इथेसुद्धा रसायनशास्त्रज्ञाचे काम आवश्यक असते. मग त्या पदार्थाच्या घटकांच्या विश्लेषणामार्गे कोणते घटक हानिकारक आहेत हे स्पष्ट होते. या दोन्ही उदाहरणांतून स्पष्ट होते की समोरील वस्तूचे पूर्ण स्वरूप प्रथमदर्शनी अपरिचित अशा घटकांनी बनलेले आहे. ज्याचा शोध घ्यायचा आहे ते हे घटक होत.

आपल्या संदर्भात विश्लेषण करण्यास उद्युक्त करणाऱ्या हेतूंचे वा कारणांचे स्वरूप अर्थातच वेगळे असते. ज्या कलाकृतींची आपण नक्कल करू इच्छितो, परंतु ज्या आपल्याला विश्वसाई अशा वाटत नाहीत, त्या कलाकृतींचे विश्लेषण आपण करत नाही.

आपण ते मार्ग तपासून बघतो ज्याचे अवलंबन करीत दुसऱ्या कोणी त्याची कलाकृती निर्माण केलेली असते. अशा त्या मार्गांची ओळख होत असता आपल्याला आपला मार्ग सापडावा ह्या हेतुने. या अशा दृष्टिकोनामागचा उद्देश हा की तो आपल्याला कलाकृती ही एक कधीही न बदलणारी, गोठून गेलेली, अविचल अशी वस्तू आहे असे मानण्यापासून वाचवतो. तसेच असा अभ्यास करत राहिले की आपली कलाकृती संपविण्याच्या घाईत सोप्या धोपटमार्गांचा अवलंब करण्याच्या मोहापासून आपण वाचतो.

विश्लेषणाचा एक खास प्रकार म्हणजे कलाकृतीच्या निर्मितीच्या विविध टप्प्यांची तपासणी करणे हा होय. याला मी 'उत्पत्ती' म्हणतो. मोझेस च्या पहिल्या ग्रंथाचे नाव पण 'उत्पत्ती'च आहे, ज्याचा विषय संपूर्ण विश्वाची उत्पत्ती हा आहे. त्यात परमेश्वराने पहिल्या दिवशी कशाकशाची निर्मिती केली, दुसऱ्या दिवशी कशाकशाची याचे वर्णन लिहून ठेवलेले आहे. अशा रीतीने आपल्या भोवतालच्या संपूर्ण विश्वाला एक सुरचित असा ऐतिहासिक संदर्भ प्राप्त होतो.

आपण चित्रकार आहोत, हस्तव्यवसायी. आणि म्हणून स्वाभाविकपणे आपण आकृतिबद्ध अशाच विषयाचा जास्त आवडीने स्वीकार करतो. पण आपण विसरता कामा नये की काहीही आकृत करण्याच्या अगोदर, म्हणजे सोप्या भाषेत सांगायचे झाले तर अगदी पहिल्या रेषेच्या अगोदर तिचा एक पूर्वेतिहास असतो. म्हणजे फक्त एक तळमळ, फक्त माणसामध्ये असणारी स्वतःला अभिव्यक्त करण्याची ईर्षाच

नव्हे, किंवा बाहेरील दडपणामुळे जाणवणारी गरजच फक्त नव्हे तर मानवजातीची एक सर्वसाधारण स्तिथी व ज्या दिशेने ती जात आहे व जिला वैश्विक दृष्टिकोन असं म्हणतात त्या स्तिथीची तिला आतून जाणवणारी स्वतःला अभिव्यक्त करण्याची तळमळ.

याला मी अधोरेखित करत आहे कारण असा गैरसमज व्हायला नको की कलाकृती फक्त आकृतीनेच बनलेली असते.

