

Fundamentele filosofice ale artei la Kandinsky și Klee

Către o abordare complementară

Dragoș
Grusea

Abstract

This paper aims at outlining the philosophical foundations of art as they appear in the theoretical writings of Wassily Kandinsky and Paul Klee. It is shown that the goal of art, as it is thought by these painters, is not to please aesthetically, but to offer a metaphysical thesis about the nature of the cosmos in its seen and unseen dimensions. The thesis that I argue for is that the two artists have the same aim: to bring to light the essence of the seen and unseen universe, but take different paths. Kandinsky wants to ascend to the higher spheres of the cosmos, where form, colour and sound become one vibration, whereas Klee wishes to descend to the first eruption of being out of nothingness. Kandinsky's art stands under the myth of the reintegration while Klee's creations can be seen as expressions of the myth of genesis.

Keywords

abstract art

spiritual

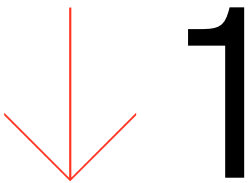
archetype

teosophy

primordial motion

genesis

nothingness



Introducere

Kandinsky și Klee au situat propria artă încă de la bun început în cadrul unor fundamente teoretice menite să ridice mintea privitorului spre sferele nevăzutului. Convinși că metamorfoza privirii necesită o transfigurare a minții, cei doi artiști și-au plasat operele într-un context teoretic extrem de complex. Lucrările lor ne indică nu doar calea pe care mintea noastră trebuie să meargă astfel încât privirea să se întindă dincolo de vizibil, dar ne trimit și spre tradiția care ne pregătește pentru un asemenea drum. Există așadar doi pași în fața cărora suntem puși atunci când vrem să dezvoltăm o privire aptă de a recepta mesajul acestei arte: a) să parcurgem construcția teoretică propusă de artiști și b) să ne întoarcem spre tradiția aflată la baza acestor construcții. Studiul de față își propune să ofere o prezentare succintă a arhitecturii teoretice aflată la baza operelor celor doi pictori, precum și o trimitere spre unele din sursele care-i inspiră. Scopul este unul simplu: de a schița acele instrumente teoretice cu ajutorul cărora să le putem privi operele așa cum au vrut ei, nu cum ne-ar plăcea nouă. Cu alte cuvinte, trebuie să expunem acei pași teoretici pe care mintea noastră trebuie să-i parcurgă pentru a permite transformarea privirii obișnuite într-o privire



↑ W. Kandinsky:
Femeie în Moscova, 1923

aptă de a capta nevăzutul. Folosind un termen din *Divanul* lui Dimitrie Cantemir, am putea spune că țelul celor doi artiști este de a ne îndrepta mintea către tărâmul „nearătărilor”.

Punctul de pornire al studiului de față este constatarea faptului că opera celor doi artiști-gânditori a fost profund influențată de anumite convingeri filosofice. Chiar și o parcurgere rapidă a textelor teoretice ne arată că o înțelegere a operei lor va rămâne incompletă în lipsa unei delimitări precise a fundamentelor filosofice pe care ea s-a clădit. Trebuie spus că aceste temeuri nu sunt rezultatul unei aplicări externe a unor concepte filosofice asupra operelor de artă, ci idei-cadru dezvoltate de pictorii înșiși, prezente în însăși fibra artei lor. Pentru Klee și Kandinsky, contemplarea artei trebuie să aibă drept fundal o anumită atitudine metafizică privitoare la univers. Scopul acestei arte nu este de a desfăta estetic, ci de a oferi o viziune asupra naturii cosmosului (văzut și nevăzut).

Este cert că, în momentele ei mari, arta conține mereu o astfel de vocație metafizică. Diferența în cazul de față este dată de faptul că fundalul filosofic este așezat chiar de către creatori. Avem așadar privilegiul ca interpretarea noastră să plece de la auto-interpretarea lor. De exemplu, lectura textelor teoretice ale acestor pictori ne arată că opera lor nu ne va spune mare lucru în lipsa unei bune înțelegeri a teoriilor goetheene despre culori și plante. La începutul capitolului despre culori din *Spiritualul în artă*, Kandinsky afirmă că la Goethe întâlnim anumite formulări profetice, care „reprezintă o presimțire a situației în care se găsește azi pictura, situație care este punctul de plecare al unui drum pe care pictura se va dezvolta cu ajutorul propriilor ei mijloace până la nivelul artei în sens abstract.”¹ Tot Kandinsky va încerca să obțină un tabel dinamic al culorilor în pură tradiție goetheeană. Klee va alege drept concept director al întregii sale opere termenul de *Bildung*, preluat direct din morfologia goetheeană. O înțelegere autentică a operelor celor doi creatori presupune așadar delimitarea clară a influenței goetheene asupra gândirii și a creației lor.

Cu toate acestea, cercetările privitoare la fundamentele filosofice ale operelor acestor artiști-metafizicieni suferă, adesea, de ceea ce germanii numesc *Besserwissen*, adică acea atitudine a contemporanilor de a crede că precursorii lor au fost iremediabil naivi. Cazul cel mai flagrant în acest sens îl reprezintă discuția privitoare la influența teosofiei asupra operei lui Kandinsky. Cu câteva excepții remarcabile², majoritatea teoreticienilor au „curățat” orice urmă teosofică, punând exaltările mistice ale artistului rus pe seama obscurantismului epocii. În lucrarea paradigmatică din 1970, Ringbom demonstrează convingător că a desconsidera teosofia înseamnă a desfigura opera lui Kandinsky până la nerecunoaștere. Este limpede că nu putem avea pretenția de a înțelege intențiile pictorului rus dacă nu știm la ce se referă „spiritualul” din titlul primei sale lucrări. De asemenea, în lipsa unei bune conturări a elementului teosofic, nu am putea pricepe de ce analiza vibrațiilor din spatele formelor geometrice are drept scop unirea minții cu spiritul divin. La începutul secolului, teoreticienii artei și-au dat seama că arta abstractă, departe de a fi o desprindere iresponsabilă de trecut, reprezintă o încercare de recuperare a mării tradiții spirituale a Europei. Pentru Hartlaub, această artă

¹ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane, 1994, p. 55.

² Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos. A study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Åbo Akademi, Turku, 1970.

inaugurează epoca unui „Ev Mediu în căutarea unui Dumnezeu”³, adică a unui efort de recuperare a spiritului după catastrofa morții lui Dumnezeu.

