

Миа М. Луковац  
Универзитет у Крагујевцу  
Педагошки факултет у Јагодини

УДК: 75.01:801.73 ; 75.071.1 Кле П.  
ИД БРОЈ: 192080908  
Оригинални научни рад  
Примљен: 1. март 2012.  
Прихваћен: 21. април 2012.

## СЕМИОЛОШКО ЧИТАЊЕ СЛИКЕ ПОЛА КЛЕА *HIGHROADS AND BY-ROADS*

*Апстракт:* У раду се представља и проблематизује примена пиктуралне семиологије у анализи апстрактне слике. Разматрање се врши на примеру слике Пола Клеа (Paul Klee) „*Highroads and by-roads*“. Слика ослобођена иконолошких упута и знакова мора се посматрати у оквиру одређеног контекста, оквира какав семиологија може дати делу. Након илустрације основних идеја и методологије семиолошке теорије Жан Луј Шефера (Jean-Louis Schefer) и теорије читања Луја Марина (Louis Marin), поново ће се поставити питање могућности семиологије и њених домета у процесу тражења смисла слике. Теза да семиолошко читање није само додаток истраживањима историје уметности већ неопходан и кључни корак у процесу тумачења и разумевања апстрактне визуелне представе испитаће се кроз семиолошку анализу слике Пола Клеа „*Highroads and by-roads*“.

*Кључне речи:* семиологија сликарства, теорија читања, Пол Кле

Синтезом историје уметности и теорије облика у раној модерни установљене су науке о уметностима. Овој основној конструктивној шеми почетком XX века придруживани су протоколи и процедуре других наука попут социологије, психологије, психоанализе, лингвистике, семиологије, теорије и студија културе, итд., што доводи до натурализације наука о уметности. Новонастале али и оне препорођене научне дисциплине трагају за новим значењима у уметности.

Структурализам и постструктурализам уводе лингвистичке системе у поље културе и уметности. Како се текстом означава сваки систем знакова било које врсте, облика и поретка који производи одређено значење, разликују се замисли писаног, звучног, говорног, филмског, визуелног текста... Сваки културни производ се може сагледати као текст и као такав се може

читати; његовом анализом, односно декодирањем значења које дело носи, откривају се различити слојеви значења. Тако се и слика (сликарство) тумачи као фигуративни текст намењен читању. У постструктурализму је схватање текста још динамичније јер се тексту могу дати и тренутна значења која се мењају у односу на *godur* тог текста са другим знаковним системима, односно текстовима културе. Текстуални омотач облаже дело и поставља се попут опне између дела и посматрача. “Слика се чита превођењем или тумачењем, чешће интерпретирањем пиктуралног поретка, али и односима визуелних и пиктуралних уписа или покренутих продукција значења у слици и, свакако, у култури.” (Шуваковић 2010: 451-452).

Семиологију сликарства која остварује тај чин читања и разумевања смисла слике развијали су крајем '60-их и почетком '70-их година швајцарски семиолог Луј Марин (Louis Marin), француски филозоф и семиолог Жан Луј Шефер (Jean-Louis Schefer), француски историчар уметности Марселин Плејне (Marcelin Pleynet) и словеначки социолог културе Брацо Ротар (Bрасо Rotar). У апстрактној слици, ослобођеној иконолошких правила и “литературе”, семиологија види изазов, али и свој смисао. У процесу читања следе се путеви које слика поставља пред гледаоца, дешифрирају знаци и откривају слојеви значења. Семиолошки поступак интерпретације овде је примењен на слику Пола Клеа (Paul Klee) „*Highway and by-ways*“ (*Главна и споредне улице*) из 1929, а као базични материјал за презентовање семиолошке теорије и увод у анализу слике коришћени су текстови већ поменутих аутора, Шефера (пиктурална семиологија) и Марина (теорија читања), као и текст Пола Клеа „Кредо ствараоца“.

