

Codrina Laura Ioniță

INVIZIBILUL ÎN ARTA ABSTRACTĂ
A SECOLULUI AL XX-LEA

Pe coperta I: Kasimir Malevich, *Pătrat negru și pătrat roșu*, 1915

Pe coperta IV: Kasimir Malevich, *Cruce neagră*, 1915

Concepția grafică a volumului: Codrina Laura Ioniță
Lector și corector: Luminița Budei

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
IONIȚĂ, CODRINA LAURA

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea /
Codrina-Laura Ioniță. - Iași : Artes, 2011

Bibliogr.

ISBN 978-606-547-071-2

7.038(100)"19"

Codrina Laura Ioniță

INVIZIBILUL ÎNARTA ABSTRACTĂ
A SECOLULUI AL XX-LEA

Kandinsky, Mondrian, Malevich

Ediția a II-a
Revăzută și adăugită

Editura Artes
2011

„L'art ne rend pas
le visible, il rend
visible”
(P. Klee)

Introducere

La prima vedere, dintre toate formele artistice, arta abstractă pare a fi cea mai ermetică, cea mai lipsită de sens, cea mai îndepărtată de modul obișnuit de percepție a artei. Și totuși, îndrăznim să afirmăm că arta în esența ei nu poate fi înțeleasă fără a face apel la abstracție. Până și artiștii preocupați să redea în cel mai fidel mod realitatea își structurează lucrările după legi stricte ale compoziției, legi care cer ca imaginea reprezentată să se organizeze după forme geometrice și rețele de linii ce structurează spațiul vizual. Această structură organizatorică a unui tablou este o structură abstractă, ea nu trimite la nimic din natură¹, la nimic de ordinul ființării. Operele figurative și-au organizat vizibilul, personajele sau obiectele, după structuri compoziționale riguroase: proporții de aur, „raporturi muzicale” sau „geometrice”, „armătura dreptunghiului” și altele. Această rețea de linii care dă armonia și specificitatea unei opere de artă rămâne, totuși, invizibilă, cel puțin la prima vedere. Ea reprezintă esența artei, care se ascunde, însă, de cele mai multe ori, în spatele figurativului. Am putea înțelege abstracția în acest fel? Ca dezvăluirea țesăturii invizibile care creează armonia și frumusețea unui tablou? Relevarea acestei „rețele invizibile” poate fi văzută ca scop al artei

¹ Fără a considera teoria pitagoreică după care întreaga natură este structurată după forme geometrice și raporturi numerice.

abstracte? Perceperea liniilor și culorilor fără referent este tot ceea ce ne oferă arta? Sau în spatele acestor elemente formale pe care ochiul nostru le surprinde într-o pictură abstractă ar trebui să întrezărim altceva? Structura aceasta ordonatoare a unei opere de artă, ascunsă într-o lucrare figurativă și revelată într-o pânză abstractă, nu este ea însăși un mister? Pentru ce raporturile, proporțiile, armoniile culorilor sunt capabile să ne transmită emoții estetice? Ce este acest invizibil care se ascunde în spatele abstracției?

Hermeneutica pare a fi cea care ar putea oferi răspunsuri în acest sens. Ea devine de neînlocuit, mai ales pentru arta contemporană. Este unul din motivele pentru care Hans-Georg Gadamer² considera că esența unei opere de artă este dată de posibilitățile pe care aceasta le deschide interpretărilor. Dezvăluirea misterului artei abstracte ar presupune mai întâi interpretarea invizibilului din spatele figurativului, iar apoi înțelegerea invizibilului din spatele abstracției însăși.

Ar trebui să găsim interpretarea care dezvăluie intenția pictorului? Acest demers este posibil? Fr. Nietzsche crede că nu. Fiecare interpretare nu se întoarce „în spate” pentru a sesiza sensul original pe care artistul a încercat să îl dea operei sale. O asemenea tentativă este sortită eșecului datorită imposibilității refacerii cu exactitate a condițiilor în care opera a fost creată, a emoțiilor, a sentimentelor artistului. Orice întoarcere este o himeră. Singura soluție rămâne o nouă interpretare. Fiecare epocă, fiecare generație, fiecare interpret propune

² H-G. Gadamer, *Kunst als Aussage*, Tübingen, 1993, traducere românească *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, 2000.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
o noua hermeneutică³. O operă de artă poate reuni trei
intenții distincte, intenția autorului, intenția spectatorului
și intenția operei însăși, după cum susține U. Eco. Dacă
lucrarea, o data terminată, este liberă sa-și trăiască propria
viață, spectatorul, la rândul său, are posibilitatea de a
acorda operei multiple interpretări.

Abstracția nu este o artă accesibilă în absența unui
cod. În lipsa acestei posibilități de descifrare a imaginii,
reacția curentă în fața unei pânze abstracte, chiar și după
atâția ani de la apariția acestui curent, este de refuz.
Acceptarea mult mai ușoară a artei figurative este
determinată și de faptul că, în general, oamenii au
tendința de a se simți mai bine în mijlocul unei lumi deja
cunoscute, unde semnificația fiecărui lucru este temeinic
stabilă. Reacția de respingere în fața artei abstracte este
determinată și de „lumea” total necunoscută în fața căreia
se trezește spectatorul, a noutății absolute propuse de
artist, a incapacității de a investi cu semnificație formele
de pe pânză.

O sarcină esențială a hermeneuticii artei pare a fi
descifrarea „invizibilului” din „spatele” artei abstracte.
Sarcină esențială pentru că, dacă nu înțelegem acest
„dincolo” al artei abstracte, nu putem înțelege arta
abstractă, iar neînțelegerea acesteia duce la neînțelegerea
artei în general, deoarece întreaga artă are o structură
abstractă. Ajungem la concluzia lui H.-G. Gadamer după
care, cel ce nu înțelege arta contemporană nu poate
înțelege nici arta trecutului. Manifestările artistice ale
secolului al XX-lea, prin renunțări progresive, s-au

³ Fr. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, traducere românească
Voința de Putere, Ed Aion, 1999.

Codrina Laura Ioniță

constituit ca dezvoltări ale esenței artei. Diferența enormă între mijloacele de expresie tradiționale și cele ale artei contemporane dă impresia unei rupturi. Totuși, arta își păstrează esența. *Noi* nu mai știm să o privim. Artă abstractă nu face excepție. În ciuda deceniilor care s-au scurs de la apariția ei, la începutul secolului al XX-lea, rămâne chiar și în prezent prea puțin înțeleasă, mai ales în spațiul contaminat ideologic de realismul socialist.

I

Mimesis și artă abstractă. Vizibilul și invizibilul

§1. Artă, imitație a lucrurilor vizibile sau simbol pentru o prezență insesizabilă

Artă, văzută ca o căutare a unei „prezențe insesizabile” este o concepție care contravine opiniei ultimelor secole, după care artă ar fi reprezentare a realului, conceput ca ceva direct accesibil simțurilor, privirii, percepției. Această mentalitate artistică de „reprezentare” a „realului”, a materiei, este radical diferită de estetica medievală sau de artă contemporană, unde se face trecerea de la formă la informal, de la figurativ la abstract, de la obiectiv la non-obiectiv. Cele două „rupturi” în concepția „mimetică” despre artă, Evul Mediu și artă secolului al XX-lea, pot fi interpretate ca momente de desăvârșire, de încheiere a etapelor precedente. Clasicismul grec și artă romană⁴ încearcă să

⁴ Nu vom vorbi despre artă antică ce a precedat clasicismul grec, de artă geometrică sau de toate artele „simbolice” în accepție hegeliană, care par să-și fi îndeplinit deja sarcina de a revela invizibilul, de a face legătura între lumea materială și cea spirituală. Wilhelm Worringer în *Abstraktion und Einfühlung* consideră artă Antichității grecești și cea a

ducă reprezentarea naturii până la perfecțiunea formală. Tind să atingă un ideal al formei în reprezentarea lumii sensibile. În momentul în care acest ultim nivel este atins, redarea lumii vizibile ajunge la saturație și arta regăsește calea absolutului. De aceea arta Evului Mediu respinge asemănarea aparentă și face deseori apel la deformări și disproporții pentru a sugera doar, și nu pentru a reproduce. După Evul Mediu artiștii redescoperă clasicismul grec cu formele sale ideale; călătoria artei spre imitarea perfectă a naturii reîncepe. După arta Evului Mediu, care nu prezintă iluzia lumii, pentru că toate formele au o semnificație simbolică, se fac încercări timide pentru a redescoperi legile reprezentării aparențelor. Giotto redă dimensiunile personajelor nu după importanța lor, ca în arta medievală sau egipteană, ci după dimensiunile lor reale. Spațiul în care se mișcă figurile nu mai este un spațiu dematerializat. El își capătă materialitatea. Îndepărtarea de principiile artei medievale devine din ce în ce mai vizibilă. Generațiile următoare de artiști vor descoperi perspectiva lineară, volumul, clar-obscur-ul. Principiul Renașterii enunțat de Leonardo da Vinci, după care pictura trebuie să imite perfect natura, va rămâne valabil timp de secole. Barocul, neo-clasicismul, realismul nu se îndepărtează foarte mult. Chiar dacă uneori aceste curente vor căuta forma ideală, aceasta este forma ideală a lumii vizibile. Singurul romantismul poate fi considerat o întoarcere spre invizibil. După 1900 însă, arta se desprinde de paradigma renașcentistă, încercând să

Renașterii ca „înfloriri ale naturalismului”, dar naturalismul în artă nu trebuie confundat cu imitarea naturii (W. Worringger, *Abstraction et Einfühlung*, L'esprit et les formes, Klinksieck, p.61).

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
dea picturii o valoare în sine, nu doar aceea de oglindă ce
reflectă natura.

§2. Artă abstractă – desăvârșire a artei figurative, a artei reprezentării

Toate aceste secole de-a lungul cărora arta a încercat să imite cât mai bine natura par a fi un lung drum spre desăvârșirea reprezentării. Perfecțiunea formală trebuie atinsă pentru a putea fi depășită, pentru a putea ajunge la un „dincolo” al formei. Destinul artei reprezentării (naturii) pare asemănător cu al metafizicii tradiționale despre care vorbește M. Heidegger. Metafizica (tradițională) s-a îndepărtat de sensul său primar. Ea trebuie să fie depășită pentru a se ajunge la sensul originar. Gândirea trebuie să devină gândire originară, gândire a ființei, gândire esențială, trebuie să se întoarcă spre esența originală a *λογος*-ului, așa cum era conceput înainte de Platon și Aristotel. Deja începând cu acești doi fondatori ai „logicii”, *λογος*-ul a început să se îndepărteze de esența sa⁵. Gândirea trebuie să se întoarcă spre originea sa, spre „ființa” presocratică.

În același fel putem vorbi și despre artă care, după îndepărtarea sa de origine (după rățacirea în imitarea

⁵ M. Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, în *Question III et IV*, Ed. Gallimard, 1990, p. 108, tradus în română de Gabriel Liiceanu, *Scrisoare despre „umanism”*, în *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, București, 1988.

naturii), trebuie să se îndrepte spre arta pură, spre „lumea-fără-obiect”⁶. Artă *mimesis*-ului, pierdută și denaturată de funcții descriptive și narative, își atinge desăvârșirea în arta abstractă și devine „istorie a eliberării-purificării-transfigurării picturii care se efectuează începând cu, și împotriva unei lungi istorii a unei subjugări multiple”⁷.

Acest lung drum de eliberare a artei din închisoarea reprezentării lucrurilor exterioare nu este văzut de W. Kandinsky ca o ruptură, ci ca o evoluție normală care urmează o logică internă, pentru a sfârși în arta pură. Pentru pictorul expresionist nu poate fi vorba de o „ruptură în opera sa, pentru că el simte evoluția inevitabilă și de neînlăturat a artei”. Conștiința unui „vechi sentiment al libertății” prinde rădăcini în el, iar singurul criteriu al artei devine exigența vieții interioare. Toate aparențele trebuie înlăturate⁸.

În *Depășirea metafizicii*, Heidegger vorbește despre esența tehnicii ca despre un pericol care amenință omul și îl împiedică să ajungă la el însuși. Pentru a putea fi depășită, tehnica trebuie înțeleasă și acceptată. În același fel arta reprezentării trebuie să-și urmeze drumul până la capăt pentru a putea fi depășită, pentru a ajunge dincolo de reprezentare, la absolut, la arta pură.

⁶ J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*, Ed. Flammarion, Paris, 1995, p. 140, face o legătură între arta tradițională și metafizica tradițională și consideră că suprematismul înlătură și depășește arta tradițională în același fel în care metafizica tradițională trebuie înlăturată de gândirea esențială.

⁷ Bruno Duborgel, *Malévitch, La question de l'icône*, Publication de l'Université de Saint Etienne, 1997, p.51.

⁸ W. Kandinsky, *Regard sur le passé*, citat de J. Hahl-Fontaine în *Kandinsky*, Mark Volkar Editeur, 1993, p.31.

§3. Orice pictură este abstractă

Artă, așa cum o gândea M. Heidegger, este dezvăluire a *adevărului*. Cum ar putea fi arta *mimesis*-ului o revelație a adevărului?

„Însă acolo unde există pericolul / Se ivește și ceea ce aduce salvarea”, spunea Hölderlin⁹. Dacă arta reprezentării lumii sensibile este pericolul care ne împiedică să ajungem la arta pură, și dacă arta în general este o expresie a adevărului, am putea căuta, așa cum sugerează M. Heidegger, drumul spre arta absolutului plecând chiar de la artele de imitație.

Așa cum am menționat în introducere, dacă privim cu atenție arta figurativă, observăm că niciodată o lucrare nu este judecată drept „pictură” datorită subiectului sau narațiunii prezentate. Pictura depășește întotdeauna subiectul. Modalitățile de expresie prin care subiectul este transpus în operă reprezintă de fapt adevărata pictură. Aceasta e dată de liniile de forță care structurează diverse soluții compoziționale, de armonia sau contrastul culorilor, de raporturile valorice. Dacă în paradigma perpetuată încă din Renaștere judecăm valoarea unei picturi nu după istoria narată, ci doar după calitățile plastice, atunci ajungem la concluzia că ceea ce este realmente pictură, chiar și într-un tablou realist, ține de

⁹ Citat de M. Heidegger, în *Întrebare privitoare la tehnică, în Originea operei de artă*, traducere de Gabriel Liiceanu, Ed. Humanitas, București, 1995, p.163.

domeniul abstracției. Nu contează ce pictezi ci *cum* pictezi.

O părere asemănătoare prezintă Ortega y Gasset atunci când susține că suntem capabili de a privi un lucru (o operă), în două feluri diferite. Experiența pe care ne-o propune este privitul unei grădini înflorite printr-un geam. Putem vedea grădina fără a observa aproape geamul, sau putem privi sticla, caz în care imaginea grădinii devine doar o aglomerare de culori lipite de geam. În mod asemănător, în fața unei opere putem avea două modalități diferite de a o privi. Neînțelegerea artei contemporane provine, susține Ortega, din faptul că majoritatea oamenilor privesc grădina și nu sticla, adică sunt mereu tentați ca între-o operă să caute narațiunea, povestea, personajele care prin iluzia sentimentelor și emoțiilor lor să trezească în spectator sentimente și emoții similare. Dar sensibilitatea artistică, emoția estetică nu este această sensibilitate umană prin care „neliniștile și bucuriile apropielui se repercutează asupra noastră”¹⁰. Tocmai această empatie, acest atașament emoțional cu *subiectul* unei opere, cu ceea ce *recunoaștem*, ne împiedică să percepem *arta*.

„Majoritatea oamenilor sunt incapabili să-și acomodeze atenția în raport cu sticla și cu transparența care e opera de artă; în loc să o facă, ei trec prin ea fără a se fixa și ajung să se afunde pasional în realitatea umană la care se face aluzie în operă. Dacă sunt poftiți să dea drumul acestei prăzi și să-și oprească atenția asupra operei de artă

¹⁰ José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Ed. Humanitas, 2000, p. 33.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea propriu-zise, ei vor spune că nu văd într-însa nimic, pentru că, efectiv, în ea nu văd lucruri omenești, ci doar transparențe, pure virtualități”¹¹.

De aceea arta abstractă a fost de neînțeles. Pentru că aici privitorul nu întâlnește nici o reprezentare, nici o imagine prin intermediul căreia psihicul său să facă anumite conexiuni și să declanșeze anumite emoții. În arta abstractă nu e nimic de văzut, este doar artă pură¹².

E. Escoubas afirmă în *L'espace picturale* că „istoria picturii nu este istoria unui progres, ci o apropiere interminabilă – fiecare pictor în maniera sa (sau în manierele sale) – de esența picturii, de improbabilitatea acestei esențe, fără ca vreodată această esență să poată fi văzută, atinsă, stăpânită”. Pictorul nu pictează pentru a face pictura să progreseze, ci pentru a „realiza” pictura. „Realizarea picturii este ceea ce rămâne, ceea ce reiese din *époque*, din reducția picturală în calitate de suspendare a oricărei poziții de existență”¹³. Dora Vallier crede că „toate operele de artă, luate în parte sau luate în ansamblu, ascultă de o armonie secretă, deci invizibilă și independentă de ceea ce este reprezentat”¹⁴. Opinia sa se sprijină pe teoria numărului de aur, teorie care străbate

¹¹ *Ibidem*.

¹² Unele opere, în special din mișcarea *Abstracției lirice*, au fost interpretate ca transpuneri pe pânză a sentimentelor, a trăirilor artistului. W. Kandinsky însă susținea că operele sale nu reprezintă sentimente sau stări subiective.

¹³ E. Escoubas, *L'espace picturale*, Encre marine, 1995, p. 109.

¹⁴ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980, pp.10-12.

secolele. O întâlnim în Egipt, în Grecia antică, în Imperiul roman. Este pusă în serviciul perspectivei, grație lui Leon Battista Alberti. Piero della Francesca, apoi Luca Pacioli în tratatul *De divina proportionem* alătură forma dedusă din numărul de aur perfecțiunii universale. Forța formelor abstracte pare a fi un punct comun diferitelor epoci. Forma pură este disimulată în spatele figurii statuii grecești sau personajului renașcentist. Concluzia Dorei Vallier este că o formă „poate fi semnificativă, frumoasă, satisfăcătoare pentru spirit și privire, chiar dacă ea nu reprezintă nimic”¹⁵. La ordine și la forma în sine face apel și Maurice Denis atunci când susține că un tablou, „înainte de a fi un cal de luptă, un nud de femeie sau o anecdotă, este esențialmente o suprafață acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine”.

Putem avansa în această analiză considerând pictura ca pe o expresie a vieții, așa cum face Michel Henry. Ceea ce ar trebui să căutăm a vedea într-o pictură abstractă nu este o reprezentare a unui anumit lucru. Nu găsim nimic de acest fel într-o pictură abstractă și nu putem cunoaște și recunoaște nimic rațional, folosind logica obișnuită. Singurul lucru pe care îl putem face în fața unei pânze abstracte este de a simți, de a trăi fără opreliște *sentimentul vieții* care emană din tablou. Formele, culorile, compoziția nu trimit la nimic altceva decât la ele însele, iar ceea ce trebuie să simți privind aceste pânze este ritmul, sunetul, vibrația vieții. Însă nu doar lucrările abstracte sunt capabile să transmită acest lucru. Ele o fac direct, deschis, dar, după M. Henry, acesta

¹⁵ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980, pp.10-12.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea este de fapt scopul *tuturor* formelor de manifestare artistică. Chiar ascuns în spatele reprezentărilor lumii exterioare, sentimentul vieții care se degajă din armonia formelor și culorilor pânzelor cu subiecte narative rămâne, după părerea filosofului francez, singura motivație a unei picturi. M. Henry ajunge astfel la certitudinea că „orice pictură este abstractă”¹⁶.

Ideea că există ceva abstract conceput ca un universal, în toată pictura, indiferent dacă ea e reproductivă sau nu, o întâlnim și la P. Mondrian. Acesta consideră că nucleul spiritului uman, care este universalul, este împiedicat, încătușat, zdruncinat de către individualitatea, sentimentele și dorințele noastre, la fel cum esența, unitatea artei sunt ascunse în spatele diversității stilurilor:

„Formele artistice ale trecutului, caracterizate printr-o multitudine de stiluri, se disting unele de altele prin condiții de timp și spațiu, în timp ce ele sunt una în esență.(...) Ele izvorăsc toate din aceeași sursă, din universal, din ceea ce constituie în fond esența ființării(...) Toate stilurile istorice au în comun aceeași tendință: a aduce la expresie universalul”¹⁷.

Arta *mimesis*-ului, a reprezentării naturii nu este inferioară în raport cu cea abstractă. Diferența este că în artele de *Einführung*, cum le numește W. Worringer,

¹⁶ M. Henry, *Le mystère des dernières oeuvres*, în Kandinsky, de Jélén Hahl-Fontaine, Mark Volkar Editeur, 1993, p. 380.

¹⁷ P. Mondrian, citat de H. Maldiney în *Ouvrir le rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p.165.

Codrina Laura Ioniță

exprimarea cosmicului, a universalului, a spiritului naturii, a absolutului este ascunsă sub masca figurativului, sub „voalul culorilor și formelor naturale”¹⁸.

§4. Artă abstractă – artă religioasă

Cele două „rupturi” în arta reprezentării mimetice a naturii, arta Evului Mediu și o parte dintre artele de după 1900 pot fi înțelese ca o întoarcere spre absolut, spre o religiozitate pierdută. Totuși modalitățile lor de a face acest lucru sunt total diferite. După perioada medievală, îndepărtarea de scopul real al artei (acela de a face vizibil absolutul – Hegel) devine din ce în ce mai evident, la fel cum evidentă devine secularizarea începută în Renaștere. Avangărzile se desprind de principiile Renașterii, iar o parte din arta secolului al XX-lea nu mai este o artă destinată plăcerii, înfrumusețării unui spațiu, delectării privirii, așa cum a fost înțeleasă secole de-a rândul. Ea se apropie mai degrabă de arta Evului Mediu prin încercarea de a determina privitorul să se schimbe radical, prin dorința de a-l face să conștientizeze și să urmeze o anumită cale.

O diferență esențială între arta figurativă și arta abstractă este semnalată de M. Brion. După opinia sa, arta abstractă pare mai capabilă să exprime o profundă spiritualitate datorită eliberării de forma reprezentativă. Sentimentele, emoțiile, stările de spirit pot fi evocate imediat, direct, fără a avea nevoie de intermedierea

¹⁸ *Ibidem.*

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea figurativului. Legăturile mentale pe care le facem cu lumea simțurilor văzând o imagine figurativă ne împiedică să atingem esențele redade de abstracție. Aceasta este mult mai aproape de o stare religioasă decât figurativul pentru că arta abstractă trimite la structuri universale, la armonia originară a lumii, la ceea ce s-a aflat la originea tuturor formelor vii.

Pentru a descifra arta abstractă, care nu evocă nimic, care nu trimite spre nimic, spectatorului i se cere un plus de efort intelectual și afectiv, față de cel necesar pentru a recepta figurativul, care îi arată forme deja cunoscute, familiare, concrete. Contemplarea unei pânze abstracte determină, după M. Brion, o stare de „vid” pentru că nu mai găsim elemente care să constituie indicii, iar manifestarea sentimentelor și emoțiilor nu se mai împiedică de obstacolul figurii.

Tabloul sau sculptura nu-și mai găsesc semnificația tradițională în abstracție. Cézar Domela își intitula operele „tablouri-obiecte” și utiliza obiecte propriu-zise pentru a le realiza. Pentru Pevsner sau Calder sculptura nu *reprezintă* un obiect, ea este constituită de obiectul însuși. Artă abstractă nu mai este o oglindă pentru reflectarea altor obiecte. Tabloul sau sculptura devin obiectele care trebuie văzute, fără ca ele să mai reprezinte altceva decât pe ele însele. Nu înfățișează ceva ce deja există. Operele abstracte sunt obiecte noi care apar în lume¹⁹. Sau mai degrabă opere care încarnează ritmuri și forme eterne ale lumii. Pentru a îndeplini această sarcină și pentru a atinge arhetipul, ele trebuie să ocolească formele naturale, accidentale. Formele abstracte redau sau încearcă să redea

¹⁹ M. Brion, *Artă abstractă*, Ed. Meridiane, 1972, p. 49.

arhetipurile, proporțiile, ritmurile care structurează totul. Dar aceste structuri, aceste legi care organizează ființarea sunt modele, principii directoare, supranaturale, transcendente (în accepția medievală a termenului).