Ideea ce pare să circumscrie strădaniile amândurora este cea a coincidenței vizibilului cu invizibilul. Ambii vor să ne pună față în față cu întregul fiiinței lumii, văzute și nevăzute. Tablourile lor sunt gândite ca o *coincidentia oppositorum*, ca un spațiu privilegiat în care invizibilul devine vizibil. Atât Klee, cât și Kandinsky sunt cât se poate de clari în această privință. Pentru elvețian, „arta nu reproduce vizibilul, ci scoate din nevăzut”⁴, iar artistul rus vrea ca prin operele sale să aducă în fața privirii materia nevăzutului. Această coincidență vizibil – invizibil nu poate avea loc decât în domeniul abstractului, care însă capătă un înțeles diametral opus celui curent. Mai exact, arta abstractă nu se referă la faptul de a abstrage de la ceva, ci, dimpotrivă, la eliminarea oricărei rup-turi. Noi suntem fie prea prinși în lumea de aici, fie pierduți în universurile formelor goale. În primul caz, facem abstracție de lumea nevăzută, în al doilea, de cea văzută.

Miza acestei arte este de a nu face abstracție de nici una din dimensiunile lumii. Klee dezvoltă o întreagă teorie privitoare la „coexistența dimensiunilor multiple într-un același complex”⁵. Scopul artei e de a crea o „simultaneitate a văzutului și a nevăzutului”⁶. Pentru Kandinsky, arta trebuie să ne facă să înțelegem coincidența dintre spiritual și material, mai exact, să învețe ochii să fie receptivi la „materia non-materială”. Cosmosul este gândit ca o totalitate a materiei și a spiritului, a văzutului și a nevăzutului. Ca artiști, ei nu pot părăsi culorile, formele, sunetele și restul bogățiilor cosmosului vizibil, iar ca metafizicieni, vor ținti mereu spre spiritual și nevăzut. Cele două tendințe se vor întrepătrunde, pentru a da naștere unui univers în care nici spiritul nu există fără materie, nici materia fără spirit. La această totalitate se referă „abstractul” din arta abstractă. Unul din punctele de pornire în încercarea de a înțelege fundamentele artei abstracte este de a face diferența dintre un *abstract vid*, care se rupe de concret, și un *abstract plin*, care aduce laolaltă palpabilul și spiritualul.

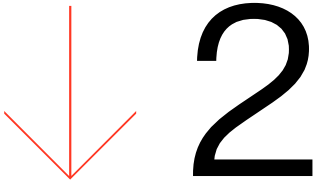
Scopul încercărilor teoretice ale celor doi artiști este așadar de a delimita acel bagaj teoretic care trebuie să însoțească privirea care dorește să vadă abstract (adică să vadă văzutul în întrepătrunderea lui cu nevăzutul). Deși ambii vor încerca să ridice privirea spre spațiul în care toate devin una, există o diferență fundamentală: la Klee avem a face cu o coborâre spre mișcarea originară, spre prima ieșire a lumii din nimic, pe când la Kandinsky este vorba de un urcuș al minții spre sferele superioare, în care formele, sunetele și culorile se întrepătrund. Așadar ambii vizează originarul, dar îl văd plasat în locuri diferite. Pentru Kandinsky, el este situat „sus”, lumea fiind o continuă cădere din arhetipurile primare, iar la Klee, originea e „jos”, în începuturile haotice în care s-a petrecut saltul spre prima mișcare ordonată.

³ Gustav Hartlaub, *Die Kunst und die neue Gnosis*, în *Das Kunstblatt*, vol. VI, pp. 166–179, 1917.

⁴ Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, Verlag Benteli, Bern, 1947, p. 27.

⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁶ *Ibidem*, p. 33.



Fundamentele filosofice ale artei lui Kandinsky

Mica lucrare, publicată în 1911, numită *Despre spiritualul din artă* conține prima versiune articulată a viziunii teoretice kandinskyene. Deja titlul lucrării spune ceva despre conținut: în interiorul artei există ceva spiritual. O asemenea afirmație poate apărea drept repetarea ideii comune după care arta are a face cu spiritualul, nu cu materialul. Altfel stau lucrurile dacă cercetăm mai îndeaproape ce semnificație are spiritualul la Kandinsky și de ce se află el în centrul artei. Iată așadar o primă sarcină a oricărei interpretări: de a lămuri sensul și originea conceptului de *spiritual* așa cum îl folosește pictorul rus, precum și de a nu pierde din vedere faptul că scopul este cel de a întemeia teoretic turnura abstractă a artei. Va exista așadar o corelație internă între spiritual și abstract. Abstractul fără spiritual e gol, spiritualul fără abstract e orb. Acest enunț aparent simplu e întemeiat de Kandinsky pe o construcție teoretică extrem de complexă, care, comprimată la maximum, poate fi redusă la următoarele teze:



Arta abstractă are drept fundament o anumită viziune filosofică asupra istoriei.

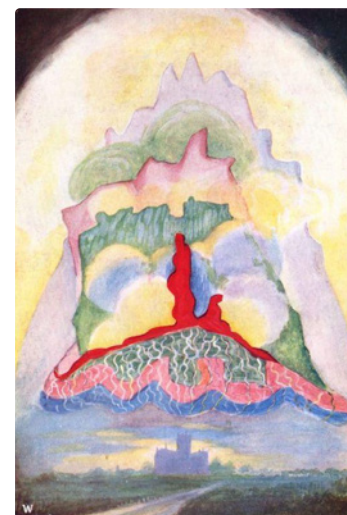
În viziunea creatorului rus, esența modernității târzii e caracterizată de „concepțiile materialiste care au făcut din viața universului un joc malfic lipsit de țel”⁷. Se poate ușor constata că principala consecință a materialismului este înlăturarea oricărei forme de spiritual din lume. Pentru a sintetiza fenomenul dispariției spiritualului, Kandinsky se folosește de dictonul lui Nietzsche „Dumnezeu a murit!”⁸. Într-o lume în care „cerul s-a golit”, mintea noastră e permanent pândită de ispita materialistă, numită de Kandinsky „cerul negru”⁹, „marea pată

7 Wassily Kandinsky, op. cit., p. 16.

8 *Idem, Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 28.

9 *Ibidem*, p. 16.

neagră”¹⁰, „invizibila mână malefică”¹¹. Această primejdie își găsește expresia în tabloul realizat în 1912 intitulat *Femeie în Moscova*. Acolo apare clar „norul de întunecime care plutește deasupra sufletului într-o epocă vidată de orice conținut spiritual”.¹² Într-o manieră diame-tral opusă vremurilor progresiste pe care le trăim, ethosul european al aceluși moment era cel al așteptării unui inevitabil sfârșit al civiliza-ției europene în forma ei de până atunci. Oswald Spengler, în *Declinul Occidentului*, a dat o formă sistematică acestui sentiment. Analizând apariția, evoluția și dispariția tuturor marilor culturi ale trecutului, gân-ditorul german ajunge la concluzia că civilizațiile, la fel ca plantele, par-curg cicluri de evoluție și involuție, de creștere și descreștere. Este relevant pentru tema noastră faptul că Spengler numără, printre simp-tomele declinului, și degradarea capacității de abstractizare. În vreme ce filosofii pesimiști ai culturii erau lipsiți de orice speranță în ce priveș-te viitorul spiritului european, artiști precum Kandinsky gândeau aceas-tă stingere treptată ca pe șansa unui nou început. El schițează două căi prin care declinul spiritului occidental și, implicit, „marea pată neagră” a materialismului pot fi depășite: reînsuflețirea abstractului și recupe-rarea spiritualului. Este cât se poate de semnificativ că *arta abstractă pare să aibă la Kandinsky drept fundament o anumită viziune filosofică privitoare la istorie*. Ea nu poate apărea decât într-un anumit punct al is-toriei. Arta abstractă este, cu alte cuvinte, atât rezultatul unei crize isto-ricе, cât și modalitatea de a ieși din ea.