Сликовна семиологија има задатак да чита и дешифрира виђено, тј. да открије смисао сликарства. Како ју је поставио Де Сосир, творац структуралне лингвистике, научна дисциплина “која би проучавала живот знакова у оквиру друштвеног живота...”<sup>1</sup> је семиологија (грч.: *semi* – знак). Пиктурална семиологија или семиологија сликарства је “(про)научни метајезички метод описивања и објашњавања слике као специфичног значењског израза и сликарства као значењске парадигме (система, контекста, праксе)”. (Шуваковић 1998: 171-172) У питању је пракса која сажима формулације и концептуализације историје уметности, иконолошких студија и науке о ликовним уметностима посредством лингвистичких, семиотичких, структуралистичких и психоаналитичких метода анализе и расправе. Семиологија уводи протоколе лингвистике у област изучавања нелингвистичких објеката у култури. Методе из лингвистике / семиотике примењују се у анализи слике ради откривања њеног значења и смисла. Семиолошка теорија даје слици њен

---

<sup>1</sup> Текст Де Сосира (de Saussure) из *Cours de linguistique generale* (Марин 1981а: 38).

систематски оквир у којем се она посматра. Слика се види као пиктурални текст који се може читати. Луј Марин успоставља *теорију читања* и даје објашњење шта значи читати: “*Шта је то читати? То је прећи погледом једну скућину и то је дефинирати један текс...*” (Марин 1981а: 39). У том процесу читања нуди се могућност дешифровања знакова/значења слике. Да би интерпретација значења била потпуна, слика као 'текст' се мора довести у везу са другим текстовима културе и друштва. Зато је “семиологија сликарства дефинисана као интерпиктурална и интертекстуална дескриптивна теоријска пракса” (Шуваковић 2010: 201).

Слика, уметничко дело, испод своје осликане површине крије тајне природе, тајне дела и његовог ствараоца. Како пише Марин, посматрачу није лако да те тајне открије јер су оне дубоко скривене, па је и њихове знаке тешко растумачити и повезати, открити њихово значење. Чини се да је ту улогу посредника, односно “тумача” желела да преузме семиологија. Она је успостављена као наука о ликовним уметностима, али и као *језик сликарства*. Као један од основних проблема пиктуралне семиологије ‘пак, наметнуло се питање методологије, односно преношења метода из лингвистике на анализу дела сликарства за које не постоји технички, дескриптивни језик. Овако постављена методологија, на лингвистичком моделу, креће од дескриптивне тактике али наилази на проблем када се треба приближити проблемима значења. Одатле произилазе потцењивања семиолошких метода, али и питања о могућностима постојања семиологије као науке.

Семиолошка анализа се мора спровести врло пажљиво и на свим нивоима. Слика се, по Шеферу, може окарактерисати као текст уколико је њена наративност постављена у други план. У супротном, наративна синтагма излази у први план и блокира читање слике на другим, дубљим нивоима. Заправо, основно је схватити да “читање не представља чин стицања ликова као слова, прелетање погледом по једној страници, да би се на основу њега, таквим начином читања, сачинио материјал за дискурс о ономе што би ово штиво могло да каже” (Шефер 1988: 55). Читање уводи појам структуре чија је функција у томе да се видљиво са посебног становишта постави као објекат сазнања. Ту методологија семиологије наилази на проблем јер не може да детерминише структуру, што је једини пут ка откривању значења. На овом првом нивоу читања чини се да је свој део посла извршила иконографија која је себи поставила задатак да распозна ликове, изради списак тема и симбола карактеристичних за једну епоху. Признањем да слика има смисао који треба открити и увођењем проблематике знака у студије о уметности, иконографија поставља захтев за читањем и тумачењем сликарског дела. Међутим, термин *читање* је сасвим различито постављен – тамо где иконографија налази “смисао” слике (у наративној синтагми), семиологија која има за предмет *живој знакова* и функционисање означавајућих система, настоји да слику растави на делове –

механизме значења и обнови стваралачки поступак како би открила смисао слике. Иконографија се често у свом читању “позива“ на Бартово (Barthes) *антирройолошко* знање које носе сви припадници једне исте културе и које им омогућава брзо препознавање и идентификовање предмета, па и читаве теме која се открива по Пусеновом (Poussin) упутству *чијања ириче*.<sup>2</sup> Међутим, овакав модел, који су изградиле историја уметности и иконографија, показао се као недовољно широк за потпуно тумачење слике. Анализиран је само површински слој без икаквог зарањања у она скривена значења уметничког дела. Већ импресионистичка слика тражи више и захтева другачије читање; нефигуративна, апстрактна слика потврђује ове захтеве и тек кроз семиолошку анализу разоткрива своја значења.

