
La Bellesa de l'abisme¹

PER AAGE BRANDT

Pensat inicialment com a comunicació per a un col·loqui sobre «La bellesa ideal», el 1991, regrazio el meu amic i col·lega Pere Salabert per haver-me permès de tornar a pensar aquesta qüestió amb ell a Barcelona.

L'art de Paul Klee (1879-1940) es va veure profundament marcat per la seva història com a músic. El violí no el va deixar mai, i va viure la seva elecció de l'art pictòric com una qüestió que restava oberta fins a la fi de la seva vida. En la seva obra, la música és més que una referència constant: de fet, determina la seva sensibilitat sencera².

En la mesura en què l'art de Klee es vincula als grans corrents experimentals del principi de segle, l'expressionisme, el cubisme, l'abstracció (*Die Brucke, Der Sturm, Der blaue Reiter, Bauhaus*) i el super-realisme francès, hom pot sorprendre's de veure aquest home modern conservar en música els avantpassats, els mestres de la tonalitat: Bach, Händel, Mozart, Beethoven, i estimar sobre tot l'òpera (fins a Verdi, Debussy, Wagner). Coneixia perfectament Schönberg, Stravinski i Hindemith, però que se sàpiga, no en va tocar mai res, mentre que tenia Bach constantment sobre el seu faristol, literalment. Podem constatar, efectivament, que per a ell, aquesta font de bellesa sonora i passional, fortament «anacrònica» continuava brollant, malgrat totes les ruptures estètiques, i que era ella la que orientava sense parar la seva audició i la seva mirada, sense contradir la radicalitat del seu art. Aparentment, el *Zeitgeist* no és el principi unificador del seu art, que no obstant -o potser per això mateix- no podia ser més contemporani.

Efectivament, no sabem pas gran cosa d'allò que pot unir d'aquesta manera un art de forma temporal i un art de l'espai. Però intentaré aquí de projectar una mica de llum sobre la qüestió. Es tracta, segons la meua opinió, d'un lligam molt profund; trobem en Klee un pensament que es vincula a la *dinàmica* inherent a l'ésser d'una forma artística, es vincula a allò que l'inscriu en un camp dramàtic que la condició espacial no esborra pas.

¹ *La beauté de l'abîme*. Traducció de Roger Alier.

² Vegi's el magnífic llibre-catàleg titulat *Klee et la musique*, redactat pel director del Museu Henie-Onstad d'Oslo, Ole Henric Moe per a l'exposició que hi va tenir lloc el 1985, i que seguidament va fer-se al Centre Pompidou de París, el 1985-1986

Per a un modern, la primera dificultat és la de comprendre la relació que tota *forma* produïda sosté amb la *imatge* (en la «representació») i amb el *significant* arbitrari (en la «simbolització»). Una forma produïda, en pintura, en música, etc., una forma que no es troba en la natura, sinó imposada, per una manipulació plàstica, sobre una substància de la qual no n'ergeix pas per ella mateixa, és necessàriament significant, i no escapa pas a la empremta de la intencionalitat. Si és *projectada* sobre la substància, en comptes d'emergir-ne, com les formes de la natura, es veu condemnada a significar. La forma produïda, projectada, s'inscriu en el món humà com a univers d'allò que és interpretable. Ja no hi ha -en aquest univers concret-humà- cap forma pura, en el sentit d'una geometria objectiva, muda, que escaparia del sentit, és a dir, en un nivell elemental, a aquesta doble relació, a aquesta doble *atracció* per la força d'un imaginari representatiu que en fa una imatge, d'una banda, i per la força d'un simbòlic escriptural que en fa un significant, per l'altra part. Es pot parlar d'un conflicte inevitable entre atractors interpretatius, i que es presenta des del primer moment en la mesura en què una forma plàstica, sigui quina sigui, no pot tenir lloc sense ocupar un espai en un semblant dinamisme semiòtic: la forma produïda és percebuda com una icona i com un símbol. Puix que ha estat «feta», és que significa. Si és figurativa, si «s'assembla» a alguna altra cosa, s'hi veu la representació d'aquesta cosa, i es veu absorbida per un univers imaginari i discursiu que li assigna un sentit demostratiu o narratiu. Si no «s'assembla a res», en canvi, si defuig la figurativitat, per una simple incoherència figurativa per exemple, s'assembla en canvi a un significant (cal llegir-la en el temps), i es veu immediatament absorbida per un inventari de significants que remet en principi a un codi, conegut o desconegut, però que li assigna una llegibilitat segons una sintaxi. L'única manera de no «figurar» o «assemblar-se» és, doncs, de simbolitzar: o bé hom dibuixa, o bé hom escriu - *tertium non datur*.