A exprima această transcendență, acest *ganz Andere* în report cu ființarea este misiunea artei abstracte. Artă de *Einfühlung* stabilește o legătură între subiect și obiect, un fel de comuniune cu natura, în timp ce abstracția se caracterizează printr-o separare – separarea omului de natură. Această separare poate avea cauze diferite:

1. Natura e văzută ca ostilă și periculoasă – caz în care formele naturale sunt abandonate și formele abstracte, nenaturale sunt destinate a sugera o altă lume unde omul se poate simți în largul său;

2. Omul, datorită inteligenței și rațiunii sale, se consideră superior naturii și o disprețuiește;

3. Omul se simte, în fața imensității naturii, animat de un sentiment al sacrului.

Abstracția este specifică, după cum scrie M. Brion, popoarelor nordice, pentru care o anumită concepție metafizică și un sentiment al infinitului sunt mai pregnante decât pentru cele din sud. Spirala, steaua, rozeta, zig-zag-ul sunt motive frecvente pentru abstracția primitivă și trimit adesea la ideea de „eternă reîntoarcere”.

Artă abstractă devine o reprezentare a sacrului, iar din această perspectivă am putea distinge două direcții de manifestare:

- o tendință spre perfecțiunea intelectuală a conceptului pur, întâlnită începând din Antichitate și Evul Mediu (cu pythagorismul, arhaismul grec, numărul de aur) până în secolul al XX-lea (cercetările lui P. Mondrian);

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

- o altă tendință spre exteriorizarea sentimentelor și emoțiilor, fără intervenția figurativului. Figurativul poate fi văzut ca o limită ce trebuie depășită pentru a putea intra în comuniune directă cu absolutul prin intermediul unei stări de spirit²⁰.

Sentimentul religios poate fi descifrat și în abstracția contemporană, iar în acest sens Franz Marc mărturisea:

„Eu nu iubesc cu o inimă pământeană animalele și toate cele ce ne înconjoară. Nu mă cobor asupra lor și nici nu le ridic spre mine...Încep prin a mă afunda în Totalitate și mă găsesc apoi la un nivel fratern în raport cu aproapele, în raport cu toate vecinătățile terestre...Dragostea mea e îndepărtată și religioasă”²¹.

Pentru Kandinsky singurul criteriu în artă este exigența unei vieți interioare a operei :

„Am fost uimit să constat că această exigență se sprijină pe ceea ce Hristos dădea ca sursă a calificării morale. Înțeleg că această viziune asupra artei este creștină și că în același timp ea adăpostește în sine elementele necesare receptării celei de-a treia Revelații”²².

²⁰ Emoțiile, sentimentele, stările afective (*Angst*) sunt pentru M. Heidegger singurele posibilități de a avea acces la totalitatea ființării, ca și la Nimic, la neant sau la Ființă.

²¹ Franz Marc citat de France Farago în *L'art*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998, p. 119.

²² Kandinsky, *Regerd sur le passé*, citat de Jéléna Hahl-Fontaine în *Kandinsky*, Mark Volkar Editeur, 1993, p. 31.

Michel Seuphor mărturisea că emoția sa în fața pânzelor lui Mondrian era:

„la fel de puternică dar era de un alt ordin, mai intelectual, mai religios, poate. Mondrian a fost întotdeauna un mistic care a condus arta picturii până la smerenia absolută, până la completa dezvăluire”²³.

Mișcările artistice ale secolului al XX-lea se inspiră din formele trecutului, dar se îndreaptă, de asemenea, și spre viitor, spre era tehnicii. Totuși, am putea crede că nu putem vorbi de progres în domeniul artei, deoarece „civilizația nu face decât să schimbe modele culturale dar nu reușește să facă să progreseze instinctele esențiale de Frumos, Bine sau Bun”²⁴. Libertatea în artele de avangardă este înțeleasă sub forma lui „totul este permis”. W. Kandinsky vede în această libertate creatoare un „fruct al necesității interioare”, în timp ce Malevich consideră că libertatea este echivalentul faptului de a atinge „repausul etern” cu ajutorul culturii. Eliberarea picturii de „imaginea descriptivă și/sau anecdotică și/sau „sentimentală” a Naturii și a obiectelor”²⁵ caracterizează manifestările artistice ale secolului al XX-lea. Ideea lui Franz Marc după care arta abstractă este „tentativa de a da

²³ Michel Seuphor, *Défense et illustration de l'art abstrait*, în *L'art abstrait*, Maeght, Paris, 1949, p. 41.

²⁴ J.-C. Marcadé, *L'avant-garde russe*, Ed Flammarion, Paris, 1995, p. 7.

²⁵ Bruno Duborgel, *Malévitch, la question de l'icône*, Publication de L'Université de Saint Etienne, p. 51.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
cuvântul lumii însăși în loc de a-l da sufletului emoționat
de spectacolul lumii”²⁶ subliniază încă o dată tendința
artei de a se debarasa de sarcina de a dubla vizibilul.

§5. Artă – ceea ce face vizibil invizibilul

Analogia între artă și fenomenologie a fost făcută
chiar de către discipolii lui Husserl²⁷. De la impresionism
până la arta abstractă, reducția, *époque*, poate fi văzută că
un fir conducător pentru pictură. Mai întâi impresionismul
reduce obiectul, renunță la tonul local pentru a reda
atmosfera, impresia, lumina și efectul ei asupra lucrurilor.
Obiectul reprezentat își pierde conturul, limitele devin
incerte sau invizibile. Cubismul renunță a reprezenta pe
pânză imaginea unei lumi percepută dintr-un singur unghi
de vedere. Spațiul și obiectul sunt „sparte” și recompuse
după o logică proprie. Obiectele, prezentate încă pe
suprafața pictată, apar pe pânză ca și cum ar fi percepute
cu simțul vizual și tactil în același timp. Spațiul este și el
supus reducerii prin renunțarea la perspectivă. Fauvismul
nu recurge decât la culorile pure, subiectul nu are
importanță. Artă abstractă nu mai reprezintă obiecte și
renunță la orice aluzie cu privire la elementele lumii reale,
rămânând doar cu formele și culorile pure.

²⁶ Franz Marc citat de France Farago în *L'art*, Ed .Armand
Colin, p. 130.

²⁷ Roman Ingarten aplică reducția husserliană începând cu
impresionismul până la artă abstractă.

O reducere permanentă putem urmări și în dezvoltarea artei contemporane care este mereu tentată a elimina câte ceva. Ideea unei opere de artă văzută ca o creație a unui artist și destinată a fi admirată este abandonată în momentul în care în expoziții sunt aduse pietre, deșeuri, obiecte diferite fără o ordonare strictă. Spectatorul este invitat să modifice pozițiile elementelor expuse și, astfel, să participe la actul creator. Chiar spațiul expozițional este părăsit o dată cu manifestările *Land art*. Modificări și intervenții ale spațiului înconjurător capătă valoare artistică. Artă conceptuală atinge un ultim grad de reducere, eliminând exterioritatea, materialitatea operei.

Paralela între „fenomenologie” și „estetica pură” a fost pusă în evidență de Husserl însuși în *Scrisoarea către Hofmannsthal*²⁸. Elementul comun este „reducerea oricărei supoziții existențiale” („la réduction de toute position d’existence”), „punerea între paranteze”. *Epochè* fondează atât arta cât și fenomenologia. E. Escoubas vede o legătură strânsă între fenomenologie și cubism. Interpretarea sa pleacă de la ipoteza că reducere, văzută ca suspendare a oricărei „poziții de existență”, „suspendarea transcendenței obiectului”²⁹ se găsește atât la originea artei cubiste cât și a fenomenologiei. Existența lumii exterioare este pusă între paranteze, obiectul transcendent (adică obiectul real, fizic, perceptibil, senzorial) este redus, iar ceea ce rămâne este imanența (obiectul așa cum este perceput el de conștiință, așa cum se arată intuiției noastre).

²⁸ citată de E. Escoubas în *L’espace picturale*, Encre marine, 1995, p. 97.

²⁹ E. Escoubas, *L’espace picturale*, Encre marine, 1995, p. 99.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

Imanența și transcendența pot avea două sensuri diferite:

1. imanența și transcendența se opun ca „ceea ce este efectiv cunoscut în ființare și ceea ce nu este” („ce qui est effectivement connu dans le vécu et ce qui ne l'est pas”);

2. imanența și transcendența se opun ca „datul absolut, donația însăși în sens absolut și ceea ce nu este dat în mod absolut” („«la donnée absolue », « la donnée elle-même au sens absolu » et ce qui n'est pas donné absolument”)³⁰.

Imanența înțeleasă în al doilea sens este „evidența pură”, „fenomenul pur”. Modurile evidenței, modurile după care lucrurile, ele însele, ni se dau, modurile donației sunt esențele. Ideea husserliană după care intuiția esențelor este „analogă percepției sensibile” se află la originea afirmației făcute despre *époque* picturală: asemenea caracterului fragmentar al percepției sensibile (*Abschattungen*) care receptează în fiecare moment un fragment al lucrurilor, intuiția esențelor este de asemenea fragmentară: „Ceea ce se dă 'vieții intuitive' este *aspectul* după care ceea ce se dă se dă”³¹. Dacă esența este *aspectul*, iar *aspectul* este „apariția temporalității în inima intuiției”, imaginația este „evadarea timpului în afara prezentului”³².

Dacă vedem imaginația ca pe o „quasi”- reducere atunci putem considera opera de artă ca pe o reducere în două feluri diferite: 1. opera de artă, rezultat al imaginației (văzută ca o reducere care te pune în afara prezentului, deci în afara lumii reale), pune „între

³⁰ *Ibidem*, p. 100.

³¹ *Ibidem*, p. 102.

³² *Ibidem*.

paranteze” lumea exterioară și 2. în interiorul istoriei artei, arta abstractă este o reducere a lumii reflectate până la acest moment în artele reprezentării.

Părerea mea este că reducția husserliană poate fi mult mai ușor aplicată artei abstracte decât artei cubiste. Cubismul păstrează încă referința la obiect. Chiar distrus, spart, recompus, obiectul este încă prezent. Artă abstractă este prima care face reducția totală. În fața unei pânze abstracte spectatorul nu găsește nimic recognoscibil, el nu găsește *nimic*. Nici un obiect sau reproducere a unui obiect. El nu participă la spectacolul oferit de tablou. Singurul spectacol este spectatorul însuși privind, văzând „vederea” însăși, momentul de „a vedea”. Aplicând artei abstracte interpretarea pe care E. Escoubas o face cubismului, am putea spune că în *époque* abstractă „ceea ce rămâne este ,vederea însăși”; actul pur de a vedea este cel care face ,tabloul”. Evidența actului de a vedea, esența „văzutului”, a privirii, a faptului de a vedea nu se observă, nu se vede în mod natural, în atitudinea naturală. Pictura abstractă, prin faptul că acolo nu este nimic de văzut, redă evidența „văzutului”, face evident „faptul de a vedea”³³. În fața unei pânze abstracte spectatorul se vede pe sine văzând. Spațiul pictural nu reprezintă un alt lucru, ci se reprezintă pe sine.

³³ *Ibidem*, p 127.

II

Necesitate interioară și formă absolută

§1. „Grade” ale artei abstracte. Spre „lumea fără obiect”

Pictura lui K. Malevich a ajuns la nivelul absenței obiectului. Dacă la P. Mondrian mai putem vorbi încă de o anumită imitare, chiar dacă e vorba de imitarea formelor pure, a ritmurilor universale, iar la W. Kandinsky, de arta ca expresie a vieții, a „necesității interioare”, K. Malevich este cel care renunță la orice fel de imitație și expresie. P. Mondrian abandonează progresiv obiectul și creează „un cod pictural de echivalențe semiotice ale obiectului” care au funcție autonomă, dar referentul acestor echivalențe rămâne totuși obiectul concret³⁴. W. Kandinsky este primul care scoate în evidență caracterul autonom al spațiului pictural, funcția sa de a crea o lume care să-și fie suficientă ei însăși, dar el rămâne totuși dependent de un dualism simbolist care împarte lumea în interioară și exterioară³⁵. Diferența între K. Malevich și W. Kandinsky este subliniată și de Serge Fauchereau care consideră

³⁴ J.-C. Marcadé, *L'avant-garde russe*, Ed. Flammarion, Paris, 1995, p. 40.

³⁵ *Ibidem*.

pictura celui de-al doilea ca pe o renunțare la copierea lumii materiale și a elementului personal, și o întoarcere spre o lume interioară, o lume spirituală³⁶. Pictorul abstracției lirice vrea să facă să apară pe pânză, nu „obiectul material aparent, ci esența sa spirituală”³⁷.

Diferențe întâlnim și în felul de a trata culorile. Dacă pentru W. Kandinsky culorile au „valori simbolice”³⁸, iar acest simbolism este încărcat de „psihologism subiectiv și cultural”³⁹, la K. Malevich nu putem vorbi de simbolism. Culorile nu au nici umbre, nici degradeuri, iar formele colorate sunt în întregime incluse în spațiul pictural. Nici o figură nu este „tăiată” de marginile tabloului. Am putea considera pânza suprematistă ca un „tot, o lume autonomă”⁴⁰. Pictorul *Pătratului negru pe fond alb* face „saltul radical în necunoscut, în Nimic”. Lumea fără obiect este atinsă și, privind pânzele, nu simțim decât ritmul esențial al lumii manifestat în picturalitatea însăși. Este „o eliberare a privirii în direcția ființei prin punerea între paranteze a ființării”⁴¹. Actul creator devine un „act pur” care nu imită un lucru deja creat.

În ceea ce privește „alb pe alb” J. Simmen și K. Kohlhoff vorbesc despre un dinamism al mișcării care depășește limitele extreme, „în inima excitației, înainte de

³⁶ Serge Fauchereau, *Malévitch*, Cercle d’art, grand Peintres et sculpteurs, 1991, p. 35.

³⁷ J.-C. Marcadé, *ibidem*, p. 140.

³⁸ Fauchereau, *Malévitch*, Cercle d’art, grand Peintres et sculpteurs, 1991, p. 39.

³⁹ J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 140.

⁴⁰ Fauchereau, *Malévitch*, *Ibidem* p. 39

⁴¹ J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 140.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea a recădea în tină”⁴². *Pătrat alb pe fond alb* pare a fi sfârșitul picturii și al artei. Pictura își găsește limita în opera lui K. Malevich. Ea este eliberată de toate elementele materiale pentru a putea face trecerea spre un *dincolo*. Dacă arta, în concepția lui Hegel, nu poate să acceadă direct la absolut din cauza materialității sale, arta lui K. Malevich pare a fi la interferența între artă și treapta superioară, religia. Din acest motiv am putea crede că arta lui K. Malevich este o culme, și tot ce va urma, toată abstracția anilor '30-'50 nu este decât o „privire spre trecut”, un drum deja parcurs. Deoarece K. Malevich a spus tot.

Totuși Dora Vallier vede în istoria artei abstracte un fel de evoluție și distinge patru etape:

1. 1910 – 1920 originile artei abstracte caracterizate prin vitalitate creatoare;
2. 1920 – 1930 aplicarea practică a formelor abstracte în arhitectură, mobilier, artă grafică;
3. 1930 regresia formelor abstracte care devin un fel de academism;
4. 1945 renașterea abstracției, mai ales în Statele Unite.

Diferența pe care Dora Vallier o face între perioadele abstracționismului se sprijină pe faptul de a vedea originile acestui curent dominate de raționalism, iar abstracția anilor '40 influențată de iraționalism. W. Kandinsky raționalizează experiența intuitivă a culorii, Mondrian raționalizează comportamentul formei ce tinde spre absolut, iar Malevich atinge punctul extrem al acestui

⁴² J. Simmen, K. Kohlhoff, *Kazimir Malévitch, Sa vie et son oeuvre*, Ed. Könemann, 2000, p. 62.

Codrina Laura Ioniță

dublu proces de raționalizare prin forma și culoarea absolută, care „nu pot reprezenta decât sfârșitul picturii, limitele raționalului și irumperea iraționalului”⁴³. Iraționalul poate fi văzut ca o apropiere de cunoașterea intuitivă, opusă cunoașterii științifice, o cale spre mister, spre absolut, spre mistică. Putem înțelege opinia lui H. Maldiney care consideră că diferențele între artele abstracției provin din faptul că ele „deschid dimensiunea ființei”. Artele abstracției nu vizează accidentalul ci esențialul. Ele fac vizibil fundamentul, ascuns în experiența naturală⁴⁴.

§2. Artă – necesitate interioară, stare de spirit la W. Kandinsky

W. Kandinsky nu urmează de la început calea picturii ci face mai întâi studii științifice. Drumul spre artă îi va fi marcat de patru experiențe importante:

- sentimentul de a „se afla în tablou”,
- „întâlnirea” cu Rembrandt
- *Căpița de fân* a lui Monet
- Reprezențația cu *Lohengrin* de Wagner

Prima izbucnește cu ocazia unei călătorii în nordul Rusiei, unde artistul descoperă pictura țărănească și casele

⁴³ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980, pp. 23-27.

⁴⁴ H. Maldiney, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000, p. 166.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
pictate în întregime în interior. Atunci are pentru prima oară sentimentul de a se afla în interiorul unei picturi, sentiment pe care-l va re trăi în bisericile moscovite. Fondatorul *Călărețului Albastru, der Blaue Reiter*, va recunoaște că originile artei sale abstracte ar trebui căutate în pictura religioasă a secolelor X-XIV, cât și în pictura populară rusă⁴⁵ pe care o vede pentru prima oară în timpul călătoriei în nord. „Acolo, va scrie el, am învățat a nu privi un tablou din exterior, ci a mă mișca, a trăi în tablou”⁴⁶. Acest sentiment se găsește la originea „necesității interioare” care va deveni esența întregii sale arte. *Căpița de fîn* îl face să spună că este primul tablou pe care îl vede, datorită „punerii între paranteze” a subiectului lucrării pentru a nu da importanță decât culorii.

Scrierile lui Paul Signac se pot afla la originea comparației pe care artistul rus o face între muzică și culoare. Pictura învață de la sunet modalitatea de a atinge o expresie total autonomă și, în final, abstractă.

În lucrările cu teme romantice culorile trimit adeseori la sunete deoarece „tabloul se aseamănă unei orgi, are muzica în el”. Acțiunea culorilor asupra inconștientului și implicațiile pe care acestea le-ar putea avea în plan moral sunt tot influențe ale lui Paul Signac. Divizionismul neo-impresionist (juxtapunerea petelor mici de culoare pură cu intenția de a crea spectatorului *impresia* unei alte culori)

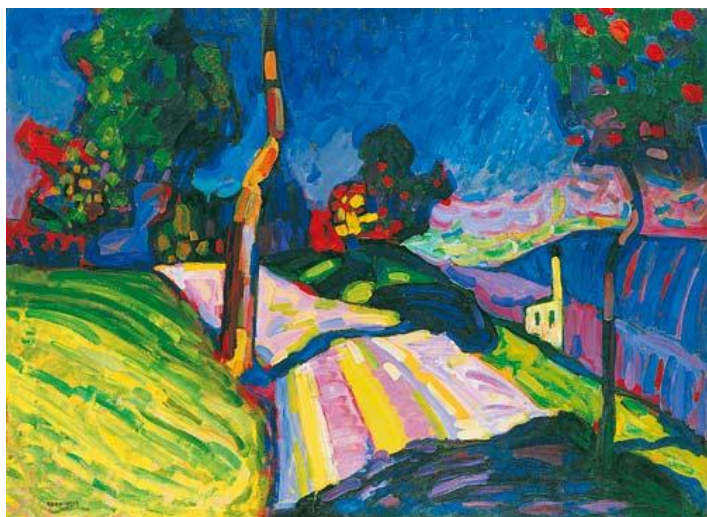
⁴⁵ Influența picturii populare asupra lui Kandinsky nu se va concretiza niciodată sub forma unei picturi „naive” sau „primitive” cum s-a întâmplat la Goncharova, Larionov sau Malevich.

⁴⁶ Kandinsky, *Scrisoare către Dezarrois*, citată de J. Hahl-Fontaine în *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 26.

Codrina Laura Ioniță

poate trimite la fenomenologie: pictorul nu pictează fizic culoarea dorită, ci juxtapune culori pure, iar culoarea rezultată, amestecul, este doar un amestec optic, o impresie vizuală.

În tablourile de la Murnau pictorul încearcă să reprezinte „sufletul lucrurilor”, rezonanța lor. Pe pânză apare imaginea unei combustii spontane a obiectului, o dezintegrare a limitelor lui.



Wassily Kandinsky, *Murnau - Kohlgruberstrasse*, 1908

Începând cu 1909 Kandinsky începe să-și intituleze lucrările *Impresii*, *Improvizații* și *Compoziții*. Primele sunt *impresii* directe ale naturii exterioare și sunt exprimate atât prin desen cât și prin culoare. *Improvizațiile* sunt lucrări care se nasc plecând de la o stare interioară, iar

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
compozițiile sunt lucrări abstracte, elaborate cu grijă, în
urma a numeroase schițe⁴⁷.



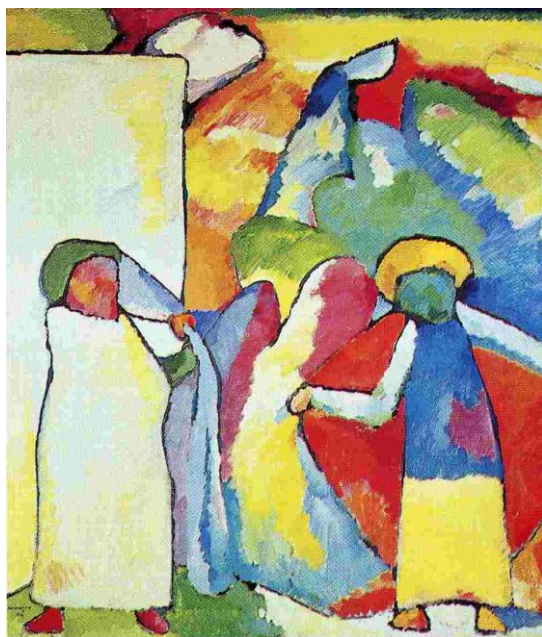
Wassily Kandinsky, *Impresie III* , 1911

Muzica se va afla la originea a numeroase pânze ale lui W. Kandinsky. Așa se întâmplă cu tabloul intitulat *Impresie III* (1911) pictat după audiția unui concert de Schönberg. În schițe mai putem încă recunoaște pianul și publicul. O pată galbenă și o mare pată neagră, a pianului cu coadă, domină opera finală. Despre galben W. Kandinsky va mărturisi că emană o căldură spirituală, că are o mișcare imanentă care este o tendință *spre* om. Galbenul, prins într-o formă geometrică, energizează și

⁴⁷ J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 152.

Codrina Laura Ioniță

manifestă un caracter de violență exprimat într-o culoare⁴⁸.



W. Kandinsky, *Improvizație 6*, 1910

Începuturile abstracției par să-și aibă rădăcinile într-o experiență povestită de către pictor în *Gesamelte Schrifte*. El mărturisește că a fost impresionat de propriul său tablou așezat invers, pe care nu l-a recunoscut din primul moment. Nu a văzut decât „un tablou indescriptibil de frumos din care emana un adevărat foc interior”. Nu a perceput decât forme și culori ce rămâneau de neînțeles.

⁴⁸ Kandinsky, *Le spirituel dans l'art*, Ed. îngrijită de Ph. Sers, Paris, 1989, pp. 147-149.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

A doua zi încercă să regăsească aceeași impresie, dar obiectele, chiar invers, se făceau recunoscute.

„Din acel moment, va mărturisi artistul, mi-am dat seama că obiectul nu era favorabil tablourilor mele”⁴⁹.

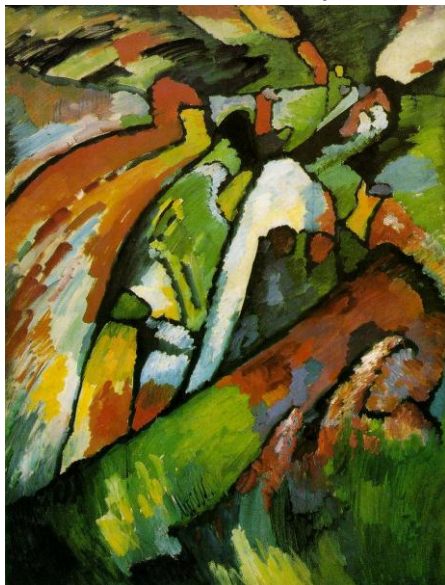
Aproape în același timp Robert Delanay are și el impresia că obiectul face „rău” lucrării și renunță la cubism, văzut ca o reminiscență a obiectului. Va mărturisi apoi:

„Am avut intenția de a fonda aceste imagini obiective în ritmuri colorate. Dar aceste imagini erau de o altă natură. În cubism reminiscența obiectului nu deranja, deoarece cubismul este grafic: aranjamentele compoziționale sunt lineare. Dar în culoare – care este dinamică și de altă natură decât lineară – deranja. Atunci mi-a venit ideea să suprim imaginile văzute în realitate. Obiectele care vin (spre noi) întrerup opera colorată”⁵⁰.