↑ *Culorile muzicii lui Wagner*, din Ch. Leadbeater & A. Bessant, *Thought-forms*, London, 1901

↓ 2.2

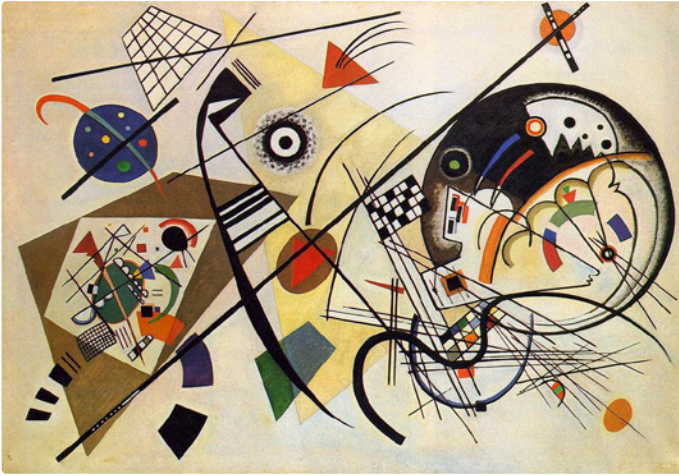
Arta abstractă trebuie să ridice lucrurile spre spiritualul din care au căzut.

Conexiunea dintre abstracție și spiritualitate poate fi întâlnită în scrie-rile unui important teoretician al artei, Wilhelm Worringer. În *Abstracție și intropatie*, apărută în 1907, istoricul vienez al artei încearcă să dea un nou înțeles ideii de abstracțiune în artă. Distincția paradigmatică prin care Worringer va interpreta întreaga istorie a artei e anunțată încă din titlu. Există două mari forme structurale pe care arta le poate întruchi-pa: cea care pleacă de la premisa unei empatii, a unei „con-simțiri” or-ganice între om și lume, respectiv cea al cărei impuls inițial e o atitu-dine antagonică față de lume, miza ei fiind abstragerea de la lumea văzută, în vederea eternizării. Prima paradigmă duce la o artă empatică,

¹⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹¹ *Ibidem*, p. 21.

¹² *Ibidem*, p. 35.



↑ W. Kandinsky: *Liniă transversală*, 1923



↑ W. Kandinsky: *Puncte pe o linie curbă*, 1927

a doua, la una abstractă. Istoria artei, crede Worringer, poate fi văzută ca o alternanță a celor două mari paradigme. Paradigma empatică își găsește expresia cea mai clară în *Estetica* lui Theodor Lipps¹³. Potrivit lui Lipps, o degustare estetică trebuie să fie totodată o degustare de sine într-un obiect diferit de sine. Fiind pus în fața unei opere de artă, există două posibilități: să mă regăsesc și să afirm un *Da* estetic sau să nu mă regăsesc și să exprim respingerea mea printr-un *Nu* estetic. Sentimentul plăcerii este, după Lipps, o reflecție liberă asupra propriului sine, una prin care opera pe care o întâlnesc e învăluită de o formă estetică izvorâtă din propria mea sensibilitate. Transfigurările pe care le-a cunoscut arta de-a lungul istoriei nu pot fi însă explicate nici prin intermediul paradigmei estetice, care reduce totul la reacția binară *Îmi place. / Nu-mi place.*, nici prin schimbarea tehnicii: „cercetările noastre au arătat că tehnica nu creează niciodată un stil, ci acolo unde vorbim despre artă, primordial este un anumit sentiment al formei”.¹⁴ Worringer concluzionează că „specificitățile stilistice ale epocilor trecute nu trebuie explicate prin ideea unei putințe artistice scăzute, ci prin multiplele direcții pe care le poate lua voința de formă”.¹⁵ Istoria artei devine în ochii lui Worringer o istorie a sentimentului lumii ca întreg. Fiecare stil este o viziune asupra formei lumii; acesta este pentru Worringer, fundamentul oricărei analize obiective a artei. Voința de formă, în care se oglindește sentimentul lumii ca întreg, poate lua multiple

13 V. Theodor Lipps, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, trad. Grigore Popa, București, Ed. Meridiane, 1987.

14 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper Verlag, München, 1907, p. 9.

15 *Loc. cit.*

chipuri, însă toate se vor mișca între două extreme: între forma care unește omul și lumea într-o unitate empatică și forma prin care omul vrea să desprindă lumea de starea ei prezentă, proiectând-o în eternitate. Acest din urmă sentiment al formei se manifestă ca tendință spre abstractizare.

În culturile în care omul simte o mare angoasă în fața perisabilității lumii, arta e preponderent abstractă. Exemplul paradigmatic este cultura egipteană, a cărei *forma mentis* era orientată cu totul spre viața de după moarte. Această aruncare esențială a spiritului egiptean dincolo de viață a dus la un sentiment abstract al lumii, din care izvoră imboldul de nestăpânit de a salva cosmosul prin abstractizarea lui, în vederea atingerii unei forme eterne. Artă egipteană vrea să dea chip acestei fugi dinspre devenirea fără sfârșit a lumii spre un repaos absolut al eternității. Elementul prin care egipteanul speră să realizeze această evadare este linia, afirmă Worringer. Artă egipteană vrea să salveze lucrurile lumii, să le „mumifice”, pentru a le putea transfera într-un *Dincolo* imobil. Lucrurile și ființele sunt astfel abstrase din contextul lor lumesc prin intermediul liniilor drepte și prin bidimensionalizare. Artă egipteană este în esența ei abstractă, iar tendința spre abstractizare are o valoare soteriologică: ea vrea să salveze lumea proiectând lucrurile și sufletul în teritoriul neschimbătorului. Cu alte cuvinte, abstractizarea spiritualizează. Worringer ajunge astfel să postuleze o *conexiune esențială între abstract și spiritual*. Patru idei enunțate de Worringer vor influența profund parcursul artistic și intelectual al lui Kandinsky:

- Ideea că artă abstractă e o permanență, un arhetip al istoriei artei.
- Ideea că în spatele tendinței spre abstractizare stă o foame de eternitate, un impuls soteriologic de a salva lumea de la rostogolirea ei înspre nimic.
- Ideea că artă abstractă e mereu semnul unui nou început, al unei noi epoci artistice. Prin această teză a lui Worringer, Kandinsky a găsit răspunsul perfect în fața celor care credeau că artă europeană trece printr-o fază de degenerare fără precedent.
- Cea mai importantă idee care poate fi extrasă din teza lui Worringer este *legătura intimă dintre abstracție și spiritual*. Departă de a fi o pierdere de ființă, așa cum se întâmplă în logică, unde conceptul de *câine* e mai sărac decât câinele real¹⁶, abstractizarea în artă e o recuperare a spiritualului. Artă abstractă va deveni în mintea lui Kandinsky o reșezare a lucrurilor în spiritualul din care au căzut. Artistul abstrage de la lumea văzută numai pentru a o reprojeta în sferile superioare din care s-a prăbușit.