पण दुसरीकडे मला हेही निक्षून सांगायचे आहे की आपल्यापाशी निसर्गाचे कितीही सूक्ष्म ज्ञान असले, कितीही वनस्पती, प्राणिमात्र, पृथ्वी व तारे यांच्याबद्दलचे ज्ञान आपल्यापाशी असले तरी त्याचा काहीही उपयोग नाही जोपर्यंत आपल्यापाशी त्यांची अभव्यक्ती करण्यासाठी पुरेशी साधने नाहीत. या सर्व घटकांची एकमेकांशी असलेली नाती आपल्याला तात्विकरित्या कितीही समजून चुकली आहेत असे वाटले तरी जोपर्यंत आपल्यापाशी आकृत करण्याच्या सामुग्रीची कमतरता आहे तोपर्यंत या सगळ्याचा काहीही उपयोग नाही. आपण आपल्याला कितीही संवेदनशील समजत असलो, आपलं अंतर्मन कितीही सुंदर असलं तरी जोपर्यंत त्याच्या अभिव्यक्ती करता आवश्यक अशा आकृती आपल्या हाताशी नाहीत तोपर्यंत त्याचाही काही उपयोग नाही.

इथे आवश्यक आहे ते म्हणजे सहज आपला बाण निशाण्याला लागला आहे अशी समजूत करुन घेणं टाळणे. अशाने फक्त अर्ध्या हळकुंडाने पिवळे झालेल्यांनाच काय तो एखाद्या जमून गेलेल्या कलाकृती मुळे, जी क्वचित एखाद्या व्यावसायिकाला पण लाजवील अशी असू शकते, कदाचित क्षणिक सन्मान मिळतो.

या सर्वसाधारण गृहीत अशा मुद्द्यांनंतर मी आता तिथपासून सुरुवात करतो जिथे मुळात चित्ररुपी आकृतीचा जन्म होतो - त्या बिंदूपासून, जो हालचाल करु लागतो

टिपण २

ठळक मुद्दे	**संक्षेप रूपात**	**दीर्घ रूपात**	**टीपा**

प्रास्ताविक

आकृतीकरण ही संकल्पना

आकृतिकरणाचे निरूपण म्हणजे आकृती कडे घेऊन जाणाऱ्या मार्गांचा अभ्यास. हे जरी आकृतीचेच निरूपण असले तरी त्याचा भर आकृतीकडे घेऊन जाणाऱ्या मार्गांवरच असतो.

आकृतिकरण हा शब्द

आकृती-करण ह्या शब्द्यामधील 'करण' हे 'करणे' या क्रियापदापासून तयार झालेले असून ते आत्ता सांगितलेल्याचा गाभा आहे. ज्याला सर्वसाधारणपणे "आकृती-दर्शन"

म्हटले जाते ते आवश्यक अशा कार्यकारणांवर व मार्गांवर भर देण्याकडे दुर्लक्ष करते. आकृतीकरण याचे निरूपण व अभ्यास हे अपरिचित. व्यापक अर्थाने बघता आकृतिकरण

हे त्याच्या मुळाशी असणाऱ्या कार्यकारणांशी (x २) जोडलेले असल्याकारणाने त्यांच्याकडे लक्ष देणे हे सर्वात महत्वाचे.

[x आकृतिकरण (आकृती पेक्षा वेगळं) हे त्याच्या गतिशीलतेमुळे जिवंत असल्याची

साक्ष देतं.

आकृतिकरणातली आकृती ही तिच्या मुळाशी असणाऱ्या जिवंत व कार्यरत अशा घटकांमुळे वेगळी.

म्हटलं तर घडवणाऱ्या कार्यरत घटकांपासून बनलेला एक कार्यरत घटक.

या कार्यरत घटकांचे स्वरुप केवळ वैचारिक असून अभिव्यक्तीच्या गरजेनुसार त्यांचे महत्व निश्चित होते.]

चित्रीकरणाच्या भौतिक साधनां विषयी

चे निरुपण तात्विक पातळीवर मर्यादित असे ठेवणे.

साधनांचीनिवड शक्य तितकी मर्यादित ठेवावी.यामुळे वैचारिक रचना थोडी सोपी होते.

उगाच भौतिक साधनांचा भरणा नको

भौतिक साधने

(लाकूड, धातू, काच ई.)

भौतिक साधनांचा विचार मर्यादित

व या जागी तर टाळणे

काल्पनिक साधने

(रेषा, फिकट-गडद छटा, रंग)

यांना महत्व देणे जरुरीचे.

यांना भौतिक गोष्टींपासून वेगळे करता येत नाही

तसे केल्यास लिहिणे शक्यच होणार नाही.

