

KANDINSKY ȘI PERCEPȚIA EXTATICĂ

DRAGOȘ GRUSEA

Universitatea Națională de Arte din București

Kandinsky and ecstatic perception. Early interpreters of abstract art identified in this new form of painting a metaphysical dimension designed to transform the viewer's perception. We find in Kandinsky's writings an attempt to induce what some commentators have called "ecstatic perception". This paper will examine the transfiguration of seeing through the concept of "objectless vibration". The thesis this paper advances is that ecstatic perception presupposes the ability to directly capture the originary vibrations that precede the difference between colour, sound and form. What is peculiar to this form of seeing is that it transcends matter not by denying it, but by refining its perception. Ecstatic perception must see an ecstatic form of matter.

Keywords: abstract art, form, perception, colour, sound, ecstasy, vibration, metaphysics of art.

INTRODUCERE: DE LA ANALITICA SUBLIMULUI LA ARTA ABSTRACTĂ

E greu de crezut că există persoane care simt cu adevărat o plăcere estetică în fața operelor lui Kandinsky. De cele mai multe ori, oamenii se căznesc în a se convinge pe ei înșiși că ceea ce le stă în față e plin de o frumusețe pe care cei needucați într-ale artei nu o pot sesiza. Întrebați în ce constă această strălucire criptică, cei mai mulți vor avansa binecunoscutele clișee despre artistul care a vrut să-și „exprime emoțiile”. În realitate, reacția oricărui om cu bunul-gust nealterat este una de respingere. Încercarea de a camufla această repudiere spontană este, în fapt, ceea ce împiedică dobândirea unei percepții apte de a sesiza adevărata menire a acestor picturi. Parcurgerea scrierilor teoretice ale lui Kandinsky ne va arăta că unul din scopurile artei abstracte este de a decupla privirea de la obiectele gata-făcute ale realității imediate. Trăirea unei respingeri vizavi de lumea așa cum apare în percepția nemijlocită este un prim pas înspre renunțarea obișnuinței de a transforma orice percepție în obiect. Știm de la Kant și Husserl că subiectivitatea noastră tinde, prin firea ei, să adune senzațiile și percepțiile în unitatea unui obiect. Cu alte cuvinte, actul percepției este mereu subordonat conceptului unui obiect. Atunci când Kandinsky scrie că „trebuie să renunțăm la obiect, să-l smulgem din camera noastră de provizii, să-l azvârlim în patru vânturi și să prezentăm integral

abstracția pură”¹, el nu vrea decât să elibereze actul percepției de sub dominația lumii obiectelor.

Kant însuși a subliniat tendința conștiinței de a depăși obiectul în căutarea suprasensibilului. *Analitica sublimului* din *Critica facultății de judecare* descrie urcușul imaginației până la limita dintre sensibil și suprasensibil. Un asemenea avânt înspre nevăzut este făcut cu puțință de faptul că obiectele se deformează sub apăsarea sublimului. Frumosul ține subiectivitatea într-o contemplare lină a unității organice proprie naturii vizibile, pe când sublimul o împinge dincolo de lumea obiectelor: „frumosul naturii privește forma obiectului care constă în limitare; dimpotrivă, sublimul poate fi întâlnit și la un obiect lipsit de formă, întrucât nelimitarea (*Unbegrenztheit*) este reprezentată în el (*an ihm*) sau datorită lui, dar gândindu-se totodată totalitatea acesteia”² (V,244). Iată un pasaj greu de integrat în logica sistemului transcendențial. Cum poate un obiect finit să reprezinte în el nemărginirea dată ca o totalitate? Iată o problemă care aruncă în aer forma clară a clasicismului. Deja Lessing începuse să „deschidă” forma clasică argumentând pentru nevoia de incompletitudine a frumosului în artele plastice. Dramaturgul german arăta că sculptura și pictura nu pot atinge desăvârșirea decât dacă forma redată exprimă o incompletitudine pe care conștiința se vede nevoită s-o împlinească, rezultatul fiind dematerializarea obiectului³. Pasul următor este făcut de Kant: prin încercarea de a introduce infinitul actual în formă, aceasta este „azvârlită în patru vânturi”, pentru a folosi expresia lui Kandinsky. Este ca și când forma plesnește în străduința ei de a găzdui nelimitatul. Sublimul deformează așadar obiectul tocmai pentru a-l dezmargini. Nu încape îndoială că romantismul începe în acest capitol al esteticii kantiene. Arta abstractă este un ecou ultim, disperat și dezarticulat, al acestei mărețe ambiții romantice de a suprima forma în vederea atingerii infinitului. Putem spune așadar că la baza artei abstracte (și nu numai, a artei moderne în genere) se află o categorie a deformării pe care trebuie s-o așezăm în cadrele sublimului, nu cele ale frumosului.