Per als moderns, la representació era una servitud de la qual «calia» alliberar l'art, i l'arma era invariablement la composició, és a dir, un arbitrari sintàctic. Si la representació era un «enunciat», calia sobreposar-li una «enunciació», tan densa com fos possible. Ara bé, aquesta enunciació només pot ser un principi de codificació simbòlica, arbitrària. El subjectivisme modern arriba fins a subratllar aquesta *enunciació* -la dimensió expressiva,- fins al punt de fer-ne una nova representació, encara més atapeïda que l'antiga; hom canvia simplement de tema, pensant que el subjecte representat és més «veritable» que no pas l'objecte representat. Cosa que és trivialment justa, en la mesura en què el subjecte, pròpiament, parla, existeix i es mostra, mentre que l'objecte calla, s'oculta i no té un valor més que mental o moral. Però així hom troba de nou també el «lleig» inevitable de la paraula (eventualment «veritable») i de la cosa present, funcional (eventualment «bona»). Sortim de l'estètica.

Recordem la trinitat antiga: el bo, el bell, el veritable. En termes de gramàtica, la forma de l'entitat verbal (temporal), és a dir, de l'esdeveniment o de l'acció, és bona o dolenta, és el domini de l'ètica; la forma de l'entitat nominal (espacial), és a dir, de la cosa concreta o abstracta, és bella o lletja, és el domini de l'estètica; i la forma de l'entitat verbo-nominal, la frase, el judici, l'enunciat, és veritable o falsa, és el domini de l'*epistemologia*. Són altres tants dominis de la filosofia pràctica i de problemàtiques que totes són constituïdes per la qüestió de la forma produïda (hom produeix actes, objectes i frases) i altres tantes morfologies intencionals, per dir-ho així. Aquestes morfologies ens plantegen problemes, perquè el context dinàmic d'aquestes formes les vincula a la mateixa ambigüitat, a

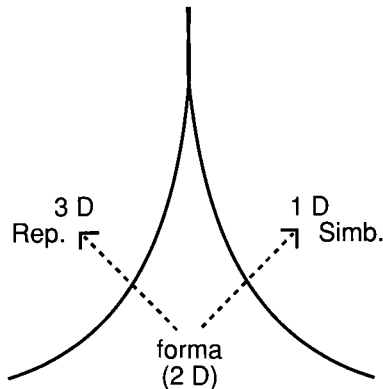
l'ambivalència: imatge o significant. Aquesta forma *cal* que signifiqui, icònicament, simbòlicament o de les dues maneres. Els Antics tenien una idea amb llurs valoritzacions binàries: si un acte, per exemple, traspua alhora un *pathos* i un *logos*, no es tracta -almenys en Aristòtil- d'eliminar l'una o l'altra d'aquestes determinacions, sinó de trobar-hi un equilibri, una «mitjana justa», heus ací un principi d'*areté*, de «virtut». La virtut de l'acte és en la seva forma que es manté entre el *pathos* icònic i el *logos* arbitrari. Un acte així és «bo». La virtut de la frase, la seva veritat, és en la seva forma, que es manté: entre el que ens mostra i el que ens en diu (entre tema i rema). La virtut de l'artefacte rau en la resistència de la seva forma al sentit que pot tenir (i del que no pot evitar d'encarregar-se'n, fins a un cert punt) per la seva semblança, de caire representatiu, i al sentit que pot tenir com a sintagma, construcció. La situació no és, doncs, gens nova, és a dir, moderna (només que la semblança moderna esdevé tan agressiva, com a atractor, en funció del narcissisme emancipat, que l'art s'ha de «formalitzar», com es diu correntment, i subratllar el que és arbitrari per no caure immediatament en l'obscenitat). Tot rau en la qüestió de saber com podem resistir a aquests dos principis de sentit (i de lletjor obscena).

