

Rezumat al tezei de doctorat *Forma artistică și infinitul*

Această lucrare are drept scop descrierea și interpretarea evoluției ideii de formă artistică de la Istoria artei antice a lui Winckelmann până la ideile teoretice dezvoltate de Wassily Kandinsky și de Paul Klee în cursurile susținute la Bauhaus. Teza spre care va ținti întreaga argumentare este aceea că metamorfozele ideii de formă plastică nu pot fi înțelese decât prin apel la conceptul infinitului. Cu alte cuvinte, slăbirea ideii de formă, urmată de încercările de a o recompune, își au originea într-o întâlnire imposibilă dintre două noțiuni care se exclud reciproc: forma plastică, cea care prin definiție trebuie să posede o limită, și infinitul, prin esența sa lipsit de orice margini. În mod logic, orice încercare de a introduce infinitul în formă nu poate avea drept rezultat decât explozia și pulverizarea celei din urmă. Se va vedea de-a lungul acestei teze că ideea de sublim conturează pentru prima dată acest conflict, care va fi soluționat de romantici în favoarea infinitului lipsit de orice formă. După identificarea premiselor (la Winckelmann și Lessing) deschiderii formei spre infinit și apoi anihilarea ei de către nemărginire (Kant, romantism) și descrierea unei etape de primă reconciliere între cele două concepte antagonice (Nietzsche), va urma secțiunea a doua, dedicată încercărilor de recompunere a formei artistice prin proiectarea unor noi fundamente care să facă posibilă împăcarea dintre cele două idei aflate în raport de negare reciprocă. Structura argumentativă organizată pe capitole se prezintă în felul ce va fi descris mai jos.

Introducerea

Teza începe printr-o clarificare a sensului în care vor fi folosite cele două concepte centrale. Mai întâi, voi introduce distincția dintre forma abstractă, adică cea definită pornind de la gândirea pură, și forma plastică, a cărei origine trebuie căutată în ochiul uman, motiv pentru care a mai fost numită și „forma optică”. Scopul este de a arăta că cea dintâi este compatibilă cu infinitul, putând fi găsită ca o mulțime de raporturi, pe când cea din urmă este prin natura sa refractară oricărei încercări de a cuprinde nemărginirea. Originea acestei forme optice va fi identificată în Analitica Sublimului din Critica facultății de judecare a lui Kant, iar evoluția sa va fi schițată prin apel la două lucrări paradigmatiche pentru ceea ce înseamnă forma artistică: studiul din 1856 al lui Robert Vischer Despre sentimentul optic al formei, precum și marele tratat al lui Wolfflin publicat în 1915, Principiile fundamentale ale istoriei artei. În toate aceste trei cazuri putem întâlni ideea unei forme croite după măsura trupului uman, și implicit a finitudinii umane. Forma plastică este singura care poate oglindi dramatismul existenței

umane finite, spre deosebire de forma abstractă care se desfășoară la nivelul lipsit de tragism al eternității.

Secțiunea întâi

În această primă secțiune a tezei voi urmări procesul dezmărginirii formei la întâlnirea ei cu infinitul, de la ideea unei topiri a formei într-o substanță infinită (Winckelmann) până la încercarea lui Nietzsche de a reafirma limitele formei.

Capitolul 1: Forma și disoluția ei în substanța divină. Estetica lui Winckelmann

În acest capitol mă voi concentra asupra ideii de formă artistică dezvoltată de J.J.Winckelmann în Istoria artei antice. Scopul Istoricul german este de a înțelege originea, structura și evoluția formei perfecte pe care o putem întâlni în arta plastică a Antichității. În urma studierii diferitelor variații ale formei artistice în sculptura antică, Winckelmann va ajunge la identificarea unei ierarhii a materiilor în fruntea căreia se află materia specifică zeilor, cea în care formele alunecă ușor unele în altele precum valurile imperceptibile născute pe suprafața unei sticle topite. Concluzia va fi că aceste forme sunt manifestări ale unei substanțe fine, lipsită de formă. Cu alte cuvinte, estetica lui Winckelmann conține în nucleul ei o contradicție: afirmarea formei perfecte în arta clasică greacă presupune topirea acesteia într-o substanță divină.