## ЧИТАЊЕ СЛИКЕ

“Слика је фигуративни текст и систем читања“ (Марин 1981а: 39). Али, шта значи читати, шта семиологија подразумева под читањем? Марин каже: “То је прећи погледом једну графичку скупину и то је дефинирати један текст; раздвојимо привремено у корист анализе те две радње: слика је најпре пут погледу.“ (Марин 1981а: 39). Слика се може сагледати једним погледом, али и она захвата поглед посматрача – он види, али и слика гледа њега. Тај разговор погледа упућује на наративност слике. Сlikовна грађа се попут текста, може читати – ако се читање сведе на праћење ликова и радње погледом, ако се читава анализа заснива на трагањима по површинском слоју дела, то је пластично читање слике. Семиолошка анализа има другачији и заиста тежак задатак да својом артикулацијом не разбије “јединство виђења“ које је загарантовано организованим погледом ока. Слика има свој спремљен пут који око у својој путањи прати – слика је пластична површина обележена пластичним “знацима“ намењеним да воде поглед ка испуњењу јединства виђења. Ипак, то није једина могућност пружена посматрачу. Он је тај који може да бира пут, а чин читања се остварује по једном од могућих решења која слика даје. Може се закључити да слика и њено читање чине нераздвојну целину која постаје предмет семиолошке анализе, или, како Марин описује тај однос: “слика чини једну “матрицу“ путева погледу која ствара ликове слике, а свако стварање одређује једно читање“. (Марин 1981а: 40) Слика као скуп елемената допушта слободну игру погледа. Од читања до читања, и од слике до слике наравно, разликују се начини и слобода артикулације, па чак и сама порука слике до које се

---

<sup>2</sup> “Читајте причу и слику да бисте сазнали да ли је све прилагођено теми”, (Дамиш 1988: 81)

долази. “Историјско сликарство” које је засновано на мимезису, допушта нам да наведемо елементе слике. Још од ренесансе “знак је приказивање у домену видљивога” (Марин 1981б: 121) – што значи да је као такав лако препознатљив у оквиру једне културе. Уз ову, историјско сликарство у анализи има још једну олакшицу – то је чињеница да се заснива на “иконолошким упутима” који произилазе из литературе. Појам литература Марин користи као ознаку за “скуп тема, описа, повијести пореданих у књижевним текстовима”. Литература има веома значајну улогу и представља полазиште у семиолошкој анализи. Међутим, шта се дешава са анализом слике иза које не стоји литература, са мртвим природама и, како наводи Марин, нефигуративним сликарством Мондриана и Клеа? Док Пусенове слике допуштају да се говоре, мртве природе наводе на “темељно питање сликовне семиологије: је ли сликарство језик, можемо ли на њега ваљано применити лингвистички модел?” (Марин 1981б: 121). Семиолошка анализа наводи и ове слике да говоре, или бар шапућу. Међутим, није само одабир теме интересантан и битан, већ и сам сликарски поступак. Већ од Шардина (Chardin) мења се третман сликаних предмета на мртвим природама – сама тема је мање важна, она само заокружује рад уметника који ради са чистом сликарском материјом. Ове новине тек уводе у главну идеју коју је изразила сликовна семиологија – сликани предмет не одређује световни предмет, он је чиста ознака којој означени предмет даје додатни смисао. За Пусена тај смисао долази из мита који кроз слику напушта своју лингвистичку подлогу и постаје сликован. Шардин пак смисао налази “између слике и посматрача у простору: мноштво потеза на платну постаје брескве и грожђе на удаљености од ока и тако видљиво постаје читљиво” (Марин 1981б: 128). Иако се семиолошка анализа може применити на сваку слику, прави изазов за њу претстављају тек оне слике сликарства које су засноване на неаналожном систему, које су ослобођене устаљених представа и које су нашле друге врсте исказа, дубље и елементарније. Слика се ослобађа приказивачког кодекса, а суштину виђеног преноси на платно у апстрактној форми; или, како пише Пол Кле: “Умјетност не репродукује видљиво. Она чини видљивим.” (Кле 1981: 91).