Personajele și lucrurile primesc din ce în ce mai puțină importanță în opera lui Kandinsky. Marile pete de culoare devin independente, fără contur, și vor avea de acum înainte rolul principal, chiar dacă mai apar încă siluete umane.

⁴⁹ Kandinsky, *Gesamelte Schrifte*, Bern, 1980, citat de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993.

⁵⁰ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, citat de H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 183.



W. Kandinsky, *Improvizație 7*
(*Furtuna*), 1910

Perspectiva este definitiv abandonată, ca în lucrările *Judecata de Apoi* (1910), *Improvizație 5* (1910), *Compoziție II* (1909), despre care Kandinsky spunea că este un tablou „fără temă”, ilustrând libera utilizare a culorilor, fără frica exigenței perspective. În compozițiile ulterioare nu doar culorile vor fi independente, ci chiar și liniile.

În aceeași perioadă Robert Delaunay își dorea să „rupă linia”.

Drumul lui Kandinsky spre arta abstractă este întrerupt de numeroase reveniri și nu poate fi văzut ca o evoluție în linie dreaptă. Chiar dacă în epocă exista o tendință generală spre abstracție, totuși fiecare pictor se simțea singur în căutările sale.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

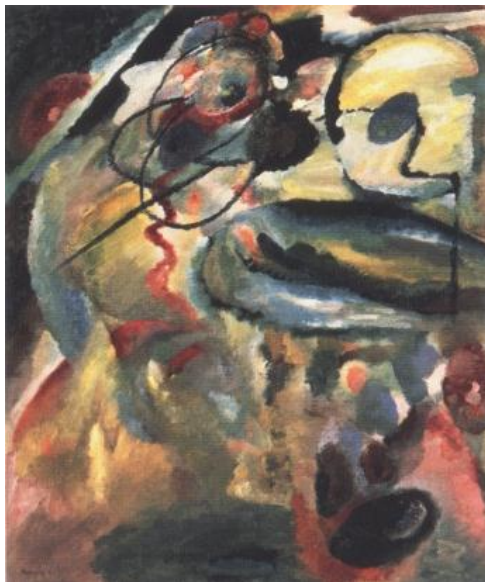


W. Kandinsky, *Prima acuarelă abstractă*, 1910

Raionismul lui Larionov și Goncharova este inspirat de razele soarelui strecurându-se printre trunchiurile copacilor. P. Mondrian pleacă de la cubism pentru a ajunge la o abstracție „încântător de profundă, dar totuși limitată”⁵¹.

Evoluția lui Kandinsky pornește de la reducția formelor naturale pentru a ajunge în final la forme total noi, pur picturale. Renunță definitiv la detalii, iar disoluția și deformarea formelor se accentuează progresiv spre eliminarea totală a obiectului. În privința aceasta Kandinsky scria:

⁵¹ J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 168.

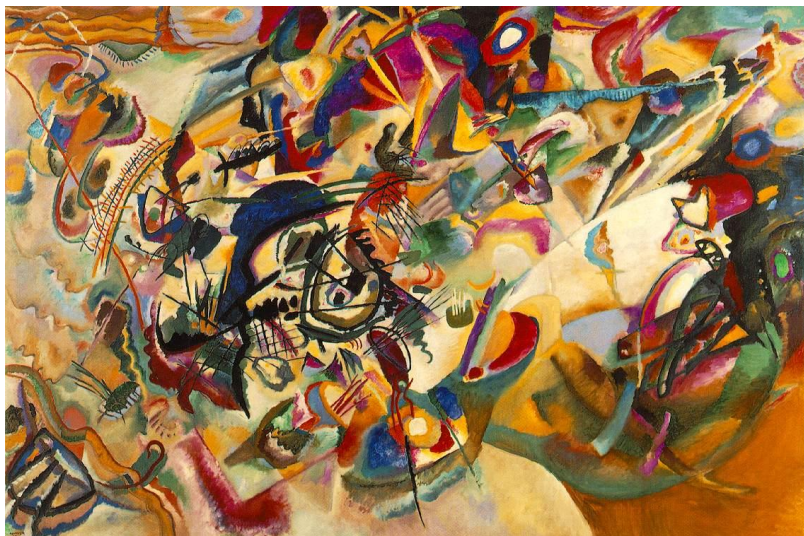


W. Kandinsky, *Tablou cu cerc*, 1911

„Obiectul nu voia, nu trebuia să dispară încă din tablouri. Nu se poate maturiza o epocă în mod artificial. Și nimic nu este mai periculos decât a forța forma. Pulsul interior, spiritul creator, vor da naștere irepresibil formei necesară momentului. Putem filozofa asupra formei, o putem analiza, o putem chiar construi. Dar într-o operă de artă ea trebuie să se înscrie sieși, să urmeze stadiul desăvârșirii care corespunde dezvoltării spiritului creator”⁵².

⁵² Kandinsky, *Gesamelte Schrifte*, Bern, 1980, citat de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea



W. Kandinsky, *Compoziție 7*, 1913

Prima pictură abstractă, *Tablou cu cerc* (1911), pare neterminată. Centrul de greutate plasat în partea superioară lasă un spațiu „vid” în partea inferioară, dând impresia de dezechilibru. Absența delimitării formelor creează un spațiu ireal, acvatic, în totală opoziție cu iluzia realității construite cu ajutorul perspectivei renascentiste. Totuși, pictura abstractă a lui Kandinsky nu se rezumă la elemente care ar putea sugera doar bidimensionalitatea, în ciuda folosirii frecvente a grafismelor, așa cum sunt liniile independente ce nu sunt contururi. Nu este vorba nici de un spațiu iluzoriu de obiecte imaginare. Spațialitatea în opera lui Kandinsky este dată mai degrabă de „mișcarea culorilor”. Galbenul pare a veni spre noi în timp ce albastrul, dimpotrivă, se îndepărtează. Culorile creează spațialitatea pânzei, iar „greutatea lor interioară este diferită”. Se evită astfel platitudinea care ar putea duce la

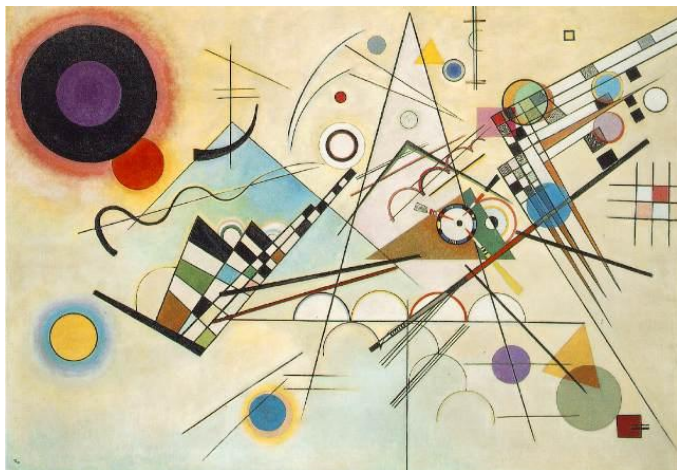
ornamental. Cu privire la acest spațiu creat de ritmurile culorilor, Robert Delaunay crede că de acum înainte nu se mai vorbește de un raport cu spațiul în calitatea sa de spațiu vizual (spațiu obiectiv al reprezentării). Raportul culorilor, intensitatea, vibrația lor sunt calități care există independent, fără a sugera profunzimea spațiului⁵³. Ritmurile colorate și ritmurile liniare comunică fără a fi subordonate unele altora. Spațiul este implicat în ritmul culorilor, iar centrul arhitectonic al pânzei este bulversat prin amplasarea elementelor „grele” în partea de sus a lucrării, iar a celor „ușoare” în partea de jos.

*Der Blaue Reiter*⁵⁴, fondat de Kandinsky și de Franz Marc, organizează două expoziții, în decembrie 1911 și martie 1912, și nu urmărește în primul rând să faciliteze calea spre abstracție, ci să ilustreze eliberarea artei. Ce este această libertate a artei este clar subliniat în analiza lui W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Sensul artei pure este determinat în raport cu ordinea naturii.

⁵³ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, S.E.V.P.E., Paris, p. 231, citat de H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 183.

⁵⁴ Simbolismul numelui *Călărețul albastru* trimite spre diferitele influențe din arta lui Kandinsky: albastru este culoarea cerului și a transcendenței; cavalerul este o apariție frecventă în pânzele lui sub chipul Sfântului Gheorghe, al arcașului sau al luptătorului; calul este un cadou al lui Poseidon făcut oamenilor și ivit din mare, din apă, element care nu este compact în materialitatea sa; apa reprezintă în același timp inconștientul și transcendența, căreia i se asociază totodată culoarea albastră. Calul este cunoscătorul căii spre tărâmul celest în mitologia hindusă și urcă spre cer asemenea lui Ilie în atelajul său. În *Spiritualul în artă* calul este imaginea forței, a vitezei și a voinței umane.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea



W. Kandinsky, *Compoziție VIII*, 1923

Libertatea artei pure reprezintă o necesitate interioară inaccesibilă oricăror contingente ocazionale sau subiective. *Der Blaue Reiter* se distinge astfel ca o mișcare hotărâtă și fecundă pentru „eliberarea picturii europene de naturalism și academism, și pentru impunerea, alături de curentele care reclamă o pictură în totalitate plastică, a unui curent poetic de o intensitate deosebită”⁵⁵.

În creația din perioada *Bauhaus* se observă o renunțare la utilizarea culorilor și o întoarcere spre linie, care capătă de acum înaintea o importanță majoră. În desenele de la Weimar și Dessau linia devine „armura

⁵⁵ Marcel Brion citat de Valentin Marcadé în *Le renouveau de l'art pictural russe*, Ed. L'Age d'Homme, 1971, p. 156.

Codrina Laura Ioniță

tehnică și spirituală a picturii”⁵⁶. Spiritualitatea construcțiilor matematice caracterizează operele până spre 1933. Mișcarea culorilor este eclipsată de dinamica liniei. Pictorul va fi mândru să poată explica operele într-o manieră constructivă (spre deosebire de impresioniștii puri care erau mândri să nu poată explica nimic). „Suntem în pragul epocii creației utile”, scria W. Kandinsky, rezumând estetica *Bauhaus*-ului.



W. Kandinsky, *Compoziție IX*, 1936

Elaborând textul *Spiritualul în artă*, W. Kandinsky mărturisea: „cobor cu atenție în mine însumi pentru a judeca efectul culorilor asupra sufletului”. În scrierile sale teoretice artistul este convins de „a fi deschis picturii calea spre o evoluție nouă, frumoasă și plină de infinite

⁵⁶ H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 186.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
posibilități”⁵⁷. Nașterea unei opere este determinată de
spiritul creator desemnat ca spirit abstract care „găsește
acces la suflet ... și provoacă o dorință puternică, un
puseu interior”. Acest puseu este începutul creației unei
noi opere în spiritul uman. „Începând din acest moment,
conștient sau inconștient, omul încearcă să găsească
pentru opera nouă care trăiește în el sub o formă
spirituală, o formă materială”⁵⁸.



W. Kandinsky, *Compoziție X*, 1939

Opera de artă nu este o înfrumusețare a lumii. Ea ia
naștere din această necesitate interioară. Realizarea
spiritualului în artă trebuie să fie înțeleasă ca un act al unei
noi renașteri interioare. Dar această interioritate nu este
închisă în ea însăși. Ea este deschidere și „comunicare

⁵⁷ Kandinsky, *Scrisoare către Gabrielle Münter*, citată de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 172.

⁵⁸ Kandinsky, *Sur la Question de la forme*, în *Almanach du Blaue Reiter*, Klincksieck, Paris, 1981, p. 192.

directă cu sensul interior al naturii”⁵⁹. Trebuie să ascuți „sunetul lumii întregi așa cum este ea”, trebuie să ajungi la sufletul însuși al lucrurilor și să înțelegi materia ca pe o peliculă subțire între om și spirit. Înfrumusețarea lumii, frumusețea exterioară împiedică privirea să pătrundă transparența materiei și să ajungă la „sufletul obiectului”. Sunetul interior al tabloului izbucnește în arta abstractă, care mai întâi renunță la înfrumusețarea lumii, iar apoi renunță la lumea însăși văzută ca obiect.

Sarcina „adevăratei abstracții”, a „adevăratului realism” este de a reda formele lor însele, de a le reda realități.

„În adevăratul realism nu obiectul însuși sau învelișul său exterior sunt importante, ci viața sa, sonoritatea sa interioară. Formele abstracte (liniile, suprafețele, petele de culoare) nu au importanță prin ele însele ci prin sunetul lor interior, prin viața lor”⁶⁰.

Kandinsky consideră că elementul interior, care este emoția spiritului artistului, „este capabil să trezească în sufletul spectatorului o emoție asemănătoare (...). Sentimentul este o punte între imaterial și material (artist) și între material și imaterial”⁶¹.

⁵⁹ H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 176.

⁶⁰ Kandinsky, *Über die Formfrage*, citat de H. Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 178.

⁶¹ . Maldiney în *Ouvrir le Rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 180.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

Necesitatea interioară este conștiința care însoțește modalitatea de expresie artistică. Această voce interioară capătă cu atât mai multă importanță cu cât se îndepărtează de reprezentarea mimetică, deoarece culorile și formele nu mai sunt supuse legilor de imitare a naturii.

În opera lui Kandinsky raportul între conținut și formă, între interior și exterior este întotdeauna favorabil primului termen.

„Elementul interior al operei este conținutul. Pentru ca un conținut, care nu are pentru început decât o viață ‚abstractă’, să devină o operă, trebuie ca al doilea element – cel exterior – să fie gata a se materializa. De aceea conținutul este în căutarea unei modalități de exprimare, a unei forme materiale”.

Despre această formă materială, expresie a unui conținut, Kandinsky va afirma că trebuie „lăsată să acționeze asupra ei însăși. Forma reprezintă mult, dar doar în calitate de mijloc (de modalitate de exprimare, n.n.); în același timp ea nu este nimic, (...) este vidă”⁶². Preeminența spiritualului asupra materialului în artă este subliniată și într-un număr din *Apollon* unde W. Kandinsky vorbește despre creația viitorului ca despre o compoziție „pură și exclusiv picturală, fondată pe descoperirea legii, a combinării mișcării, a consonanțelor

⁶² Kandinsky, *Scrisoare către Gabrielle Münter*, citată de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 174.

și disonanțelor formelor, o compoziție a desenului și a culorii”⁶³.

§3. Abstracție și *Einfühlung*

În 1908 apare la München *Abstraktion und Einfühlung* de W. Worringger, la același editor unde, câțiva ani mai târziu, în 1911, va apărea *Spiritualul în artă*. Esteticianul german pleacă de la concepția lui Th. Lipps care consideră arta ca *Einfühlung*, empatie, „comunicare intuitivă cu lumea”. W. Worringger limitează această caracteristică doar la o parte din arta antică și la arta europeană începută în Renaștere, și găsește un pendant în artele abstracției. Ideii vehiculate în epocă, după care dincolo și dincoace de realismul clasic, arta ar fi doar regresie, el îi opune ideea artei geometrice, abstracte. Dincolo de orice artă, W. Worringger vede o nevoie psihică profundă, care este universală și se află atât la originea conceptului de *Einfühlung* cât și a celui de *Abstraktion*. *Einfühlung* era, pentru Th. Lipps, „o tendință panteistă proprie naturii umane de a se face una cu lumea”. Contemplația estetică este „bucurie obiectivată a sinelui”. Empatia cu obiectul trimite la plăcerea estetică. Pentru Th. Lipps „forma unui obiect este întotdeauna ceva format de mine, e activitatea mea interioară”. Nu putem vorbi de un obiect sensibil dat, în sine, deoarece atâta

⁶³ *Apollon*, ianuarie 1909, Nr. 4, p. 16, citat și de Valentin Marcadé în *Le renouveau de l'art pictural russe*, Ed. L'Age d'Homme, 1971, p. 151.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
timp cât el există pentru mine – și nu poate fi vorba decât
de astfel de obiecte – el este pătruns de activitatea mea
interioară⁶⁴.

Worringer introduce, în urma lui Alois Riegl, conceptul de *voință artistică absolută*, iar arta nu mai este *putință de a face*, cum era gândită până atunci, ci *voință de a face*. În analiza formei nu se mai pleacă de la obiect, ci de la subiect. Esteticianul german abordează forma din interior, ca pe o interioritate și nu ca pe un rezultat. Conceptul de *Einfühlung* este conceput ca o stare de simpatie, unde sentimentul leagă ființa umană cu lumea înconjurătoare. Este unirea între înăuntru și în afară. Puterea creatoare a omului stă în posibilitatea de a se face una cu realul. În *Einfühlung* omul domină lumea exterioară, înconjurătoare, iar raționalitatea îl ajută să depășească frica instinctivă pe care i-o creează natura. Noutatea pe care o aduce W. Worringer în concepția estetică a epocii sale este abstracția. Pentru el, *Einfühlung* nu este, așa cum era pentru Th. Lipps, singura posibilitate a omului de a reacționa în fața naturii. El descoperă în mentalitatea orientalilor, și chiar a medievalilor nord europeni, sentimentul fricii, al angoasei în fața imensității naturii, sentiment ce se materializează într-o artă total diferită de clasicism, unde domina *Einfühlung*, și anume arta abstracției. Dacă *Einfühlung* era văzut ca un „raport fericit și panteist de încredere între om și fenomenele naturii”, tendința spre abstracție se naște dintr-un comportament psihic față de cosmos, din sentimentul lumii. Ea este consecința unei „profunde perturbări

⁶⁴ Th. Lipps, în W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 44.

interioare cauzată de fenomenele lumii exterioare” și corespunde în domeniul religios unei „colorații puternic transcendente a oricărei reprezentări”. Este vorba de o „enormă anxietate spirituală”, iar acest sentiment de angoasă (*Angst*) în fața spațiului „poate, de asemenea, să fie considerat ca rădăcină a creației artistice”. Popoarele orientale nu se „identifică în lucrurile exterioare pentru a-și afla acolo bucuria” deoarece instinctul relativității ființării le determină să vadă în lumea exterioară „vălul scânteietor al Mayei”. Ele sunt apoi tentate de a se smulge din arbitrar și din contingentul aparent și de a se îndrepta spre etern, apropiindu-l de formele abstracte, și astfel obținând „un punct fix în sânul aparențelor mișcătoare”. Obiectul este smuls din contingență, din „jocul alternanțelor fără sfârșit ale ființei” și este redat imuabil și absolut. „Atunci când ajung aici, aceste popoare (orientale) experimentează fericirea și imponderabilitatea pe care nouă, occidentalilor, ni le procură frumusețea formei organice încărcate de viață”⁶⁵.

Abstracția este eliberarea din contingența umană în general, din arbitrar, spre contemplarea necesarului și imuabilului. Despre această lume relativă și vizibilă, Schopenhauer spunea că este „opera Mayei, o încântare provocată, o aparență lipsită de consistență și de esență, comparabilă iluziei optice și visului, un văl ce înfășoară conștiința umană, ceva despre care este fals să spunem și că există și că nu există”⁶⁶.

⁶⁵ W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 49-54.

⁶⁶ Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, P.U.F., 1966, p. 525.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

Einfühlung și *Abstraktion* sunt, după W. Worringer, două manifestări exterioare ale aceleiași nevoi psihice, ale aceleiași „voințe artistice absolute” care se află la originea tuturor manifestărilor artistice. Faptul de a fi determinată de o profundă nevoie spirituală conferă artei „o importanță aproape egală cu cea a religiei”. „Sentimentul cosmic” al religiei, „starea psihică în care se găsește de fiecare dată umanitatea față în față cu manifestările lumii exterioare”, sunt incluse în constituirea voinței artistice absolute, găsindu-și exteriorizarea în opera de artă. Toate stilurile în artă nu sunt decât grade diferite ale acestui sentiment cosmic și fiecare stil este pentru umanitatea care l-a creat „cea mai înaltă treaptă a fericirii”. „Valoarea unei opere de artă, ceea ce noi numim frumusețe, spune Worringer, ține în mare de capacitatea sa de a ne face fericiți”.

Voința artistică se află atât în spatele abstracției cât și a sentimentului de *Einfühlung*. Diferența este că în *Einfühlung* voința „înclină spre naturalism în sensul elevat, spre adevăratul organic, spre viață” pe când în abstracție ea este dirijată mai degrabă spre „cristalin”, spre lumea anorganică, spre geometric și matematic⁶⁷. Liniile drepte și aspre, formele „moarte” și cristalizate ale abstracției sunt singurele capabile să transcendă realul, incertitudinea existenței resimțită ca amenințare. Abstracția văzută ca o căutare a legilor absolute, ca o matematică, trimite spre romantism și spre Novalis care credea că matematica este cea mai înaltă formă a artei, că

⁶⁷ W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 50-54.

„viața zeilor este o matematică” și că „pura matematică este religie”⁶⁸.

Concepția lui W. Worringer asupra abstracției poate fi asemănată cu cea a lui Mondrian, pentru că neoplasticismul, „noua imagine a lumii”, „noua împlinire a formei” îi dă acestuia din urmă puterea de a se „ridica deasupra contingentului și de a se menține în esențial”. În arta sa, pictorul olandez a „atins o expresie universală care coincide cu esența picturii”⁶⁹.

Dar dacă am încerca să facem o comparație între abstracția lui W. Kandinsky și concepția despre abstracție a lui Worringer, am ajunge la concluzia că cele două modalități sunt, dacă nu opuse, cel puțin diferite. La fel ca și W. Worringer, W. Kandinsky vede o foarte mare diferență între arta Orientului și cea a Occidentului și exprimă aceste idei în numărul 4 al revistei *Apollon*, vorbind despre expoziția *Arta Orientului*. Arta orientală poate să aducă în lumină câteva trăsături ale operelor occidentale deoarece, în ciuda diversității, arta Orientului are totuși o dominantă, o „*notă interioară* comună tuturor lucrărilor. Occidentul, dimpotrivă, s-a îndepărtat de interior spre exterior”⁷⁰. W. Kandinsky aduce în Occident, prin apartenența sa la o cultură estică, tendința spre interioritate. El face o sinteză, deoarece arta sa abstractă nu este lipsită de viață, nu este o formă moartă. Realizează concilierea între *Einfühlung* și *Abstraktion*.

⁶⁸ Novalis, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1975, t.II, p. 383.

⁶⁹ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980, pp. 118-120.

⁷⁰ *Apollon*, ianuarie 1909, Nr. 4, pp. 30-31, citat de Valentin Marcadé în *Le renouveau de l'art pictural russe*, Ed. L'Age d'Homme, 1971, p. 150.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
Pictorul rus a cunoscut teoria despre *Einfühlung* a lui Th. Lipps, iar propria sa teorie despre artă poate să aibă aici originea. Pentru Th. Lipps:

„toată plăcerea estetică este plăcere obiectivată a sinelui. Valoarea unei linii, a unei forme are, pentru noi, valoarea vieții pe care acestea o înglobează. Ele nu-și datorează frumusețea decât sentimentului vital. (...) Liniile și formele pot exprima bucuria, durerea, melancolia (...) sau pot fi traversate de interioritatea gândirii, a obsesiei, a meditației (...) este o privire în îndepărtarea foarte vastă, mai exact o privire în profunzimea a ceea ce este specific sufletului și spiritului”⁷¹.

Pentru W. Kandinsky frumosul este ceea ce provine dintr-o necesitate interioară a spiritului, frumosul este ceea ce este frumos interior. El inversează conceptul de *Einfühlung* al lui W. Worringer, restrângând doar la domeniul realismului clasic, și fondează pe el pictura abstractă⁷².

⁷¹ Th. Lipps, *Asthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, citat de Dora Vallier în prefața la W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 28.

⁷² Dora Vallier, prefața la W. Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, L'esprit et les formes, Klincksieck, 1978, p. 28.

