



Кристин Хопфенгарт

Пауль Клее – Пабло Пикассо: пересекающиеся вселенные

Центр Пауля Клее в Берне отмечает свое пятилетие выставкой «Клее и Пикассо» в знак уважения к двум гигантам истории искусства. Этот проект представляет выдающихся мастеров в рамках единой темы – исследование творчества Пабло Пикассо Паулем Клее – и открывает неизвестные ранее точки соприкосновения между ними. На выставке демонстрируется свыше 180 произведений из фондов Центра Пауля Клее, Музея современного искусства (МОМА) в Нью-Йорке, Музея Пикассо в Барселоне, Музея Берггрюена, Новой национальной галереи в Берлине и парижского Центра Помпиду. Проект получил поддержку наследников обоих художников.

Клее и Пикассо считаются выдающимися антиподами и как художественные персоналии они действительно совершенно разные. Один – романтик-интеллектуал, другой – южанин-жизнелюб; поэтическое самовыражение Клее, его склонность к сатире и иронии контрастируют с драматизмом, чувственностью и страстностью Пикассо.

Несмотря на противоположность темперамента, Клее и Пикассо все же принадлежали к одному поколению и стремились к обновлению искусства, обращаясь к истокам творческой энергии человека. По разномуобразию и изобретательности живописного языка они имели много общего.

Пикассо – это явление природы. Все современники художника поддавались действию его чар, которое провоцировало их либо на безоговорочное одобрение, либо на неприятие. На Клее Пикассо также произвел глубочайшее впечатление. Однако, будучи крайним индивидуалистом, он не просто попал под влияние, но поставил себе цель понять «испанца». В его художественном языке смешивались восхищение и тонкая насмешка, согласие и несогласие.

Вполне вероятно, что Клее и Пикассо встречались дважды: в 1933 году в мастерской Пикассо в Париже и в 1937-м в доме Клее в Берне. Они всегда проявляли живой интерес к творчеству друг друга, и теперь, 70 лет спустя, два великих мастера вновь соединились на беспрецедентной выставке, которая позволяет подробно проследить их весьма сложные взаимоотношения.

Диалог между Клее и Пикассо составляет центр экспозиции, где Пикассо представлен как вундеркинд, а Клее – как критически настроенный аутсайдер. Работам Пикассо голубого и розового периодов противопоставлены сатирические картины Клее на стекле. Рядом с крупнейшими произведениями Пикассо периода кубизма – «ответ» Клее на кубизм, эту великую революцию в искусстве XX века. Картина Клее «Дань Пикассо» (1914) является единственным

Пабло ПИКАССО
Рыдающая женщина. 1937
55 × 46
Фонд Бейелер,
Рейн/Базель
© 2010 ProLitteris, Zürich

Pablo PICASSO
Weeping Woman.
1937
Oil on canvas
55 × 46 cm
Fondation Beyeler,
Riehen/Basel
© 2010 ProLitteris, Zürich



♦ Пауль КЛЕЕ
Внезапный страх III
1939
Грунтованная бумага
на картоне, акварель
63,5 × 48,1
Центр Пауля Клее, Берн

♦ Paul KLEE
Outbreak of Fear III.
1939, 124
Watercolour on primed
paper on cardboard
63,5 × 48,1 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

Christine Hopfengart

The Zentrum Paul Klee: Meeting Place of Klee and Picasso

The Zentrum Paul Klee celebrates its 5 years with the exhibition “Klee meets Picasso” – an homage to two giants of art history, presenting these two imposing exponents of modern art and taking as its theme Klee’s analysis of Picasso. The exhibition reveals unknown interwoven links between Klee and Picasso. It comprises over 180 works from the Zentrum Paul Klee, from numerous museums and private collections, such as famous collections in the Museum of Modern Art, New York, the Museum Picasso, Barcelona, the Museum Berggruen and the Neue National Galerie, Berlin and the Centre Pompidou in Paris. The exhibition project is supported by the Picasso und Klee families.

Пауль КЛЕЕ
*Кукла
с фиолетовыми
лентами. 1906*
Живопись
на обратной
стороне стекла
24,3 × 16
Центр Пауля Клее, Берн

Paul KLEE
*Puppet on Violet
Ribbons. 1906, 14*
Reverse glass paint-
ing
24.3 × 16 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

Пабло
ПИКАССО ▶
*Задремавшая
любительница
выпить. 1902*
Холст, масло
80 × 60,5
Музей искусств, Берн
Фонд Отмар Губер
© 2010 ProLitteris, Zürich