“Поједностављање” слике и јасна разграниченост настанка уметничке форме од узора из природе уводе уметнике у свет апстракције. Једна од уметничких група која следи овај пут је *Плави Јахач* (Der blaue Reiter) основана 1911. године. Најзначајнији представници групе, оснивач Василиј Кандински и швајцарски сликар Пол Кле, теже интерсубјективној комуникацији при којој сликовни знаци чија је форма повезана са предметима неће представљати сметњу. Форма има свој семантички садржај, али јој у зависности од других фактора сликар даје значење; форма постаје означавајућа тек у свести посматрача. Знак долази из уметничког бића и геста и

њихов је неодвојив део. У тежњи да комуникацију врате на сам почетак и започну је без икаквог језичког и визуелног искуства, уметници се враћају дечјем цртежу. У својим каснијим истраживањима Кле иде још даље и улази у подручје несвесног где се све појављује кроз слике и знаке. Он чини видљивим оно што постоји у реалном свету али и оно што егзистира само у несвесној меморији уметника. Кле не представља већ визуелизује предмет (по одређеним законима перцепције). Порука коју дело носи остаје чиста јер он врло пажљиво прилази слици за коју успева да изабере прави формат и праву технику. Врло систематичан, прецизан и друштвено ангажован, током свог професорског рада на Баухаусу (1920-1931) Кле своју поетику претвара у теорију, а затим и дидактички метод који је примењивао у настави. Циљ је био стварање (индустријског) предмета који ће бити укључен у реалан живот (самим тим и универзалан), а који ће истовремено нудити безброј тумачења појединаца. Тих хиљаду решења, или пак ниједно, носе и Клеове слике. Оне су продукти субјективних истраживања, дневничке белешке у сликама, а уједно и универзалне представе сервиране посматрачу да у њих уметне сопствену интерпретацију.

Својим теоретским радом Кле се сасвим приближио кључним питањима за семиолошку анализу апстрактне, нефигуративне слике: *“Да ли око њасе ову површину? Које њушеве, који су му њостављени у делу, оно следи?”* (Марин 1981б: 133). За разлику од музичког дела где се пут посматрача-слушаоца усмерава кроз трајање композиције, проблем посматрача слике је што је он одједанпут постављен пред готово дело – који год да пут изабере, заправо мора ићи ка његовом постанку. Док графички знаци у тренутку виђења прелазе у значење, код слике се интерпретација мора остварити на путу погледа. Читање слике, из које год епохе она била, тешко је и сложено учење кодекса који тада полако изнова успостављају стваралачку конструкцију аутора. Предност слике над музичким делом лежи у чињеници да музичка композиција у сваком свом наредном извођењу понавља првобитну шему и игра се са осећајем засићености слушаоца. Слика пред посматрача увек скупа и истовремено поставља све своје путеве. Одабир пута којим ће кренути може бити изузетно тежак задатак чак и за искусног посматрача. Кле зато сматра да би било апсурдно наметати му додатне тешкоће: *“Пожељно је, дакле, да уметник трага за једноставношћу конструкције лакоћом читања коју не би требало сматрати сиромаштвом а која ни на који начин не пориче сигурност, знање, науку коју можда има”* (Кле 1981: 93). У том правцу Пол Кле води (и) своју слику.

Дијалог са природом за уметника увек остаје императив. У стваралачком процесу уметник користи различите врсте путева који увек изгледају нови, а нису – нове су комбинације. Однос према реалном и “виђење” природе мењају слику кроз време. Док се читава *стиара* уметност мучила са

механизмима постизања што вернијег приказа реалног, модерни уметник је досегао начин да предмет види и споља и изнутра. Он дубински посматра и чак успева да уђе у један директан, лични однос са предметом. У том процесу одиграва се “поједностављење” и свођење о којем Кле говори. Уметничко “напредовање у осматрању и визији природе наводи га мало по мало ка филозофској визији свијета која му допушта да слободно ствара апстрактне форме” (Кле 1981: 95). На тај начин нове форме постижу нову природност и реалност чине *видљивом*.