§4. „Descoperirea lui Kandinsky”

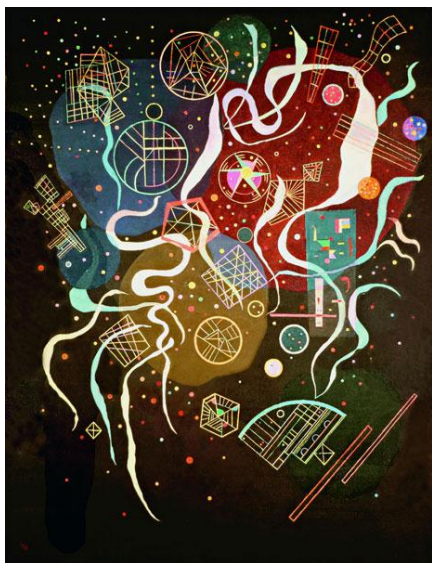
În analiza făcută artei lui W. Kandinsky, Michel Henry consideră că pictura abstractă include posibilitatea de a ne conduce „la sursa oricărei picturi”, „la originea sa – nu la originea istorică pierdută în noapte, ci la fundamentul mereu prezent și mereu activ, la sursa eternă a oricărei creații”. Artă este „o cunoaștere veritabilă, ’metafizică’, susceptibilă de a trece dincolo de aparențele exterioare ale fenomenelor pentru a ne livra esențele intime”⁷³. Pictura îndeplinește revelația ultimă. Filosoful francez pornește, în analiza sa, de la două concepte fundamentale pentru autorul *Spiritualului în artă*, interioritatea și exterioritatea⁷⁴. Exterioritatea este manifestarea, vizibilitatea, lumea. Interioritatea, care i se opune, are un cu totul alt mod de a se da, „mai vechi, mai radical”. Interioritatea nu se va arăta niciodată în modul în care ceva este în fața noastră și poate fi văzut. Ea este „invizibilă” și „nu se lasă niciodată văzută într-o lume și

⁷³ Michel Henry, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Ed. François Bourin, Paris, 1988, pp. 12-18.

⁷⁴ În comentariul ultimelor opere ale lui Kandinsky, în cartea Jélènei Hahl-Fontaine, Michel Henry consideră că dualitatea interioritate-exterioritate reprezintă un demers fenomenologic. Cercetările fenomenologice originare, ale lui E. Husserl și M. Heidegger, au loc cam în aceeași perioadă. Cei doi filosofi își fondează cercetarea pe fenomenul percepției, pe fenomenul lumii. Fenomenul este ceea ce se arată, ceea ce vine la lumină, vizibilul.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
nici în maniera unei lumi”. Interioritatea se percepe în
modul în care se percepe viața:

„Viața se simte și se experimentează pe sine în
mod imediat în așa fel încât ea coincide cu sine în
fiecare punct al ființei sale și, scufundată în
întregime în sine și epuizându-se în acest sentiment
de sine, se împlinește ca un *pathos*”⁷⁵.



W. Kandinsky, *Mișcare I*, 1935

definește natura

noastră veritabilă, spiritul nostru. Artă nu mai
reprezintă lumea vizibilă ci invizibilul. Ea vizează esența
ultimă a lucrurilor și se raportează la viață. Mijloacele

Putem
interpreta opera
lui Kandinsky din
punct de vedere
fenomenologic,
dar fenomenul
care se arată pe
pânzele sale nu
este vizibilul. El
este revelația
unei lumi
esențiale și
anterioare, lumea
vieții care se
împlinește în noi,
care este o viață
invizibilă și care

⁷⁵ Michel Henry, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, Ed. François Bourin, Paris, 1988, pp. 12-18.

pentru a ajunge aici sunt elementele picturale, formele și culorile. Aparent sunt „lucruri” vizibile, dar descoperirea lui Kandinsky, după părerea lui M. Henry, este că aceste culori și aceste forme care determină vizibilitatea unui tablou sunt totuși invizibile: „aceasta este intuiția abisală, deconcertantă a lui Kandinsky”⁷⁶.

În analiza pe care pictorul o face elementelor picturale, culori și forme, se poate vedea întotdeauna dualitatea exterior – interior, vizibil – invizibil. Exterioritatea culorii este o zonă de lumină asupra căreia glisează privirea ca asupra unui lucru. Dar culoarea nu este un lucru, ea este, ca și durerea sau frigul, o senzație, „o modalitate a sufletului nostru” (R. Descartes). Ființa veritabilă a culorii este o impresie a invizibilului. A picta o culoare înseamnă a picta această impresie. Astfel, roșul este impresia vieții, albastrul impresia păcii și a unei îndepărtări treptate, galbenul este o agresiune care amenință și vine spre noi. Sentimentul culorilor nu este legat de o individualitate restrânsă. El este „esența, carnea senzorială” a culorii care ea însăși este impresie, fragment al subiectivității noastre trăite. Ceea ce noi vedem este „proiecția exterioară, mundană, „noematică” a acestei culori impresionale, subiective, patetice, care-și are lăcașul în viața noastră invizibilă”⁷⁷.

Forma este de asemenea o dualitate: exterioară – desenul, conturul pe care îl putem urmări pe hârtie sau pe pânză; interioară – forța care este în realitate această

⁷⁶ Michel Henry, *Le mystère des dernières oeuvres*, dans *Kandinsky*, de Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 375.

⁷⁷ Michel Henry, *Le mystère des dernières oeuvres*, *Ibidem*, p. 377.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
formă, forță care „locuiește viața noastră, care este
mișcarea acesteia, pulsul, dorința”⁷⁸. Combinațiile
formelor nu sunt decât traducerea acestor forțe, expresia
emoției spiritului nostru: punctul este forma cea mai
simplă, este „deja o forță concentrică refuzând spațiul,
revenind asupra ei însăși, invulnerabilă”⁷⁹.



W. Kandinsky, *Forme capricioase*, 1937

Reducția fenomenologică husserliană este, după M. Henry, și reducția implicată în percepția culorilor și a formelor receptate în picturalitatea lor pură, în ele însele, prin ele însele, în afara ansamblului semnificațiilor obiective și de utilitate care compun universul exterior. Reducția husserliană care pune între paranteze ansamblul semnificațiilor, „transcendentul”, lumea ordinară, vizând să găsească ceea ce, din această lume, ne este în mod real dat, pare a fi și sarcina picturii, a face simțite aparițiile

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

sensibile ale culorilor. Eliminarea obiectului și a figurativului din arta abstractă readuce pictura la elementele sale proprii. Experiența pură a culorii și a formei nu are altă vizare intențională decât pe ea însăși. Culorile și formele artei abstracte nu trimit la nimic, nimic din această lume nu le poate fi atribuit.

Nu vom vedea nimic în pânzele abstracte atâta timp cât vom încerca să le descoperim arta cu ajutorul cunoștințelor obiective, științifice. Pentru a ajunge la esența ascunsă a lucrurilor trebuie să se renunțe la „lumina” raționalității. În *Victorie asupra soarelui* (opera lui M. Matiuchin cu decorurile lui K. Malevich), această lumină a raționalității trebuia să fie înfrântă pentru a ajunge la o cunoaștere mai profundă, la viața invizibilă. În această esență a vieții culorile și formele își găsesc esența proprie. Ele sunt în mod original „impresie și formă, pathos și dinamism”. În pânzele lui Kandinsky nu se găsește nici un arhetip vizibil, nu se vede nimic, deoarece „esențialul nu poate fi niciodată văzut. El nu poate fi decât experimentat în noi (...) În timp ce privim, o altă revelație se naște în noi”⁸⁰. Această impresie nouă, această forță a culorilor lui W. Kandinsky, „debarasate de orice relație cu claritatea unei lumi, cu inteligibilitatea unui sens”, trimit la Noapte, la „sonoritate interioară”, la „tonalitate”, la „vibrația sufletului nostru”⁸¹. Trebuie abandonată gândirea omului de știință pentru a putea cunoaște misterul. „Arta ocrotește misterul și nu are alt

⁸⁰ Michel Henry, *Le mystère des dernières oeuvres*, *Ibidem*, p. 380.

⁸¹ *Ibidem*.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
scop decât a ne conduce spre el ca spre ceea ce este
singurul important: la esența vieții noastre invizibile”⁸².



W. Kandinsky, *Compoziție*, 1940

Dacă toată pictura are acest scop, atunci ajungem la concluzia că „toată pictura este abstractă”⁸³. Întreaga pictură este făcută din culori și forme, dar „scopul său nu este niciodată vizibilul”⁸⁴, ci dezvăluirea temei adevărate, misterului vieții. Mijloacele acestei revelații sunt culorile și formele pure, iar substanța lor sunt fragmentele vieții, ale dinamismului său exaltat”⁸⁵.

Această dualitate interior – exterior nu caracterizează doar elementele picturale. Ea privește și lucrurile lumii, întregul univers. Peste tot există un aspect exterior care se

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

oferă privirii noastre, dar și o latură interioară care „pătrunde în viața nocturnă a sufletului nostru, acolo găsim și rezonanța, sonoritatea interioară, tonalitatea”⁸⁶. În acest fel „tot universul se aseamănă unei picturi abstracte”⁸⁷.

Toate lucrurile care ne înconjoară, cu formele, culorile, aspectul lor exterior, trezesc în noi senzații, emoții și sentimente. În acest context înțelegem concepția lui Kandinsky după care

„pictorul trebuie să asculte sunetul lumii pentru că el rezonază și nimic nu e mut. Urechea trebuie să asculte acel lucru de care ea are nevoie. Și ceea ce ea are nevoie este frumosul și adevărul. De aceea nu există o frumusețe și un adevăr unic. Sunt atâtea câte suflete sunt”⁸⁸.

Dar influența aceasta pe care o au asupra noastră lucrurile care ne înconjoară ne rămâne de cele mai multe ori necunoscută. Diferența între obiectele naturale sau peisajele reale și tablourile abstracte este că operele de artă ne obligă să remarcăm, ne fac conștienți de puterea pe care formele și culorile le au în influențarea noastră. În univers, în lumea naturală ne găsim adesea ca în mijlocul unei picturi abstracte, dar ceea ce ne împiedică să percepem lucrurile în felul acesta este semnificația, *sensul* heideggerian pe care îl aplicăm fiecărui obiect chiar din

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ Kandinsky, *Scrisoare către Gabrielle Münter*, citată de J. Hahl-Fontaine, *Kandinsky*, Marc Volkar Editeur, 1993, p. 174.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
momentul perceperii lui. Aceste ne împiedică să vedem în jurul nostru doar forme și culori în sine. Totuși, linii și curbe, unghiuri drepte, obtuze, ascuțite, culori care ar putea să ne provoace adesea stări de pace, de liniște, de mânie sau de spaimă, se găsesc mereu în jurul nostru. Nu le vedem însă niciodată ca linii, culori, curbe sau unghiuri în sine, din cauza apartenenței lor la un obiect al cărui *sens*, al cărui înțeles ne este deja cunoscut. Nu vom vedea mai întâi culoarea (verde, a unui scaun, de exemplu), ca pe o culoare în sine. Ea va rămâne mereu culoarea *scaunului*.



W. Kandinsky, *Compoziție*,
1944

Pentru a percepe și a resimți influența lumii înconjurătoare ar trebui să privim orice lucru ca și cum l-am vedea pentru prima oară, fără a aplica obiectelor sensul, rațiunea lor de a fi. Am putea atunci descoperi universul doar ca linii, forme și culori. Nu am mai

remarca semnificația obiectelor ci aparența lor „impresională”. Ne-am afla în fața lumii ca în fața unei pânze abstracte, pentru că în fața unei picturi abstracte nu este nimic de văzut, nimic de recunoscut: doar culorile și formele care acționează asupra spiritului nostru.

Sensul obiectelor este cel care ne împiedică să percepem tot universul ca pe o pictură abstractă, iar pictura abstractă este cea care renunță la orice sens pentru a nu recurge decât la sentimentul pur. Doar în fața unei picturi abstracte *recunoaștem* că nu este nimic de recunoscut. În fața unei abstracții nu putem decât *simți*. Aceasta face diferența radicală între o operă de artă și lucrurile care nu sunt așa ceva: o operă de artă ne face *conștienți* de emoțiile pe care culorile și formele ni le provoacă. Din acest motiv Serge Fouchereau crede că *Pătratul negru* din opera suprematistă a lui Malevich nu are alt sens decât el însuși. „Pătratul negru nu semnifică nimic. El este.” În ceea ce privește pânza *Pătrat alb pe fond alb* – care nu reprezintă o tensiune prin contrast, ci o tensiune interioară – nu trebuie interpretată ca o meditație asupra vieții sau a cotidianului. Este vorba de „contemplarea senzației însăși”⁸⁹.

Suprematismul desemnează o nouă cosmogonie non-figurativă și o realitate suprasensibilă. El este senzație pură, „senzație cosmică, ritmul emoției”⁹⁰, mișcarea. În această privință K. Malevich scria în *O lume fără obiect*, din 1922, că „suprematismul a arătat că reprezentarea mișcării se află la originea a tot (ce există). Astfel tot ce este înțeles ca materialitate și suprafață este de fapt

⁸⁹ Simmen, K. Kohlhoff, *Kazimir Malévitch, Sa vie et son oeuvre*, Ed. Konemann, 2000, p.62.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 45.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
mișcare care rezultă din senzație”. W. Kandinsky era de
părere că

„opera de artă veritabilă se naște din ,artist’ –
creație misterioasă, enigmatică, mistică. Ea se
detașează de el și capătă o viață autonomă, devine
o personalitate, un subiect independent, animat de
un suflu spiritual, un subiect animat de o existență
reală, o ființă. Ea nu este un fenomen întâmplător
care apare indiferent aici sau acolo, în lumea
spirituală. Ca orice ființă vie, ea este înzestrată cu
putere activă, forța sa creatoare nu se epuizează.
Ea trăiește, acționează, participă la crearea
atmosferei spirituale”⁹¹.

Astfel, opera, născută din sentiment, din senzație și
din viață, își începe, după ce a fost terminată, o existență
eliberată de cea a artistului care a creat-o.

§5. Artă – imitare a ordinii universale, a formelor absolute la P. Mondrian

În scrierile lui P. Mondrian se întâlnește adesea, ca un
laitmotiv, cuvântul *denaturalizare*. Cum ar trebui să-l
înțelegem? Pictorul olandez vede denaturalizarea ca pe o
cale spre abstracție. Ideile lui W. Worringer ar putea să ne
aducă unele clarificări în această privință. Dacă
sentimentul apartenenței la natură se găsește, pentru

⁹¹ W. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Denoel, 1989, p.179.

Codrina Laura Ioniță

Worringer, la originea artei figurative, dimpotrivă, frica de natură și senzația de a nu-i aparține, provoacă în om tendința de a se îndepărta și de a cerceta o altă lume, nenaturală, supranaturală, transcendentă.

Denaturalizarea lui P. Mondrian, necesară pentru a atinge abstracția, este de asemenea o respingere a lumii naturale și o apropiere de esențe, de ideal, de absolut. Curentul artistic generat de P. Mondrian, *Neoplasticism*, creează o pictură care este un echivalent al naturii, fără însă a o reproduce. În această privință P. Mondrian credea că lucrurile ne dau totul dar reproducerea lor nu ne dă nimic.



P. Mondrian, *Vedere din Winterswijk*, 1898-1899



P. Mondrian, *Moaară roșie la apus*, 1908

Această îndepărtare de natură este determinată la P. Mondrian de educația în religia protestantă și de tentația de a deveni preot. Ideile înrădăcinate în copilărie, după care natura, convingerile erau considerate ceva periculos, vor influența mentalitatea picturală a olandezului. Trebuie să iei distanță de lumea sensibilă, să o consideri ca pe o

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
lume iluzorie, o lume a aparențelor, pentru a putea avea
acces la veritabila lume superioară, abstractă. „Aparența
formelor naturale se schimbă, dar realitatea este
imuabilă”⁹². (Malevich vedea și el un antagonism între
om și natură).

Având aceste convingeri, alegerea de a deveni pictor
a pus pentru P. Mondrian câteva probleme de principiu.
Idealul său era de a atinge lumea spirituală și, deci, de a o
respinge pe cea materială. Dar pictura este, înainte de
toate, ceva ce ține de materialitate, de concret (pânze,
șasiu, culori). În plus, în epocă pictura era văzută, în
general, ca o oglindă a naturii, o reproducere mai mult sau
mai puțin exactă – dar totuși o reproducere – a lumii
materiale. Alegând arta, P. Mondrian trebuie să concilieze
ideile sale de aspirație spre absolut cu principiile
picturale. Estetica și etica, frumosul și binele trebuie să se
alătore în tablourile sale. Dorința sa de tinerețe de a
deveni preot îl determină să apropie arta (văzută ca o
plăcere culpabilă) de spiritul calvinist, puritan. Pentru ca
frumosul și binele să fie una, artistul împinge forma spre
„cea mai mare puritate posibilă”. Așa se naște abstracția.

Ca urmare a acestor principii, nu mai uimește faptul
că P. Mondrian susține că

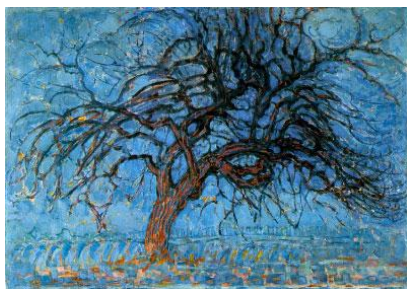
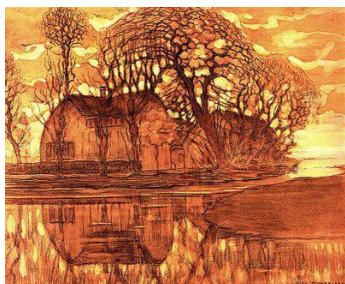
„apariția naturală, forma, culoarea naturală,
ritmul natural, înseși raporturile naturale, în cea
mai mare parte, exprimă tragicul (...) Orice
sentiment uman, orice dorință particulară, într-un
cuvânt orice modalitate de atașament, conduc la

⁹² France Farago, *L'art*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998, p. 134.

Codrina Laura Ioniță

reprezentarea tragică și fac imposibilă puritatea plastică a liniștii”⁹³.

Esoterismul, cât și scrierile anumitor filosofi neoplatonicieni care consideră natura ca o aparență iluzorie, în spatele căreia se ascunde adevărata realitate, îl vor atrage pe pictor. La fel și doctrinele teosofice, care îi vor influența concepțiile și îl vor conduce spre înțelegerea artei ca drum inițiativ. Teosofia susține că lumea fizică și emotivă trebuie depășite pentru a atinge lumea mentală.



Piet Mondrian, *Fermă la Duivendrecht*, 1916 P. Mondrian, *Copac roșu*, 1908

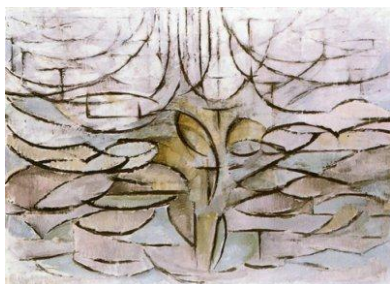
Văzută ca un mijloc de realizare al acestui ideal, pictura găsește în reducția geometrică a cubismului soluția pentru a se îndepărta progresiv de realitatea fenomenală, și rezolvă paradoxul de a face vizibil invizibilul, realitatea *noumenală*. Liniile și culorile nu reprezintă obiecte, ele sunt o „reprezentare directă a spațiului”⁹⁴.

⁹³ Mondrian citat de Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980, p. 90.

⁹⁴ France Farago, *L'art*, Ed. Armand Colin, Paris, 1998, p. 134.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

În ceea ce privește strict evoluția picturală, Dora Vallier crede că trei evenimente sunt decisive pentru arta lui P. Mondrian: ezitarea între a fi pictor și a fi preot, influența teosofiei și descoperirea cubismului. Din moment ce ia calea artei, drumul său spre abstracție este conturat, fără ezitări sau întoarceri. Se îndepărtează din ce în ce mai mult de natural, încercând să găsească în artă universalul și absolutul din religia sa. Lumea aparențelor este refuzată pentru a atinge unirea cu Dumnezeu.



P. Mondrian, *Măr înflorit*, 1912



P. Mondrian, *Copac gri*, 1912

Arta sa cunoaște diferite faze: neo-impresionism, poantilism, fauvism, expresionism, cubism; pleacă de la disoluția liniilor, de la construirea formelor cu ajutorul punctelor, de la abolirea perspectivei. Experiența expresionismului și, mai ales, cea a cubismului analitic vor fi decisive pentru destinul său artistic. Se observă un abandon progresiv al obiectului. Imaginea naturalistă este transformată, trecând prin deformările cubiste, într-o imagine care este un cod pictural de echivalențe semiologice ale obiectului, echivalențe cu funcție

autonomă. Totuși obiectul rămâne referentul. Am putea vorbi de o „geometrizare mistică”⁹⁵.

În această perioadă suprafața lucrării devine un câmp tensional datorită binarismului orizontal – vertical, care distruge reprezentarea obiectelor și devine el însuși un sistem de organizare a pânzei. Verticalele și orizontalele se transformă în forțe vii care deschid spațiul. Curba, utilizată des în această perioadă artistică pentru distrugerea imaginii obiectului, este considerată de către pictorul olandez, o dreaptă „în putere”. Această concepție o întâlnim și la W. Kandinsky, pentru care linia era un punct în mișcare, iar curba, o dreaptă asupra căreia acționează o forță.

De fiecare dată, în această perioadă, operele lui P. Mondrian se constituie ca simplificări ale experiențelor picturale anterioare. Ca urmare a credinței sale teosofice, P. Mondrian consideră arta ca pe „un vechi suflet care trebuie să trăiască într-un corp nou” și care trebuie să se ridice de la particular la universal. Încearcă să refacă în arta sa unitatea între materie și spirit. Arta devine pentru el o stare care depășește normalitatea, care „cultivă elementul suprauman în om și este, deci, un mijloc de evoluție a umanității, la fel ca și religia”⁹⁶.

Pictorul renunță la orice ornament și ajunge la o artă aproape „monahală”, în opoziție totală cu arta barocă.

Spre sfârșitul vieții, lucrările lui Mondrian seamănă între ele în așa fel încât dau impresia că este vorba de aceeași lucrare reluată de mai multe ori. Diferă doar nuanțe abia perceptibile. „Viața nu este decât

⁹⁵ M. Brion, *Arta abstractă*, Ed. Meridiane, 1972, p. 114.

⁹⁶ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980, p. 110.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
aprofundarea continuă a aceluiași lucru”, a spus pictorul,
justificând asemănarea ultimelor lucrări.



P. Mondrian,
Compoziție 6, 1914



P. Mondrian, *Natură moartă cu vas*
I, cubism, 1911

După Henry Maldiney, principiul artei abstracte este de „a elibera Universalul, transpunându-l în operă”⁹⁷. Artă lui P. Mondrian pare a fi cel mai bun exemplu, deoarece pictorul limitează la extrem mijloacele picturale, astfel încât, în fața operelor lui, doar două reacții să fie posibile: „deruta sau fascinația”⁹⁸; reacțiile intermediare sunt excluse. Laconismul formelor găsește în pânzele sale cea mai înaltă expresie plastică.

Acest ascetism al mijloacelor picturale se justifică prin dorința de a atinge absolutul, divinul, care a fost adesea concepută în trecut sub formă de număr. După această concepție, ordinea universală este dată de

⁹⁷ H. Maldiney, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000, p. 226.

⁹⁸ Dora Vallier, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980, p. 87.

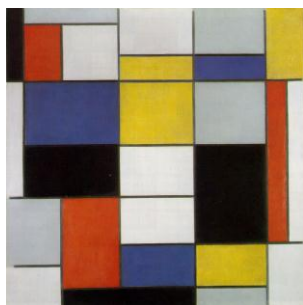
Codrina Laura Ioniță

raporturi numerice, vizibile concret sub forma matematicii sau a geometriei. Dumnezeu este Forma Perfectă sau Raportul Perfect.

Nă apropiem de divinitate în măsura în care reușim să imităm această Formă Perfectă. Pe acest principiu se sprijină și teoria pythagoreică. Prin „numerele sacre” și „propoția de aur” această teorie va influența platonismul, Evul Mediu și chiar Renașterea, unde structurile și raporturile perfecte sunt ascunse în spatele figurativului.