2.3

Arta abstractă ridică mintea privitorului spre sferele arhetipale în care culorile, formele și sunetele sunt una.

Teza pe care o putem extrage deja din titlul lucrării *Spiritualul în artă* este că în artă există ceva spiritual. Scopul oricărei interpretări este să lămurească natura și originea acestui concept, precum și modul în care el se așază în miezul artei. De ce simte nevoia Kandinsky să pună în centrul gândirii sale această legătură intimă dintre spiritual și artă? Răspunsul e dat de cele două momente pe care le-am schițat: creatorul rus vede că epoca pe care o trăiește e străbătută de materialismul ateu, în care arta își pierde orice fel de vocație spirituală. Angoasa pricinuită de prăvălirea în golul materiei brute poate fi însă șansa de a accede la o nouă spiritualitate. Kandinsky ne indică izvorul noului spiritual: teosofia. Ea este „una din cele mai mari mișcări spirituale care reunește astăzi un mare număr de oameni și care... pe drumul cunoașterii interioare încearcă să se apropie de problemele spiritului”.¹⁷ Credința artistului rus este că teosofia conține germenii unei renașteri spirituale, care depinde, în esența ei, de transfigurarea artei. Dar de ce ar avea nevoie teosofia de artă? De ce noua renaștere a spiritului depinde în mod fundamental de artă? Fiindcă *spiritul se manifestă pentru teosofi în mod esențial cromatic*. În teosofie totul pleacă de la ideea unui spirit atotcuprinzător, care străbate întreg cosmosul. Din acest duh omniprezent se nasc toate câte sunt, de la planete la emoții sau gânduri. Fiecare lucru sau sentiment ia naștere printr-o anumită vibrație a spiritului, care, la rândul ei, cauzează o schimbare cromatică. Este motivul pentru care manualele de teosofie încep, fără excepție, cu o paletă de culori însoțite de semnificația lor ocultă, ideea fundamentală fiind că noi trăim în spirit așa cum peștii trăiesc în apă. La fel cum deplasarea peștilor produce unde ale apei, mișcarea minții și a afectivității noastre cauzează unde cromatice invizibile în spiritul înconjurător. Problema este că aceste culori ale spiritului nu se văd cu ochiul liber. Iată provocarea pe care Kandinsky a preluat-o din teosofie: cum poate un artist să facă vizibil invizibilul din culoare?

Pe măsură ce înaintezi în spirit, culoarea, forma și sunetul se întrepătrund. Despărțirea în simțuri este o consecință a căderii din sferele superioare ale lumii. Pe măsură ce mintea urcă în ierarhia realității, ea încetează să mai perceapă ființa cu simțuri distincte. De la un anumit nivel în sus, culorile au sunet, sunetele culoare, formele cântă, iar cântecul se face formă. Există zone ale „mumelor” în care lumea e în continuă facere,

unde mintea poate privi arhetipurile primare din care izvorăsc atât culorile, cât și sunetele sau formele. Acel domeniu spiritual în care sunetele, formele și culorile devin una este teritoriul ierarhiilor abstracte. „Spațiul” spiritual în care sunetul este culoare și culoarea este sunet trebuie să fie unul abstract. Numai o artă abstractă poate ridica sufletul spre acele zone nevăzute din care provin culorile, formele și sunetele. Cu alte cuvinte, scopul lui Kandinsky este de a dezvolta în privitor capacitatea unei priviri abstracte, capabilă de a vedea vibrațiile superioare. Întreaga cultură europeană a începutului de secol este, după Kandinsky, prinsă într-o revoluție a abstractului. Delimitarea naturii acestei revoluții este o presupuziție pentru existența artei abstracte.



2.4

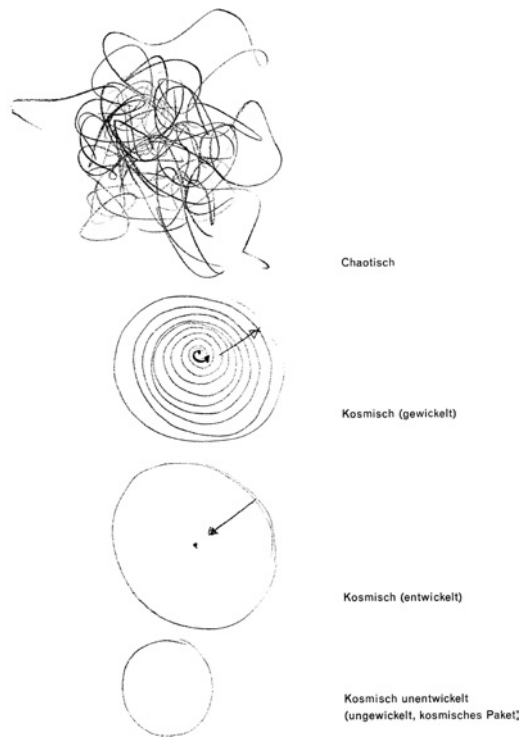
Arta abstractă aparține revoluției abstractului petrecută în toate domeniile spiritului.

Kandinsky crede că mințile oamenilor se află într-o continuă cădere dintr-un vârf în care toate sunt una (formele, culorile, sunetele). Acest vârf se lărgeste, luând forma unui triunghi aflat în mișcare; pe măsură ce baza se lărgeste, spiritualul pierde din forță: „triunghiul spiritual înaintează și se înalță cu încetul. Astăzi, unul din marile lui compartimente inferioare ajunge la primele cuvinte de ordine ale crezului materialist.”¹⁸ În viziunea elitistă a lui Kandinsky, la baza triunghiului se află subcultura democratică, domeniul celor mulți, care nu cred decât în ce se vede, cei pentru care totul se reduce la materie și la pofta individuală. Pe măsură ce urcăm, oamenii devin puțin numeroși, dar dobândesc o tot mai mare acuitate a percepției. Semnul distinctiv al celor ajunși în vârful triunghiului este că văd dincolo de materie, intuind o „nonmaterie sau o materie inaccesibilă simțurilor noastre”.¹⁹ Arta de la baza triunghiului „duce o viață umilită și este folosită în scopuri exclusiv materiale. Ea își caută conținutul în materia brută, pe cea subtilă n-o cunoaște.”²⁰ Prin urmare, semnul urcușului minții în ierarhia spirituală este capacitatea de a vedea în mod abstract „materia subtilă” sau „nonmateria”. Această materie nematerială nu este altceva decât spiritul, împreună cu întreaga sa paletă de culori nevăzute. Kandinsky crede așadar că indicatorul evoluției spirituale este desprinderea de obiect, de materia brută. Eliberarea de obiect e tendința fundamentală a epocii, iar urmele ei pot fi întâlnite în toate domeniile. Pentru a ilustra această teză de filosofie a culturii, Kandinsky arată cum toate disciplinele din vremea sa treceau printr-o revoluție a abstractului, menită să desprindă spiritul de

¹⁸ *Ibidem*, p. 28.

¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

²⁰ *Ibidem*, p. 24.



← P. Klee: *Reprezentare a ordonării haosului*
(apud Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*)

cușca sa materială. Caracteristica principală pe care pictorul rus o extrage din manifestarea acestei revoluții în literatură, muzică, filosofie sau fizică este desprinderea de materie, în vederea obținerii unei „vibrații fără obiect”²¹.

↓ 2.5

Arta abstractă vrea să pună în fața vederii interioritatea lumii.

Kandinsky leagă ideea revoluției abstracției de viziunea istoric-filosofică referitoare la destinul culturii europene. Începutul de secol este pentru artistul filosof rus „ultimul ceas al unei mari cotituri spirituale”²², ale cărei semne sunt aspirația spre abstracție, înțeleasă ca natură interioară. Aici, ideea de „interior” nu trebuie confundată cu „mentalul”, fiind vorba despre un interior dinăuntru lucrurilor însele, unul care cuprinde atât lumea externă, cât și pe cea sufletească. Nu trebuie uitat că spiritul, așa cum îl înțelege pictorul rus, este diferit de suflet. Spiritul este o matrice omniprezentă, în care au loc acele vibrații originare. Prin urmare, atât sufletul, cât și lumea locuiesc în sânul aceluiași spirit

21

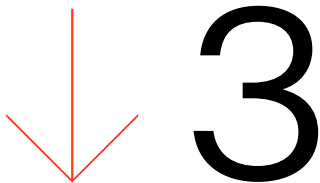
Ibidem, p. 36.

22

Ibidem, p. 43.

atotcuprinzător. Ceea ce înseamnă că atunci când percep o culoare nu este vorba despre două elemente străine care intră în conexiune, ci de o aceeași vibrație care se desface în două părți. Din acest motiv, Kandinsky crede că efectele culorilor, sunetelor și formelor asupra minții noastre nu au în ele nimic arbitrar; ele nu sunt simple senzații subiective, ci conțin o necesitate dată de faptul că atât noi, cât și ele respirăm același spirit: „culoarea este un mijloc de a exercita o influență directă asupra sufletului. Culoarea este clapa. Ochiul este ciocanul. Sufletul este pianul cu multe corzi.”²³ Această relație nu trebuie înțeleasă sub nicio formă în mod mecanic. O asemenea explicație este tot ce poate fi mai străin de scopul lui Kandinsky. Dimpotrivă, tocmai omniprezența spiritului face ca aceeași vibrație spirituală să prindă în vârtejul ei atât sufletul privitor, cât și formele sau culorile. Acest principiu al dependenței minții de vibrații superioare este numit de Kandinsky principiul necesității interioare și stă în centrul teoriei sale: „Artistul este mâna prin care una sau alta din clape fac sufletul omenesc să vibreze adecvat. Este limpede deci că armoniile cromatice nu se pot baza decât pe principiul afectării adecvate a sufletului omenesc. Această bază va fi denumită principiul necesității interioare.”²⁴ În concluzie, conceptul de „spiritual” din titlul cărții lui Kandinsky trebuie înțeles ca o *interioritate abstractă a lumii care se manifestă ca vibrație dinamică*.

Am expus până aici câteva premise care stau la baza artei abstracte, așa cum o înțelege Kandinsky. Este cât se poate de clar că este vorba de fundamente ce țin de filosofia culturii, a istoriei și a spiritului.



Fundamentele filosofice ale artei la Paul Klee

Pus în fața nevoii de a-și caracteriza propriul demers artistic, Klee se îndreaptă spre filosofie. În studiul său despre fundamentele artei moderne, Klee descrie artistul începutului de secol drept un „filosof” aflat în căutarea esenței creatoare a naturii, din care trebuie să extragă noi lumi posibile²⁵. Arta devine o „filosofie a formei”²⁶, iar vocația artistului de a crea noi forme nu poate izvorî decât dintr-o atitudine filosofică în fața naturii: „Progresul artistului în observarea și intuirea naturii îl face să ajungă, mai devreme sau mai târziu, la o viziune filosofică asupra

²³ *Ibidem*, p. 53.

²⁴ *Ibidem*, p. 52.

²⁵ Paul Klee, *Über die moderne Kunst*, ed. cit., p. 23.

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

universului, care îi va permite să creeze noi forme abstracte.”²⁷ Cu alte cuvinte, pentru ca artistul să creeze noi forme, el trebuie să înțeleagă ce este *forma*, această întrebare fiind una tipic filosofică. A ști ce este forma înseamnă pentru artistul elvețian a o putea privi în originea ei. O schimbare a privirii care să o facă aptă de a sesiza originea implică o transfigurare a minții. Gândirea capabilă să intuiască originea e numită *gândire întruchipândă* (*das bildnerische Denken*), termen care dă și titlul primului volum al *Caietelor* lui Klee.²⁸

Chiar și o parcurgere rapidă a *Caietelor* ne arată că înțelegerea operelor pictorului elvețian va rămâne incompletă în lipsa unei delimitări precise a fundamentelor filosofice gândite de artistul elvețian.

O notă dominantă a *Caietelor* este capacitatea minții lui Klee de a pendula continuu între natură și cultură. Pornind de la forma unui butuc sau a unei flori, creatorul elvețian se întoarce la teorii metafizice sau la viziuni mitologice, dând impresia că spiritul revelat de acestea este prezent în mod latent în configurațiile naturii. Oscilarea menționată e semnul credinței lui Klee că spiritul nu poate fi niciodată desprins de natură sau natura de spirit. Cu alte cuvinte, el pare a pleca de la convingerea că există un suflet al lumii ca întreg, motiv pentru care nu putem separa văzutul de nevăzut, formele de culori, geometria de natură. Artistul elvețian duce mai departe o idee a lui Goethe, pentru care scopul artei este de a scoate la iveală legile ascunse ale naturii. Mergând pe urmele poetului german, Klee crede că arta are o relație privilegiată cu natura, fiind capabilă să scoată la lumină esența formativă din sânul vieții, acel imbold creator de configurații frumoase care va scăpa mereu științelor exacte. Cu alte cuvinte, arta coboară spre acel spațiu plin de latențe din care izvorăsc formele finite ale naturii văzute. Din acest motiv, al doilea volum al *Caietelor* se numește *Istoria infinită a naturii*.²⁹ Rezumând, viziunea filosofică a lui Klee presupune teoretizarea unei gândiri de tip *formativ*, adică una capabilă de a sesiza momentul în care forma prinde viață, o gândire care ajunge până la câmpul infinit de posibilități din care provine natura.