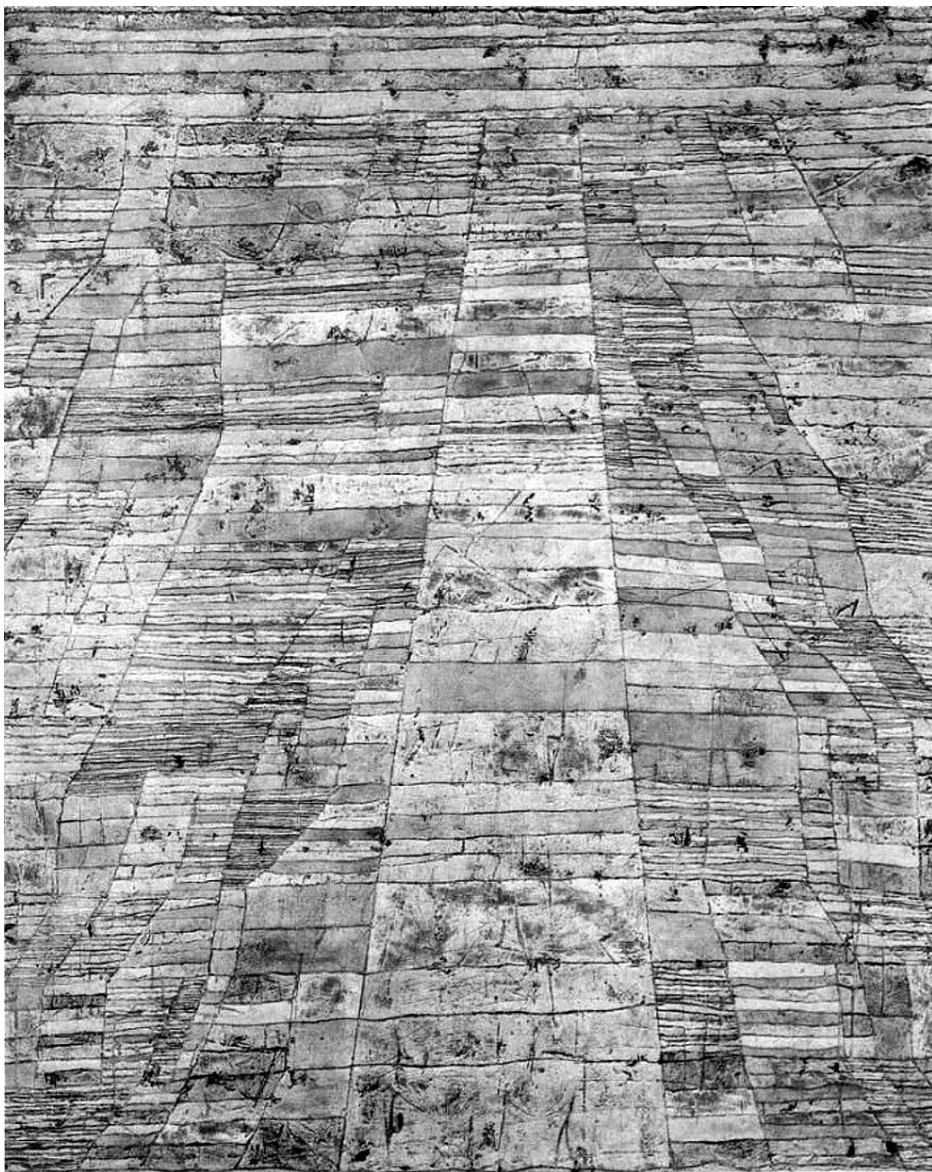
Семиолошка анализа претпоставља рад у неколико етапа. Током анализе се постепено отварају различити слојеви слике и откривају њихова значења. Прво гледање подразумева препознавање елемената простора, односно Маринових “елементарних структура сликовног значења”. Своју улогу овде игра и *лекција* која отвара слику ка другим текстовима и припрема је за даља раслојавања и тумачења. Тек на самом крају се јављају оне фигуративне асоцијације где сликани елементи почињу да личе на појаве из реалног света. Читање слике је пут ка налажењу њеног смисла и интерпретацији њеног значења.