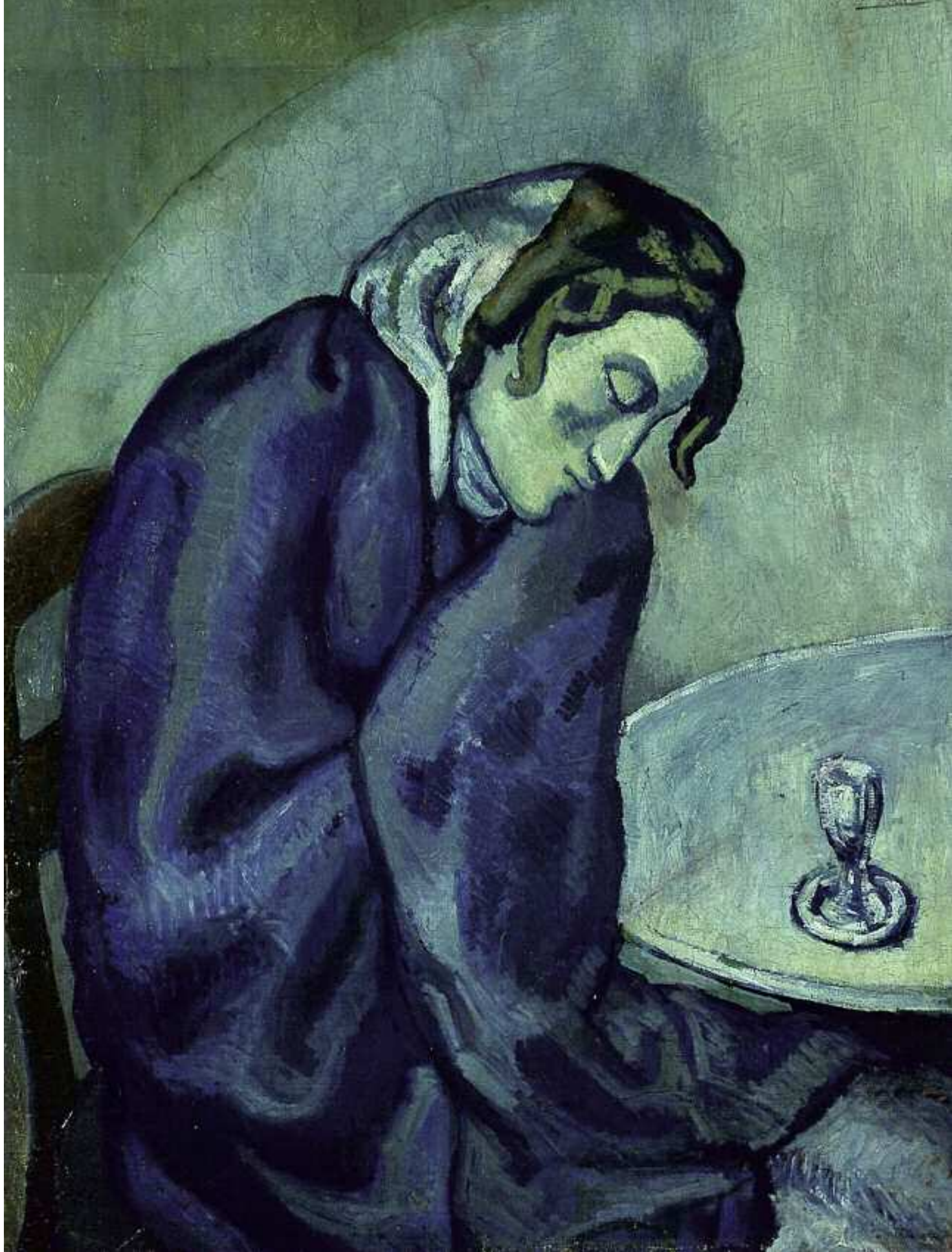
Pablo PICASSO ▶
Dozing Drinker. 1902
Oil on canvas
80 × 60.5 cm
Kunstmuseum Bern,
Stiftung Othmar Huber
© 2010 ProLitteris, Zürich



Klee and Picasso are esteemed as outstanding antipodes of the history of 20th century art, though as artistic personalities they could hardly be more different. One was Mediterranean and worldly, the other romantic and spiritual: Klee’s poetic expression and his leaning towards satire and irony stand in contrast to Picasso’s drama, his sensuality and his pathos.

Despite all their differences in temperament, Klee and Picasso still belonged to the same generation and worked on the renewal of art from the sources of human creative energy. In the diversity and inventiveness of their pictorial language, they were similar to one another. Picasso was a natural phenomenon, drawing all his contemporaries under his spell and provoking them into either approval or opposition. Klee was also deeply impressed by Picasso – but being a great individualist he did not simply succumb to his influence, but set out with the aim of understanding the “*Spaniard*”. His artistic utterance displayed a mixture of admiration and critical irony, of acceptance and contradiction.