मी जेव्हा शाईने वाईन हा शब्द लिहितो तेव्हा शाईची भूमिका ही मुख्य नसली तरी वाईन या संकल्पनेला स्थूल व कायम असे रुप देण्यास ती कारणीभूत असते. म्हणजे शाई वाईन ला कायमस्वरुपी करते. लिपी आणि चित्र, म्हणजे लिहिणे आणि चित्रित करणे हे त्यांच्या मुळाशी एकच.

रंगमंच

रंगमंच हा पृष्ठभाग, अर्थात

मर्यादित पातळी

दोन प्रश्न असतात: काय दर्शन देतं आणि कुठे ते दर्शन देतं.

उत्तम चित्रकलेचा सरळ सोपा अर्थ म्हणजे बरोबर जागी बरोबर रंग भरणे.

टिपण ३

मंगळवार, २७ नोव्हेंबर १९२३

"रचना" या विषयाच्या तुम्ही केलेल्या सैद्धांतिक अभ्यासात मला आढळून आलं की त्या रचनांत जिवंतपणा म्हणावा तसा आलेला नाही. प्रामुख्यानं कल अचल स्थूलतेकडे होता व त्याचा परिणाम एका अलंकाराच्या थंड निष्प्राण अंगांच्या निर्मितीत झाला होता. पण इथेच गडबड होऊ शकते व म्हणून काही काळ मी त्याकडे दुर्लक्ष करु इच्छितो. कारण सुरवातीला अशा अमूर्त रचनांमध्ये जिवंतपणा कायम ठेवणं फार कठीण असतं व सुरवातीच्या नैसर्गिक तालबद्धते पासून अचूक अभिव्यक्तीकडे नेणाऱ्या त्या

पुलाचा विसर पडतो. आकृत अलंकृती म्हणजे शेवटचा बहर; असा एक शेवट जो कार्यकारणांवर आधारित आकृतिकरणाचा परिणाम असतो ज्याचं भान प्रत्यक्ष कृती करत असताना आपल्याला नसतं असं माझं मत आहे. नैसर्गिक प्रक्रियेशी तुलना करायची झाली तर एक आपोआप घडत चाललेल्या कृतींचा परीणाम - आकृती ठरवणारे आकृतिकरण. (म्हणजे इथेसुद्धा आकृती नाही तर आकृतिकरण. आकृती म्हणजे घडत जाणे, उत्क्रांती.)

तुम्हाला सर्वांना कदाचित तो गमतीदार प्रयोग माहिती असेल ज्यामध्ये अमूर्त ध्वनीचं मूर्त आकृतींमध्ये रुपांतर होतं. एका पातळ लाकडी किंवा धातूच्या फळीवर बारीक वाळू पसरवली जाते. त्या फळीच्या कडांवर व्हायोलिन चा बो हळुवारपणे फिरवला जातो जेणेकरुन ती फळी कंपन पाऊ लागते. कंपनाला उद्युक्त करणारी जी क्रिया हीच खरी कृती. ती भौतिकाला तालबद्ध हालचाल करायला लावते व त्याचप्रमाणे वाळूत ही तशीच कंपने निर्माण करते - जिवंत होण्याची व जीवित राहण्याची ईर्षा वा गरज - व मग त्यानंतर परत भौतिकात होणाऱ्या लाटांची हालचाल व शेवटी नव्यानं रचलं गेलेलं भौतिक व त्याची दृष्य अभिव्यक्ती.

आपण तो बो, आपण ती अभिव्यक्तीची ईर्षा व भौतिक हे माध्यम व वाळूतील ते आकार हा अंतिम आकृती-परिणाम.

प्रमुख कार्यकारणभाव हा तो बो (व त्याचे झोके) आणि भौतिक.

जणु भौतिक सुपीक होऊन जातं व या नव्या आदेशानुसार आपलं नवीन जीवन स्वीकारतं. वाळू ही त्याच्यातली भर - वरील थर, बाजूचे थर.