Capitolul 2: Disoluția formei artistice în conștiință. Estetica lui Lessing în „Laocoon”

Studiind textele lui Winckelmann am obținut o primă configurare a ideii centrale a tezei, anume procesul de dizolvare a formei plastice într-o substanță informă. Numai că această substanță era văzută de istoricul german într-o manieră aproape materială. Lessing este cel care va înlocui substanța rafinată a lui Winckelmann cu un element mult mai ușor de înțeles: conștiința. Acest al doilea capitol al primei secțiuni va analiza ideea de formă așa cum apare ea în interpretarea pe care Lessing o dă grupului statuar Laocoon, scopul fiind acela de a contura procesul prin care dramaturgul german deschide forma pentru ca aceasta să fie preluată și topită de conștiința estetică a privitorului. Grupul statuar care descrie suferința preotului troian Laocoon și a fiilor săi conține, crede Lessing, regula absolută de creație în artele plastice, aceea care îi indică artistului ce moment al acțiunii să încremenească astfel

încât imaginația să nu se oprească, ci, dimpotrivă, să preia forma în interiorul ei pentru a o alungi într-o desfășurare temporală potențială. În descrierea acestui proces, Lessing vorbește explicit despre un „joc liber al imaginației”, o idee care trimite clar către estetica lui Kant

Capitolul 3: Forma și disoluția ei în infinit. Estetica lui Kant în „Critica facultății de judecare”

După o scurtă descriere a modalității în care conștiința funcționează la nivelul cunoașterii teoretice, capitolul al treilea trece la analizarea celor două stări ale conștiinței estetice: cea pricinuită de întâlnirea frumosului și cea apărută în fața fenomenelor sublime. Contemplarea frumosului aduce conștiința într-o stare de zăbovire pasivă provocată de imposibilitatea intelectului de a explica în totalitate ceea ce vede. Imaginația este eliberată pentru a extrage noi și noi sensuri din frumosul contemplat de către conștiința estetică. Neavând nici o regulă fixă prin care să epuizeze sensurile a ceea ce vede, conștiința are impresia că oricât ar zăbovi în marginea fenomenului estetic, nu ar putea ajunge niciodată la limita semnificațiilor posibile. Cu alte cuvinte, frumosul conține mai multe sensuri decât ar putea cuprinde conștiința finită. Astfel, forma artistică presupune prezența unei infinități de sensuri într-o operă finită, mențiunea importantă că acest infinit e unul potențial. Lucrurile se schimbă la începutul Analiticii Sublimului, unde Kant realizează două schimbări majore. Forma e restrânsă fiind definită prin intermediul capacității ochiului de a cuprinde spațiul, iar infinitul e extins fiind vorba aici de infinitul actual, nu de cel potențial. Descriind cum acest nou tip de infinit suprimă forma finită, croită pe măsura puterii ochiului omenesc, Kant introduce noțiunea de „neformă”. Aici obținem prima victorie a infinitului asupra formei, cea care va fi preluată și împinsă până la ultimele ei consecințe de curentul romantic.

Capitolul 4: Forma și disoluția ei în infinitul absolut. Afirmarea infinitului ca infinit în romantism

În vreme ce Kant se mulțumește cu o afirmare negativă a infinitului, adică una care lasă loc recuperării formei, romanticii vor avansa ideea unei afirmări absolute a infinitului în dauna oricărei forme. Acest capitol va descrie câteva din trăsăturile fundamentale ale romantismului, cum ar fi eul absolut, visul, nocturnalul, sufletul lumii, pentru a schița modalitatea în care acest curent proiectează totul într-un infinit actual lipsit de orice limite. Forma plastică va deveni un simplu fragment al întregului numit „suflet al lumii”, scopul

întregii creații fiind anularea absolută a tuturor limitelor și proiectarea lor în infinitudinea spiritului pur. Aici este punctul culminant al procesului descris în această teză. De aici încolo forma nu mai putea fi complet recuperată. Capitolul se încheie prin descrierea situației tragice a spiritului post-romantic: lipsit de formă, spiritul nu va mai avea acces nici la infinit. Secolul al XIX-lea a fost pus în fața fragmentelor disperate ale unei forme pulverizate, soluția nefiind alta decât încercarea de a recompune forma din cioburile rămase.