Klee and Picasso most probably met each other personally on two occasions during their life time: in 1933 in Picasso’s studio in Paris, and in 1937 at Paul Klee’s house in Berne. Apart from this, both artists were keenly interested in each other’s activity. And now – over 70 years later – the two great masters meet again in a unique exhibition at the Zentrum Paul Klee which illustrates in detail the complex relationship of the artists to one another.





Пабло ПИКАССО
Сидящая женщина
1909
Холст, масло. 100 × 80
Берлинский
Государственный музей,
Национальная галерея
© 2010 ProLitteris, Zürich

Pablo PICASSO
Seated Woman. 1909
Oil on canvas
100 × 80 cm
Staatliche Museen
zu Berlin, Nationalgalerie
© 2010 ProLitteris, Zürich

The dialogues between Klee and Picasso are at the focus of the exhibition, showing Picasso as a precocious child prodigy and Klee as a critical outsider; works from Picasso's Blue and Rose periods are opposed to Klee's satirical glass paintings. It shows major works by Picasso from the cubist period and Klee's response to Cubism — this great revolution in the history of art in the 20th century. Klee's painting "Homage to Picasso" from 1914 is his only tribute ever accorded to another artist.

Through Cubism Klee came to know Picasso's works in the original for the first time. The consequences for his work are obvious and can be observed over a longer period. Klee, however, developed a discerning approach to Picasso, and carefully distinguished between positive and negative elements.

For Klee "analytical" Cubism in particular represented an important impulse. He derived a basic compositional design from it, in which he could integrate motifs of different kinds. Klee adopted cubist forms particularly for the depiction of landscapes, but did not respond to cubist representations of the human body except when making a joke. The innovative achievements of this way of painting, its dissolving of the classical figurativeness and the creation of new pictorial vocabulary, appeared in Klee's eyes to lead to the destruction of the living organism and to artistic randomness. With landscapes, however, he saw cubist structure to a certain degree appearing in nature. The further development of Cubism is evident in his landscape pictures, in his Tunisian watercolours or in "Quarry" (1915), a watercolour in which he recognised the cubist structures in the excavated walls of the stone quarry at Ostermundigen near Berne.

One particular pictorial form of Cubism was the oval painting. Distinct from rectangular canvases, the oval pictures with their artificial shape acquired the character of autonomous pictorial objects — an idea which Picasso and also Braque particularly liked.

Klee too was pleased with the oval picture shape and gave many of his paintings this typically cubist format. In particular he used this for "Homage to Picasso" (1914), the painting with which he paid his respects to his artist colleague. Unlike Picasso, Klee developed the special shape of his oval pictures not from the depiction, but adopted it in the form of a quotation. While Picasso intensified the cubes and the surfaces in the middle of the picture, relaxing them toward the edge, Klee

maintained his surface pattern on all sides and intersected the inner rectangular shapes with curved borders.

In 1912 the cubist system of painting changed when Picasso and Braque began to introduce items from reality into their paintings — newspaper cuttings, strips of wallpaper, wooden imitations or stencilled word fragments. "Papier collé" was the name given to the new technique, which was a precursor of the Dadaistic collages and extended the palette of artistic expressive possibilities by means of the effect of the material. Painted, drawn and glued elements complement each other and create complex combinations between depicted and actual reality.

Klee must have come only in fleeting contact with synthetic Cubism, as the new direction was called, since during the years of World War I the flow of information between Germany and France was broken off. Nevertheless in his works from the 1910s, it is possible to recognise artistic methods which are similar to synthetic Cubism, but which clearly bear Klee's mark. During this period Klee developed his own entirely personal form of "papier collé" — he cut up his own works and reassembled them as new, in doing so introducing no foreign materials but falling back on his own reserves. In contrast to Picasso he did not open himself to the reality of everyday life, but remained within the closed circle of his own universe.

At the beginning of the 1920s Klee and Picasso were far apart from one another. Around 1917 Picasso had completed a stylistic change to "classical" forms, which many of his contemporaries judged a *retour à l'ordre*, a conservative return to figuration and objectivity. They saw in the artist a revolutionary survivor who had exhausted himself through Cubism. Only a few observers were open to the dialectic change hidden behind this transition, and interest in Picasso the person and his art dwindled.

Klee must have known of Picasso's new direction since the late autumn of 1920 when he was in Berne, where the "Exhibition of French Painting" at the Art Gallery showed an important example of Picasso's new direction, the picture "Arlequin au loup" (Harlequin with Mask), from 1918 (today it is in the Art Museum in Basel). No reaction from Klee was registered, but judging from his own development, it can be presumed that the "new Picasso" also became less interesting for him. In the face of the increasing stylistic diversity of his own works, and his continuously far-flung fantasies seeking with irony and wit an individual form for each theme, Picasso's reduced vocabulary, orientated towards the antique and classical, seem to be diametrically opposed. Faced with his own growing fame, the declining appreciation for Picasso and his apparently decreasing creative energy might have calmed Klee somewhat.