परत एकदा रचनेच्या विषयाकडे वळताना व इथेसुद्धा अचल, स्थूल, अर्थात जीवनहीन इत्यादी गोष्टींना टाळण्याकरता, मी त्या लाटांच्या रचनेला कणांच्या उल्हासित होण्याच्या क्रियेच्या अभिव्यक्तीचं एक रुपक म्हणून ग्राह्य समजतो. एकदा का भौतिक अशाप्रकारे उल्हसित झाले की त्याला ही नवी अवस्था स्वीकारावी लागते व मग ते एकजुटीने काम करु शकते. भौतिका मधील हा स्वीकारात्मक पवित्रा त्याच्या समस्त कणां मधील आवडीने हालचाल करण्याच्या इर्षेत जन्म घेत असतो. हालचालीचं मुळी हेच कार्य असतं. आपल्या स्वतःच्या संदर्भात, जे आपण काही घड्याळं किंवा स्वयंचलित यंत्र बनवत नाही, भौतिकाच्या हालचाल करण्याच्या क्षमते वरच भर असतो. परंतु हालचालीकरता एक घरकुल बांधण्याकरता आपल्याला परत हालचाली पासूनच सुरवात करावी लागते, जिथे असं घरकुल बांधण्याची गरज भासते तिथपासून.

भौतिकाच्या मधून जाणारा नियमांनी आखून दिलेला अचल, स्थूल, प्राणहीन मार्ग

स्वतः हालचाल करणारा भौतिकातून जाणारा मार्ग हाच नियम

हालचाल करण्याचं स्वातंत्र्य नियमांची काहीशी लवचिकता गृहीत धरतं

स्वातंत्र्याचा अभाव

लवचिकतेला मुभा

अचल, स्थूल, अर्थात निष्प्राण इत्यादी गोष्टींना टाळण्याकरता, मी त्या लाटांच्या रचनेला भौतिकाच्या कणांच्या उल्हासित होण्याच्या क्रियेच्या अभिव्यक्तीचं एक रुपक म्हणून ग्राह्य समजतो.

आता जन्म घेण्याच्या या इर्षेने भौतिकाला कसे मुळापासून ग्रासून टाकावे? हा प्रश्न मूळ कार्यकारणभावाचा आहे.

समुद्रकिनाऱ्यावरील वाळूच्या सच्छिद्र व ठिसूळ गठणा कडे लक्ष देऊन बघता आपल्याला ही प्रक्रिया कशी घडत असते त्याचा फार सुंदर प्रत्यय येतो. वाहणारा वारा

आपल्या स्पर्शानं तिच्यात लहान व मोठ्या लाटांचे आकार तयार करत असतो. भरती-ओहोटी चे पाणी वाहात असताना सुद्धा आश्चर्यकारकरित्या त्या आकारांना सुबकतेची व पक्केपणाची जोड देत असतं. आपल्याला इथे रेषात्मक व आकारबद्ध अशा आकृती दिसतात ज्या 'वाहणे' या प्रक्रियेचे मर्म आहेत.

आपल्याला इथे भौतिकावर नियमांकडून होणाऱ्या 'आक्रमणाच्या' तत्वांचा साधारण अंदाज येऊ शकतो. हे नियम फार कडक असले पाहिजेत असं नाही; भौतिकाला त्याच्या उत्क्रांतिमध्ये त्याच्या लहानशा कणाला एका छोट्याशा जिवंत कल्पनेशी संवाद साधता येऊ शकतो. व जोपर्यंत भौतिक मृदू व सहजसंस्कारक्षम असतं तोपर्यंत आकृती तयार होऊ शकतात. भौतिका मधील हा स्वीकारात्मक पवित्रा त्याच्या समस्त कणां मधील स्वेच्छेने हालचाल करण्याच्या इर्षेत जन्म घेत असतो. हे कण त्यांच्यावर होणाऱ्या नियमांच्या हल्ल्याला शरण जातात व स्वतःला छोट्या छोट्या रचनांत बद्ध करतात ज्यांना आपण 'कालवे' अथवा 'पाईप' असं नाव देऊ शकतो.

तर या मार्गानं जात जात - प्रथम 'जीवन', मग त्याचं 'घर'.

टिपण ४

सचेतन आकृतिकरणाला उद्युक्त करणाऱ्या प्रयत्नांविषयी सध्या इतकेच.