Capitolul 5: Disoluția formei în viață. Formă și haos la Friedrich Nietzsche

Acest capitol va descrie o metamorfoză în gândirea lui Nietzsche. La început filosoful german pare a urma calea romantică a topirii formei apolinice în infinitul vital al dionisiacului. Singura deosebire pare a fi înlocuirea infinitului sideal al spiritului cu cel teluric al vitalității. Numai că în capitolul dedicat voinței de putere ca artă din lucrarea postumă *Voința de putere*, putem constata o încercare de recuperare a formei clasice. Nietzsche va vorbi despre constrângerea haosului de a deveni formă clară, cu alte cuvinte încercarea de a prinde infinitul haotic al viului în limitele aproape geometrice ale formei clasice. Acest capitol va argumenta pentru teza conform căreia Nietzsche introduce un nou sens al abstracției, aceasta devenind un element care nu neagă viața, ci, dimpotrivă, o afirmă. Energiile idealizante pe care filosoful german le descrie trimit către o împăcare între infinitul vieții și forma închisă la nivelul unei abstracții pline de conținut. Acest din urmă concept este cel care va sta la baza operelor teoretice ale lui Wassily Kandinsky și Paul Klee.

Secțiunea a doua: recompunerea formei Wassily Kandinsky și Paul Klee

Prima secțiune a avut drept scop identificarea acelor premise fără de care încercările teoretice dezvoltate de Paul Klee și Wassily Kandinsky nu pot fi pe deplin înțelese. Tentativa de a regândi noțiunea de formă pornind de la primele ei principii trebuie așezată în contextul mai larg al disoluției post-romantice a ideii de formă. A doua secțiune urmărește să ofere o reconstrucție clară a teoriilor paradigmatică avansate de cei doi pictori și de asemenea să indice modalitatea în care conceptul formei artistice se modifică în relația sa cu infinitul.

Capitolul 1. Introducere: abstractul plin și abstractul vid

Introducerea are drept scop preluarea ideii obținute la finalul primei secțiuni și înscrierea ei în contextul teoriilor artei de la începutul secolului XX. Noua noțiune a abstracțiunii trebuie

distinsă de vechea idee a abstractului vid, obținut printr-o generalizare a concretului. Abstractul plin e cel din care concretul „cade” și este mai bogat decât el. Cele două viziuni asupra formei artistice, aparținând lui Klee și Kandinsky, sunt scurt schițate pornind de la ideea abstractului plin.

Capitolul 2 Kandinsky: Spiritualul în artă (1910). În căutarea materiei extatice.

Acest prim capitol își propune să reconstruiască traseul argumentativ din prima mare lucrare teoretică a lui Kandinsky și să indice presupuzițiile culturale care au stat la baza acestei noi tematizări a ideii de formă artistică. Mai întâi este subliniată marea noutate pe care pictorul rus o aduce în ceea ce privește înțelegerea noțiunii de „obiect” precum și maniera în care el se desparte de tradiția filosofică a modernității. Sunt schițate pe urmă premisele pe care Kandinsky le preia din filosofia istoriei, pentru a putea înțelege mai bine ceea ce el va numi „revoluția abstractă în cultură”. Expunerea felului în care pictorul rus interpretează marile revoluții din fizică, muzică sau poezie ne va conduce la obținerea conceptului central al întregii sale opere teoretice: vibrația fără obiect. Partea a doua a Spiritualului în artă este apoi prezentată pornind de la această idee a unei vibrații care precede și generează obiectele. Scopul este de a da un prim contur metodei reducăției așa cum e ea gândită de Kandinsky, anume reducăția formelor și a culorilor la sunetul lor interior. Concluzia va fi că pictorul rus înlocuiește ideea romantică a infinitului cu „spiritualul” preluat din teosofie și regândește ideea de formă astfel încât aceasta să poată cuprinde întreaga substanță a spiritului.

Capitolul 3. Kandinsky: De la punct și linie la plan (1926). În căutarea formei interioare.