Пауль КЛЕЕ
Посвящение
Пикассо. 1914
Картон, масло
38 × 30
Частная коллекция

Paul KLEE
Homage to Picasso
1914, 192
Oil on cardboard
38 × 30 cm
Private collection

в его творчестве посвящением другому художнику.

Именно с кубизма Пауль Клее начал свое знакомство с оригинальными произведениями Пикассо. Это произошло в 1912 или 1913 году через работы так называемого протокубизма и картины, которые уже можно отнести к раннему этапу синтетического кубизма. Последствия для собственно творчества Клее очевидны, их можно проследить на протяжении длительного периода. Однако у Клее сформировался критический подход к Пикассо, и он четко различал для себя положительные и отрицательные стороны собрата по цеху.

В композициях, определяемых как аналитический кубизм, Пикассо ломает контуры фигур и предметов и располагает их в нескольких перспективах одновременно. Для Клее именно аналитический кубизм оказался особо важным побудительным стимулом. Он выработал на его основе базовый подход к композиции, куда можно было интегрировать самые разные мотивы. Прежде всего Клее использовал кубистическую форму при написании пейзажей, в изображении человеческого тела он обращался к приемам кубизма разве что в шутку. Новаторские достижения подобного подхода к живописи, размытие классической фигуративности и создание нового живописного языка Клее воспринимал как путь к деструкции живых организмов и художественному произволу. Однако в отношении пейзажей он, напротив, видел некое соответствие кубистических структур живой природе. Дальнейшее развитие кубизма также, несомненно, отразилось на его пейзажной живописи. Это прослеживается, например, в туниских акварелях или работе «Каменоломня» (1915), вдохновленной изрытыми стенами котлована каменоломни в Остермундигене близ Берна.

Следует отметить, что первоначальное знакомство Клее с языком кубизма произошло не только через живопись, но и через гравюры и рисунки Пикассо. Он, безусловно, видел иллюстрации Пикассо к роману Макса Жакоба «Сен-Маторель». Первые попытки применить приемы кубизма к собственным повествовательным миниатюрам показались Клее трудными. Тем не менее вскоре он воспринял прозрачные линейные структуры и продолжал использовать их в качестве абстракций, где смог воплотить и свои оригинальные колористические решения. «Долговременное» воздействие кубизма на творчество Клее проявилось главным образом в том, что он формировал общую структуру своих композиций через кубистические построения. Даже в гораздо более поздних работах периода «Баухауса» это влияние по-прежнему ощутимо.

Одним из свойственных кубизму приемов стала овальная форма карти-

ны. В отличие от прямоугольных холстов овальная форма придавала полотнам характер автономных объектов, что особенно нравилось Пикассо и Бракку. Клее также любил овалы, и многие его работы сделаны в типичном для кубизма формате, но в отличие от Пикассо он использовал овальную форму картин не как особый изобразительный прием, а в качестве цитаты. Пикассо нагромождал кубы и плоскости в центре композиции, разгружая ее к краям, а Клее распределял изображение по всей поверхности и внутренние прямоугольные формы пересекались у него с дугообразным краем.

В 1912 году живописная система кубизма претерпела изменения. Пикассо и Брак стали вводить в свои работы элементы окружающей действительности — вырезки из газет, полоски обоев, деревянные модели или нанесенные по трафарету фрагменты слов. Новая техника, получившая название *papier collé* (наклеенная бумага — фр.), — предшественница дадаистских коллажей — расширила диапазон выразительных возможностей. С помощью дополнявших друг друга живописных, рисованных и наклеенных элементов можно было создавать сложные комбинации изображенных и реальных фрагментов.

Знакомство Клее с синтетическим кубизмом, вероятно, было не очень основательным, поскольку в период Первой мировой войны поток информации между Германией и Францией прервался. Однако с 1910-х годов в его работах уже можно опознать соответствующие художественные приемы, которые при этом явно несут отпечаток его собственной стилистики. Клее развивает совершенно индивидуальную форму папье-колле: разрезает свои работы на части и собирает их заново, не добавляя никаких посторонних элементов. В противоположность Пикассо, он не выпускает окружающую действительность в свое творчество, а остается в рамках собственной вселенной.

В композиции, созданные около 1920 года, Клее нередко включал буквы, но и здесь он не использовал привычных для кубизма комбинаций, а вводил в картины лишь таинственные аббревиатуры или одиночные литеры, смысл которых был понятен лишь ему самому. В работе «Буквенная картина» (1924) Клее применил свою технику коллажа по максимуму, используя различные виды материалов и фрагменты бумаги и покрывая их полностью маслом, так что видимой осталась лишь абстрактная структура коллажа, а его коммуникативный контент оказался скрыт от зрителя.