La virtut estètica, la bellesa, caldria doncs -de fet ben clàssicament- cercar-la en allò que jo anomenaria una inestabilitat perfecta, en l'equilibri entre dos estatuts de signe: icona i símbol, representació i signe arbitrari. Una inestabilitat semblant entre els dos principis de sentit, els dos únics principis que existeixen per als signes intencionals (no-indicials), converteix en *infinit* el sentit de la forma, perquè interromp cada interpretació, introdueix un soroll provinent de la interpretació alternativa, un «si, però...» impossible de deturar. El conflicte de les interpretacions, introduït pel doble estatut semiòtic i dinàmic de la forma, *infiniteza* doncs el seu sentit, el desestabilitza, el fa indicible, virtual, i projecta el subjecte de la seva percepció cap als dos extrems de la seva fenomenologia interpretativa: cap a l'horitzó absolut de tota simbolització, a saber, la idea elemental de *món*, d'existència («alguna cosa, més que no pas res»); i cap a l'horitzó absolut de tota representació i de tota semblança, a saber, *el sensible*, el compacte real ofert als nostres sentits, ara radicalment obert a les propietats d'allò «donat». Envers el món, en el sentit més fort d'aquest terme, i envers el sensible, com a tal: cap a aquesta combinació extremada, el món sensible. La qualitat extrema de la quantitat extrema. Aquesta Quantitat primera, *el hi ha, es gibt, there is, hay, il y a*, en poques paraules, la idea o el sentiment d'existència, de món, sorgeix quan el sentit es virtualitza en aquesta interpretació infinita que reclama l'obra. I alhora, aquesta Qualitat primera, *el quale* mateix, allò radicalment sensible, que s'ocultava darrera de les icones. Així el sentit *s'abisma* en la bellesa, que és viscuda passionalment, en un abandó a l'obertura quantitativa i qualitativa, que aboleix momentàniament tota finitud de representació (cognició) o de simbolització (comunicació). La bellesa del bell és la d'aquest doble abisme. Aquí tenim, em sembla, gairebé una definició.

En aquesta perspectiva, l'estètica moderna del sublim no hi afegeix sinó una nota social: la cosa social és generalment lletja, o obscena, pel seu *pathos* massa unívoc, ètnic, identitari, o pel seu *logos* massa unívoc, institucional; és sublim quan de sobte un dels dos blocs es trenca en un llampec d'inestabilitat afectiva i discursiva (l'entusiasme revolucionari, per exemple). En art, fins i tot la lletjor és declarada sublim, quan ens remet a un llampec semblant en el camp social. Aleshores és pres com a potencialment bell, perquè al cap de la desestabilització d'un bloc podríem trobar-hi la neutralització d'un atractor per l'altre, a l'infinit. El gran problema de la música del nostre segle, com del seu

art en general, ha estat, haurà estat, de saber com escapar d'aquesta estètica empobrida, indirecta, del bloc simplement trencat, del sublim. La música atonal era sublim, i no oblidava mai la referència social⁹. La poesia expressionista o super-realista ho era sovint, i en el mateix impuls de sacrifici i de refús ascètic del bell «directe», assumit, existencial i sensual, sentit com a reaccionari, sota l'efecte de la mateixa nostàlgia de l'autenticitat oculta en la revolta social, de la pròpia recerca de justificació, motivada (sobretot entre els protestants) per un sentiment de culpabilitat que afectava l'artista, constitutivament massa feliç per merèixer el seu dret de ciutadà. La reivindicació era gairebé un principi estètic. El concepte de sublim es refereix així a una para-estètica social. Però res d'això no es troba en un Klee. La seva música es permetia ser feliç.