Faptul că în arta abstractă deformarea tinde treptat către anihilarea obiectului este tot un ecou al categoriei sublimului. Pe lângă subcategoria deformării, sublimul conține și subcategoria absenței. Conștiința pusă în fața unui fenomen care o copleșește, dar o și înalță în același timp, conține un paradox: ea vede clar că nu este făcută pentru a sesiza infinitul, dar simte totodată că a întrevăzut nemărginirea tocmai prin „percepția interioară a inadecvării” (V,258) dintre ea și infinit⁴.

¹ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, București, Editura Meridiane, 1994, traducere de Amelia Pavel, p. 63.

² Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare* trad. Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, în *Opere*, ed. îngrijită de Ilie Pârvu, București, Editura Academiei Române, FNSA, MNLR, 2017, p. 1112. Ediția include și paginația standard a ediției Academiei prusace/germane a operei kantiene, pe care o voi indica, așa cum se obișnuiește, la finalul fiecărui citat din lucrările lui Kant.

³ Dragoș Grusea, „Virtual Simultaneity in Lessing’s Aesthetics”, în *Revue Roumaine de Philosophie*, Volum 67, nr. 2, 2023.

⁴ Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, ed. cit, p. 1128.

Conștiința aude „vocea rațiunii din sine care cere totalitatea”⁵ (V,254) și își ia zborul în încercarea de a sintetiza infinitul „într-o singură intuiție”⁶ (V,245). Ea percepe însă imediat prăpastia dintre esența ei finită și infinit, fiind strivită sub apăsarea acestei diferențe. Totuși, în această cădere, conștiința își dă seama că infinitul i-a fost totuși dat, că nu ar fi putut porni niciodată în căutarea lui dacă nu l-ar fi cuprins deja într-o anumită măsură. Conștiința se dezmargințește în urma eșecului ei de a capta infinitul actual. Deși nu poate îmbrățișa infinitul ca infinit (reprezentat aici de Ideile transcendente), ea descoperă în sine însăși o năzuință (*Streben*) spre infinit:

sentimentul sublimului este deci un sentiment de neputință, care provine din inadecvarea imaginației, în cadrul aprecierii estetice a mărimii, față de aprecierea realizată de rațiune, și totodată o plăcere care se naște tocmai din concordanța acestei judecăți asupra inadecvării celei mai importante facultăți a sensibilității cu ideile rațiunii, întrucât năzuința spre ele este pentru noi lege⁷ (V, 257).

Altfel spus, cheia care poate dezlega porțile infinitului este neputința: „neputința proprie trezește conștiința unei facultăți nelimitate a subiectului, iar spiritul o poate aprecia estetic pe ultima doar prin intermediul acestei neputințe”⁸ (V,259). Imaginația își părăsește finitudinea numai pentru a fi respinsă de infinit, dar se regăsește pe ea însăși ca perpetuă năzuință spre nemărginire. Conștiința a părăsit domeniul finitului, fără a-l atinge pe cel al infinitului. Contemplarea sublimului se oprește în intervalul dintre cele două. În această stare de ieșire din sine perpetuă, pe care o putem numi *extatică*, subiectul are parte de o „întruchipare negativă a infinitului”⁹ (V,274-275). Cu alte cuvinte, conștiința nu cunoaște infinitul ca atare, dar poate percepe absența sa din finit. Una este să privești finitul ca prezență deplină și alta să contempli finitul ca o cădere din infinit, ca o absență a lui. Deși vede doar finitul, conștiința extatică privește de fapt lipsa infinitului.