Важнейшей частью выставки являются работы Пикассо сюрреалистического периода, 1920-х и 1930-х годов. Деформированные тела и искаженные лица соприкасаются с фантазийными



Пауль КЛЕЕ
Актор. 1923
Бумага, наклеенная
на картон, масло
46,5 × 25
Частная коллекция
Швейцария (на хранении
в Центре Пауля Клее),
Берн

Paul KLEE
Actor. 1923, 27
Oil on paper
on cardboard
46.5/45.8 × 25 cm
Private collection on loan to
Zentrum Paul Klee, Bern

гротесками Клее, что выразилось в художественном диалоге, который глубоко повлиял на его поздние работы 1930-х. Большеформатные произведения Пикассо, в частности его «Большие женщины», подтолкнули Клее к отходу от малых форматов и созданию крупных полотен. Откровенное отображение эмоций у Пикассо также было подхвачено Клее, на этой основе он развивал собственные выразительные техники. Однако несмотря на стимулы, полученные от Пикассо, Клее все же неизменно сохранял независимость, которая делает его работы безошибочно узнаваемыми. Будучи крайним индивидуалистом, он переформулировал для себя идеи Пикассо и на основе его чувственности и драматизма создавал композиции, полные эмоциональности и поэзии. Пафос Пикассо подталкивал его к живописным комментариям пародийного характера.

В начале 1920-х годов Клее и Пикассо были довольно далеки друг от друга. Примерно в 1917-м Пикассо совершил свой стилистический переход к «классическим» формам, что многие из современников расценили как *retour*



Пауль КЛЕЕ
Женщина, выкрикивающая проклятия. 1939
Грунтованная бумага на картоне, акварель, темпера, карандаш
32 × 24
Частная коллекция, Швейцария (на хранении в Центре Пауля Клее), Берн

Paul KLEE
Woman Cursing
1939, 913
Watercolour, tempera and pencil on primed paper on cardboard
32 × 24/23.6 cm
Private collection on loan to Zentrum Paul Klee, Bern

Another factor, which must have strengthened Klee's self-confidence *vis-à-vis* Picasso, was his own success in Paris, where in 1925 he had several exhibitions. The Surrealists recognised Klee as the forerunner of their own ideas – an honour which he shared with Picasso. Other fractions of the Paris art world would celebrate him as a German Romantic and visionary poet of spiritual depths. This unexpected regard led not only to Klee being appreciated as the only German artist in Germany who had succeeded in arousing interest in Paris, but also must have given him the assurance that he was able to compete in the Paris art world with his own pictorial language.

Klee, however, accepted the honour calmly. Neither in 1925 nor in 1929, when there were comprehensive exhibitions of his art in the representative Paris gallery Bernheim Jeune, did he bother to travel to the French capital and deepen new contacts through personal acquaintance. He had become a self-confident artist who felt at ease with his incomparable individuality, and with being called the "Weimarer Hexenzahn" (Weimar Witch's Tooth) by the poet Louis Aragon.

A focal point of the exhibition are Picasso's works of his surrealist phase in the 1920s and 1930s. The deformed bodies and distorted faces of this period coincided with Klee's grotesque fantasies, and led to a pictorial conversation which profoundly influenced his late works in the 1930s. Picasso's large scale paintings, and in particular his "Large Women",

Пабло ПИКАССО
Женщина в синей шляпе и розово-лиловом платье
17 марта 1938
Холст, масло
46 × 38
Частная коллекция, Швейцария

Pablo PICASSO
Woman with Blue Hat and Mauve Dress
17 March 1938
Oil on canvas
46 × 38 cm
Private collection, Switzerland



Пауль КЛЕЕ
Демоническая Леди. 1935
Грунтованная мешковина на картоне, масло
150 × 100
Центр Пауля Клее, Берн

Paul KLEE
Lady Demon
1935, 115
Oil and watercolour on primed burlap on cardboard; original frame
150 × 100 cm
Zentrum Paul Klee, Bern

à l'ordre (возвращение к порядку — фр.) — консервативный возврат к предметности и объективизму. Художника стали считать ветераном завершившейся революции, истощившим себя кубизмом. Лишь немногие наблюдатели оказались открытыми для диалектических изменений, таившихся за этим переходом.