Ideile fundamentale ale Caietelor

Paul Klee își rezumă întreaga activitate în sintagma: „de la imaginea de față la imaginea originară”³⁰ (*Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen*). Termenul de „Urbild” poate fi redat și prin „prototip”, „arhetip” sau

²⁷ *Ibidem*, p. 29.

²⁸ *Idem*, *Das bildnerische Denken*, Hg. von Jürg Spiller, Schwabe Verlag, Basel, 2013.

²⁹ *Idem*, *Unendliche Naturgeschichte*, eodem, 2007.

³⁰ *Idem*, *Über die moderne Kunst*, ed. cit., 1947, p. 45.



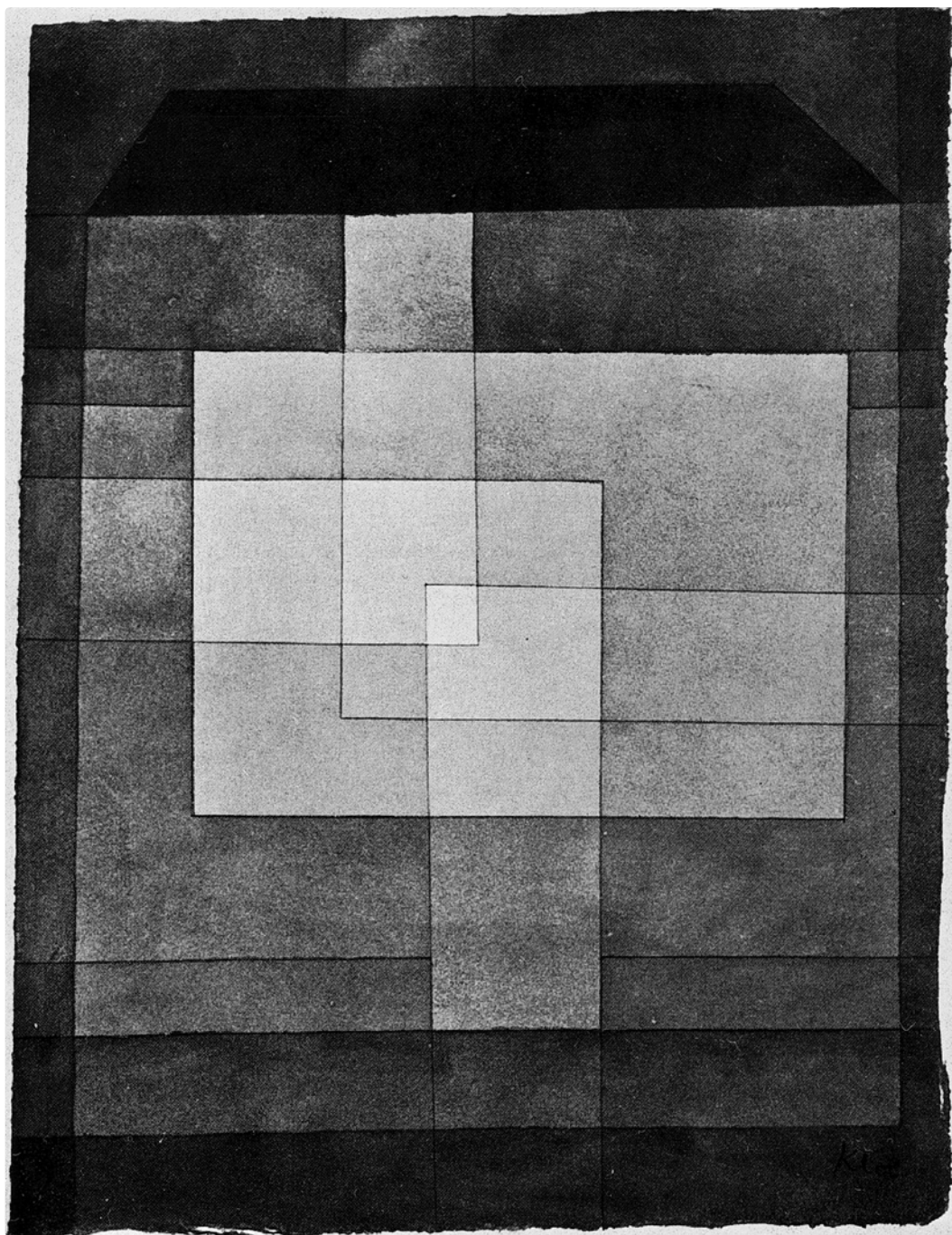
← P. Klee: *Colibe*,
1928 (apud Paul Klee,
Das Bildnerische Denken)

„imagine a originii”³¹. Întreaga operă artistică și teoretică a pictorului elvețian este străbătută de această mișcare regresivă spre izvoare, mai exact spre momentul primordial al originii, cel în care forma iese pentru prima dată din neant. Am putea așadar rezuma căutările lui Klee spunând că intenția lui a fost de a fixa momentul în care forma capătă contur pentru prima dată. Este și motivul pentru care a fost foarte interesat de vechile cosmogonii, în care se poate surprinde „momentul cosmogenetic” – cel în care forma primară iese din neant și se configurează cu de la sine putere. Și Kandinsky era mânat de intenții asemănătoare. Așa cum arată Michel Henry, artistul rus era interesat nu atât de reproducerea a ce se vede, ci de prinderea pe pânză a invizibilului, a acelor vibrații arhetipale din care coboară formele, culorile și sunetele perceptibile³². Așadar și Kandinsky și-a pus problema originii, fapt nesurprinzător, din moment ce ambii artiști aparțineau de o atmosferă spirituală comună și împărtășeau idealuri asemănătoare. Așa cum am arătat deja, deși tendința generală îi apropie (aceea de a aduce invizibilul în vizibil), totuși maniera de a-și duce la îndeplinire scopurile îi desparte. În vreme ce Kandinsky vrea să *urce* spre sferele superioare ale realității, punând în corespondență culorile, formele și sunetele, Klee vrea să *coboare* spre primele momente ale genezei. Cu alte cuvinte, Kandinsky caută *reintegrarea* cosmosului, ridicarea minții spre acel nivel al realului în care galbenul și triunghiul devin una în vibrația ascuțimii, în timp ce Klee forțează o întoarcere spre momentul facerii. Teoriile artei formulate de cei doi iau drumuri diferite fiindcă au surse diferite. Deja când l-a întâlnit pe Kandinsky, pictorul elvețian avea o viziune asupra artei bine conturată, mai ales în urma contactului cu gândirea lui Goethe. Inclusiv imboldul de a căuta originea formelor se naște la Klee sub influența lui Goethe, cel care voia să trimită mintea spre fenomenul original din care izvorăsc toate fenomenele naturii. Trei sunt ideile-nucleu care pot rezuma construcția teoretică a creatorului elvețian:



Arta trebuie să capteze ieșirea lumii din nimic.