Putem schița principalii piloni ai teoriei lui Kandinsky pornind de la conceptul sublimului și cel al conștiinței extatice. Pus față în față cu un fenomen sublim, subiectul trebuie să simtă respingere și atracție în mod egal. Sublimul trebuie să aducă subiectul în starea de a respinge lumea finitului tocmai pentru a se putea deschide către și a fi atras de infinit. Ceva asemănător întâlnim la Kandinsky: privitorul va simți o respingere, în sensul că îi va fi imposibil să recunoască ceva familiar în picturile abstracte, dar această desprindere de lumea obiectelor e menită să ridice conștiința spre o lume mai înaltă. O conștiință care nu se poate desprinde de obiecte nu ar putea percepe ce stă mai presus de ele. Și cum categoria deformării merge mână în mână cu categoria absenței, după ce lumea obiectelor e deformată

⁵ *Ibidem*, p. 1124.

⁶ *Ibidem*, p. 1124.

⁷ *Ibidem*, p. 1128.

⁸ *Ibidem*, p. 1130.

⁹ *Ibidem*, p. 1148–1149.

până la anihilare, conștiința trebuie să perceapă absența substanței spirituale din lume și astfel să regăsească năzuința spre ea. Privitorul trebuie să vadă că în spatele arbitrariului de primă instanță stă o necesitate care ridică atât materia, cât și conștiința spre un regim de existență superior în care nu mai există diferențe între culori, sunete și forme. Această sferă înaltă a existenței să dă în pictură, dar ca absență, ca ceva de realizat în interiorul privitorului însuși. Spre deosebire de Kant, Kandinsky nu lasă în urmă natura și percepția în drumul său spre abstracțiuni, ci le ridică spre ceea ce unul din primii exegeți ai noii arte a numit „percepția extatică”¹⁰.

Scopul artei lui Kandinsky este de a revela o stare mai înaltă a materiei care nu poate fi accesibilă decât unei percepții care iese din sine refuzând delimitările stricte între sunete, culori și forme. Noutatea absolută adusă de artistul rus este presupunerea că *unei percepții extatice trebuie să-i corespundă o materie extatică*. Aici apare însă și marea problemă a viziunii kandinskyene: nu poți depăși materialismul introducând o formă superioară a materiei.

RAFINAREA PERCEPȚIEI: KANDINSKY ȘI CONCEPTUL FILOSOFIC DE „OBIECT”

Filosofii au pornit întotdeauna de la rețezarea trăsăturilor care țin de bogăția lumii văzute. Privind o bucată de ceară, Descartes observă o multitudine dezordonată de senzații:

Să luăm ca exemplu această bucată de ceară, care tocmai a fost scoasă din stup: nu și-a pierdut încă *dulceața* mierii pe care o conține, încă mai păstrează câte ceva din *mirosul* florilor din care a fost culeasă, precum și *culoarea*, *forma*, *mărimea* și *înfățișările* ei; este dură, este rece, poate fi pipăită și, dacă o veți lovi, va scoate un anumit *sunet*¹¹.

Ceara ni se oferă simțurilor cu toată bogăția ei: gustul, culoarea, sunetul. Descartes nu vrea să rămână la această plenitudine senzorială primară și, apropiind ceara de foc, demonstrează caracterul secundar al tuturor impresiilor primite la prima vedere: „ceea ce îi mai rămăsese din aromă se împrăștie, mirosul dispare, culoarea i se schimbă, forma i se pierde, volumul îi sporește, devine lichidă, se încălzește, abia poate fi atinsă, și, deși este lovită, nu mai scoate nici un sunet.”¹² Belșugul senzorial este supus „arderii” de către filosoful raționalist spre a-i arăta netemeinicia. La întrebarea: *după această schimbare, mai rămâne oare aceeași ceară?* Descartes răspunde hotărât *Da*, fiindcă esența bucatii de ceară stă în faptul

¹⁰ Paul Erich Küppers, *Der Kubismus. Ein Künstlerisches Formproblem unserer Zeit*, Leipzig, 1920, p. 50.

¹¹ René Descartes, *Meditații Metafizice*, traducere de Ion Papuc, București, Editura Crater, 200, p. 42 (subl. mele).