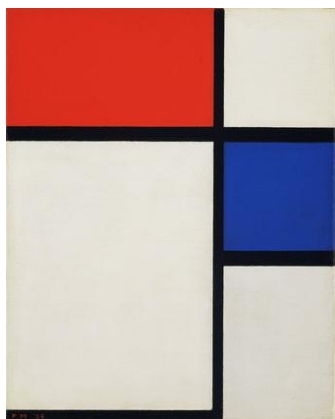
P. Mondrian, *Compoziție cu culori pastelate, nr.3, 1917*



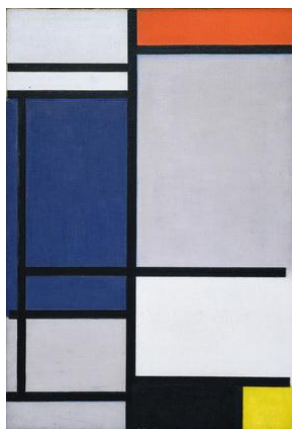
P. Mondrian, *Compoziție cu negru, albastru, roșu, galben și gri, 1920*

Această artă geometrico-aritmetică, structurată pe numerele sacre și pe proporțiile atotputernice, încearcă Mondrian să o regăsească prin reprezentarea ordinii originare a universului. Artă sa este o artă a reprezentării raporturilor care se găsesc voalate în natură, a raporturilor și proporțiilor care structurează într-o manieră invizibilă, vizibilul. A face vizibil principiul invizibil al lumii pare a fi sarcina picturii lui Mondrian. De aceea el consideră că arta nu trebuie să reprezinte raporturile ascunse în spatele

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea formelor și culorilor naturale, ci trebuie să reprezinte raporturile însele. Echilibrul existent în toate lucrurile se exprimă în pictura abstractă a olandezului. Trebuie să fii atent la raporturile de echilibru pentru a putea fi capabil să vezi unitatea lucrurilor naturale, ascunsă în mod normal. Regăsim această unitate deoarece ea este deja în conștiința noastră, care este o particularizare a conștiinței universale, spune J.-C. Marcadé. Este motivul pentru care în pictură trebuie exprimat universalul și nu particularul. Universalul este divinul, în concepția lui Mondrian. Contemplarea formelor geometrice duce la contemplarea divinității.



P. Mondrian, *Compoziție nr. II, cu roșu și albastru*, 1929



P. Mondrian, *Compoziție cu roșu, albastru, negru, galben și gri*, 1921

Pentru H.-G. Gadamer⁹⁹, *mimesis*, imitația în artă, nu se reduce doar la reproducerea lumii vizibile, a aparenței

⁹⁹ H.-G. Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, 2000.

lucrurilor. *Mimesis* este interpretat plecând tot de la doctrina lui Pythagora care considera că esența lucrurilor, a lumii vizibile, este numărul. A reproduce natura nu înseamnă întotdeauna a reproduce forma sa aparentă, ci a reproduce legile directe, ordinea care o structurează. *Neoplasticismul* exprimă, cu ajutorul opozițiilor rectangulare, a liniilor drepte și a non-culorilor, imuabilitatea, universalul, spiritualul.

Mondrian recurge la rigoarea rațiunii pentru a-și structura operele pe proporții perfecte, pe numere, pe forme geometrice. Dacă intuiția este specifică lumii panteiste dominată de *Einfühlung* și de sentimentul coapartenenței la natură, raționalitatea structurează gândirea abstractă și dirijează toate cercetările neo-plasticismului. Se dezvoltă în acest fel un contrast evident. Contrastul între artele fondate pe rațiune și artele care pun accent mai ales pe sensibilitate. Din acest punct de vedere, în perioada contemporană se realizează o opoziție incontestabilă între arta minimalistă și abstracția informală. A minimaliza la extrem influența sensibilității personale a artistului asupra operei de artă, pentru a atinge perfecțiunea matematică și geometrică, este scopul „minimalismului”. Mondrian pare a le fi precursor.

Dacă pictura lui Mondrian se sprijină pe raționalitate, operele lui W. Kandinsky se găsesc la cealaltă extremă: sentimentul și sensibilitatea sunt principiile esențiale. Acordul între cele două modalități de exprimare poate fi văzut în lucrările lui K. Malevich, unde formele geometrice devin expresia sentimentului pur. Pictorul rus utilizează de asemenea pătrate și dreptunghiuri, dar, folosind aceste forme, nu urmărește să atingă o perfecțiune matematică. „Deșertul”, „noaptea”, „vidul”

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
(pomenite în scrierile sale), sugerate prin simplificarea
extremă a elementelor pictate, trimit la sentimentul mistic
al infinitului.

Totuși am putea vorbi de o mistică a geometrizării și
la pictorul olandez. P. Mondrian nu încearcă să atingă o
frumusețe exterioară generată de perfecțiunea formelor și
raporturilor. El nu se conformează doar unei scheme
doctrinare a proporțiilor. Dimpotrivă, Frumusețea rămâne
pentru el o frumusețe spirituală care nu se naște din număr
și proporție, ci își găsește în acestea doar o modalitate de
manifestare. Formele geometrice perfecte, numerele și
proporțiile nu sunt decât modalități de exprimare în
sensibil a suprasensibilului. De aceea P. Mondrian are
certitudinea de a fi ajuns la adevăr.

Dacă pictorul lucrării *Boogie Woogie* nu căuta
perfecțiunea și armonia formală, ci divinul care se
manifesta doar în această modalitate, am putea spune,
alături de H. Maldiney, că arta lui P. Mondrian este un fel
de epifanie. Ea devine „o chemare la deschidere”¹⁰⁰.
Universalul se arată cu ajutorul culorilor pure care sunt
„singurele a căror vedere ne dezvăluie, în întregime,
esența”¹⁰¹. Suprafața tabloului devine locul deschiderii
spre alteritatea non-obiectuală. Modalitatea de a ajunge
aici este de a reduce culorile naturale la culori pure în așa
fel încât culoarea să apară ca „unitatea suprafeței
rectangulare”. Tabloul nu mai este transpunerea unui
model natural, ci „o suprafață așteptându-și existența”¹⁰²,

¹⁰⁰ H. Maldiney, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000,
p. 226.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 227.

¹⁰² *Ibidem*, p. 232.

ea devine „suprafața creatoare” de care vorbește Malevich.

Deoarece viața însăși constituie nucleul unei lucrări de P. Mondrian, subiectivitatea, „simțirea” se află în centrul artei sale. Totuși demersul său artistic este văzut ca o „năzuință ascetică de uitare a eu-lui”¹⁰³. Dacă subiectivitatea este esența operei, cum este atunci posibilă în același timp aspirația spre depășirea eu-lui prin uitare? Meister Eckhart ne-ar putea da un răspuns. El afirmă că *eu este Dumnezeu*.

Dacă subiectivitatea (ceea ce în filosofia medievală era numit *eu*) este intenționalitatea conștiinței, iar intenționalitatea presupune existența vieții (intenționalitatea este imposibilă în afara vieții deoarece viața este *în* noi, iar noi suntem *în* viață), și dacă facem, o dată cu M. Henry care îl urmează pe Meister Eckhart, echivalența între viață și Dumnezeu, atunci ajungem la ideea că drumul spre divinitate trece prin *eu*. „Eu-l” este calea spre Dumnezeu. Înțelegem de ce opera lui Mondrian poate fi în același timp și subiectivitate și depășirea subiectivității prin uitarea eu-lui. În „eu” și prin „eu” se realizează unirea cu Dumnezeu. În acest fel poate fi văzută opera lui Mondrian ca o epifanie.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 230.

III

Arta ca *aphairesis* și *apophasis*

§1. Malevich sau „lumea fără obiect”

Jean-Claude Marcadé prezintă opera lui Malevich ca pe o renunțare treptată la figurație, începînd cu lucrările influențate de „Pictorii Ambulanți” (realismul rus, I. Shishkin, I. Repin, I. Kramskoi), pînă la abstracția radicală. Chiar dacă în epocă a fost percepută ca o mișcare de revoltă împotriva academismului, realismul rus rămîne totuși legat de arta anterioară. Adevărata ruptură se va produce o dată cu apariția avangardei, care, în Rusia, nu se va îndepărta de arta tradițională, de arta populară sau de cea a icoanei. Ceea ce neagă artiștii avangardiști este academismul, curențele artistice născute din tradiția renașcentistă, legile perspectivei liniare și, în general, principiile și regulile de școală. Si pentru K. Malevich, ca și pentru mulți artiști din generația lui, momentul hotărâtor, cel în care renunță să mai redea aparențele naturale, este contactul cu arta icoanei și cu imaginile populare ruse, cunoscute sub numele de *lubok*. Perspectiva inversă a icoanei devine un aliat pentru

negarea perspectivei albertiene¹⁰⁴. Dar de unde se naște această desprindere radicală de trecut?



Lubok: Șoarecii înmormântând pisica, 1760

Concepția modernității s-a constituit „în momentul în care a existat un dezacord între lume și om, când omul s-a considerat pe el însuși centrul lumii și Universului”¹⁰⁵. Marcadé ne amintește că Berdiaev denunță hibridul creștino-păgân al Renașterii ca pe o pierdere a „nucleului ontologic al vieții”. O părere asemănătoare avea și P. Florenski atunci când considera că, îndepărtându-se de arta Evului Mediu pentru Occident și de cea a Bizanțului pentru Rusia, omul a pierdut „orice elan (*pathos*)”. Iluzionismul este specific subiectivismului omului modern; dimpotrivă, „nimic nu este mai îndepărtat de

¹⁰⁴ J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*, Ed. Flammarion, Paris, 1995, p. 12.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 8.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
intenția gândirii omului medieval decât faptul de a crea
simulacre ale vieții în mijlocul nostru”¹⁰⁶.

Nu putem spune că artiștii avangardei resping modernitatea pentru a se îndrepta spre arta medievală. Totuși, există unele afinități. Nu ne gândim aici decât la cei câțiva artiști luați în discuție în această lucrare. Există mulți artiști în Avangardă a căror gândire sfidează orice dimensiune spirituală a artei. Nu ne vom referi la ei, ci ne vom mulțumi să constatăm că pictorul secolului al XX-lea nu mai copiază natura. Imitarea lumii materiale nu mai este un scop al artei, iar renunțarea la imitarea naturii atrage după sine renunțarea la regulile și legile picturale după care spațiul natural, cu trei dimensiuni, este transpus pe suprafața plană a tabloului cu două dimensiuni. Este vorba de abandonarea perspectivei lineare, descoperite în Renaștere, și înlocuirea ei cu modalități de sugerare a unui spațiu multidimensional. Tabloul nu mai este reflectarea, reprezentarea, reproducerea creației divine (a lumii exterioare) prin magia iluzionismului artistic. De acum înainte *mimesis*-ul nu va mai fi legea directoare pentru artiști. Malevich, în acord cu artiștii avangardei, consideră că noutatea în artă nu înseamnă să reprezinți muncitori sau scene denunțând viciile societății, ci să oferi o nouă viziune a lumii sau a spațiului.

Spre această nouă viziune a lumii se îndreaptă cercetările artiștilor ruși. Ei sunt în mare măsură influențați de avangarda europeană, dar găsesc totuși modalități specifice de expresie, valorizând bogăția creației autohtone. O nouă artă se dezvoltă în spațiul estic, în opoziție cu mișcările raționaliste din vest. W.

¹⁰⁶ J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 14.

Kandinsky a remarcat această diferență prin înclinația spre interioritate, în Răsărit, sau spre exterioritate, în Apus.

Tendința de a se îndepărta de exterioritate, de raționalitate și de logica îngustă pentru de a se apropia de o cunoaștere mai profundă prin intuiție îl determină pe J.-C. Marcadé să susțină că „toată gândirea și practica creatoare a novatorilor ruși vizează o depășire, un *dincolo* al gândirii”¹⁰⁷. Această opoziție ar putea fi observată și între suprematism, pe de o parte, și tendințele *Bauhaus*-ului și ale constructivismului, de cealaltă parte. La încercarea de a rămâne în Germania, K. Malevich primește un răspuns negativ din partea artiștilor de la *Bauhaus*, aceștia reproșându-i pictorului rus romantismul. Arta sa, reclamându-se de la senzația pură, este incompatibilă cu voința de a reuni arta cu tehnica¹⁰⁸. Această dimensiune profund spirituală a artei sale se justifică încă de la origini, deoarece icoana și *lubok*-ul, artă populară rusă, sunt în mod incontestabil extrem de importante pentru drumul artistic al lui K. Malevich. În *Autobiografie* mărturisește impresia foarte puternică pe care icoanele au avut-o asupra lui:

„Ele mă făceau să simt ceva familiar și admirabil (...) Percepeam o anumită legătură între arta țărănească și arta icoanelor: arta icoanelor este forma superioară a artei țărănești. Descopăr în această artă toate laturile spirituale ale perioadei țărănești. Înțeleg țărani prin icoană. Le percep fețele nu ca pe cele de

¹⁰⁷ J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 14.

¹⁰⁸ Simmen, K. Kohlhoff, *Kazimir Malévitch, Sa vie et son oeuvre*, Ed. Konemann, 2000, p.79.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
sfinți ci ca pe cele ale oamenilor simpli.
(...)Cunoașterea artei icoanelor m-a convins că nu era
vorba de învățarea anatomiei și a perspectivei, ci de
intuiția artei și a realismului artistic”¹⁰⁹.

H. Matisse, după ce a văzut icoanele rusești la Moscova în 1911, va scrie că „este o artă în totalitate populară”, unde se găsește „sursa primă a cercetărilor artistice; Artistul contemporan trebuie să-și caute inspirația în acești primitivi”. Va mărturisi apoi că revelația i-a venit din Orient. „Prea târziu această artă m-a atins și am înțeles pictura bizantină în fața icoanelor de la Moscova”¹¹⁰.

Expoziția intitulată *Coada de măgar*, organizată la Moscova de artiștii care încercau să schimbe radical concepția academică asupra artei, prezintă spectatorilor icoane și picturi populare, sugerând, într-o oarecare măsură, calea ce trebuie urmată pentru o îndepărtare veritabilă de concepția perspectivă. Luând drept sursă de inspirație aceste manifestări ale artei populare, artiști ca M. Larionov sau N. Gonciarova vor introduce în lucrări litere imprimate și cifre, nu pentru a-și „manifesta brutal sentimentele”, ci pentru a obține efecte artistice cu funcții picturale. Scriitura de mână este prezentă atât pe icoane cât și pe imaginile populare xilografiate (*lubok*). Deformarea intenționată, disproporția, ignorarea perspectivei sunt elemente preluate din arta naivă,

¹⁰⁹ *Autobiografie*, (1933), în *Malévitch: Actes des Colloque international* ținut la Centrul G. Pompidou în 1978, Ed. L'Age d'Homme, 1979, p 161-162.

¹¹⁰ Matisse, citat de J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*, Ed. Flammarion, Paris, 1995, p14.

primitivă și din desenele copiilor. P. Florenski dă exemplu desenele copiilor pentru non-perspectiva opusă perspectivei liniare renascentiste: „gândirea copiilor nu este o gândire deficitară, ci un tip particular de gândire care poate să aibă în plus toate gradele de perfecțiune”¹¹¹.



Lubok: *Bufonul Farnos*
Nas Roșu,
1760,
Gravură pe lemn
colorată



Lubok: *Bărbier ce vrea să taie barba unui bătrân pravoslavnic*,
1770, gravură pe lemn



Lubok: *Vânător și câini care vânează un urs*, 1760,
gravură pe lemn
colorată

V. Marcadé crede că această creație populară i-a fascinat pe artiștii avangardei ruse prin:

„bogăția, originalitatea, diversitatea și farmecul naiv al țesăturilor împesărite, al veșmintelor brodate, bonetelor, obiectelor din lemn, ustensilelor, veselei, ancadramentelor sculptate la exteriorul ferestrelor...Cel mai mic

¹¹¹ P. Florenski, *La perspective inversée suivi de l'iconostase*, Lausanne, Ed. L'Age d'Homme, 1992, p. 84, citat de J. C. Marcadé, *Ibidem*, p. 31.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
obiect era lucrat cu atâta invenție încât întreg
cadrul vieții se găsea transfigurat de curcubeul
irizat al geniului popular”¹¹².

Ea subliniază că întoarcerea la tradiția colectivă și
descoperirea artei populare au marcat pentru totdeauna pe
K. Malevich și pe W. Kandinsky.

§2. Împotriva imitației, realismului și angajamentului politic în artă

Chiar dacă a fost angajat la început în mișcarea
revoluționară din țara sa, K. Malevich nu va adera până la
urmă la concepția care se impune din ce în ce mai mult în
Rusia de după octombrie 1917. Opinia că arta trebuie să
aibă un caracter apolitic a fost exprimată încă din 1914, în
Prima revistă a futuriștilor ruși, unde K. Malevich susține
că:

„a vorbi de caracterul democratic în artă nu este
cu nimic mai inteligent decât a cere deducții
democratice unui dreptunghi, și a expune sub drapelul
artei ideile masei muncitoare este la fel de neconceput
ca pentru un triunghi de a concepe o formă pătrată”¹¹³.

¹¹² V. Marcadé, *Le renouveau de l'art russe picturale*,
Lausanne, L'Age d'Homme, 1971, citat de J.-C. Marcadé în
L'Avant-garde russe, Ed. Flammarion, Paris, 1995, p. 35.

¹¹³ K. Malevich, citat de J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*,
Ed. Flammarion, Paris, 1995, p. 6.

În opoziție cu artiștii revoluționari de după 1917, care reprezintă evenimentialul, descriu moduri de viață și ceea ce este deja creat, K. Malevich crede în posibilitatea artistului de a fi el însuși creatorul acestor moduri de viață, în posibilitatea de a crea ceva cu desăvârșire nou care să nu fie o imitație. Poezia, muzica, teatrul, pictura rusă și-au revendicat libertatea totală și s-au declarat poezie, muzică, teatru, pictură care nu se mai supun decât legilor lor interne, intrinseci, autonome¹¹⁴. Avangarda rusă se constituie ca o mișcare împotriva conservatorismului tradițional. Ea nu vrea să mai imite natura, reflectând-o, sau să illustreze idei sau modele de viață; ea trebuie să facă o artă situată „în inima vieții și a lumii”, o artă creatoare, nu o artă a repetiției¹¹⁵. Imitarea naturii nu se face pentru a o copia ci pentru a-i regăsi ritmurile esențiale și sistemul de organizare.

§3. *Apharesis* - De la reprezentarea obiectului spre „lumea fără obiect”

Am putea vedea în opera lui K. Malevich o „tabula rasa” picturală¹¹⁶. După ce a trecut prin diferite etape de renunțare succesive la figurativ, arta lui K. Malevich ajunge la o transformare totală: „m-am transfigurat în zero al formei și am mers dincolo de zero spre creație, adică

¹¹⁴ J. C. Marcadé, *Ibidem*, p. 6.

¹¹⁵ Olga Rozanova, 1913, citat de J. C. Marcadé, *Ibidem*, p. 6.

¹¹⁶ France Farago, *L'art*, Armand Colin, Paris, 1998, pp. 146-149.

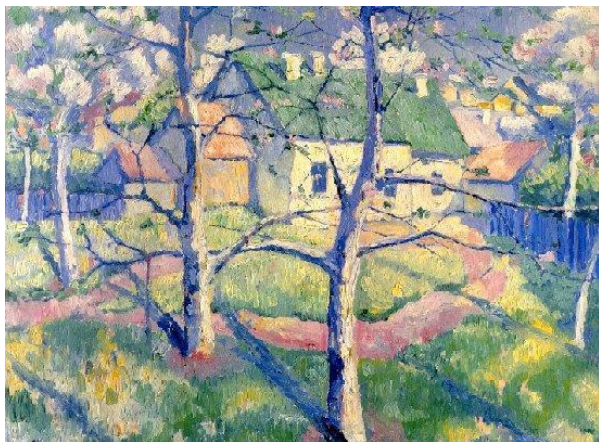
Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea spre suprematism, spre noul realism pictural, spre creația non-figurativă”. Este vorba de depășirea lumii exterioare printr-o negație succesivă, spre un absolut abisal, anterior oricărei manifestări, deci informal.

Abstracția lui Malevich poate fi concepută ca o metodă picturală de *aphairesis* și *apophasis*. *Apharesis*, proces de abstractizare progresivă, și *apophasis*, „liniște ce însoțește exercițiul contemplației zero-ului forme”, sunt etape pe care le putem descoperi în demersul pictural al lui K. Malevich. Dacă în metoda *aphairesis*-ului, văzută ca operație intelectuală de abstractizare, mod de cunoaștere, ridicare spre incorporal și inteligibil, se pot distinge două aspecte, unul negativ și altul pozitiv, și în opera pictorului rus putem vedea o renunțare progresivă la formele sensibile, la elementele materialiste. Scopul acestei eliberări progresive este intuiția unei realități originare. Putem urmări această renunțare treptată, această depășire a forme, în întreaga operă a lui K. Malevich, de la neo-primitivism, cezannism și cubism, până la suprematism.

În 1870 tinerii care s-au revoltat împotriva învățământului academic, înghețat în concepțiile sale stricte, inițiază „Campania Expozițiilor Ambulante” – „Peredvijniki” și, timp de patruzeci de ani, expoziții anuale itinerante se vor organiza în toată Rusia. La douăzeci de ani K. Malevich este influențat de acești pictori ai realismului rus. Este entuziasmat de lucrările lor după care face copii. Pericolul de care este amenințată însă noua mișcare artistică este de a deveni un nou academism. Aceasta face ca în 1898 „Lumea artei” să se constituie ca o reacție împotriva acestor Ambulanți.

Codrina Laura Ioniță

Pictura realistă rusă și pictura bizantină a icoanelor, văzută ca o artă a transfigurării, o metamorfoză a realității spre formele ideale, îl vor marca însă pe K. Malevich pentru totdeauna. Am mai amintit rolul hotărâtor al icoanei în arta pictorului rus. Artistul îi subliniază importanța în *Autobiografie*, unde icoana este caracterizată ca un adevăr anti-anatomic, în afara perspectivei aeriene și liniare.



K. Malevitch, *Copac înflorit*, 1904

Arta populară, icoanele și operele avangardei europene expuse în Rusia la începutul secolului al XX-lea îl determină pe Malevich să renunțe la reproducerea naturii și să se îndrepte mai întâi spre impresionism (*Femeia cu ziarul*, *Copac înflorit*, 1904) și simbolism, apoi spre neo-primitivism. Sub influența acestei noi viziuni, el începe să considere tablourile lui I. Shishkin ca pe o îndepărtare de artă, pentru că nu prezintă nici „transfigurare”, nici adevăr devenit imagine.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

Marii colecționari ai Moscovei, S. Shtshukin și I. Morozov aduc din Franța multe lucrări impresioniste, fauviste și simboliste, și le fac cunoscute deschizându-și porțile pentru toată lumea. Cu această ocazie vede Malevich tablourile lui C. Monet.

În *Noul sistem al artei* el susține că „Monet se concentra exclusiv pe punerea în valoare a picturii, așa cum apărea ea pe pereții unei catedrale”. Impresia lăsată de aceste opere îl fac să exclame „nu este totuși decât culoare”. Malevich prezintă astfel momentul în care începe să picteze sub influența luminii:

„În fața mea, printre copaci, era o casă proaspăt văruiată în alb. Era o zi însorită. Cerul era albastru cobalt. O parte a casei era în umbră, cealaltă strălucea în soare. Pentru prima dată iau drept veridice puternica refracție a cerului albastru, puritatea și transparența tonurilor. Din această clipă am început să pictez în culori vii și luminoase. Din această clipă am devenit impresionist”¹¹⁷.

În tablourile impresioniste K. Malevich dă mai multă importanță culorii decât luminii. *Peisaj cu casă galbenă* (1906-1907) este aproape abstract. O casa poate fi întrevăzută printre linii verticale, violet deschis, sugerând arbori. Nu este decât o „vibrație colorată”¹¹⁸. Între anii 1906-1907 preocupările artistului se îndreaptă cu precădere spre culoare, materialitatea tabloului, relief și structură.

¹¹⁷ Jeannot Sommen și Kolja Kohlhoff, *Kazimir Malévitch, sa vie et son oeuvre*, Ed. Könemann, 2000, p. 19.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 16.

Simbolismul a influențat opere ca *Repaus. Societate în plină formă* (1908) sau *Studiu pentru frescă* (1907). În prima lucrare personajele nu au nici un raport unele cu altele. Doar albul veșmintelor le unește. Impresia de decorativism este accentuată de absența umbrelor și a profunzimii. *Studiu pentru frescă* este un autoportret unde culorile și compoziția sunt tratate într-o manieră simbolistă. Chipul pictorului ocupă prim-planul și este reprezentat ca și chipul Mântuitorului, venind să salveze personajele în derută din fundal. Fixitatea privirii, axa centrală și frontalitatea autoportretelor din această perioadă evocă modelul icoanei din Abgar a bisericii de Răsărit – *Acheiropoiete* – Salvatorul, cea nefăcută de mână omenească. Personajele aureolate din fundal, privirea plină de forță a chipului și spațiul liber din spatele autoportretului amintesc de asemenea de arta icoanei. Îndepărtarea de modelul mimetic duce spre o experiență a proximității, a alterității, a „complet diferitului”.



K. Malevich, *Baigneur*, 1911 (cezanno-fauvism)



K. Malevich, *Lustruitorii de parchet*, 1911

În 1910 Shtshukin îi comandă lui Matisse *Dansul* și *Muzica* pentru decorarea scărilor casei sale. Cincizeci și una de pânze de P. Picasso vor intra de asemenea în colecția sa, iar tendința spre primitivism a operelor lui H. Matisse, P. Cézanne, V. van Gogh sau P. Gauguin îl vor determina pe colecționar să facă legătura cu arta populară rusă. Liniile și contururile clare, culorile distincte și vii, desenul aparent naiv al lucrărilor aduse din Franța îl conving pe K. Malevich să caute noi modalități de expresie.