Pentru Klee, lumea iese în fiecare moment din neant, ea este constant ceva, iar nu nimic. Acest moment al genezei, al ieșirii din nimic a lumii nu poate fi intuit în interiorul naturii, dar poate fi adus în fața ochilor prin artă. Teza artistului este că mișcarea originantă a naturii e înrudită cu dinamica formei în artă. Arta nu este așadar despărțită de natură,



← P. Klee: *Casă. Interior și exterior*, 1930 (apud Paul Klee, *Das Bildnerische Denken*)

nu este o reproducere, ci ilustrarea legilor ascunse prin care natura dă naștere formelor. Cu această idee în minte, Klee analizează o sumedenie de forme din natură (de exemplu, forma circulară, așa cum apare ea în floarea soarelui, în scorburii, în planete etc.), pentru a căuta în ele o urmă comună care să ne trimită spre origine. Acest izvor e înțeles ca *arce*, ca ceva ce nu dispăre niciodată, ci se menține în ceea ce a rezultat din el. Klee își pune și întrebarea referitoare la ce era înaintea facerii, iar răspunsul este: nimic. Pornind de aici, el gândește o dialectică tensionată între nimic și ceva. La începuturi a fost un *ceva – nimic (Nichtiges Etwas – etwages Nicht)* – un câmp plin de latențe infinite. De aici ia naștere primul haos, care însoțește fiecare lucru vizibil. Fiecare moment își capătă forța plăsmuitoare de la haosul originar, – pe care Klee îl numește *temei (Grund)*. Este important de reținut că această origine nu este plasată într-un început îndepărtat al universului, fiind activă în fiecare moment. Lumea iese din nimic în fiecare clipă, iar miza artei este de a surprinde această țâșnire invizibilă. Prin această întoarcere la origine, mintea se desprinde de obiectul static, de „ imaginea finită a naturii”, în vederea coborârii spre „creația ca geneză”³³, adică spre fondul primordial al naturii, spre *acel moment când Dumnezeu nu hotărâse încă ce formă va da lumii*. În clipa în care spiritul atinge acel moment pre-cosmic, el poate privi infinitatea de forme posibile care nu s-au actualizat și care își așteaptă intrarea în lume. Domeniul propriu al artei este această infinitate de lumi posibile de dinaintea facerii lumii actuale. Artă trebuie, așadar, să pună existența noastră finită în infinitudinea din care provine.³⁴

Această infinititudine este văzută de elvețian drept mișcare infinită, una care nu și-a dat încă limite. Sursa goetheeană a acestor idei e evidentă. În tragedia goetheeană *Faust*, eroul ajunge, la un moment dat, spre tărâmul izvoarelor originare, pe care le numește „mume”. Aceste versuri descriu aceeași desprindere de imobilitatea lumii văzute pe care Klee o pune la baza artei sale: „Cobori atunci! ori suie! e tot una / Dar smulge-te din tot înfăptuitul / spre un limb de plăsmuirii ce nasc într-una (...) Pe Mume ai să le deslușești neclar: precum e cazul, unele apar / Altele stau. Formare, transformare, / A noimelor eterne, eternă perindare / Cum chipurile-a toată făptura-n jur purced.”³⁵ Expresia folosită de Goethe pentru a descrie tema acestor versuri poate fi considerată o descriere precisă a artei în viziunea lui Klee: *descindere spre nefăcut*. În concluzie, arta abstractă de la lumea imobilă a făcutului, a formelor fixe, pentru a coborî spre acel spațiu al începuturilor în care toate formele posibile forfoteau încă în sferile nefăcutului.

33 Paul Klee, op. cit., p. 28.

34 În acest sens, proiectul lui Klee se aseamănă cu *Logica* lui Hegel, care avea ca obiect gândirea lui Dumnezeu de dinainte ca acesta să creeze lumea.

35 Johann W. von Goethe, *Faust* (6275–6299), trad. Șt. Aug. Doinaș, Ed. Univers, București, 1983.



3.1.b

Arta trebuie să devină o mecanică a întruchipărilor.

Ceea ce ni se prezintă după această coborâre nu este un obiect sau o pluralitate de obiecte, ci un câmp originar din care abia răsar obiectele. Altfel spus, Klee vrea să ne aducă în fața vederii momentul auro-ral al obiectualității, a lucrurilor în starea lor născândă. Artistul elvețian va încerca să dea o descriere coerentă acestei stări de continuă face-re inventând o *mecanică a întruchipărilor*, una care să descrie ieșirea formelor din nimic spre ceva. Prin aceasta, pictorul elvețian realizează o adevărată reducere fenomenologică: trebuie să punem vizibilul între paranteze și să ne întoarcem la originea lui pentru a-i urmări configura-rea. Ideea fundamentală este că originea formei obiectelor nu poa-te fi la rândul ei o formă. Această origine pre-obiectuală și pre-formală e numită de Klee *monadă*, o unitate care nu se dezvoltă în timp, ci la-olaltă cu timpul și spațiul. În tablourile lui Klee nu privim numai naște-rea obiectelor și a formelor, ci și a spațiu-timpului³⁶. Din acest motiv, ar-tistul își propune o reformă a limbajului, care ar suferi, în viziunea sa, de o prea mare apropiere de spațiu. Există o „carență a temporalului în lim-baj”³⁷, care blochează gândirea în încercarea ei de a concepe geneza spațiului și a timpului. Elementul central va deveni astfel mișcarea ori-ginară, prima configurare a formelor.



3.1.c

Arta trebuie să redea o mișcare originară.

Întoarcerea spre acest *spațiu-timp* al începuturilor ne arată că, pen-tru Klee, arta nu are a face cu obiectele așa cum ni se arată: „Înainte, arta descria lucruri ce se puteau găsi pe pământ, pe care le puteam vedea. Acum, relativitatea lucrurilor vizibile este scoasă la lumină și, prin aceasta, a dobândit contur credința noastră că vizibilul este nu-mai un exemplu izolat în raport cu întregul și că multe alte adevăruri

latente așteaptă să fie descoperite.”³⁸ Nu obiectele interesează, ci relativitatea obiectelor vizibile în raportul lor cu întregul tuturor formelor posibile. Descoperirea acestui raport este sarcina artistului modern, după Klee³⁹.