सृजनतेच्या शक्तीला काही नाव देणं अशक्य आहे. काही केलं तरी शेवटी ती एक रहस्यच बनून राहते. आपण मुळापासून हादरलं गेलेलो आहोत हे सत्य आहे; पण कशामुळे ते नक्की सांगणं मुश्किल आहे. आपल्या स्वतःच्याच अस्तित्वाच्या कणाकणात त्या शक्तीनं घर केलेलं आहे. तिचं अस्तित्व वेगळं आहे असं मानून आपण तिच्याशी संवाद करु शकत नसलो तरी जेवढं आपल्या परीनं शक्य होईल तेवढं या सगळ्याच्या उगमाकडे मात्र जाऊ शकतो.

ते कसेही असो, आपलं काम त्या शक्तिच्या प्रभावी कार्याचं दर्शन घडवून देणं हे आहे जसं ती आपल्या अंतरंगात आपल्याला देत असते.

असं वाटतं की ती स्वतः आकारमान होत असणारं भौतिकच आहे, पण ज्या इंद्रिय धारणेनी आपण सर्वसाधारण भौतिकाच्या रुपांचा अनुभव घेतो तसं तिच्या या रुपाचा अनुभव घेता येत नाही. परंतु आपल्याला परिचित अशा भौतिकाच्या रुपांमध्ये तिला तिच्या अस्तित्वाची जाणीव करुन देणं भाग असतं. भौतिकाशी एकरूप असच तिला आपलं काम करायचं असतं. भौतिकात भिनून तिला एका जिवंत=सत्य अशा आकृतीला जन्म द्यायचा असतो. अशानं भौतिकाला जीवन प्राप्त होतं व त्याच्या सुक्षतम कणांचा त्यांच्या पायाशी असलेल्या ताला बरोबर वरच्या पातळीवरच्या रचनाकार्याकडे प्रवास सुरु होतो.

त्या कणांचं उगमाशी असलेलं अतूट नातं स्पष्ट होत जातं. आपल्या अस्तित्वाच्या सरळ-सोप्या जीवनशैलीपासून त्यांचा झोका एकमेकांच्या मिश्रणातून वर अवघड रचनांच्या कृती कडे चढू लागतो. हे असं करणं अतिआवश्यक आहे ह्याची अभिव्यक्ती रचनाकार्याच्यासर्वांगातवसततहोणंगरजेचंअसतं.ताणलेल्याधनुष्यालासहानुभूतीची परवानगी देता कामा नये. आकृतिकरणाची प्रत्येक अभिव्यक्ती आवश्यक आहे हे पुराव्यानिशी जाणवणं गरजेचं असतं. मगच आरंभ, मध्य, व शेवट यांचं एकमेकांशी अतूट असं नातं जुळतं. अनिश्चिततेला पुढे येण्यास कोठेच वाव नसतो कारण एक दुसऱ्या मध्ये अपरिहार्यपणे मिसळून जातो.

पण मार्गावर असतानाच हे शक्य होतं; त्यात मधेच कुठेतरी उडी घेऊन चालत नाही व फक्त अंतिम रुपाकडेच लक्ष असेल तर मग अजिबात नाही. मुळा पासून सुरुवात करणं आवश्यक.

मगच जे सर्व अचल, स्थूल, प्राणहीन असतं ते टाळता येतं व उत्क्रांतीची प्रक्रिया सुरळीत मार्गी लागते.

पण जिथे रिकाम्या जागा किंवा खाच-खळगे असतात तिथून अनेक रूपांनी मूर्खपणा अभिव्यक्त होत राहतो.

म्हणजे रुपं वेगळी वेगळी असतात, परंतु प्रत्येक रूपात त्याच मूर्खपणाची पुनरावृत्ती होत राहाते. मृत आकृत्या. आवाजाची खरखर. कण्हणं. तुकडे. विद्रुप, विचित्र अशा आकृत्या. किंवा इतकं टोकाला जाणारं नसेल तर: वांझपणा, बहिरेपणा, दिखावा. इकडे-तिकडे कसेतरी उभे असलेले वस्तूंचे फक्त दर्शनी भाग. वाढ खुंटलेल्या वस्तू. लोभसवाणी अ-नैसिर्गता. राबवलेला सौंदर्यवाद.