Es dona, efectivament, que la nostra «inestabilitat perfecta» que defineix el bell, és un principi estructural perfectament intel·ligible, tècnicament, en música. El doble estatut de la nota la inscriu alhora, en efecte, en una lògica de *representació tonal*, en la iconicitat melòdico-harmònica, i en una lògica de *simbolització nominal que sobredetermina les notes* en una combinatòria algebàrica i arbitrària, necessària per a allò que en diem l'art de compondre. Hi trobem el mateix principi: la forma que bascula entre els estatuts d'imatge i de significant. Per trobar un denominador comú de la forma musical i de la forma plàstica, n'hi ha prou ara amb pensar en les dimensions de la forma, de la imatge i del significant: l'atractor representacional és evidentment tridimensional (3D), mentre que l'atractor simbòlic és unidimensional (1D); això perquè el referent representacional és un espai-temps discursiu i narratiu construït com el món macrofísic, mentre que el referent simbòlic primari és la cadena lineal dels significants: tot símbol se'ns dona en una linealitat temporal. Ara bé, la bidimensionalitat (2D) de la superfície gràfica, de la tela pintada, així com la de l'audició i de l'escriptura musical (que verticalitzen els intervals tonals) converteixen la forma en qüestió autònoma per relació amb aquestes dues instàncies de significació, però la sotmet a llur determinació dinàmica. La forma (2D) es troba així presa entre dues forces (3D i 1D), en una topologia dinàmica fonamental que la teoria de les catàstrofes ens ha preparat:



Aquest model, aquesta topologia de control, que és un plec, un *cusps* en la teoria de les catàstrofes, descriu la condició semiòtica en la qual es troba aquí la forma de l'artefacte, en situació de pur fenomen, quan ens manifesta la seva autonomia per la seva doble interpretabilitat, pel seu estatut d'element lliure i determinable, de cara als dos atractors interpretatius. És aquesta condició la que defineix la seva pròpia formalitat, a saber la resistència que ofereix a les dues forces en conflicte, resistència que manté aquest ésser a mig camí entre un estatut de cosa mostrada (enterament representativa d'un ordre de coses) i un estatut de nom (completament simbòlic). Un mot en una frase podria donar-nos-en un exemple: és sonor, i aquesta sonoritat s'assembla a alguna cosa, mimèticament -per exemple, a un crit- però és ahora fonèticament xifrada, articulada, i es redueix a un petit sintagma que ens remet a un lèxic, a una gramàtica i a un significat. El mot es «formalitza» en poesia.