Din acest punct de vedere, tema principală a gândirii artistice trebuie să fie mișcarea. În orice moment static, artistul trebuie să vadă actul de ieșire din infinitul posibilității și intrare în imobilismul realului. Orice obiect static are drept fundament un proces dinamic, adică acel salt dinspre nimic spre ceva, dinspre posibil spre real. În acest context trebuie înțeleasă afirmația misterioasă a lui Klee potrivit căreia „spațiul este un concept temporal”⁴⁰. Nu de puține ori, el își delimitează propria teorie a artei de cea a lui Lessing, care făcea o diferențiere strictă între artele temporale, ca muzica, și cele spațiale, ca pictura. Pentru Klee, cele două dimensiuni se întrepătrund în fiecare artă. Pictura poate fi temporală dacă descrie *mișcarea primă*, cea în care formele se desprind de haosul originar. Din punct de vedere muzical, arta pictorului elvețian se apropie de începutul *Inelului wagnerian*, care înfățișează ieșirea originară a sunetelor din neant. Totul se învâрте în jurul erupției primordiale: „Geneza scrierii este o foarte bună parabolă pentru ce înseamnă mișcarea. Opera de artă este în primul rând geneză, niciodată ea nu va fi percepută ca un produs.”⁴¹ Tema artei nu este așadar nici pura actualitate, nici pura potențialitate, ci *trecerea* de la latență la realitate.

Bibliografie

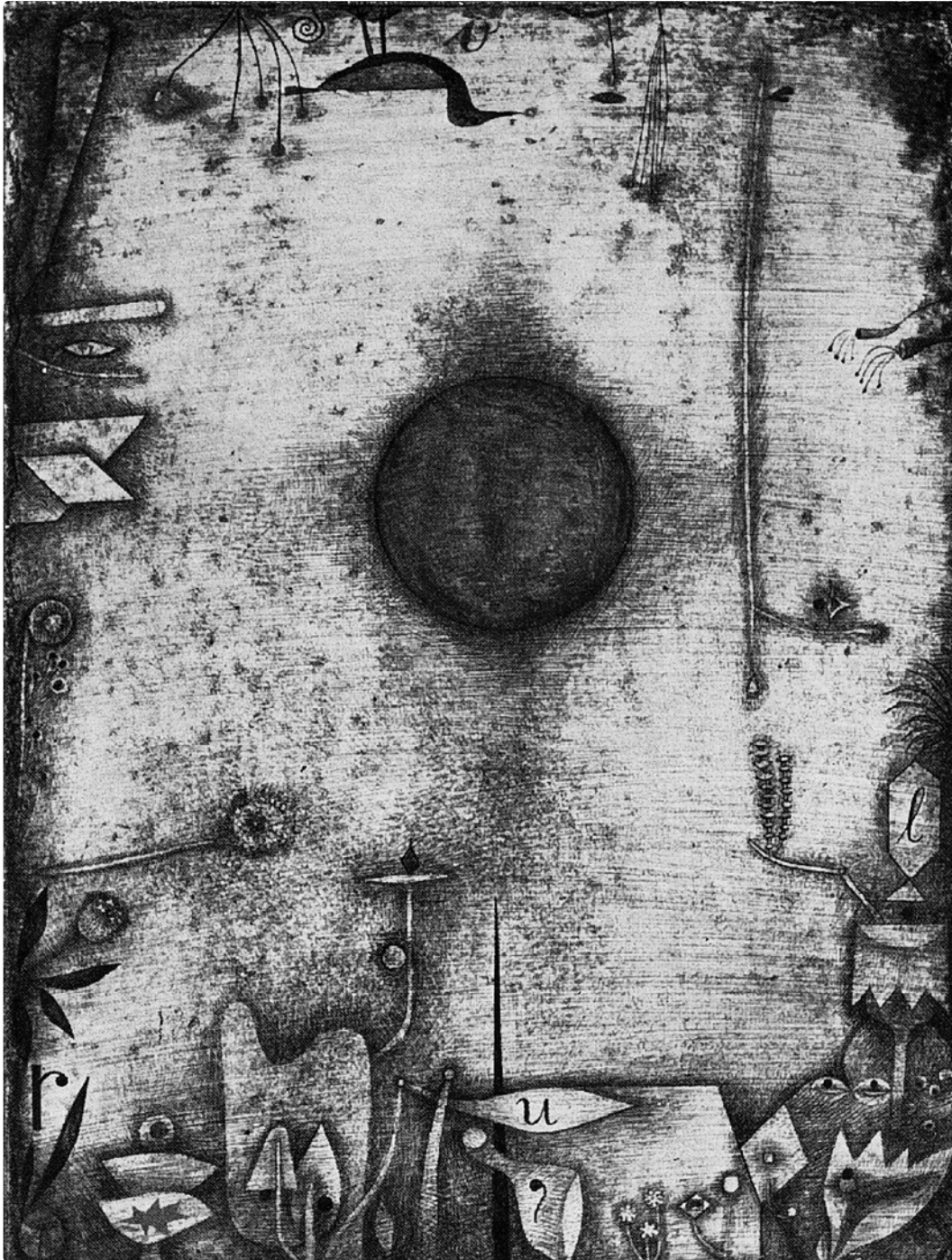
- Boehm, Gottfried, „Genesis. Paul Klee's Temporalization of Form”, în *Research in Phenomenology*, 43(3): 311–330, 2013.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Faust*, trad. Ștefan Augustin Doinaș, Ed. Univers, București, 1983.
- Hartlaub, Gustav Friedrich, „Die Kunst und die neue Gnosis”, în *Das Kunstblatt*, nr. 1, Weimar, 1917.
- Henry, Michel, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, PUF, Paris, 2014.
- Kandinsky, Wassily, *Spiritualul în artă*, trad. Amelia Pavel, Ed. Meridiane, București, 1994.
- Klee, Paul, *Über die moderne Kunst*, Benteli Verlag, Bern, 1947.
- Idem*, *Das bildnerische Denken*, Hg. von Jürg Spiller, Schwabe Verlag, 2013.
- Idem*, *Unendliche Naturgeschichte*, *idem*, *eodem*.
- Lipps, Theodor, *Estetica. Psihologia frumosului și a artei*, trad. Grigore Popa, București, Ed. Meridiane, București, 1987.
- Ringbom, Sixten, *The Sounding Cosmos. A study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Ed. Abo Akademi, Turku, 1970.
- Schmidt, Stefan, „Paul Klee und Begriff des bildnerischen denkens”, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 56/2, 2011.
- Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper Verlag, München, 1907.
- Young, Julian, *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge Univ. Press, 2001.

38 *Ibidem*, p. 29.

39 Stefan W. Schmidt, *Paul Klee und Begriff des bildnerischen denkens*, în *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 56/2, 2011, p. 4.

40 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, op. cit., p. 76.

41 *Ibidem*, p. 78.



← P. Klee: *Ad Marginem*,
1930 (apud Paul Klee,
Das Bildnerische Denken)