Неколико слика, међу којима је и *Highroads and By-roads* везују се за Клеову кратку посету Египту у зиму 1928/29. Чини се да информација о овом путовању и формирање групе Клеових “египатских” слика у историји уметности, добија на важности захваљујући огромном значају који је претходно путовање имало за сликара. Клеова ранија посета Тунису испоставила се као кључна тачка на његовом путу ка једноставности приказа, свођења виђеног на основно а на слици апстрактно. У Тунису Кле почиње да се осећа сасвим слободно са бојом и коначно, у свом дневнику 16. априла 1914. бележи закључак да је коначно постао сликар. Посета Египту није унела толико новина у Клеово сликарство иако неки елементи пејзажа и културе налазе своје место на сликама из тог периода.

*Highroads and By-roads* је уље на платну средњег формата; потиче из 1929. године. Слика је потврда уметничког уверења да је синтеза математичке конструкције слике и света појава могућа. Карактеристична су два Клеова приступа у решавању дела – један представља рационализовану конструкцију која подразумева строгу геометријску композицију и бројчане прорачуне, а други интуицију уметника којом он открива природу и “уписује” је у припремљену шему. Кле гради слику попут записа, трансформишући иконичке знаке у једноставне геометријске представе које постају носиоци значења. Како се знаци уланчавају у процесу тумачења, допуњују и упућују један на други, слика, посебно она апстрактна, захтева не само читање знакова већ и лексија које омогућавају сагледавање и разумевање читавих система значења. У “отварању” слике као доминантни знаци, просторни елементи, препознају се перспектива, недовршен среди-

шњи троугао и низови неправилних четвороуглова који умрежавањем прате структуру мозаика. Кроз интерпретацију, однос ова три елемента гради први слој значења слике.

Слика 1 – Пол Кле, *Highroads and by-roads*, 1929, уље на платну, 83.7 x 67.5 cm, Museum Ludwig, Cologne





Површина слике “Главна и бочне улице” прекривена је мрежом чија поља откривају бојене површине у нијансама жуте и плаве. Слика подсећа на линијски нотни систем који је још увек празан и у чију конструкцију тек треба нанизати знаке који ће музички запис начинити видљивим. Хоризонталне линије ове линеарне шеме постављене су на различитим одстојањима, а вертикале под различитим угловима у односу на основу. По Клеовој теорији форме линија је последица кретања тачке и она и на слици приказује путању фиктивног кретања – питање је где, или куда? Наглашене форматом слике и сопственом путањом, вертикале лидерски воде посматрачев поглед у висину. Организација платна и доминантна геометријска структура наводе на закључак да је тема ове слике *перспективна*. Перспектива овде постаје знак, доминантни знак карактеристичан и препознатљив у читавој западној уметности. Ипак, та представа простора није ни тачна ни “реална”, већ привидна и варљива. Питање је намере уметника зашто је стао на пола пута. Познавање перспективе део је обавезног образовања уметника и недоследност у праћењу ових правила може бити само намерна. Уметници XX века, којима Кле свакако припада, одступају од ових правила и слици враћају димензионалност и карактеристике равне површине. Перспектива је знак који указује на дубину простора и трећу димензију, али у свом најширем значењу може упутити и само на “простор”. Представе простора могу бити различите, а перспектива је само један од видова представљања, свакако најближи реалној представи и најсавршенији у свом извођењу. Све до ренесансе, простор се наговештавао на различите начине, али без визуелне сличности са призором реалног виђења. Можда слике старог Египта на овај начин улазе у Клеову слику, својом фронталном представом која се испречила пред *перспективу* и држи је на тој замишљеној клацкалици. Победника нема, посматрач је на пола пута, он је између две културе, две различите цивилизације удаљене хиљадама година.