Клее, вероятно, познакомился с новым направлением в творчестве Пикассо поздней осенью 1920 года, когда был в Берне. Там на выставке французской живописи в художественной галерее демонстрировался важный образец нового направления в творчестве Пикассо — картина «Арлекин в маске» (1918, ныне — в Художественном музее Базеля). Нет никаких сведений о реакции на нее со стороны Клее, но если судить по его дальнейшему творчеству, можно предположить, что этот «новый Пикассо» стал для него менее интересен. Возрастающее стилистическое разнообразие произведений Клее, полет его фантазии, требующей индивидуальной формы для каждого сюжета, и ограниченный словарь Пикассо, опирающийся на античность и классику, представляются диаметрально противоположными. На фоне растущей славы Клее снижение популярности Пикассо и его, казалось бы, убывающая творческая энергия словно несколько успокоили первого.

Еще один фактор, который мог укрепить самооценку Клее — успех в Париже. В 1925 году он провел там несколько выставок. Сюрреалисты признали в художнике предшественника своих собственных идей, эту честь он разделил с Пикассо. Другие фракции парижского художественного сообщества приветствовали Клее как немецкого романтика и поэта-визионера духовных глубин. Столь неожиданная трактовка не только привела к тому, что он оказался единственным немецким художником в Германии, кому удалось вызвать к себе интерес в Париже, но и, вероятно, придала ему уверенность в том, что язык его живописи вполне конкурентоспособен.

Клее воспринял подобную честь спокойно. Ни в 1925, ни в 1929 году, когда представительные выставки его работ проходили в солидной парижской галерее Бернхайма-младшего, он даже не потрудился съездить в столицу Франции, чтобы укрепить новые контакты личным знакомством. Клее стал уверенным в себе художником, приемлющим собственную уникальность и его не смущало, когда поэт Луи Арагон называл его «Weimager Hexenzahn» (ведьмин зуб из Веймара).

Из всех мифологических персонажей наибольший интерес у Пикассо вызывал Минотавр. С 1933 года человекобык из критских мифов выступает в качестве представителя и своего рода двойника художника — это телесное



Пабло ПИКАССО
*Женщина, сидящая
в кресле, Канн.*
1927
Холст, масло
128 × 97,8
Фонд Бейелер,
Рейн/Базель
© 2010 ProLitteris, Zürich

Pablo PICASSO
*Woman in an
Armchair, Cannes.*
1927
Oil on canvas
128 × 97.8 cm
Fondation Beyeler,
Riehen/Basel
© 2010 ProLitteris, Zürich

воплощение жизненной силы и страсти, но одновременно и жертва, и носитель моральной вины. Как писал фотограф Брассай, «для автора “Герники” древнее мифологическое животное, получеловек-полубык, очень похоже на торо — быка испанской корриды, наделенного таинственной вулканической энергией. Пикассо ощутил эти темные силы внутри себя и приручил их. Его Минотавр стал воплощением злобного чудовища с пышущими жаром ноздрями, раздувающимися от возбуждения, чудовища опасного, разумеется, но и соблазнительного. Он кружит вокруг спящих дев, а затем набрасывается на их призывно беззащитные тела».

Клее, вероятно, воспринял такое самоопределение Пикассо как вызов и счел необходимым сделать ответный шаг. Его «Скептицизм в отношении быка» был лишь первой реакцией, а затем появились и иные «ответные образы». Откликом Клее на быка и минотавра Пикассо стал «Уркс» (Urchs). Само это слово, изобретенное Клее, говорило о его намерении: здесь присутствует и Ochse (нем. — бык), и его вымерший прародитель Auerochse (нем. — тур). Кроме того, слово «urchig» в бернском диалекте фонетически сходно с верхне-немецким «urig», что означает «природный, самобытный». В отличие от быков урксы, по замыслу художника,



Пауль КЛЕЕ
Вверху и внизу. 1932
47,5 × 29,2
Грунтованная
бумага на картоне,
акварель
Берлинский
Государственный музей,
Национальная галерея,
музей Берггрюена

Paul KLEE
Above and Below
1932, 228
Watercolour on
primed paper on
cardboard
47.5 × 29.2 cm
Staatliche Museen zu
Berlin, Nationalgalerie,
Museum Berggruen

induced Klee to abandon his small scale format and create large canvases. And Picasso's drastic depictions of emotions were also taken up by Klee and from these he developed his own expressive moods. Despite all the stimulation which Klee derived from Picasso, he nevertheless always maintained the independence which makes his work unmistakable. As a great individualist, Klee formulated Picasso's ideas for himself, and from Picasso's drama and sensuality made compositions full of sensibility and poetry. In addition, Klee's pictorial commentaries were seldom without a deeper meaning or irony; Picasso's pathos particularly provoked him to parodistic commentaries.