Acest capitol conține o interpretare integrală a cursului pe care Kandinsky l-a ținut la Bauhaus, scopul fiind acela de a demonstra că ideea de formă introdusă aici reușește să ofere o primă soluționare a tensiunilor dintre formă și infinit pe care le-am identificat în prima secțiune a lucrării. Sunt analizate pe rând capitolele dedicate elementelor primare ale picturii, anume punctul, linia și planul pentru a contura noua semnificație pe care ele o dobândesc în sistemul lui Kandinsky (așa cum o poate dovedi prezentarea pe care am oferit-o în acest capitol, termenul de „sistem” nu este deloc exagerat). Kandinsky va extrage vibrațiile ascunse în punct, linie, plan și culori pentru a le proiecta într-un „spațiu” superior în care toate sunt una. Cu alte cuvinte, diferențele dintre culori și forme nu sunt decât iluzii generate de finitudinea minții noastre, nevoită să fărâmițeze lumea din cauza celor cinci simțuri. În fapt,

formele, culorile și sunetele provin dintr-o unică vibrație abstractă care se multiplică pe sine pe măsură ce coboară în ierarhia realității. Astfel, Kandinsky reușește să depășească forma fără să o nege. Forma exterioară este negată, dar asta doar pentru a afirma forma interioară prezentă în vibrația de dinaintea obiectelor. În ceea ce am numit „tabelul marilor frecvențe”, Kandinsky pare a schița un sistem al tuturor vibrațiilor posibile, care să explice geneza oricărei forme artistice. Forma plastică văzută ca interioritate vibrațională este împăcată cu infinitul prezent în tabelul marilor frecvențe.

Capitolul 4: Excurs: Malevici și senzația supremă. De la pătratul lui Kandinsky la cel al lui Malevici

Acest excurs are drept scop prezentarea unei încercări alternative de a reconfigura din temelii ideea de artă. Este analizată în detaliu lucrarea lui Malevici „Lumea non-obiectuală” pentru a extrage din ea noul sens al „deformării” pe care pictorul rus o gândește în relație cu activitatea supraconștientului. Țelul ultim al deformărilor este obținerea unor senzații, care își au originea în senzația supremă a prezenței absenței, ilustrată în celebrul pătrat negru pe fond alb. Este analizată ideea de „senzație a priori” pentru a înțelege ultima parte a lucrării lui Malevici, cea în care senzația primă dă naștere printr-un proces autofigurativ altor senzații, văzute la rândul lor ca noi forme artistice. Capitolul oferă un prim contur ideii care va sta la baza întregii opere a lui Paul Klee: geneza formei.

Capitolul 5 Paul Klee: forma artistică și mișcarea infinită

În acest ultim capitol vor fi analizate ideile care stau la baza teoriei pe care Paul Klee o elaborează în Gândirea plastică. Va fi subliniată faptul că punctul de plecare și punctul terminus al acestei cărți corespunde problemei dezvoltate de-a lungul tezei. Astfel, volumul pictorului elvețian începe cu problema genezei formei din haos și se încheie cu mișcarea infinită conținută în cercul, discul și sfera cromatică. Capitolul urmărește evoluția teoriei lui Klee de la un capăt la celălalt cu scopul de a descrie transfigurarea ideilor de formă artistică, infinit, precum și a relației dintre cele două concepte. După o expunere a variațiilor ideii de formă și reducția acestora la procesul formării, voi ajunge la ceea ce Klee numește „temeiul supradimensional”, considerat a fi originea tuturor formelor artistice posibile. Teza pentru care va argumenta acest capitol este că această baștină a tuturor formelor este mișcarea infinită conținută în sfera cromatică, tematizată de Klee în ultima parte a volumului său.

Originea formelor artistice ar fi astfel o mișcare infinită, ceea ce scoate forma și infinitul din relația belicoasă în care se aflaseră până atunci.

În loc de concluzii: posibile obiecții și o trecere spre Brâncuși

La finalul tezei voi introduce o obiecție care ar putea fi adusă argumentului desfășurat în cea de-a doua secțiune, anume că atât Klee cât și Kandinsky gândesc noua configurație a formei artistice pornind de la infinitul potențial, nu cel actual. Atât tabelul marilor frecvențe, cât și mișcarea infinită a sferei cromatice conțin infinitatea tuturor formelor artistice posibile. Putem spune deci că forma a fost împăcată cu infinitul potențial, nu cu cel actual. Voi oferi o sugestie în direcția depășirii acestei probleme pornind de la ideea de „infinire” pe care Brâncuși o folosește în relația cu forma. Teza se încheie cu schițarea unei posibile soluții pe care opera lui Brâncuși o poate oferi problemei puse de-a lungul întregii lucrări.