

Når linjen drømmer

Krisebevidsthed hos Paul Klee.

Kunstmuseet Louisiana udenfor København har for tiden en stor udstilling om Paul Klee og Copra. Udstillingen åbnet for spørgsmålet om kunsten stadig udtrykker noget alment, at den udover arbejdet med form, farve og lys også rummer en erkendelsesproces.

d

ALEXANDER CARNERA

Forfatter og skribent, København.

er findes næppe en vigtigere kunstner fra det 20. århundrede end svejtseren Paul Klee (1879–1940). Hos Klee møder vi en intens formbevidsthed og en stærk krisebevidsthed. Krisen er for ham ikke først og fremmest ideologisk eller moralsk, eller for den sags skyld psykologisk som et udtryk for menneskets overfladiskhed og dumhed. Krisen har at gøre med menneskets måde at se og iagttage verden på, med menneskets erkendevne. Modernitetens krisetegn hænger for Klee sammen med det newtonske rammeværk for tid og rum, hvor rummet er det samme som tiden og kun fungerer som en beholder for handlinger, med andre ord en abstrakt ramme uafhængig af naturens bevægelige energi og stof.¹

Den moderne bevidstheds krise har ifølge Klee begrænset sig til at udforske rummet og universet som en geograf der optegner et faktisk rum og dermed skabt en endimensionel tendens i vores måder at se og betragte de mindste og de største ting. Hvad det imidlertid kommer an på er at udforske *de dimensioner der gør rummet muligt*, der presser vores erkendelse hinsides meningsfulde grænser og udvider tanken til tonen af en verden i evig tilblivelse. Kunstens opgave er at synliggøre baner for registrering af uventet liv og uventede kroppe, dvs. sjæle der mødes som vi ikke kan se med det optiske øje, men som på uventet måde får mæle gennem eksperimentets undersøgelse. At være abstrakt maler handler ikke om at abstrahere fra genstande der kan sammenlignes, men om at skabe rene relationer af visuel karakter. Det er formernes konstellation der giver anledning til et utal af mulige forbindelser.²

Man må, ifølge Klee, opgave det selvfølgelig, altså opgave rammerne, man må have en fod i en virtuel verden af mulige affekter og kræfter. Livet selv er for stærkt til at lade sig indfange af en færdig form. Man må derfor gå i dialog med naturen på lysets, bevægelsens og rytmens præmisser. Med denne særlige krisebevidsthed bliver alt det genkendelige gjort fremmed samtidig med at vi får øje på det fremmede uden at kunne besidde det med vores alt for menneskelige fakulteter. Formen, farven og lyset er til som forklaring af en sjælelig proces og en fjern menneskelig mulighed.

DET ALT FOR GENKENDELIGT FREMMEDE

Hvad sker der når selvfølgeligheden indtager kunsten og vores tilgang til verden? For noget tid siden skrev den danske digter og kunstner Peter Laugesen om Olafur Eliassons nye ganginstallation *Deres regnbue panorama* på Aros kunstmuseum i Århus, at den er et eksempel på en kunstner der «stiller et apparatur op af en slags og så kan elementerne [vand, luft, jord] ellers lege med». «Surprise!» skriver Laugesen.³ Altså, det selvfølgeligelige indtager podiet som noget indlysende stort. Men når kunstnerne trænger dybere og dybere ind i formens problemer, bevidstheden om farver, form, lys (som jo kendetegnede modernisterne og Eliassons projekter), risikerer de, som den danske digter og kunstkritiker Ole Sarvig skrev i sit epokegørende værk, *Krisens billedbog* (1968), at gøre dette til kunstens eneste motiv. «Een ting mangler,» hævdede Sarvig, «modernismen, den sublime erkendelsesproces i den moderne mentalitet, der har ført sindet ind i abstraktionens områder og gjort det bevidst om deres art og væsen, er ikke kommet til bevidsthed om sig selv.»⁴

Industrialismen og det fremmedgjorte arbejde, første og anden verdenskrig, den moderne forbrugerbevidsthed, skabte tilsammen et verdensbillede der brød med naturalismens borgerlige dekadence, og søgte et udtryk for en menneskelig verden med en helt ny etisk gyldighed. At komme til bevidsthed om sin egen tid og praksis som krise bringer os tilbage til spørgsmålet om hvorvidt kunstens billeder er sindets vinduer til verden, og på hvilken måde den legemliggør menneskets oplevelse af dets egen samtid. Skal kunstneren udover at kunne arbejde med de neutrale elementer materialet lægger frem, altså farve, form, komposition, lys, også stræbe efter at udtrykke noget alment, en kunstpraksis, der med Sarvigs ord, «udtrykker



Fra toppen: *Ein Kind träumt sich* [1939, 495, Zentrum Paul Klee, Bern], *Wander-Artist [ein Plakat]* [1940, 273, Zentrum Paul Klee, Bern, privateje], *Hungriges Mädchen* [1939, 671 Zentrum Paul Klee, Bern, donation Livia Klee].

og legemliggør en almen menneskelig forførelse ind i det for sjælen fremmede.»⁵ Her er vi ved kernen i den moderne kunsts krisebevidsthed: Den skal møjsommeligt arbejde med stoffet og materialet, men den må ikke miste sin evne til at erkende og registrere et møde med virkeligheden som fremmed.