A telling example of Klee's ironic attitude regarding Picasso can be found in a group of works which represent parodies of Picasso's Minotaure and of his bulls, which occupied the Picasso's attention as much as no other mythological figures. From 1933 onwards the Minotaure appears as the artist's double and representative, as the embodiment of vitality and passion, but also as a victim and bearer of moral guilt. The photographer Brassai wrote: "For the painter of Guernica the ancient mythological animal, half human, half bull, stood close to the 'toro' of the Spanish bull-fights, who is endowed with secret, volcanic strengths. Picasso had sensed these dark forces within himself and humanised them. His

Minotaur personified the sardonic 'monster' with steaming nostrils enlarged with excitement, certainly dangerous but quick witted, which circled round sleeping girls and then plunged upon their challenging defenceless bodies."

Faced with Picasso's mythological self-staging, Klee obviously felt challenged to make a statement. "Scepticism about the Bull" was just a first reaction and during the next two years, further "counter representations" followed. Klee's answer to Picasso's bull and Minotaur portrayals was the "Urchs". The name — a word invented by Klee — clearly shows his intentions. The ox is just as present here as the aurochs, the extinct progenitor of the farm beast. In addition the word "urchig" in Berne dialect lies phonetically near to the high German "urig", meaning earthy. Unlike bulls, the "Urchs" are characterised as rare and antiquated beings, bordering on the ridiculous.

In several series of works an entire catalogue of "Urchs" developed. There are the "Urchs, Undecided", the "Irritated Urchs", and "Old Urchs", then the "Urchs by the Water", the "Urchs, Wandering Downhill" and the "Urchs Fleeing". At least 12 pencil and brush drawings from the year 1939, and three more from the year 1940 play upon this motif. Unusual among them is the "Urchs from the Heroic Age", with which Klee quotes a mythological relative to the Minotaur.

In looking at the "Urchs", it is hardly necessary to remark just how fundamentally they differ from Picasso's Minotaurs and his bulls. Their aggression and violent pathos stand in opposition to an almost idiotic peacefulness.

Between 1937 and 1940, Paul Klee painted heads and faces in unusually large numbers. Presumably some of them are portraits of acquaintances and contemporaries, while others are anonymous depictions. A "portrait gallery" of this nature is unique in Klee's legacy: all his life the artist was extremely interested in the appearance of his human companions and had thought up an appropriate pictorial form for several personalities. Previously he had never dedicated entire series of sketches to human physiognomy. The question of the reasons and inspiration for this new kind of work group leads again to Picasso — in many of Klee's heads, typical qualities of Picasso's individual stylistic characteristics, his deformations and displacements, can be observed.

With Picasso, too, the focus on human physiognomy grew during the second half of the 1930s. Long series of female busts and half-figures were created, which in many cases are portraits of his two, highly differing lovers, Marie-Thérèse Walter and Dora Maar. With continually new approaches, Picasso varied his pictorial language achieving characterisations not through mimicry, but by choice of

Пабло ПИКАССО ▶
Сидящий арлекин на красном фоне.
1905
Картон, акварель
и тушь. 57,2 × 41,2
Берлинский
Государственный музей,
Национальная галерея,
музей Берггрюена
© 2010 ProLitteris, Zürich

Pablo PICASSO ▶
Seated Harlequin on Red Background. 1905
Watercolour and
Indian ink on card-
board. 57.2 × 41.2 cm
Staatliche Museen zu Berlin,
Nationalgalerie, Museum
Berggruen
© 2010 ProLitteris, Zürich

1905





Пабло ПИКАССО
*Интерьер
мастерской
с гипсовой головой
и рукой. Лето 1925*
Холст, масло
979 × 131,1
Музей современного
искусства, Нью-Йорк
© 2010 ProLitteris, Zürich

Pablo PICASSO
*Studio with Plaster
Head and Arm*
Summer 1925
Oil on canvas
979 × 131.1cm
The Museum of Modern
Art, New York
© 2010 ProLitteris, Zürich



Пабло ПИКАССО
*Голова женщины
(Мари-Терез) анфас
и в профиль. 1926*
Бумага, карандаш,
мел. 62 × 47
Государственная галерея,
Штутгарт (коллекция
графики)
© 2010 ProLitteris, Zürich

Pablo Picasso
*Head of a Woman
(Marie-Thérèse)
Frontal and
in Profile. 1926*
Pen and chalk on
paper
62 × 47 cm
Staatsgalerie Stuttgart /
Graphische Sammlung
© 2010 ProLitteris, Zürich

colour and playing with forms. He painted the same head, once coloured and in almost geometric segments, another time in pastel colours and soft, artistic forms. Clothing and head-covering were also used for new variations as much as gesture and posture.