Una forma plàstica es troba en la mateixa situació: és necessàriament ahora dibuixada i escrita. Ara bé, si el dibuix hi domina, la superfície es troba jerarquitzada per la figurativitat, una perspectiva, un punt de vista, etc. Però si és l'escriptura la que domina, la superfície esdevé un feix de *camins* de lectura. Una superfície de Klee pot ser reduïda així a un sistema de recorreguts unidimensionals per les seves línies o pels seus contorns i no obstant jerarquitzada per les seves figures icòniques; els colors poden submergir aquestes figures en un espai de pàgina escrita o de teixit que anul·la tot ordre perspectívic, o pel contrari poden submergir els caràcters (fletxes, lletres, xifres) en un paisatge profund. En determinats indrets privilegiats, un incident pren un sentit segons les dues interpretacions (3D i 1D): un pla que sembla cobrir una secció d'un altre pla, segons la lògica 3D, canvia de color i esdevé una taca que marca una etapa per referència a un camí 1D. Tenim aleshores una fusió local dels atractors (donem la volta al punt crític del plec i ens trobem en una zona on $3D = 1D$) i allò que seria impossible a un nivell global -una abolició del conflicte i una emancipació de la forma 2D s'escaparien des d'aquest moment a tota empresa semiòtica, desenganxant finalment la Veritat Material del suport i de la superfície, sota un Concepte Pur: el somni del formalista esdevé així perfectament possible *localment* en els llocs «encoixinats» d'una composició. Aquests incidents intensius es distribueixen discretament, gairebé distretament, sobre el conjunt sempre fluid dels esdeveniments plàstics, i no adquireixen llur importància més que en aquest conjunt. És la *topografia*, projecció de l'entitat plàstica global sobre la topologia dinàmica, que permet als incidents locals de ressonar musicalment i de prendre aquest timbre o un altre -com en la topografia dels nostres sentits, a la qual aquest dinamisme s'assembla. En efecte, un color percebut, una olor, una silueta percebuda, són també sotmesos a aquesta condició de captació dinàmica: tot pot simbolitzar o assemblar-se, i les incertituds locals poden revelar puntualment una forma intensament «sentida».

És aleshores que hi ha alguna cosa per conèixer: l'estètica precedeix el coneixement; per la seva forma, un problema és «bell».

La nostra afectivitat reacciona davant d'aquesta disposició dinàmica del món fenomenal, i reacciona davant l'obra d'art com ho fa amb la natura. Només que la *cognició* natural eclipsa la *comunicació* cultural, i la pragmàtica cultural eclipsa la iconicitat cognitiva. És la cosa o bé el signe, categòricament. En la vida (*versus*: en l'art) tenim una *tria* fatal i categòrica entre natura i cultura, i aquesta tria elimina tota veritable experiència

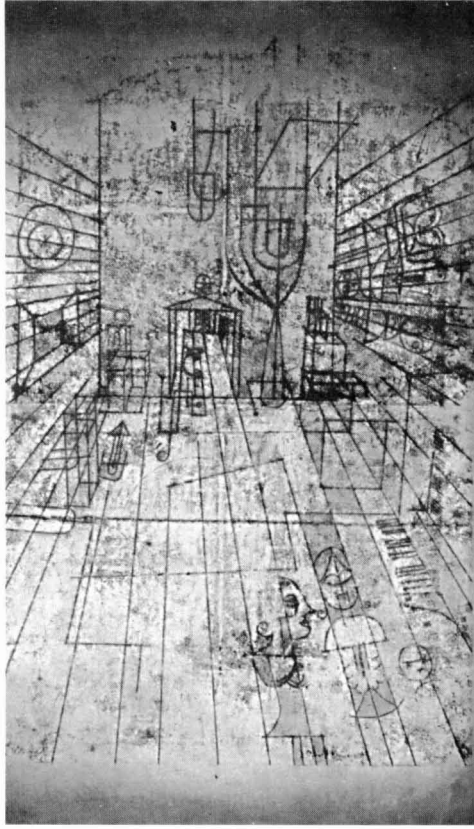


Fig 1. Paul Klee. *Perspectiva d'una habitació amb habitants*, 1921. Aquarel·la i oli damunt paper, 48,5 x 31,7 cms. Fundació Klee Kunstmuseum, Berna.