Утисак тог *кретања у дубину слике* појачан је вертикалом формираном од широким бојеним пољима која се “као по правилима перспективе” сужава ка врху. Низови вертикала се губе у даљини. Чини се да сваки од тих тзв. *ушјева* заправо у свом току крије грешку која у неком тренутку зауставља поглед. *Перспективна* овде није форма већ лавиринт из којег се посматрач не може извући. ПUTEVI се губе, прекидају и настављају своју путању, скрећу или стапају један са другим. На самом врху, пред последњу шестину слике, вертикале се потпуно заустављају а боја своди на наизменично простирање две нијансе једне боје – плаве. Бојена поља осликане мреже трепере и додатно заваравaju поглед, покушавају да га збуне на његовом путу. Подсећају на уличне плочице или пачворк. Неправилни четвороуглови у нијансама плаве, жуте, наранцасте, окер или чак љубичасте нижу се један на други, стварају, спајају и заустављају путеве. Из тог *хаоса*,

те необичне и богате ритмичне игре, издваја се *стаза рега* - средишња вертикала сазирана од 48 плочица ублаженог интезитета боје и благих колористичких прелазана. Упркос треперавој и блиставој атмосфери и изломљеним путевима који не дозвољавају да представу сагледамо као приказ нечег реалног, слика делује сасвим прочишћено, јасно и без сувишних знакова који би ометали посматрача. Хармонија боја, јасна подела слике на плохе и пре свега уређена средишња вертикала, једина дефинисана потпуно правим линијама, одају утисак реда. Та доминантна *стаза* се може тумачити и као недокончен троугао, елемент којем се могу приписати различита значења. Сам Кле је опадајућу прогресију називао прогресијом песимисте или ”смрт троугла”, а растућу прогресију као ону која ”креће ка животу”. Међутим, како видети и како читати овај *троугао*? Поља се сужавају ка врху па би се ова скала могла видети као она растућа која иде у висину, даљину, у бескрајну плаву. На прво гледање, врх троугла још увек остаје загонетка за посматрача. Пратећи погледом пут слике, кретањем по познатим линијама троугла назире се врх. Уз још пажљивију анализу открива се тајна савршене равнотеже ове слике - уколико се слика допуни толико да троугао покаже свој врх, линија којом је направљен садашњи пресек троугла заправо потцртава линију златног пресека тог замишљеног формата. Прорачуницама, мерењем, низањем елемената, златним пресеком, Кле гради савршену и хармоничну композицију коју затим пуни значењем. Посматрач из *троугла* чита кретање ка животу, успон, продор у дубину – перспективу, симбол мушке потенције, види степенице, опустошену камену стазу, астечку или египатску пирамиду, градску улицу, или само чисту геометријску форму, једну од многих на слици. У зависности од читаочевог одабира водећег знака, остали елементи му се прилагођавају и обликују значењску слику.

Вратимо ли се у наредном кораку називу слике, средишња вертикала добила би улогу *главне улице*. Линијска конструкција као да представља основу слике из које уметник даље креће у потрагу за путем који води назад ка реалности. Слика би се сада могла претворити у *пејзаж*. У том пејзажу, она најсветлија скала боја постављена је на ”highroad”, па се стиче утисак осветљене стазе која се у даљини стапа са плавим тоновима хоризонта. Ако се у причу укључе подаци о настанку слике, елементи Клеове биографије која сведочи о његовом путовању и текстови у којима сликар говори о начину на који долази до својих апстрактних представа, овај пејзаж се може видети као један египатски предео. Сведени пустињски пејзаж Египта уписан је у Клеову мрежу; пејзаж се рефлектује на линијски систем и прилагођава му се. На самом врху платна, бојажљиво и местимично у формат слике продире крајња и једина црвена хоризонтала – ако на слици видимо пејзаж Египта онда су то трагови ужаленог сунца које притиска читав предео. Налик овоме се једина непресецана плава хоризонтала на дну

платна може читати као знак који добија значење воде, односно Нила, или је то пак огледање неба у врелом ваздуху пустиње. Међутим, у делу не могамо видети пејзаж. Слика је пластична форма испуњена пластичним знацима који обавезно не упућују на чулну реалност. Тада су ове граничне *iprue* оквир у којем се Кле игра са својом мрежом. Одсуство иконичног знака на овој слици даје додатну слободу посматрачу – истраживачу; њега овај једноставан и сведени приказ може збунити, или му пак указати на пут ка решењу – поруци слике. Као и остале Клеове слике ни ова нам не дозвољава да интерпретацију завршимо јединственим и коначним одговорима – њих је пуно и у сваком наредном читању се може тражити нов.