Creația populară prezentată la Moscova în expoziții ca *Ținta* și *Coada de măgar* îl influențează pe pictor și îl determină să renunțe la perspectiva liniară și să creeze lucrări unde formele sunt privite din unghiuri diferite, iar culorile, cu elemente geometrice cezanniene, se combină într-o mișcare dinamică. Toată această abundență de culori, toate aceste tente „se îmbrățișează în artist”, „creierul său arde, în el se aprind razele culorilor care avansează înveșmântate în tente naturale (...) și ceea ce este în el creator s-a ridicat din toată statura sa cu o avalanșă de tente, înainte de a ieși din nou în lumea reală și de a crea o formă nouă”¹¹⁹.

Cezanno-fauvism-ul pictorului rus se caracterizează prin multitudinea de culori și prin influența artei populare slave. *Baigneur* (1911) demonstrează interesul autorului său atât pentru arta populară cât și pentru neo-primitivismul european, în special pentru fauvism, care se distanțează de academism prin utilizarea culorilor pure.

¹¹⁹ K. Malevich, *Oglinda suprematistă*.

Comparat cu *Dansul* lui Matisse, *Baigneur* „nu are nici eleganța nici rafinamentul”¹²⁰ personajelor pictorului francez, dar amândouă lucrările abandonează naturalismul, realismul. Spațiul pictural devine ornamental, perspectiva este îndepărtată. Pictura trebuie să exprime mișcarea. Liniile negre ale conturului „baigneur”-ului accentuează siluita, iar petele de culoare nu trimit deloc la realitate, ci sunt utilizate în primul rând într-o manieră decorativă. Cu privire la această nouă viziune, Malevich va mărturisi în 1927 că un pictor realist

„traduce natura așa cum este și o reprezintă ca pe un tot armonios, organic. O asemenea reproducere a naturii nu presupune nimic creativ, căci elementul creativ nu se găsește în sinteza imuabilă a interpretării. Un artist care nu imită, ci inventează, exprimă de asemenea ceea ce este; tablourile sale nu mai sunt oglinzi ale naturii ci realități noi, cu nimic mai puțin semnificante decât realitatea naturii însăși”¹²¹.

Tabloul intitulat *Lustruitorii de parchet* (1911) se caracterizează prin deformări, disproporții, reduții și simplificări geometrice. Eliberarea culorilor trimite spre fauvism. Corpurile deformate de muncă și impresia generală de greutate a acestei lucrări sunt inversul

¹²⁰ Jeannot Sommen și Kolja Kohlhoff, *ibidem*, p. 26.

¹²¹ Malevich, citat de Jeannot Sommen și Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch, sa vie et son oeuvre*, Ed. Könemann, 2000, p. 27.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea alungirii spiritualizate a sfinților în icoana bizantină¹²². Personajele pânzelor *Recoltă de secară* (1912) și *Femeie cu găleată și copil* (1911) au ochii larg deschiși. K. Malevich spunea despre ochii lui Christos că erau „larg deschiși, privind din interior, traversând vizibilul, adevărata realitate”. Renunțarea la perspectiva albertiană și neutilizarea nici unei perspective, sau utilizarea perspectivei inverse, ca în arta populară sau în icoană, apropie lucrările pictorului rus de primitivism și de desenele copiilor. Această întoarcere spre originile artei nu trebuie văzută ca o stângăcie, ca o necunoaștere a legilor picturii, ci ca o eliberare a creativității originare, ca o renaștere a forțelor și a spiritului de sinteză, pentru a trece dincolo de aparențe și a ajunge la „tot”.

Despre perspectiva inversă P. Florensky susținea că nu este doar o perspectivă lineară nerealizată, care nu este nici înțeleasă nici studiată în profunzime, ci „o apropiere originală de lume”¹²³. Larionov scria în 1913, cu privire la pictura populară, că limitele obiectelor pictate în *lubok* sunt foarte variate;

„în majoritatea cazurilor, obiectul pe care îl examinăm este totalmente liber, văzut în același timp pe suprafața tabloului, din diverse unghiuri de vedere și în planuri diferite. Este vorba de analiza

¹²² B. Duborgel, *Malévitch; La question de l'icône*, Publication de l'Université de Saint Etienne, 1997, pp. 22-23.

¹²³ P. Florensky, *La perspective inversée suivie de L'iconostase*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1992, p. 84.

primitivă a obiectului văzut din unghiuri diferite¹²⁴.

Cubo-futurismul, un alt moment în arta lui L. Malevich, este o combinație de principii eterogene: cubism (reconstrucția spațiului pictural plecând de la deconstrucția obiectului și de la geometrizarea elementelor figurative) și futurism (reprezentarea mișcării, tematică urbană și industrială).

Opera lui Malevich cunoaște o perioadă cubistă între anii 1912-1914, în același timp cu mișcarea *Zaum*, mișcare literară care proclamă distrucția limbajului, a sintaxei și a gramaticii, frumusețea gratuită a autonomiei cuvântului, poezia transmentală. Această explozie a cuvântului corespunde unei explozii a imaginii care, în cubism, ajunge la distrugerea formelor perceptive. Am putea distinge câteva etape de creație în perioada cubo-futuristă a lui Malevich:

Cézannism-ul geometric utilizează o structură neo-primitivistă specifică artei populare a *lubok*-ului. În opere cum sunt *Cap de tânăr țăran* sau *Strângerea secarei* imaginea nu este pulverizată, nu este privită din mai multe unghiuri în același timp, nu îi este distrusă aparența pentru a fi reconstruită într-o ordine picturală. Ea rămâne în fenomenalitatea sa. Metamorfoza se datorează punerii în practică a preceptelor cézanniene după care trebuie „să vezi natura prin cilindru, sferă și con, totul pus în perspectivă”. Influența artei populare se combină cu elementele culturii futurismului industrial. Lucrarea

¹²⁴ Larionov, Prefața catalogului expoziției *Ținta*, citat de J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*, Ed. Flamarion, Paris, 1995, p. 37.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
Tăietor de lemne (1912-1913) pare a fi o încercare de integrare în totalitate a personajului în spațiu. Culoarele utilizate în primul plan nu sunt diferite de cele aflate în planul secund. Malevich tratează identic atât figurile cât și fondul sau trunchiurile arborilor. Perspectiva este abandonată, iar personajele par înghețate, imuabile. Lucrările ulterioare sunt încercări de descompunere a spațiului și a timpului.



K. Malevich, *Tăietor de lemne* (Cézannism geometric)



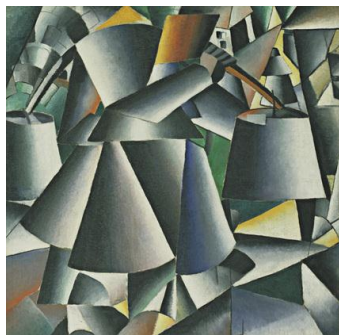
K. Malevitch, *Secerătorii*, 1911-1912

○ Amestecul între **cubism** și **futurism** poate fi observat în opere cum sunt *Tocilar. Principiu secvențial* (1913) și *Țăran cu găleți*, unde pictorul utilizează principiul iconografic al demultiplicării mișcării la un grad atât de accentuat încât reprezentarea își pierde

caracterul figurativ, naturalist. J.-C. Marcadé observă că pictorii ruși vor face ca reprezentarea futuristă a mișcării să evolueze spre o abstracție totală care se va constitui ca o negare a mișcării însăși”¹²⁵. Iluzia aplatizării spațiului pictural poate fi considerată ca o trăsătură caracteristică a cubo-futurismului lui Malevich. În lucrările sale spațiul nu este doar descompus și fragmentat, ci este aplatizat în așa fel încât fundalul este vizual adus în prim plan.



K. Malevich, *Tocilar, principiu secvențial*, 1913 (cubo-futurism)



K. Malevich, *Femeie*

Dacă în cubismul european, al lui G. Braque sau al lui P. Picasso, descompunerea viza în special obiectul reprezentat și nu spațiul care-l mărginează, iar în futurismul italian fundalul era static, în ciuda agitației care anima personajele, în cubo-futurismul lui K. Malevich se remarcă o viziune nouă. Obiectele din pânzele sale își pierd volumul și sunt reduse la suprafețe. Profunzimea

¹²⁵ J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 89.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea este anulată, ea se „verticalizează”¹²⁶. Personajele și fondul se confundă, nu mai există distincție.

În lucrarea *Tocilar* nu există nici un punct fix. Mișcarea personajului antrenează și mișcarea spațiului, fundalul se vrea de asemenea dinamic. Nu este vorba de a reține un moment izolat, ci de a exprima timpul ca mișcare. Legătura cu domeniul fizicii, care la acea vreme descoperea teoria ondulatorie care demonstra non-staticitatea spațiului, nu este cu desăvârșire hazardată. Decompoziția, descompunerea picturală trimite de fapt la formele simple, arc de cerc, cilindru, trapez, iar aparența metalică, tehnicistă distinge pânzele pictorului rus.



K. Malevitch, *Portretul lui M. Matiuchin*, 1913 (Cubism)



Portretul lui Ivan Vassilievici Kliunkov (1912-1913)

○ **Cubismul analitic** - *Portretul lui Ivan Vassilievici Kliunkov* (1912-1913) păstrează contururile feței, care este încă vizibilă, dar referințele la imaginea capului sunt

¹²⁶ Jeannot Sommen și Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch*, p. 29.

reduse la minim. Formele cilindrice au sclipiri metalice, iar ochii sunt tratați după principiile deplasării și decalajului întâlnite în pictura icoanei. În *Portretul compozitorului Matiuchin* elementele figurative apar ici și colo, dar distribuirea acestor elemente nu corespunde deloc logicii figurativului. Deja putem vorbi despre o echivalență semiotică, un sistem de semne ordonate după legi interne suprafeței tabloului.

○ **Cubismul sintetic** este perioada în care artistul utilizează colaje de diferite texturi pentru a obține un fel de sculptură picturală. Cuvintele care apar acum pe suprafața lucrărilor sunt mai mult pictate decât scrise, pentru că nu sunt folosite pentru semnificația lor, ci pentru aparența estetică, la fel ca în scriitura din icoane sau din imaginile populare. „Pentru că este tot atâta energie picturală în trasarea numelui obiectului, cât și în trasarea obiectului însuși”¹²⁷. Începând cu faza cubismului sintetic, sarcina de a organiza spațiul nu mai revine obiectelor reprezentate. Spațiul pictural însuși este cel care „se pictează”, care generează mișcarea reală și care va deveni „fără-obiect”¹²⁸.

○ **Alogismul**, 1913-1914, este o modalitate picturală inventată de K. Malevich. Artistul pune în discuție tradiția picturală fondată pe obiect și pe reprezentare. În alogism obiectele sunt recognoscibile, dar sunt reprezentate simultan, fără legături logice. Punerea pe același plan nu distruge contururile semantice, dar determină un haos în prezentarea lor. Noutatea absolută pe care K. Malevich o impune în artă, depășind chiar avangarda europeană, este

¹²⁷ J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 29.

¹²⁸ *Ibidem*.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
introducerea în pânzele colajelor cubiste a unor dreptunghiuri sau pătrate monocrome, cu o existență absolut autonomă, fără legătură cu spațiul dezordonat din fundal. Formele elementare și monocromia sunt cele două elemente care vor conduce pictura artistului spre suprematism. Deja din lucrările alogiste se observă o eliberare de cubism, deoarece pătratele și dreptunghiurile care apar acum în prim-plan trimit în fundal compoziția cubistă. Este începutul eliminării definitive a reprezentării obiectului pe pânză. Lucrarea *Eclipsă parțială. Compoziție cu Mona Lisa* este un gest iconoclast, deoarece vizează distrugerea imaginii însăși, ca model structural al picturii. Trei elemente ne motivează această concluzie:



K. Malevich, *Eclipsă parțială. Compoziție cu Mona Lisa*

Codrina Laura Ioniță

- a. distrugerea parțială a imaginii Giocondei;
- b. două cruci de culoare roșie care barează fața și pieptul femeii din imagine;
- c. inscripția decupată dintr-un ziar „Apartament de închiriat la Moscova”, inscripție ce demonstrează faptul că imaginea clasică este definitiv abandonată. Această lucrare poate fi interpretată și ca un protest împotriva



K. Malevitch,
Aviatorul, 1914
(Alogism)



K. Malevitch, *Un englez la Moscova*, 1914
(Alogism)

idealizării capodoperelor sau a feminității. Artă secolului al XX-lea cunoaște destule gesturi similare. Orice aservire a artei statului, religiei și chiar imaginii trebuie abandonată pentru a se ajunge la artă pură a supmatismului, pentru „a se ridica la o nouă viață și a edifica o lume nouă – lumea senzației”. Pictura lui Rafael și a lui Rubens nu reprezintă pentru societate, credea K.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
Malevich, decât materializarea unei infinități de ‚lucruri’,
făcând prin aceasta invizibilă chiar valoarea esențială –
senzația.

În lucrarea *Vaca și vioara* pictura își pierde statutul
de reprezentare a lumii vizibile grație unui gest care
introduce absurdul: vaca, tratată într-o manieră foarte
realistă, distruge imaginea viorii, obiect cubist.

În lucrarea *Doamnă pe panoul de afiș* (1914) figura
este detronată de elemente formale, iar subiectul „se
recompune în ochiul spectatorului”¹²⁹.

Spațiul pictural al lucrării *Un englez la Moscova*
(1914) este încărcat de litere și obiecte diverse care nu au
nici o legătură cu modalitatea curentă de percepție a
realității. Pânza este o adevărată dezordine alogică: o
lingură, un cuțit, o sabie, o candelă, cuvinte.

S-ar putea vorbi de o distrugere a logicii ordinare, de
o dezarticulare a înălțuririi narative, de o dispariție a
coerenței vizuale. Este vorba de o eclipsare a imaginii, iar
J.-C. Marcadé amintește că intuiția este o cunoaștere mai
profundă a realității: „absurdă din punctul de vedere al
bunului simț, alăturarea peștelui, a asului de treflă, a
ferăstrăului și a cuvântului ‚farmacie’ proclamă locul
universal al fenomenelor lumii”¹³⁰. Experiența
transmentală înseamnă a deveni conștient că „orice
eveniment particular încarnează invizibilul care se
deschide viziunii spirituale”. Malevich are această intuiție
atunci când îi scrie lui M. Matiuchin:

¹²⁹ Jeannot Sommen și Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch*,
p. 38.

¹³⁰ Este vorba de lucrarea *Aviatorul* pe care J.-C. Marcadé o
pune în discuție în lucrarea *L'Avant-garde russe*, Ed.
Flamarion, Paris, 1995, p. 116.

„Noi am renunțat la rațiune sprijinindu-ne pe faptul că un alt fel de rațiune s-a născut în noi, pe care, în comparație cu cea la care tocmai am renunțat, o putem numi *dincolo-de-rațiune*, dar care este condusă și ea de o lege, o construcție, un sens”.

Dincolo-de-rațiune vizează accesul la o cunoaștere superioară, eliberată de logica obișnuită și de funcția simbolică a imaginii. Spiritul face experiența unui alt fel de logică, a unui alt fel de cunoaștere, a unei alte realități. Acestea par a fi ideile din opera *Victorie asupra soarelui*,



a compozitorului M. Matiuchin, din 1913, căreia Malevich i-a făcut decorurile. Limba alogică a lui Krutchonzkh este acompaniată de zgomote și strigăte care alcătuiesc muzica lui M. Matiuchin.

K. Malevitch, *Soldat din prima divizie*, 1914 (Alogism)

Soarele devine simbolul iluzoriei „lucidități” fondată pe raționalitatea umană, pe

logica uzuală. *Victorie asupra soarelui* este eliberarea din mirajul obiectivității figurative și a lumii sensibile. „Soarele erei glaciare e mort (...) Fețele noastre sunt sumbre, Lumina este în noi” (*Victorie asupra soarelui*).

În ceea ce privește arta plastică, aceasta se eliberează de paradigma imaginii artistice și refuză

pentru o cortină pe care K. Malevich o concepe ca pe un imens pătrat negru, va da ocazia artistului să-i scrie lui M. Matiuchin câteva impresii cu privire la această formă geometrică. Pătratul negru este „germenul tuturor posibilităților care, dezvoltându-se, crește cu o forță înspăimântătoare...este începutul victoriei”¹³¹. Marcadé vede pătratul negru ca pe o „forță de recunoaștere a deșertăciunii, a tuturor reprezentărilor, una din fețele singurei imagini reale, emanație a ființei non-figurativului absolut”. Pătratul alb este cealaltă latură care va face „să apară libertatea totală în spațiul nimicului”¹³².

Demersul *aphairetic* al picturii lui K. Malevich prin care se renunță progresiv la toate reprezentările obiectului, la toate elementele materiale, atinge ultima fază, cea a intuiției, a liniștii care însoțește exercițiul contemplării „zero-ului forme”.

Pentru P. Mondrian trecerea spre abstracție presupune o fază cubistă a descompunerii obiectului, iar această trecere se face în cadrul suprafeței și privește doar forma picturală. Imaginile naturale sunt supuse transformărilor cubiste, obiectele se prezintă spectatorului din mai multe unghiuri simultan. Spațiul și perspectiva sunt distruse, iar pictorul olandez ajunge la abstracție la sfârșitul unei simplificări progresive a forme cubiste. Abstracția se rezumă mai ales la forma picturală deoarece este forma ideală pe care o caută artistul.

¹³¹ Malevich, scrisoare către Matiuchin, citată de Jeannot Sommen și Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch*, p. 35.

¹³² J.-C. Marcadé, *L'Avant-garde russe*, Ed. Flammarion, Paris, 1995, p. 189.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

În pictura lui K. Malevich se poate observa, de asemenea, o renunțare la formele sensibile, o fază cubistă care poate fi comparată cu cea a lui Mondrian. Diferența este că pictorul rus face trecerea spre abstracție printr-o fază alogică. Trecerea aceasta nu este strict legată de suprafața picturală, de transformările formelor care apar în tablou. Este o depășire a logicii care guvernează lumea formală și un apel la intuiție, la o cunoaștere originară.

La rațiunea pe care P. Mondrian o aprecia atât de mult, K. Malevich renunță. Dacă pictorul olandez nu uită niciodată strictele legi ale compoziției, în schimb autorul lucrării *Vaca și vioara* distruge orice logică. Lucrările sale nu cunosc nici un fel de „linii de forță”, „centre de interes” sau unitate a formelor sau a materialelor utilizate. Tocmai cu acest scop K. Malevich introduce dreptunghiuri și pătrate în culori opace deasupra elementelor compoziționale, fără legătură cu celelalte forme cubiste. Această „lipsă” de raționalitate la nivel strict pictural poate fi recunoscută și în pânzele suprematiste care nu au sus și jos, și poate fi demonstrată urmărind felul, total original, și de fiecare dată altul, în care pictorul își agăța pânzele atunci când le expunea.

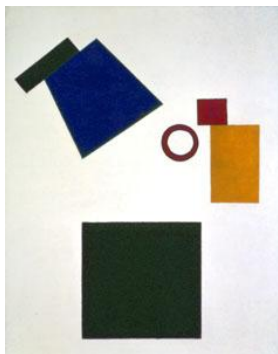
Renunțarea la raționalitate a pictorului rus nu se referă doar la suprafața picturală a pânzei și la legile compoziționale. Abandonul logicii construcției elementelor care structurează o operă reflectă de fapt un refuz mai general al logicii umane, limitată, restrânsă. Rațiunea trebuie distrusă, depășită. Lucrările lui K. Malevich demonstrează aceasta prin faptul că obiectele, sau doar urmele obiectelor, sunt dispersate pe suprafața picturală la întâmplare. Depășirea logicii trebuie să conducă la o cunoaștere mai profundă.

§4. *Apophysis* – liniștea totală a contemplării
absolutului

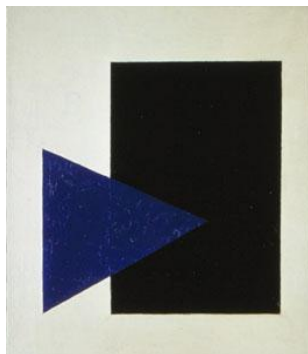
Opera *Victorie asupra soarelui* (1913) ar putea părea un omagiu adus culorii negre. Un fragment din textul acesteia spunea:

„Soarele este învins (...) trăiască tenebrele
Și zeii negri”.

Aceste versuri sunt caracteristice pentru evoluția artistică a lui K. Malevich. Formele accesibile simțurilor, ființarea guvernată de clara raționalitate umană, lucrurile plasate în lumina fără echivoc a soarelui trebuie să fie „învinse” pentru a putea avea acces la o realitate mai profundă. Negația întregii ființări duce la origine, la sursă, la alteritatea radicală.



K. Malevich, Autoportret
în două dimensiuni



K. Malevich, Suprematism,
1915

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

Aceste cuvinte din *Victorie asupra soarelui* amintesc de „tenebrele” invocate în scrierile mistice: „În tenebra imensă văd Sfânta Treime și în Treime, întrezărită în noapte, mă văd pe mine însămi, în picioare, în centru”¹³³. Lumina, claritatea, raționalitatea se nasc din noapte, din obscuritate, din inconștient. În opera lui M. Matiuchin, și apoi în lucrările lui K. Malevich, eliminarea soarelui și căutarea nebulozității pot fi interpretate ca o întoarcere spre origini, spre surse, spre fundamentele tuturor lucrurilor. În scrierile sale K. Malevich afirmă că el nu a inventat nimic.

Singurul lucru pe care l-a *simțit* este noaptea din el însuși, iar din această noapte a izvorât „noul” numit „suprematism”. F. Farago consideră că „pătratul negru este lumina nopții, lumina orbilor, lumina misticilor”¹³⁴. Opoziția dintre Libertate și Tenebră, dintre lumină și senzație, văzută ca dorință întunecată, apare și în texte cum este cel al lui J. Böhme. Lumina se opune senzației întunecate dar în același timp ea nu se dezvăluie *decât* în senzație, în teamă, iar Tenebra este stăpânită de Libertate și lumină tocmai cu ajutorul neliniștii ce izvorăște din întuneric¹³⁵.

„Deșertul”, „noaptea”, „vidul”, cuvinte folosite frecvent de pictorul rus în scrierile sale, pot fi întâlnite și în textele mistice, unde asceții folosesc acești termeni

¹³³ Angela da Foligno, *Le livre des visions et instructions de la Bienheureuse Angele de Foligno*, tradus de E. Hello, p. 105, citat de N. Berdiaev în *Sensul creației*, Ed. Humanitas, 1992, p. 341.

¹³⁴ F. Farago, *Ibidem*, p. 148.

¹³⁵ J. Böhme, vol. IV, *DE Signatura Rerum*, p. 428, citat de N. Berdiaev în *Sensul creației*, Ed. Humanitas, 1992, p. 346.

pentru a denumi starea atinsă în momentul contemplării absolutului. Dificultatea exprimării acestei stări ultime a contemplării constă în inexistența unui vocabular adecvat. Nici un cuvânt nu poate să transmită de-ne-gânditul, de-ne-înțelesul. Singura opțiune în acest caz este tăcerea. Pictura lui Malevich este tăcere.

Este reducția extremă a mijloacelor picturale. „Dacă arta cunoaște armonia, ritmul și frumusețea, ea a cunoscut zero-ul. Dacă cineva cunoaște absolutul, a cunoscut zero-ul”¹³⁶.

Artă sa este o „transfigurare în nuditatea deșertului”. Deșertul este infinitul care se deschide în fața celui care a depășit lumea aparențelor. Influența lui L. Uspensky este evidentă în imaginea deșertului ca simbol al lumii-fără-obiect. Multe idei ale pictorului rus își au originea în gândirea acestui filosof:

- pictorul trebuie să acceadă la creația absolută;
- forma intuitivă izvorâtă din nimic;
- concepția după care arta reînnoiește miracolul creației divine *ex nihilo*.

Urmând această concepție, pentru a ajunge la esența picturală, la suprafața picturală plană, trebuie sacrificat obiectul. Este un demers analogic teologiei negative, o renunțare radicală la forme.