Vi har brug for kunsten i en verden hvor vi som aldrig før lever og ernærer os af det fremmede, samtidig med at vi gør det fremmede alt for genkendeligt, alt for omsætteligt, alt for underholdende, alt for entydigt og *dermed uvirkeligt!* Vi har formentlig aldrig talt så meget om det fremmede, men vi har formentlig heller aldrig været så uvillige til at blive til noget andet. Vores tale om den fremmede muslim, fremmede smitte og naturkatastrofer som svineinfluenza og tsunamier, er blot få eksempler på dette. Vi lever efter lighedens terminologi, mens vi søger at henføre det fremmede til en målestok af normalitet. På en vis rummer mange af dagens udtryk om det fremmede et tydeligt træk af endimensionalitet. Bagved lurer blindheden for det mellemrum, som ligger mellem det egne og det fremmede, og frem for alt også allerede *indenfor* det egne og det fremmede.

Styrken ved det bedste i den moderne kunst er dens forsøg på at ville forstå det fremmede uden at gøre den fremmede genstand alt for genkendelig og samtidig gøre det kendte fremmed for sig selv. Kunstens erkendelseskraft handler om forholdet til det fremmede, om den stil der bringer os glimt af det ukendte i det kendte, der erkender det som er i færd med at forsvinde, det, som erstattes af noget fremmed, noget livgivende, noget livdræbende, ret og slet et menneskeligt mulighedsfelt.

LEG OG ALVOR

Der findes et snabeldyr malet af Klee. Indkrøllet i sig selv. Op ad hovedet stiger afmagten og alle komplekserne. Når han senere i samme periode skildrede krigen der lagde landet øde (1914), er det krigens ødelæggelse af den vitale mangfoldighed han giver form til. Klees utallige miniaturreudgaver af komiske figurer, forbinder vi ikke overraskende med barnets uskyldige streg og udtryk. Spontaniteten, legen og dens relation til en naiv og umiddelbar livsførelse høres ofte beskrevet som et karakteristisk element hos Klee.

I sine år som lærer udbyggede han sin opfattelse af kunsten som et sprog i sig selv. Hans eget formsprog leder tanken hen mod børnenes og de primitives kunst. Men legen forblev aldrig kun leg, komikken aldrig kun komik, spontaniteten kun spontanitet. Klee komponerer spændingstilstande og kurver der stiger og falder, som i musikken, det uendeligt blide og det uendeligt sardoniske, en klang, en ånd, en sindstilstand, som i livet selv. Han maler det som intet barn, heller ikke kun et legebarn, ville være i stand til at trylle frem på lærredet. For Klees leg er en kompositorisk leg, der samtidig udforsker tilværelsens grundlæggende lovmæssigheder og indre mysterium. Det er en leg på alvorens præmisser. Ligesom børn kan også voksne lade sig opsluge af spillet og legen. Men på et tidspunkt opstår der et mønster, et billede, noget der ikke længere kan kaldes for en leg. Det er noget helt andet. Måske en kamp med kaos? En kompositorisk leg hvor krigen og destruktoren lever side om side med storheden og skønheden.

Udover at være maler var Klee også musiker, poet og filosof. I hans berømte dagbøger står hans optegnelser om kunsten, digtningen, maleriet og musikken side om side med grundlæggende menneskelige problemer. Disse bekendelser udtrykker Klees kamp overfor en mangfoldig verden af på een gang bevægelse og destruktion. Der er et på een gang formrevolutionerende og etisk temperament på spil hos Klee, en vågen menneskelighed, med vid, filosofisk eftertanke og drømmeagtig intuition, der befrier hans kunst for enhver teatralisk bismag.

Han var en dygtig violinist og vaklede tidligt i sit forløb mellem musikken og malerkunsten. Sidstnævnte sejrede, men alligevel ikke helt. Det musikalske var til stede overalt i hans malerier som tonal bevægelse. «Idag er jeg i E-dur» eller «i aftes var jeg i mol.»⁶ Bevægelsen bliver ledemotiv både i dens formdannende og destruerende udtryk. Malerkunsten brugte han til dels at trænge ned til tingenes og naturens elementære former, deres urformer og bevægelsesdimension og dels som en kamp med materialet og stoffet som vedkommende eksistentielt. Snarere end at se kunstværket som illustration til en forførende kulturfilosofis eskatologiske visioner, søgte Klee en indholdsmæssig dimension i selve den billedmæssigt materialiserede form, i den stofflighed som på én gang bærer og er indholdet. Det spørgsmål der optog ham var: Hvordan kan kunsten begribe naturen og tilværelsens gåde, hvis tingene omkring os selv udtrykker en allestedsnærværende virkning af kræfter i en dynamik af gennemgående bevægelse og modbevægelse?

Klee læste Bergsons tanker om evolutionen som en kompleks formation af bevægelsesdynamik og livet som et selvgenererende dynamis (*élan vital*). Allerede i 1922