दृष्टिहीन डोळे. आकारवाद (फॉरमॅलिझम)

तर, आकाराचा विचार न करता आकृतिकरणाकडे लक्ष देणं. मार्गाला, उगमाच्या कल्पनेच्या संदर्भाला, घट्ट धरुन राहणं. इथं सुरवात करून अपरिहार्य अशा जाणवणाऱ्या आकृतिकरणाच्या ईर्षेला तोपर्यंत पुढे पुढे नेत राहणं जोपर्यंत [भौतिकाचे] समस्त सूक्ष्मकण ईर्षा-मय होऊन जात नाहीत. पायरी-पायरीनं या ईर्षेला लहानातून मोठ्याकडे घेऊन जात संपूर्णात शिरकाव करणं, ती दाखवत असलेल्या दिशेनं हाताला चालना देत राहणं, सृजनाच्या प्रकट होत जाणाऱ्या कालव्यालगत कायम पुढे जात राहणं.

४ डिसेंबर १९२३

आपण आत्ता पर्यंत 'रचने' च्या स्वरुपाविषयी चर्चा केली. आता त्यापुढील पाऊल म्हणजे वरच्या पातळीवर रचनांची अवघड मिश्रणं होत जातात तिकडे लक्ष देणं. परंतु याचा अर्थ असा नाही की आपण रचनेचा विषय सोडूनच द्यायचा. त्याचा कदापि विसर पडू देता कामा नये कारण भौतिकाच्या सुसंबद्ध आकृतिकरणा च्या प्रक्रियेचे ते पहिले पाऊल आहे.

रचना हा काही पूल नव्हे ज्याचा उपयोग पैलतीरावर पोचल्या नंतर संपून जातो. भौतिकातील आकृतीकरणाची ती सुरवात असून ती आपल्या कलाकृतीच्या संपूर्ण घडणावळीत (उच्चतम पातळी पर्यंत) सदैव कार्यक्षम असते.

सूक्ष्म कणांचा तालबद्ध प्रवास हा वरच्या पातळीवर घटित होत असणाऱ्या रचनांच्या अवघड मिश्रणां बरोबर चालूच असतो. फक्त त्या तालाच्या अंगांत नवीन रचनांना अनुरूप असे बदल घडत असतात - त्याचा जोर कधी जास्त तर कधी कमी, कधी त्याच्यात खंड पडतो पण पुन्हा गतिशील होण्या करताच.

नदीचा प्रवाह

वरच्या पातळीवर घडणाऱ्या रचनांच्या परिवर्तनशील अवघड मिश्रणाच्या स्वरुपाचं निसर्गात आढळणारं एक सरळ सोपं उदाहरण:

डोंगरांवरुन खाली वाहात येणारं पाणी छोट्याशा नदीच्या रुपात एकत्रित असं शांतपणे वाहू लागतं. पुढे लागणाऱ्या दरीच्या रचनेनं एक सौम्य रूप धारण केलेलं असतं (तिच्या उत्क्रांतीचा एक अपरिहार्य टप्पा म्हणून त्याचा विचार करता येईल - जसं सर्वच रचनाकृतींबद्दल म्हणता येईल) दरीच्या तळाचा कल पाण्याच्या ओघात हलक्या लाटांच्या आकृतिकरणास कारणीभूत होतो. या (प्रमाणबदध) हालचालींमध्ये एकदम

व अनपेक्षित असे बदल होतात. दरीच्या वास्तविक सपाट तळाच्या एका टोकाला एका पन्हळीवजा जागेचा जोड मिळालेला असतो ज्यातून पाणी धबधब्याच्या रुपानं खाली कोसळतं.

असा मधेच येणारा तुकडा संथ पाण्याच्या प्रवाहाच्या स्वरुपाला एका नवीन, स्वच्छंदी, सर्व दिशांना उडणाऱ्या अशा हालचालीच्या रुपाशी जोडतो. आता महाभूतांपैकी एक असं ते पाणी त्याला मिळालेल्या नव्या खडबडीत पात्रात कोसळत त्याला गिळंकृत करतं - त्याच्या कडांवर प्रहार करतं, जेणेकरुन त्यांचे तुकडे तुटून त्या धबधब्यात घुसतात, त्याच्या मार्गातले अडथळे वाढवत, त्याच्या क्रोधाला उत्तेजन देत. त्या आधीच्या शांत ओघात दडपून बसलेला तणाव, व त्याच पाण्याचा आता डोंगर- दऱ्यांतून उसळता-कोसळता प्रवाह. लाटांमय ईर्षा इतक्या सहज स्वतःचं रुपांतर करते.