În noua sa artă pură K. Malevich nu a utilizat doar pătratul negru sau alb, ci și alte culori și forme geometrice. Dacă *Pătratul negru* este o formă închisă și stabilă, *Pătratul roșu* însă se prezintă ca o formă care nu are unghiurile drepte și nici poziție de echilibru. Culoarea

¹³⁶ K. Malevich, *Le miroir suprématisme*, în *Ecrits*, prezentate de A. Nakov, Champs Libre, 1975, p.227.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea roșie a pătratului este agresivă, neomogenă și pare a izvorî din albul care îl înconjoară. „Suprematismul dinamic” este o nouă fază în creația lui K. Malevich. Figurile geometrice nu mai sunt în echilibru stabil, ci plutesc în spațiul pictural. Aceste forme fundamentale non figurative sunt fără conținut, sunt creație pură. Cercul negru care apare într-una din creațiile suprematiste nu este poziționat central, ci plutește parcă spre colțul din dreapta sus, sugerând lipsa greutateii. Acest „soare negru” nu mai este soarele natural, ci este mai degrabă o manifestare emoțională. Celelalte forme geometrice utilizate în această perioadă nu sunt forme geometrice strict regulate. Pătratul nu este perfect, tinde uneori să fie dreptunghi, crucea este crucea Sfântului Andrei, cu brațe inegale. Suprematismul dinamic va face trecerea de la suprafața bidimensională picturală spre suprematismul spațial, spre arhitectură. În concepția lui K. Malevich noua viziune asupra artei ar trebui să cuprindă toate domeniile. Spiritul uman accede „de acum înainte la o emoție dinamică care se realizează în aceste zile suprematiste în clasicismul non figurativului”, susține Malevich. Arta sa se deschide spre diferite alte modalități de expresie, spre creația spațială și încorporarea reliefurilor în pânze. Mărturisirea pictorului după care „am străpuns abajurul albastru al limitelor culorii și am ajuns în alb” relevă dimensiunea „insondabilă”, transcendentă a culorilor.

§5. Arta transfigurativă, arta icoanei

Christos este imaginea lui Dumnezeu pe pământ (*St. Paul către Coloseeni*, 1, 1). Icoana este imaginea lui Christos. Întruparea justifică icoana. În Vechiul Testament Dumnezeu se adresa oamenilor prin cuvinte. În Noul Testament Dumnezeu devine imagine, Cristos este icoana vizibilă a invizibilului.

P. Evdokimov considera că nu icoana este cea frumoasă, ci adevărul care coboară și se face vizibil sub forma icoanei. Iconografia nu este simplu joc al imaginației ci „lectura arhetipurilor și contemplarea prototipurilor”.

J.-L. Marion , în *La Croisée du visible* consideră icoana ca fiind un model teoretic radical opus celui al unei imagini-spectacol. Argumentul său pleacă de la ideea că icoana, asemenea Crucii, este un *typos*. *Typos*-ul nu este o reproducere a originalului după grade de similitudine, ci se referă la un *prototip*, sugerat doar, nu arătat. Atât Crucea cât și imaginea lui Christos au un raport cu Dumnezeu, dar raportul acesta nu este nici de asemănare nici de neasemănare. Icoana nu se supune nici unei legi mimetice, ci se raportează aproximativ la prototipul său. Hermeneutica este ceea ce conferă vizibilitate unei icoane. Același vizibil nu se arată în același fel tuturor. Invizibilul nu se arată tuturor și fără intermedierea unei interpretări. *Typos*-ul este modalitatea prin care Dumnezeu se face și cunoscut, dar și necunoscut. Crucea este primul *typos*. Crucea, instrument de tortură poate fi concepută ca locul unde invizibilul se dezvăluie, deoarece

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
invizibilul, pentru a se arăta, trebuie să se acomodeze la condițiile vizibilului. Umanitatea, susține J.-L. Marion, a fost întotdeauna caracterizată de violență și injustiție, de aceea vizibilul nu poate să primească invizibilul decât sub forma urii împotriva lui Dumnezeu. Crucea și icoanele devin mărturii ale sacrificiului divinității. Paradoxul constă în faptul de a vedea în aceste instrumente de tortură Sfințenia lui Dumnezeu. Crucea oferă posibilitatea mărturisirii Fiului lui Dumnezeu. Urmând aceeași hermeneutică, trebuie să vedem în icoane, nu culorile și formele materiale, ci Sfințenia lui Dumnezeu și gloria Fiului. Materialitatea icoanei trebuie să trimită spre altceva, spre un dincolo¹³⁷.

Icoana este un act al transfigurării, ea nu imită realitatea, nu reproduce ceva din această lume, nu dă iluzia veridicității, așa cum face naturalismul. Culorile au o valoare simbolică, formele sunt spiritualizate și nu respectă asemănarea cu aparențele. Chipurile alungite, ochii mari, frontalitatea figurilor, corpurile lipsite de senzualitate, veșmintele geometrizate, personajele mai înalte decât munții sau clădirile, rocile sub formă de cristale, toate acestea nu trimit la lumea sensibilă. Chiar dacă se face încă apel la elemente ale acestei lumi, modalitatea în care ele sunt reprezentate sugerează contrariul. Dionisie Areopagitul susținea că „icoanele vizibile sunt vizibilul invizibilului”.

Pictura lui Malevich ar putea fi numită, așa cum face F. Farago, o icoană albă. Legătura între arta lui Malevich și arta icoanei se sprijină pe trăsătura comună de a fi o

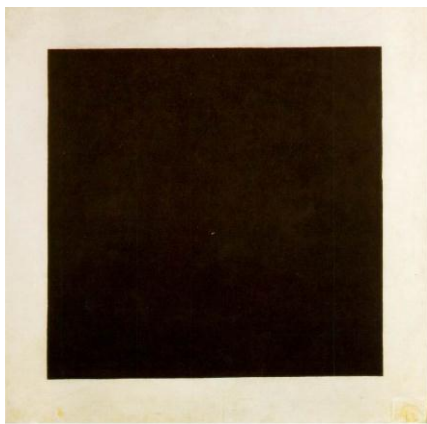
¹³⁷ J.-L. Marion, *La croisée du visible*, tradusă în română de Mihail Neamțu, *Crucea vizibilului*, Ed. Deisis, Sibiu, 2000, pp. 118-122.

Codrina Laura Ioniță

artă a transfigurării. Dincolo de aparențe, amândouă trimit spre invizibil. Din această cauză S. Fauchereau consideră că pătratul suprematist implică un dincolo al picturii în măsura în care el trimite la icoana medievală¹³⁸. Se ajunge la o transfigurare asemănătoare celei din icoane.



K. Malevich,
*Cruce neagră și
oval roșu*, 1920-
1922



K. Malevich, *Pătrat negru pe
fond alb*, 1915

Despre *Pătratul alb pe fond alb* Malevich vorbea ca despre „cheia de acces spre o nouă formă clasică, spre un nou spirit clasic”. Albul exprimă o viziune cosmică și face referire la Tot, la „pura bucurie a imaterialului”¹³⁹.

¹³⁸ Serge Fauchereau, *Malévitch*, Grands Peintres et sculpteurs, Cercle d'art, 1991, p. 38.

¹³⁹ Jeannot Sommen și Kolja Kohlhoff în *Kazimir Malévitch*, p. 60.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

Dacă privim modalitatea de acroșaj în expoziția „0,10”, observăm că *Pătratul negru* a fost expus în unghiul superior al sălii, în „colțul roșu”, colțul în care, în casele ortodoxe ruse, erau atârinate icoanele. Dar și modalitatea de a expune celelalte lucrări trimite spre imaginea aglomerată a icoanelor într-o casă tradițională, pentru că în expoziție lucrările lui K. Malevich erau „înghesuite” una în alta, pe mai multe nivele, fără să se țină seama de susul sau josul unei lucrări, elemente care de multe ori erau chiar inversate.

În *De la cubism la suprematism* K. Malevich consideră că până acum pictura a îndeplinit funcția de zoolog, arhitect, botanist, dar niciodată nu a fost creatoare în adevăratul sens al cuvântului. Artă trebuie să fie eliberată de sarcina de a traduce în imagini limbajul imediat al lumii, al subiectului, al imaginarului. Pictura trebuie să vorbească propria limbă.

P. Florensky crede că pictura în ulei, datorită consistenței sale, a solidității, a „caracterului carnal” și a tușelor groase, este legată de cultura catolică, aceea care a urmat Renașterii. Pictura în ulei încearcă să reproducă „datele senzoriale ale lumii, gravura, schema sa rațională; icoana face să transpară esența metafizică a ceea ce ea reprezintă”¹⁴⁰.

K. Malevich își definește pătratul ca „icoană goală și lipsită de cadru”, icoana timpului său sau „chip al timpului”¹⁴¹.

¹⁴⁰ P. Florensky, *La perspective inversée*, citat de J.-C. Marcadé în *L'Avant-garde russe*, Ed. Flammarion, Paris, 1995, p. 92.

¹⁴¹ Serge Fauchereau, *Malévitch*, Grands Peintres et sculpteurs, Cercle d'art, 1991, p. 38.

Codrina Laura Ioniță

Uspensky în *Tertium organum* scrie: Tao este un mare pătrat care nu are unghiuri, un mare sunet care nu poate fi auzit, o mare imagine care nu are forme”¹⁴².



Imagine din Expoziția „0,10”, 1915

Multe lucrări ale lui Malevich redau țărani și țărance la biserică sau făcându-și semnul crucii; se confirmă astfel preocuparea artistului pentru acest subiect. Cele trei personaje ale pânzei intitulată *Pedichiură la baie* (1910), influențată de *Jucătorii de cărți* a lui Cézanne, atestă influența iconografiei ortodoxe și a imaginii Trinității Vechiului Testament¹⁴³.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 69.

IV

Arta – vedere a vederii, creație a unei lumi

§1. Interpretare fenomenologică

Arta lui K. Malevich a fost comparată cu gândirea lui M. Heidegger¹⁴⁴. Arta abstractă este eliberarea privirii în direcția ființei, prin punerea între paranteze a ființării. Nu omul este cel care dispune de libertatea de a-și face „o mică lume autonomă”, ci libertatea este cea care dispune de om. Din nimic, din „fără obiect”, din viața vie a lumii pornește excitația, ritmul, libertatea. În acest sens J.-C. Marcadé consideră că K. Malevich a eliberat Nimicul. Termenii heideggerieni de libertate asemănătoare Nimicului, la care se ajunge prin teamă, termeni la care J.-C. Marcadé face apel atunci când vorbește de pictura lui K. Malevich, se întâlnesc și în textele mistice:

„Libertatea este cufundată în Tenebră și împotriva dorinței întunecate, după cea luminoasă, ea cuprinde în sine Tenebra cu ajutorul Voinței veșnice; iar Tenebra aspiră să cuprindă Lumina Libertății și nu o poate stăpâni, căci ea se închide cu dorința însăși în ea însăși și se afirmă în ea însăși ca Tenebră; și din acestea două, ca din

¹⁴⁴ J.-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 139.

senzația întunecată și din Lumină, adică dorința liberă opusă acesteia, se va naște în senzație un fulger scăpărător, ca foc primordial; așadar Libertatea se dezvăluie în senzație sau senzația o cuprinde prin teamă și ea este văzută doar ca fulger; și întrucât Libertatea este de neatins și ca un Nimic și în plus este în afara și înaintea oricărei senzații și nu are fundament, senzația nu o poate pătrunde, nici reține, ci se supune Libertății, iar Libertatea absoarbe calitatea și esența ei întunecată și guvernează cu neliniștea primită în Tenebră, Tenebra de nepătruns¹⁴⁵.

„Viața vie” („la vie vivante”) care se afla la originea ritmului și a libertății, este fenomenul invizibil care se împlinește pe pânză. Este vorba despre relația care se stabilește între cel care vede și ceea ce este văzut.

Pentru a descoperi misterul operelor de artă, Henri Madiney pune în discuție distincția dintre subiect-obiect și modalitatea în care obiectele sunt date conștiinței noastre. În actul vederii, subiectul este transportat acolo unde el vede sau obiectul este „văzut” în subiect? „Sunt acolo unde văd? Sau văd acolo unde sunt?” („Suis-je là où je vois? Ou vois-je là où je suis?”)¹⁴⁶. Aceasta este întrebarea la care H. Maldiney încearcă să răspundă plecând de la gândirea lui Plotin: „Atunci când noi percepem un obiect oarecare cu ajutorul privirii, noi vedem, iar vederea noastră se aplică locului unde se

¹⁴⁵ J. Böhme, vol. IV, *DE Signatura Rerum*, p. 428, citat de N. Berdiaev în *Sensul creației*, Ed. Humanitas, 1992, p. 346.

¹⁴⁶ H. Maldiney, *L'art ; l'éclaire de l'être*, *Comp'Act*, 1993, p. 341.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea găsește locul vizibil”. Trebuie găsit „locul” unde se produce „întâlnirea” între privire și obiect.

Revine vechea dispută între relația subiect-obiect. Dacă punem accentul pe obiect, atunci există o distincție între subiect și obiect, subiectul pe de o parte, obiectul pe de altă parte. Am putea spune, alături de H. Maldiney, „eu și lumea”(„moi *et le monde*”). Lumea este distinctă de mine. Sau am putea pune accentul pe subiect, considerând lumea ca lume *a mea*. Nu mai avem atunci „eu și lumea”(„moi *et le monde*”) ci „eu *cu* lumea, eu cu lumea *mea*”(„moi *avec le monde*”, moi *avec mon monde*).

Mai întâi, în cazul în care „eu sunt acolo unde văd”(„je suis là où je vois”), un arbore, un vârf de munte devin „repere ale ființei noastre în lume. Acolo, în aceste lucruri, sus sau jos, văzând, noi avem *aici*-ul nostru”¹⁴⁷.

Totuși subiectul nu poate să se afle alături de lucrul văzut dacă actul de „a vedea”, evenimentul, nu are loc în câmpul său de prezență. Iar acest câmp de prezență este câmpul *său* de prezență, câmpul de prezență *al subiectului*, imposibil de circumscris. Subiectul, eu-l este deschidere și poate să fie, să ajungă în oricare punct al spațiului fără a resimți aceasta ca pe un parcurs printr-un mediu străin. Am putea spune că „a vedea” se petrece în subiect. Omul este capabil de deschidere spre lume. Heidegger numește această situație prin cuvântul *durchstehen*, iar H. Maldiney amintește atât cuvintele lui Tal Coat după care „depărtările sunt aproape, iar aproapele este departe” („les lointains sont proches et le proche lointain”), cât și faptul că „privilegiul verticalității

¹⁴⁷ H. Maldiney, *L'art ; l'éclaire de l'être*, Comp' Act, 1993 , p. 342.

umane este a se ridica din sine, deschizând în toate părțile o simultaneitate de profunzimi”¹⁴⁸. Ajungem astfel la cea de-a doua supoziție: „văd acolo unde sunt”(je vois *là* où je suis).

Analiza acestui *là*, a acestui *acolo* care este locul unde se împlinește actul de „a vedea”, locul de întâlnire, nu trebuie să cadă în eroarea de a considera acest „acolo” ca fiind „poziționat” *într-o* lume prealabil constituită. Nu există distanță între mine și lume. *Là* este locul coincidenței.

Asemenea *Nimicului* heideggerian care nu se dezvăluie decât într-o stare afectivă, în *Angst*, în frica nedeterminată, fără obiect precis, fără motivație, în frica existențială, *là-ul* maldineyan se descoperă negativ, doar în momentul în care este „aneantizat în criza a cărei formă tipică este vertijul”¹⁴⁹. Eroarea constă în faptul de a considera existența unei separații, fie în cazul în care subiectul este acolo unde vede, fie în cazul în care obiectul este considerat ca făcând parte din lumea subiectului. Nu se poate vorbi de un raport subiect-obiect, nici de deschiderea subiectului spre spațiu, sau de deschiderea spațiului spre subiect. „Acolo unde văd, sunt” și „acolo unde sunt, văd” („*Là* où je vois je suis” și “*là* où je suis je vois”) nu sunt două modalități diferite de a privi lucrurile. Cele două fraze enunță de fapt un moment unic. Deschiderea mea spre lume se petrece în același timp cu deschiderea lumii spre mine.

Là este momentul concordanței, al coincidenței, „al reciprocității absolute între deschiderea mea spre spațiu și

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 343.

¹⁴⁹ *Ibidem* p. 344.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
deschiderea spațiului”... *Là* nu este „nici în lume nici în om”¹⁵⁰.

Realul însuși se dezvăluie în această deschidere, în *là*. „El nu vine din sine decât în măsura în care pornește în același timp din noi înșine”¹⁵¹. Înțelegem mai bine realul dacă înțelegem lumea. Pentru H. Maldiney un zbor de pasăre sau un vârf de munte nu sunt mișcări sau obiecte aflate *în* lume, ci lumea *este* în ele; deschiderea spațiului este inclusă în această apariție a lucrurilor, apariția însăși *este* lumea. Nu există o lume separată de subiect. Raportul între mine și lume nu este un raport între două lucruri date. Lumea este însăși această donație, ea este „cea care se deschide spre noi chiar în locul deschiderii noastre spre a o întâlni”¹⁵². Lumea este lume pentru un subiect. Ne gândim la E. Husserl și la conștiința care nu poate fi niciodată conștiință în sine, ci este întotdeauna conștiință de ceva. Lumea pentru H. Maldiney nu este o lume separată de subiect, o lume în interiorul căreia poate avea loc un zbor de pasăre sau se poate găsi un munte. Lumea nu există ca un spațiu adăpostind celelalte lucruri și nu există nici chiar ca un lucru. Lumea constă în apariție, în deschidere. Iar apariția, actul pur al apariției este fenomenul absolut:

„Lucrurile se deschid spre ceea ce sunt...*acolo*, fără pregătire sau premise, apărând din Nimic. *Acolo*-ul realizează mutația neschimbătoare a Nimicului și a Deschiderii.

¹⁵⁰ *Ibidem* p. 345.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem* p. 358.

Realul nu survine decât în Deschidere a cărui operă de artă – dacă ea ex-istă – este *acolo-ul*”¹⁵³.

Ceea ce arta face vizibil este invizibilul *lă*. Iar faptul de a *simți* realizează legătura între acest invizibil *lă* și opera de artă, deoarece senzația este principiul interior de constituire a unui tablou. A *simți* este ceea ce face diferența între om și simpla viețuitoare, este determinanta specifică existentului, este „actul primei noastre recunoașteri, a co-nașterii noastre o dată cu lumea”¹⁵⁴. Este felul nostru de a fi în lume, modalitatea de existență. Este deschidere și primire în același timp. Deschidere spre lume și primire a lumii.

Esența picturii nu este de a reda ceea ce vedem, ci ceea ce simțim. A *simți* se află în centrul artei. (A *simți* era, alături de *analyse*, unul din sensurile originale ale cuvântului *aisthesis*).

A *simți* este locul de întâlnire între eu și lume, este deschiderea ființării spre mine și în același timp deschiderea mea în direcția ființării. Este *lă*. Este locul unde se produce evenimentul unui fenomen, al unei ființări, al unui lucru.

O operă de artă este evenimentul apariției (a luminii, a unor obiecte...) care deschide o lume. Și arta figurativă poate fi înțeleasă în această lumină. Nu formele exterioare ale lucrurilor sunt reprezentate pe pânză, ci apariția lucrurilor, modalitatea prin care lucrurile se dau nouă și prin care noi ne deschidem spre ele. Ceea ce apare pe pânză este evenimentul, fenomenul; nu lucrurile, ci umbrele, luminile, senzațiile. Chiar „reprezentările” cele

¹⁵³ *Ibidem*, p. 346.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p.348.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea mai fidele „realității” nu sunt decât impresii, nu arată decât felul în care lucrurile i-au apărut, la un moment dat, subiectului. Kandinsky considera culorile impresii; verdele era impresia păcii, galbenul impresia agresivității...

Nu putem spune că un tablou reprezintă ceva deoarece a reprezenta înseamnă *a numi*. A numi un fenomen înseamnă a-l fixa în limitele obiectelor. Or surpriza și imediatitatea sunt caracteristicile apariției realului. Fenomenul (umbra, lumina unui tablou) îl primim „în surpriza primă a simțirii”¹⁵⁵.

Totuși H. Maldiney nu vede arta ca pe un memorial al simțirii sau ca pe o traducere a fenomenului. Ea se găsește între ființare și ființă. Pe de o parte inocența ființării, fenomenul pur nu se dă niciodată omului; pe de altă parte, ființa nu se arată decât acolo unde ființarea își atinge desăvârșirea. Sculptura este, de exemplu, împlinirea pietrei. Această desăvârșire a ființării în opera de artă este obținută cu ajutorul formelor, culorilor, ritmurilor.

Formele (punct, linie, suprafață) împlinesc spațiul formându-se pe ele însele. Verticalitatea nu exprimă dinamica spre sus sau spre jos, ci trăsături fundamentale ale existenței: ascensiunea sau căderea. Ritmul implicat în opera de artă nu este un ritm care să fie determinat de vreo caracteristică a spațiului. El implică spațiul așa cum implică și temporalitatea. Este o formă de existență inobiectivabilă, care nu poate să fie decât trăită. „Este o formă specifică a raportului nostru cu lucrurile date, raport care consistă chiar în această donație. Este o

¹⁵⁵ *Ibidem*, p.352.

modalitate, de fiecare dată singulară, de a avea deschiderea spre evenimentul de început al lumii deschise”¹⁵⁶. Rolul culorii în opera de artă este de a recrea „realitatea transcendentă spre care se îndreaptă individul...singură trăirea este importantă”¹⁵⁷.

În opera de artă fenomenul însuși este cel care își face apariția. În natură artistul se găsește în prezența operelor în curs – fenomenele care îl înconjoară. În acest caz am putea distinge două perspective diferite. Pe de o parte opera pune în lumină momentul realității fenomenelor lumii. Pe de altă parte, arta ne dezvăluie capacitatea noastră de a fi *lă*, deschiderea noastră spre lume și primirea de către noi a unei lumi. În fața unui tablou, apariția fenomenului (al tabloului însuși ca obiect și nu doar a fenomenului „pictat”, reprezentat) ne transpune pe noi în *lă*, în Deschidere. Ceea ce noi vedem privind un tablou este dispoziția noastră, surpriza noastră, „vederea” noastră în fața lumii. O operă de artă poate fi considerată ca „formă de expansiune în Deschis”¹⁵⁸.

Și Michel Henry consideră că fenomenul invizibil este cel care este făcut vizibil de către opera de artă. Iar acest fenomen invizibil, care dă specificitatea relației stabilite între subiect și lume, este viața. Pânzele lui Kandinsky, crede filosoful francez, ne trimit la viață, nu doar la viața noastră proprie, ci la viața invizibilă a universului. Dar ce este această viață invizibilă?

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 366.

¹⁵⁷ Tal Coat citat de H. Maldiney în *L'art ; l'éclaire de l'être*, Comp'Act, 1993, p.367.

¹⁵⁸ H. Maldiney în *L'art ; l'éclaire de l'être*, Comp'Act, 1993, p.365

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

Michel Henry răspunde la această întrebare prin analiza pe care o face corpului viu¹⁵⁹. În această analiză două căi sunt posibile: fie se pleacă de la corp, „văzut ca un fel de substanță” („*envisagé comme une sorte de substance*”) pentru a ajunge la concluzia că acest corp viu este un „eu pot” („*je peux*”) caracterizat printr-o subiectivitate radicală, fie se pleacă de la viață, întrebându-ne cum corpul viu se poate naște în ea.

Știința și lumea nu ne dezvăluie viața. Pentru înțelegerea vieții, știința nu ne poate oferi soluții, deoarece ea vine în urma unei tradiții științifice, începută prin G. Galilei, care exclude din cunoașterea universului material sensibilitatea, afectivitatea, viața, subiectivitatea, pentru a nu reține decât determinațiile geometrice și matematice. Lumea, la rândul său, nu este, în concepția henryană, decât locul unde se pot vedea ființe vii, dar unde nu găsim niciodată viața. Deoarece viața nu ține niciodată de *ceea ce* este, de *ceea ce* apare, ci de *apariția* însăși. M. Henry se îndepărtează de fenomenologia tradițională care consideră întotdeauna conștiința drept conștiință de ceva (deci pune accentul pe lucrul care apare conștiinței), pentru a nu considera decât faptul apariției, apariția însăși, total diferită de ceea ce apare. Accentul este pus pe intenționalitate care este relația între conștiință și lume, intenționalitate care „aruncă”, trimite conștiința în direcția lumii, în afară de sine. Intenționalitatea, *là-ul* maldineyan, este un „a face vizibil” („*faire-voir*”) care nu este, totuși, niciodată văzut. Întrebarea nu se pune cu

¹⁵⁹ M. Henry, *Le corps vivant*, publicație electronică:
<http://fr.scribd.com/doc/8589474/Michel-Henry-Le-corps-vivant>

privire la lumea care ne este dată prin intenționalitate, ci cu privire la donația însăși.