Модерно сликарство Пола Клеа потврђује да је читање слике тежак процес трагања за значењем и смислом; то је сложени процес учења кода који у себи носе интегрисане елементе идеологија и захтева епохе, класе, културе који се затим стапају са стваралачким процесом. Зато читање захтева реконструисање стваралачке конструкције аутора на путу раслојавања дела и откривања значења. У семиологији слика је дефинисана као фигуративни текст који дозвољава читање и његова различита тумачења тог текста. За разлику од приказивачког сликарства заснованог на мимезису, апстрактна слика се заснива на конструктивном систему и настаје из облика који су само сликарство. Слика не упућује на реално и опште препознатљиво већ у себи носи знаке који могу бити различито интерпретирани – читање зато отвара нефигуративну слику, тумачи пиктуралне знаке и уводи мноштво текстова културе у њен систем значења. Ипак, може ли се лингвистички модел пренети на дело сликарства и да ли је он довољан и темељан у процесу тражења смисла? Питање о постојању језика сликарства и посебно проблематично питање могућности семиолошке методологије која је у потпуности сачињена на темељима лингвистичке, и даље чекају на свој одговор.

## ЛИТЕРАТУРА

Арган, Олива (2005): Đulio Karlo Argan, Akile Bonito Oliva, *Moderna umetnost 1770-1970-2000, II deo*, Beograd: Clio

Дамиш (1988): Hubert Damisch, Семиологија и иконографија, *Gledišta (temat - Ka načelima tumačenja slikarstva)*, XXIX/3-4, Beograd: Univerzitet u Beogradu i Republička kongrencija SSO Srbije, 78–85.

Кле (1981): Paul Klee, Кредо ствараоца, *Dometi – časopis za kulturu i društvena pitanja*, XIV/7-9, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 91–100.

Марин (1981.а): Louis Marin, Елементи за сликовну семиологију, *Dometi – časopis za kulturu i društvena pitanja*, XIV/7-9, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 37–42.

Марин (1981.б): Louis Marin, Kako čitati sliku, *Plastički znak, zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka, biblioteka Dometi, 121–136.

Партш (2007): Susanna Partsch, *Klee*, Koln: TASCHEN 2007.

Хал (1992): Douglas Hall, *Klee*, New York: PHAIDON

Шефер (1988): Jean-Louis Schefer, Slikovna semiologija, *Gledišta (temat - Ka načelima tumačenja slikarstva)*, XXIX/3-4, Beograd: Univerzitet u Beogradu i Republička kongerencija SSO Srbije, 52–57.

Шефер (1988): Jean-Louis Schefer, Slika: smisao koji joj se daje, *Gledišta (temat - Ka načelima tumačenja slikarstva)*, XXIX/3-4, Beograd: Univerzitet u Beogradu i Republička kongerencija SSO Srbije, 63–77.

Шуваковић (2010): Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd: Orion art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti

Шуваковић (1998): Miško Šuvaković, *Estetika apstraktnog slikarstva. Apstraktna umetnost i teorija umetnika 20-ih godina*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa

Mia M. Lukovac

University of Kragujevac

Faculty of Education in Jagodina

## SEMIOLOGICAL READING OF THE PAINTING OF PAUL KLEE “HIGHROADS AND BY-ROADS“

*Summary:* The paper deals with the applying of the pictural semiology in the process of the analysis of the abstract painting. The painting “*Highroads and by-roads*“ by Paul Klee was analysed. It illustrates the author's thought that the simple painting will not confuse the observer. After the illustration of the basic ideas and methodology of the semiological theory by Jean-Louis Schefer and the theory of reading by Louis Marin, it is again in the question the possibility of semiology and its range in the process of searching for the painting's meaning. The thesis, that semiological reading is not just the appendix to the research but the necessary step in the process of interpreting and understanding the abstract and visual notion, is analysed through the semiological analysis of the mentioned painting of Paul Klee.

*Key words:* semiology of the painting, theory of reading, Paul Klee