जो पर्यंत प्रवाहात हळुहळू संथपणा येत नाही तो पर्यंत हे असंच बराच काळ चालतं.

हा मधला तुकडा एका तिसऱ्या भागाकडे घेऊन जातो, जिथे काही काळ तळाला समांतर जात प्रवाह संथ होतो व त्याचं रुपांतर एका सरोवरात होतं. हे होत असताना प्रवाहाची प्रवाह म्हणून अस्मिता अधिक अधिक अस्पष्ट होत जाते.

या सगळ्याचा एकत्रित विचार करता एका ऊच्च पातळीवरील अशी रचना आपल्या समोर येते जिची निर्मिती या तीन भागांच्या परस्परसंबंधातून झालेली असते.

टिपण ५

मला काय म्हणायचे आहे ते या पुढील एका वाक्यात मी स्पष्ट करु इच्छितो :

आकृती कडे नेणारा मार्ग, जो आखण्याची व ज्यावर चालण्याची गरज आतून भासावी लागते किंवा जिला बाह्य गोष्टी सुद्धा कारणीभूत झालेल्या असू शकतात, तो त्या मार्गाच्या अंतिम ध्येयापेक्षा जास्त महत्वाचा असतो. हा मार्गच कलाकृतीचा गाभा असून तोच तिची परिपूर्ती कशी होणार आहे व तिचे अंतिम रुप कसे असणार आहे ते ठरवतो. आकृत करण्याची क्रिया हीच आकृती कशी असणार आहे ते ठरवत असल्या कारणाने तिचे महत्व जास्त.

म्हणून आकृतीचा विचार एक कार्यपूर्ती, एक परिणाम, एक अंतिम टप्पा असा कधीही, कदापिही न करता, एक जन्म झालेला व उत्क्रांति करणारा जीव म्हणून करावा. आकृती म्हणजे तिचे दर्शनी रुपच असे मानणे म्हणजे एका खतरनाक पिशाच्च्यालाच जीव समजणे होय.

आकृती म्हणजे हालचाल, क्रिया; क्रियाशील आकृती - हे बरोबर. आकृती म्हणजे शांती, शेवट - हे चूक. महत्प्रयासाने निर्मिलेली अशी आकृती हे चूक. आकृत करणे हे बरोबर. आकृती हे चूक; आकृती हा शेवट हा मृत्यू. आकृत करणे म्हणजे हालचाल, क्रिया. आकृत करणे म्हणजे जिवंत असणे.

सृजनाच्या मर्माला भेदून जात स्पर्श करणारी व तिची एकवटून शिकवण देणारी अशी ही वाक्ये. त्यांचे महत्व हे मूलभूत आहे व मला नाही वाटत की मी त्यांची कितीही पुनरावृत्ती केली तरी ती पुरेशी ठरेल.

हे एक झालं ज्याचा विचार करणं आपल्याला सुरवातीलाच जरुरी वाटत होतं जेव्हा आपण एका छोट्याश्या अपूर्ण वाटणाऱ्या अशा कलाकृतीला तिची कथा हळूहळू उलगडून सांगू देतो.

TRANSLATIONS

Dr. Rajendra Dengle
Dr. Milind Brahme
Jayashree Joshi

EDITED BY

Sabine Müller (Kora Canvas - German Translations)
Jayashree Joshi (Paul Klee Texts Marathi Translations)

PROOFREADING

Amrita Dhara

GRAPHIC DESIGN

Aishwarya Khoche

As part of the project *Intersections & Interventions: Barwe & Klee*

2023–2026

PROJECT PARTNERS

Intersections & Interventions: Barwe & Klee has been organised in a cooperation of Zapurza Museum of Art & Culture, Pune, the Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan, Pune and the Zentrum Paul Klee, Bern.

CO-CURATED BY

Raju Sutar and Mira Hirtz

GOETHE INSTITUT MAX MUELLER BHAVAN
ZAPURZA Museum of Art & Culture
Zentrum Paul Klee Bern