Această donație, ea însăși, auto-donația, este viața. Intenționalitatea nu este posibilă în afara vieții, dar viața, în schimb, nu depinde de intenționalitate. Prin naștere noi venim în viață. A te naște înseamnă a veni în viață și nu a veni în lume. A veni în lume înseamnă a veni în conștiință, în intenționalitate. Venim în lume, în conștiință abia după ce am venit deja în viață. Sau, mai degrabă după ce viața a venit în noi.

Această viață este ceea ce se arată în tablouri. Viața care vine în noi, acest „profund” al omului, ceea ce face posibilă orice donație este, după cum spune M. Henry, echivalentul a ceea ce Maister Eckhart numea Dumnezeu.

Teoria lui Meister Eckhart despre *eu* văzut ca identic cu Dumnezeu se bazează pe concepția că Dumnezeu este Ființa însăși, că doar Dumnezeu este Cel care *este*, iar celelalte lucruri nu sunt decât în Dumnezeu și prin Dumnezeu. În afara Lui nimic nu are existență. Toate ființele ne-originale în Dumnezeu nu sunt decât neant. Dacă lucrurile sau ființele sunt ceva, ele sunt doar în Dumnezeu deoarece doar Dumnezeu singur *este* cu adevărat. „Eu”-l devine o mărturie pentru „El este”. Eu sunt este dovada că doar El este.

Dacă arta redă *lă-ul*, „le voir”, fenomenul invizibil, atunci ea redă fundamentul intenționalității, al subiectivității, al eu-lui, redă viața care este în noi. Dar dacă îl urmărim pe Meister Eckhart, eu-l este locul unirii cu

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
Dumnezeu, este mărturie pentru existența Divinității. Este
locul unirii dintre Dumnezeu și tot ceea ce El este¹⁶⁰.

Redând viața, arta devine mărturie pentru existența
lui Dumnezeu. Artă redă această viață invizibilă care este
în noi și care este de asemenea legătura noastră cu
Divinul. Ne gândim la Paul Klee și la părerea lui după
care arta este „izvorâtă din cauza primară, simbol al
creației, presentiment, mister”.

Concepția plotiniană asupra percepției frumosului se
aseamănă cu fenomenologia contemporană. Plotin
consideră actul vederii ca o absorbție totală între cel care
vede și lucrul văzut. Contemplarea unei opere de artă este
o contopire de acest fel.

Schema plotiniană a gândirii despre frumos se
constituie ca o critică a fundamentelor esteticii antice și
poate fi considerată punct de plecare pentru noua estetică
bizantină. În opera lui K. Malevich s-ar putea urmări cele
patru trepte de studiu pentru a ajunge prin viziune,
progresiv, la „transparență absolută, la distincție perfectă,
la interioritate completă, la luminozitate totală”¹⁶¹. Cele
patru viziuni „idealizante” sunt trepte ale contemplației
care trimit spre o adevărată teofanie:

1. viziunea de realizează prin simpatie între
lumina interioară a ochiului și lumina exterioară. Totul
devine transparent, cel care vede și lucrul văzut se
întrepătrund, „fiecare are totul în el și vede totul în

¹⁶⁰ Alain de Libera, *La mystique rhénane d'Albert le Grand à Maître Eckhart*, Editions du Seuil, 1994, traducere română
Mistica renana de la Albert cel Mare la Meister Eckhart, p.
130.

¹⁶¹ R. Court, *Sagesse de l'art ; art plastique, musique, philosophie*, Klincksieck, 1987, p. 27.

celălalt: totul este peste tot, totul este tot, fiecare este tot”¹⁶²;

2. renunțarea la felul „amestecat” de a vedea lucrurile plecând de la perspectivă. Trebuie văzut totul ca în arta egipteană, clar și luminos;

3. absorbția reciprocă a ființei lucrului și a mediului ambiant, chiar în „inima” lucrului;

4. tema luminii – reunește toate sursele luminii, sursa luminii e una și pretutindeni egală; lucrurile se scaldă între-o atmosferă de luminozitate totală, culorile devin substanța însăși a ființelor.

Viziunile lui Plotin descriu relația între cel care vede și lucrul văzut, ceea ce trimite cu gândul la *fenomenul pur* al lui M. Henry, iar concepția plotiniană despre artă dezvăluie o depășire asimplei concepții naturaliste:

„Dacă denigrăm artele de a nu crea decât imitând natura, trebuie spus mai întâi că lucrurile naturale, ele însele imită alte realități; apoi trebuie știut că artele nu imită simbolic vizibilul, ci se înalță spre rațiunile de unde se naște natura; apoi artele însele creează lucruri, căci, posedând frumusețea, ele suplinesc ceea ce lipsește”¹⁶³.

Filosofia lui Plotin trimite spre Unul, spre Principiu, spre Ființă, iar arta nu imită realitatea ci se întoarce la sursa acesteia.

¹⁶² Plotin ; *Ennéades*, V, 8, 4.

¹⁶³ Plotin *Ennéades*, V, 2, 8.

§2. *Pătrat alb pe fond alb, Gestell și Nimicul*
heideggerian

Dacă în constructivism viața era socotită mai presus de artă, iar artiștii doreau să facă „arta vie”, iar în expresionism se încearcă să se facă vizibilă viața sub forma artei, în suprematism se întâlnește un raport inedit între artă și viață. „Există o singură lume vie, iar arta are drept sarcină de a o revela, de a-i favoriza epifania”¹⁶⁴. Negarea lumii obiectelor este primul pas spre „eliberarea Nimicului”, spre „lumea-fără-obiect”, singura „realitate vie”. Pentru Malevich arta nu mai este o reflecție asupra vieții, un mijloc de a o înfrumuseța, un instrument pentru a o transforma sau o revelație a unei alte vieți. Esența artei constă în a se insera în mișcarea universală care trimite spre *fără-obiectul* absolut. Actul pictural este identic cu mișcarea lumii.

În *Die Zeit des Weltbildes*¹⁶⁵, Nimicul heideggerian este ființa însăși, dar ea nu se dezvăluie decât după abandonarea totală a ființării. Refuzul însuși, susține M. Heidegger, ar trebui să fie suprema revelație a ființei. Esența ființei este refuzul, non-ființarea pur și simplu ca nimic.

K. Malevich vorbește despre nuditatea deșertului: „M-am transformat în zero al formelor. Deșertul este

¹⁶⁴ J-C. Marcadé, *Ibidem*, p. 19.

¹⁶⁵ M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, tradus în română de Gabriel Liiceanu, *Timpul imaginii lumii*, Paideia, București, 1998.

infinitul care se deschide în fața celui care a depășit lumea aparențelor, grație unei intuiții superioare”.

Cu privire la lume, M. Heidegger scrie în *Die Frage nach der Technik* despre fără-obiect ca despre un interior unde omul se situează pentru a avea acces la dezvăluire, la ne-ascuns. Am putea vedea și la Malevich o interdicție de a circumscrie un obiect, deoarece obiectul, o dată construit, lasă în afară realitatea și infinitul lumii¹⁶⁶.

O relație între artă și termenul heideggerian *Gestell* este sugerată chiar de către autor în finalul textului cu privire la esența tehnicii. Esența tehnicii, *Gestell*, este văzută de către filosoful german ca un pericol pentru omul modern. În antichitatea greacă esența tehnicii era ποίησις, modalitatea de a face să apară, de a aduce la prezentă. Orice lucru fabricat de către om era ποίησις, era scoatere din ascundere. Chiar și natura era considerată capabilă de ποίησις. Diferența consta în faptul că pentru a face să apară, natura nu avea nevoie de nici un intermediar – artizanul – așa cum era cazul obiectelor fabricate de om.

În epoca modernă esența tehnicii nu mai este ποίησις, ci este *Gestell*, modalitatea pro-vocantă de a privi lumea, modalitate care îl determină pe om să vadă lucrurile în lumina faptului pentru care ele au fost produse. Omul provoacă natura să-și degajeze energiile, să fie „utilizabilă”, dar el este la rândul său pro-vocat. Acest *Gestell*, această modalitate a noastră de a privi lucrurile doar din punctul de vedere al utilității lor, este extrem de periculoasă. Ea împiedică, pe de o parte, pe om să ajungă la sine însuși și ascunde, pe de altă parte, toate celelalte modalități de

¹⁶⁶ France Farago, *Lart*, Armand Colin, Paris, 1998, p.147.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
 dezvăluire¹⁶⁷. La sfârșitul conferinței *Die Frage nach der Technik* Heidegger compară arta cu esența tehnicii pe motiv că amândouă sunt modalități de dezvăluire. Această comparație pe care o face filosoful german ne determină să ne gândim și la un alt motiv pentru care cei doi termeni pot fi alăturați. Artă poate fi văzută ca o salvare, ca un mijloc de a-i aminti omului îndepărtarea și rătăcirea sa de la calea ființei. În conferința *Depășirea metafizicii*, Heidegger vede esența tehnicii moderne, *Gestell*, chiar ca pe o uitare a uitării ființei. Soluția care poate salva trebuie să fie o amintire a acestei uitări a ființei, o întoarcere spre ființa însăși. Artă poate fi văzută ca o asemenea chemare la reamintire. În *Depășirea metafizicii*, modalitatea de a depăși amenințarea pe care o constituie esența tehnicii este tocmai consumarea, asumarea tehnicii¹⁶⁸. Dar pentru a-ți asuma ceva trebuie mai întâi să fii conștient de pericolul pe care îl reprezintă. Câteva mișcări din artă par să aibă acest scop de a conștientiza, de a aminti celorlalți pericolul care este tehnica și mentalitatea noastră de a privi totul doar din punctul de vedere al utilizabilității, al consumabilității. Manifestările „Noilor Realisme” ale anilor ’50, care pot să-și aibă originea în gestul lui M. Duchamp (*Fântâna*, 1917) de a aduce lucrul însuși într-o expoziție, se constituie ca o revoltă împotriva societății de consum, împotriva mentalității contemporane de a considera totul drept utilizabil.

Artă este o revoltă și un strigăt care amintește de uitarea ființei. *Patul* lui R. Rauschenberg, o „operă”

¹⁶⁷ M. Heidegger, *La question de la technique*, dans *Essais et conférences*, Ed. Gallimard, 1995, pp.36-39.

¹⁶⁸ Martin Heidegger, *Le Dépassement de la métaphysique*, în *Essais et conférences*, Gallimard, 1995, pp. 114-115.

reprezentată de un pat veritabil, adus într-o expoziție într-o teribilă dezordine, a fost interpretat ca fiind imaginea conștiinței noastre bulversată de toate agresiunile cotidiene. C. Oldenbourg, cu schimbarea materialității și a consistenței lucrurilor în operele sale, încearcă să pună în discuție obișnuința noastră de a privi obiectele din jur. Toate aceste manifestări ale artei, din care am dat aici doar două exemple, par să strige împotriva alienării omului de esența sa. „Universul modern al științei și tehnicii tinde să excludă tot ceea ce face umanitatea omului: senzațiile sale, emoțiile sale, pasiunile sale. Astăzi arta poate să-l smulgă pe om din deznădejde, restituindu-i ceea ce a pierdut”¹⁶⁹.

Dacă *ready-made* poate fi văzut ca o reamintire a uitării ființei, arta abstractă poate să fie considerată ca o reamintire a *ființei* însăși, o întoarcere spre absolut, spre Unul. Michel Henry vorbește de asemenea despre arta abstractă ca despre o artă eternă, preocupată de supranatural, o artă sacră. Omului abandonat al timpului nostru această artă îi propune posibilitatea de a se regăsi pe sine însuși.

Pentru M. Henry creația abstractă nu poate fi comparată cu o mișcare dinspre interior spre exterior, cu „venirea în lume” a unei opere expuse în „lumina vizibilului”. Ea nu este un proces de exteriorizare, ci consistă în „a reține în noi sonoritatea a tot ceea ce este vizibil”. Nu este vorba de o exteriorizare a vieții noastre interioare, ci de o dispoziție a elementelor în așa fel încât „viața interioară a acestor elemente, *adică propria*

¹⁶⁹ Michel Henry, *Voir l'invisible*, François Bourin, Paris, 1988.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
*noastră viață, să ne devină audibilă*¹⁷⁰. Mijloacele și finalitatea creației abstracte sunt constituite de viața noastră care este aceea a întregului univers comprehensibil. Pânzele abstracte ne fac să simțim viața noastră care este identică cu aceea a universului, ele ne trimit la „unicul și cel mai mare Mister al vieții pe care nimeni nu l-a văzut și nu-l va vedea vreodată”¹⁷¹. Mister al universului și al cosmosului, Mister a ceea ce suntem noi înșine.

„În orice creație mare, creatura nu este niciodată separată de sursa sa, de Increat. Orice creație mare este o creație interioară, permițând doar vieții care curge prin noi fără consimțământul nostru, de a se simți ea însăși în noi și în această încercare patetică de a ne comunica bucuria sa, noi aventuri spirituale, o parte din dragostea infinită cu care ea se iubește etern pe sine însăși”¹⁷².

Manifestările artistice ale secolului XX par a ilustra ideea că arta este o căutare a adevărului. Dacă înainte plasticitatea (ceea ce făcea dintr-o lucrare o operă de artă și ceea ce determina în spectator o emoție estetică datorită armoniei culorilor și liniilor care organizau compoziția)

¹⁷⁰ Michel Henry, *Le mystère des dernières œuvres*, în *Kandinsky* de Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Vokar Editeur, 1993, p. 383”

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 383.

¹⁷² Michel Henry, *Le mystère des dernières œuvres*, în *Kandinsky* de Jéléna Hahl-Fontaine, Marc Vokar Editeur, 1993, p. 383.

Codrina Laura Ioniță

era mascată de narațiune și de figurativ, în timpul secolului care tocmai s-a încheiat, arta renunță progresiv la toate elementele non artistice. Astfel, „istoriile” povestite într-o pictură, personajele, obiectele sunt eliminate pentru a face loc manifestărilor directe ale sentimentelor. Este vorba de un fel de eliminare a lumii vizibile, naturale. În natură culorile și liniile nu există niciodată în ele însele, sunt întotdeauna legate de obiecte concrete, de forme materiale. Renunțând la a figura forme deja cunoscute și utilizând culori și linii pure, fără nici o aluzie realistă, arta se îndepărtează de natură și se îndreaptă spre abstracție.

Teoria lui W. Worringer plasează de asemenea la originea artei abstracte tendința omului de a se separa de natură. Artă de *Einfühlung*, legată de imanență, de panteism, de figurativ, caracterizează omul care se simte în largul său în mijlocul creației, al concretului. Dimpotrivă, abstracționismul are la origine o îndepărtare de natură, o negare a lumii materiale și a imanenței; el se îndreaptă spre transcendență (așa cum era ea concepută în Evul Mediu), spre invizibil, spre absolut. Geometrismul epocii arhaice grecești, arta bizantină, abstracția contemporană se eliberează, fiecare în maniera sa, de reprezentarea formelor deja cunoscute.

Geometrizarea sau căutarea formelor ideale, transpunerea directă a emoțiilor în culori și linii sau experiența liniștii absolute a formei sunt cele trei direcții ale artei abstracte ale începutului de secol.

Opera lui K. Malevich poate fi văzută ca un exemplu de reducere extremă. Dacă ideile plastice ale lui P. Mondrian și ale lui W. Kandinsky sunt încercări de eliminare din pictură a referințelor contingente și de

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea
apropiere progresivă de ideal, pictura lui Malevich realizează efectiv această eliberare totală.

Artă abstractă „redă” invizibilul. Structurile și ritmurile pe care P. Mondrian vrea să le surprindă pe pânzele sale organizează întreg vizibilul, rămânând totuși invizibile. Liniile și culorile lui Kandinsky trezesc în spectator sentimentul invizibil al vieții. Viața însăși, invizibilă, esență a acestei lumi vizibile, este prezentă pe pânzele sale.

Cele două concepții se opun ca raționalitatea și intuiția. Mondrian, în urma tradiției începute de Pythagora, concepe natura ca pe o structură matematică. Proporțiile și structurile perfecte sunt semnele divinității și ale absolutului.

W.Kandinsky reduce obiectul vizibil, cu proporțiile și raporturile care îl structurează, pentru a ajunge la viața însăși. Sentimentele, impresiile, aparențele subiective, senzațiile devin un fel de cunoaștere absolută. Opoziția pe care Fr. Nietzsche o face între apolinic și dionisiac¹⁷³ ar putea fi aplicată și aici. Apolinicul structurează arta după calmele legi ale rațiunii, structurate pe echilibru și armonie. Dionisiacul trimite la viață și la sentimentul de apartenență la natură, tinde să atingă perfecțiunea ritmurilor originare.

K. Malevich face sinteza între cei doi pictori și în același timp depășește cercetările lor, conducând arta spre extrem, la limita absolută. Geometrizarea formelor suprematiste este legată de manifestarea directă a sentimentelor.

¹⁷³ Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, traducere română *Nasterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust*, Ed. Meridiane, 1978, pp. 178-190.

O interpretare fenomenologică aplicată atât artei figurative cât și artei abstracte, ar putea fi făcută din două perspective diferite. În primul rând se pleacă de la perspectiva pictorului. Chiar dacă este vorba despre o pictură figurativă, ceea ce artistul pictează nu sunt lucrurile, așa cum sunt ele în natură. Chiar dacă în operă sunt figurate obiecte, pictorul nu redă de fapt obiectele, ci modalitatea lor de a apare, de a se da conștiinței sale. Ceea ce el pictează este momentul deschiderii, momentul întâlnirii, al apariției realității. Pictura este de fapt întâlnirea care se produce între pictor și lume.

În al doilea rând putem privi din perspectiva spectatorului unei opere. Această operă poate să-i arate celui care o privește momentul apariției lumii pentru pictor și momentul deschiderii artistului spre lume. Totuși, opera însăși se poate constitui ca un moment al apariției realului, al adevărului, nu doar pentru pictor, ci și pentru spectator. Privind o operă, indiferent de ceea ce ea reprezintă, ceea ce este important nu este ceea ce este figurat pe pânză. Importantă este privirea însăși, privirea spectatorului îndreptată spre pânză. În această privire se produce întâlnirea între receptor și lumea care este în acel moment opera de artă. Opera deschide o lume pentru privitor, iar acesta se deschide în actul privirii. O operă, chiar dacă ea nu reprezintă nimic (sau mai ales dacă ea nu reprezintă nimic) dă spectatorului ocazia să se „vadă văzând”. El vede vederea invizibilă, apariția însăși, fenomenul pur.

Arta, figurativă sau abstractă, redă astfel momentul apariției, invizibilul.

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

Referințe:

BRION, Marcel, *Arta abstracta*, Ed. Meridiane, 1972

COURT, Raymond, *Sagesse de l'art, art plastique, musique, philosophie*, Klincksieck, 1987

DE LIBERA, *Mistica renana de la Albert cel Mare la Meister Eckhart*, Ed. Amarcord, 1997

DUBORGEL, Bruno, *Malévitch, La question de l'icône*, Publication de l'Université de Saint Etienne, 1997

DUBORGEL, Bruno, *L'icône, art et pensée de l'invisible*, Ed. Saint Etienne, Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine, 1992

ECO, Umberto, *Opera deschisa*, Ed. Paralela 45, 2002

ESCOUBAS, Eliane, *L'espace pictural*, Encre marine, 1995

FARAGO, France, *L'art*, Armand Colin, Paris, 1998

FLORENSKY, Pavel, *La perspective inversée*, L'Age d'Homme, 1992

FOUCHEREAU, Serge, *Malévitch, Cercle d'art, Grand Peintres et sculpteurs*, 1991

GADAMER, Hans-Georg, *Actualitatea frumosului*, Ed. Polirom, 2000

HAHL-FONTAINE, Jéléna, *Kandinsky*, Marc Vokar Editeur, 1993

HEIDEGGER, Martin, *Essais et conférences*, Gallimard, 1995

Codrina Laura Ioniță

HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de arta*, Ed. Humanitas, 1995

HEIDEGGER, Martin, *Scrisoare despre umanism*, în *Repere pe drumul gândirii*, Ed. Politică, București, 1988, traducere franceză *Lettre sur l'humanisme, (lettre à Jean Baufret)*, dans *Ouestions III et IV*, Gallimard, 1990,

HEIDEGGER, Martin, *Timpul imaginii lumii*, Paideia, 1998

HENRY, Michel, *Le corps vivant*, publicatie electronică: <http://fr.scribd.com/doc/8589474/Michel-Henry-Le-corps-vivant>

HENRY, Michel, *Voir l'invisible, sur Kandinsky*, François Bourin, Paris, 1988

KANDINSKY, W. *Le spirituel dans l'art*, Ed. Îngrijită de Ph. Sers, Denoel, 1989

KANDINSKY, W., *Sur la question de la forme*, în l'Almanah du Blaue Reiter, Klincksieck, 1981

MALDINEY, Henri, *Ouvrir le Rien, L'art nu*, Encre marine, 2000

MALDINEY, Henri, *Art et existence*, Klincksieck, 1985

MALDINEY, Henri, *L'art, l'éclair de l'être*, Comp'Act, 1993

MALEVITCH, Kazimir, *Autobiographie* (1933), în *Malévitch*, Actes de Colloque international tenu au centre G. Pompidou en 1978, L'Age d'Homme, 1979

MALEVITCH, Kazimir, *La lumière de la couleur*, sub îndrumarea lui J.-C. Marcadé, vol. IV, L'Age d'Homme, 1981

MALEVITCH, Kazimir, *Du Cézanne au suprématisme*, sub îndrumarea lui J.-C. Marcadé, vol. I, L'Age d'Homme, 1974

Invizibilul în arta abstractă a sec. al XX-lea

MALEVITCH, Kazimir, *Ecrits*, prezentate de A. Nakov, Champs Libre, Paris, 1975

MALEVITCH, Kazimir, *Suprématisme, 34 dessins*, Paris, Editions du Chêne, 1974

MARCADE, Valentine, *Le renouveau de l'art pictural russe, L'Age d'Homme*, 1971

MARION, Jean-Luc, *La croisée du visible*, P.U.F.1996

NIETZSCHE, Friedrich, *Vointa de Putere*, Ed. Aion, 1999

NIETZSCHE, Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, traducere românească *Nasterea tragediei*, în *De la Apollo la Faust*, Ed. Meridiane, 1978

NOVALIS, *Œuvres complètes*, Gallimard, 1975

SCHOPENHAUER, *Le monde comme volonté et représentation*, P.U.F. 1966

SEUPHOR, Michel, *Défense et illustration de l'art abstrait*, dans *L'art abstrait*, Maeght, Paris, 1949

SIMMEN, Jeannot, KOHLHOFF, Kolja, *Kazimir Malévitch, sa vie et son œuvre*, Könemann, 2000

VALABREGUE, F. *Kasimir Severinovitch Malévitch, „J'ai découvert un monde nouveau”*, Biographie 1878-1935, Marseille, Images en manœuvres, 1994

VALLIER, Dora, *L'art abstrait*, Hachette littérature, 1980

WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung, contribution à la psychologie du style*, tradus de Emmanuel Martineau, Klincksieck, 1978

Codrina Laura Ioniță

Cuprins

Introducere	7
<i>Mimesis</i> și artă abstractă. Vizibilul și invizibilul	11
§1. Artă, imitație a lucrurilor vizibile sau simbol pentru o prezență insesizabilă	11
§2. Artă abstractă – desăvârșire a artei figurative, a artei reprezentării	13
§3. Orice pictură este abstractă	15
§4. Artă abstractă – artă religioasă.....	20
§5. Artă – ceea ce face vizibil invizibilul	25
Necesitate interioară și formă absolută	29
§1. „Grade” ale artei abstracte. Spre „lumea fără obiect”	29
§2. Artă – necesitate interioară, stare de spirit la W. Kandinsky	32
§3. Abstracție și <i>Einfühlung</i>	48
§4. „Descoperirea lui Kandinsky”	54
§5. Artă – imitare a ordinii universale, a formelor absolute la P. Mondrian	63
Artă ca <i>aphairesis</i> și <i>apophasis</i>	75
§1. Malevich sau „lumea fără obiect”	75
§2. Împotriva imitației, realismului și angajamentului politic în artă	81
§3. <i>Apharesis</i> - De la reprezentarea obiectului spre „lumea fără obiect”	82
§4. <i>Apophasis</i> – liniștea totală a contemplării absolutului.....	102
	135

Codrina Laura Ioniță

§5. Arta transfigurativă, arta icoanei.....	106
Arta – vedere a vederii, creație a unei lumi	111
§1. Interpretare fenomenologică	111
§2. <i>Pătrat alb pe fond alb, Gestell și Nimicul</i> heideggerian.....	123
Referințe:	131
Cuprins.....	135