d'«inestabilitat perfecta», excepte, potser, en els nostres moments de perplexitat aguda. Aquesta tria privilegia un sol tipus d'interpretació i imposa un sentit decidible, acabat, a les ocurrencies formals inestables que sorgeixen al marge de les nostres rutines de percepció. Heus ací perquè la vida no és «bella» en si mateixa. La particularitat de l'art, tan manifesta en les obres de Paul Klee, és, en canvi, oferir-nos, gràcies als «punts encoixinats», a les fusions locals, als abismes dinàmics -una reconversió constant del simbòlic al semblant i a l'inrevés, és a dir, en el fons, entre cultura (simbòlica) i natura (icònica)- entre *rebus* i *res*. En aquest sentit, si el Bell roman després de tot com una noció filosòfica i un ideal regulatiu, pot dir-se que en canvi hi ha un *bell real* que existeix, no pas com a valor, sinó com a experiència, com a intensitat objectivament constituïda, destí particular del sentit, situació límit del no-sentit, una bellesa real l'experiència de la qual sembla fins i tot indispensable per als humans -«aconsola», en diu Klee⁴ - i que és una experiència que *no és sinó* la de l'art. La lleugeresa, una certa alegria, la felicitat assumida, es troba en el cor de la seriositat artística, perquè és l'única actitud pertinent de cara a un abisme semblant⁵.

Per Aage Brand, Aarhus Universitet (Dinamarca)



Fig. 2. Paul Klee, *Puerto Rico*, 1938. Tremp damunt paper, 77,5 x 165 cm. Öffentliche kunst-sammlung Basel, Kunstmuseum.

RESUMEN

Paul Klee no sólo fue pintor, también fue músico. La música era, al parecer, una base para su sensibilidad pictórica. No sabemos qué puede hermanar pintura y música, un arte del espacio y un arte del tiempo. Pero si probamos de esclarecer este problema, quizá podamos considerar que cuando se produce una *forma* que representa alguna cosa aparece también, al mismo tiempo, una vía de sentido que nos lleva a a interpretarla como un *signo*. En este sentido un signo formal se nos muestra según una doble cara: en tanto que representa algo, figurativamente, es un icono, y en tanto que ha sido producido (o es interpretado) en el sentido, es un símbolo. Espacio para la representación, tiempo para la significación simbólica. Podemos decir que el valor estético, la belleza, es una inestabilidad perfecta, una oscilación continua entre estas dos caras del signo: icono, símbolo. Esto hace infinito el sentido de la forma. Y vivimos pasionalmente la belleza, como un abismo del sentido. Frente a esta disposición dinámica del mundo fenoménico, quizá sea posible decir que mediante esa oscilación, o «inestabilidad perfecta», nuestra reacción frente a las formas artísticas es la misma que frente a la naturaleza. El arte de Klee tiene esta característica: lleva la percepción de un límite a otro, convierte el mundo simbólico (cultura) en un parecer o representación (naturaleza icónica), y así nos permite experimentar el arte *realmente*, igual que hacemos con la vida.

ABSTRACT

Paul Klee was not only a painter but also a musician. Music, it seems, was a basis for his sensibility in painting. We do not know what can bring painting and music together, an art of space, and an art of time. Trying to resolve this problem, we can consider that when a

⁴⁾ No hem oblidat pas Enric. Jardí: *Paul Klee*, Barcelona, Polígrafa, 1990, particularment sumptuós; ni Ingvar Claesson, Sune Nordgren, Anna Maria Bjorklund: *Klee*, catàleg de l'exposició a la konsthall, del 7/9 al 7/11, 1991.

form is produced representing something, there appears, at the same time, a way of meaning which leads us to interpret this form as a sign. But in this sense a formal sign shows us two faces: in as much as it «represents» something, figuratively, it is an icon, and in as much as it is produced (or interpreted) for meaning it is a symbol. Space for representation, time for symbolistic meaning. We could say that aesthetic value, or beauty, is perfect instability, a continuous balance between these two faces of the sign: icon and symbol. This is what makes the sense of form infinite. And we live beauty passionately, as an abyss of meaning. In the presence of this dynamic arrangement of a phenomenic world, perhaps by such a balance, or «perfect instability», our reaction to artistic forms may be the same as to nature, Klee's art has this characteristic: it conveys perception from one limit to another, it changes a symbolic world (culture) into an appearance or representation (icone nature), and in this way permits us to experience art really, as we do with life.