Klee adopted many of these impulses while in no way following Picasso in his formal radicalism, and also took some of his inventions of form as the reason for subdued satire. Many of his new portraits he painted with paste paint or oils on paper, a technique which led to an unusual bold colourfulness, entirely different from the delicately shaded watercolours of his earlier years. As in previous years, Klee quoted from Picasso's asymmetries and his distorted eyes. But as in those days, he could only accept the displaced mimic as the expression of an exceptional psychic state and internal disturbances, since form for him was always directly linked to the content and psychological expression of the character. While Klee came with these heads very close to Picasso, the fundamental differences remain.

In conclusion, the exhibition unveils a confrontation of two artistic universes and a cultural highlight of international significance, and demonstrates how both artists, in quite different ways, wrote a new chapter of art history in the 20th century.

Пауль КЛЕЕ
Женщина для богов
 1938
 Бумага, наклеенная
 на картон, цветные
 пасты, акварель
 44,3 × 60,5
 Фонд Бейелер,
 Рейн/Базель

Paul KLEE
A Woman for Gods
 1938, 452
 Coloured paste and
 watercolour on paper
 on cardboard
 44.3 × 60.5 cm
 Fondation Beyeler,
 Riehen/Basel



животные редкие, допотопные, на грани комичного.

Несколько серий урксов Клее хватило бы на целый каталог: «Уркс нерешительный», «Раздраженный уркс», «Старый уркс», «Уркс у воды», «Уркс, спускающийся с горы», «Уркс, спасающийся бегством»... Не менее дюжины рисованных и живописных работ 1939 года и еще три 1940-го обыгрывают тот же мотив. Вряд ли есть нужда отмечать, сколь фундаментально отличие урксов от Минотавра Пикассо или его быков. Агрессивность и неистовая страсть последних прямо противоположны почти идиотической безмятежности созданий Клее (отличается от них лишь «Уркс героических времен»). Клее еще более усилил контраст с работами Пикассо, исполнив некоторые рисунки с урксами в нарочито детской манере. Таков «Уркс слушающий», где не только контур нарисован неуверенно, но и почти отброшено всякое знание анатомии. Драматизму Пикассо противопоставлена демонстративная наивность.

Между 1937 и 1940 годами Клее пишет головы и лица в непривычно большом для него количестве. Можно предположить, что часть из них — портреты его знакомых и современников, другие модели так и остались неизвестны. Портретная галерея такого рода не имеет аналогов в наследии Клее. Всю жизнь художник интересовался внешним видом своих знакомых и разраба-

тывал некую визуальную форму, приемлемую для изображения определенных типов. Ранее, однако, он никогда не посвящал человеческому лицу целых серий рисунков. Разгадка причин этого вновь приводит к Пикассо. Во многих работах Клее можно отметить типичные стилистические особенности, свойственные Пикассо — деформацию и смещение.

У Пикассо особое внимание к человеческой физиономике также отмечено во второй половине 1930-х годов. Тогда им были созданы большие серии женских бюстов и полуфигур, которые во многих случаях являлись портретами его двух, очень отличающихся друг от друга любовниц — Мари-Терез Вальтер и Доры Маар. Продолжая искать новые подходы, Пикассо менял свой живописный язык, добиваясь индивидуальных характеристик не через мимику, а через выбор цвета и игру с формами. Одну и ту же голову он писал то в ярком цвете и с почти геометрическими сегментами, то в пастельных тонах и со смягченными формами. Выбор одежды и головных уборов играл в этих вариациях не меньшую роль, чем жест или поза. Для изображения чувствительной и пассивной Мари-Терез Вальтер он предпочитал сглаженные, округлые формы, для эксцентричной Доры Маар выбирал экстравагантные шляпы и экспрессивные позы в состоянии покоя. Во многих случаях Пикассо захо-

дил в своих экспериментах с формой так далеко, что искаженные лица становились неузнаваемыми или словно распадалась на отдельные, будто случайно собранные вместе фрагменты.

Клее воспринял многие из этих импульсов, хотя никоим образом не следовал за Пикассо в его формалистическом радикализме, а некоторые из формальных изобретений коллеги стали для Клее поводом к неярко выраженной, но все же сатире. Многие из его новых портретов написаны пастами или маслом на бумаге, подобная техника привнесла непривычную для него резкость и наполненность цвета, что существенно отличалось от тонких оттенков акварелей более ранних лет. Клее по-прежнему цитирует асимметрию Пикассо и его видение, однако искаженная мимика принимается им лишь как выражение особого психического состояния или внутренних проблем. Ибо форма для Клее неизменно была напрямую связана с содержанием и выражением психологии персонажей, и хотя он подошел в своих портретах очень близко к Пикассо, фундаментальное различие сохранялось.

Выставка в Берне раскрывает противоположность двух художественных вселенных и явлений культуры мирового значения и показывает, как оба художника, следуя совершенно разными путями, вписали новую главу в историю искусства XX столетия.