¹² *Ibidem*, p. 42.

ei de a fi un obiect întins, măsurabil și nu în inițiala simfonie de senzații. Kandinsky ar răspunde la aceeași întrebare cu un decis *Nu* fiindcă bucata de ceară, la fel ca oricare alt lucru, are o irepetabilitate proprie dată de culori, formă și sunet. Orice schimbare, oricât de minusculă, va altera lucrul în esența lui: „Orice formă este la fel de sensibilă ca un norișor de fum: până și cea mai mică, imperceptibilă, deplasare a uneia din părți o va modifica în mod esențial”¹³.

Kandinsky nu va merge pe drumul inaugurat de Descartes, cel de a îndepărta aspectele cromatice sau sonore în vederea identificării unei forme imuabile situate în intelect, sau așa cum se poate observa clar la Kant, spre atingerea unui teritoriu al purității:

Forma pură a sensibilității se va numi și ea intuiție pură. Astfel, dacă *îndepărtez* din reprezentarea de corp ceea ce intelectul gândește despre el, ca substanță, divizibilitate etc., tot astfel ceea ce în el aparține senzației, ca impenetrabilitate, duritate, culoare etc., îmi mai rămâne ceva din această intuiție empirică, anume întinderea și figura. Acestea aparțin intuiției pure, care are loc *a priori* în simțire, chiar independent de un obiect real al simțurilor sau al senzației, ca o simplă formă a sensibilității.¹⁴

Limbajul folosit de Kant sau Descartes în raport cu lumea văzută denotă vehemență belicoasă: „îndepărtez”, „anulez”, „extrag” etc. În fapt, pentru filosofii moderni dimensiunea cromatică a lumii e un *casus belli*, un motiv de confruntare polemică având ca scop curățirea ei de calitățile „secundare” (culoare, sunet) în vederea obținerii unei forme pure. Mai precis, filosofia modernă declară război culorii în vederea formei pure.

Opera teoretică a lui Kandinsky își capătă deplina ei semnificație pe fondul acestui război, miza ei fiind de a arăta că *orice formă e inerent cromatică și sonoră*. Cu alte cuvinte, triunghiul pur obținut de Kant are o ascuțime care îl face să sune a galben, cercul gol are o extindere care îl face să sune a albastru etc., iar în simplitatea formală a punctului putem asculta liniștea culorii negre. Forma, culoarea și sunetul nu pot fi separate, fiind esențial lipite între ele. O formă a cărei cromaticitate inerentă ar fi eliminată nu ar mai fi formă. Încercarea lui Kandinsky se întinde așadar până la fundamentele gândirii moderne, mai exact până la momentul în care aceasta a decis să separe forma de culoare și sunet, lumea vizibilă de cea a formelor.

Ajunși aici ne găsim în fața unei dileme. Kandinsky afirmă că miza lui este invizibilul; dacă e așa, cum poate el atinge nevăzutul fără să părăsească văzutul? Cum poate mintea să atingă lumea ideilor inaparente stăruind în lumea culorilor și a sunetelor? Cum poți accede la origine fără a părăsi locul în care te afli?

¹³ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 64.

¹⁴ Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, în *Opere*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, ediție îngrijită de Ilie Pârvu, traducere de Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, București, 2017, p. 82.

Răspunsul simplu al lui Kandinsky va fi că nevăzutul se arată printr-o percepere mai amănunțită a văzutului, adică printr-o *percepție extatică*, una care să depășească vizibilul cu vizibil cu tot. Altfel spus, invizibilul poate fi atins printr-o „receptivitate mai fină”¹⁵, în care simțurile în loc să fie anulate sunt potențate până la îmbinarea lor care face să ascultăm culorile sau să privim sunetele. La Kandinsky, nevăzutul nu se arată în urma eliminării bogăției lumii văzute, ci prin sporirea acesteia¹⁶.

Artistul rus operează și el o reducere, dar una de altă natură. În vreme ce filosofii moderni goleau lumea senzorială pentru a obține o gândire lipsită de simțuri, Kandinsky reduce culorile la forme, formele la culori, sunetele la culori, pentru a obține o lume percepută prin topirea simțurilor unul în altul. Percepția iese din sine tocmai în vederea unirii cu sine. Cu alte cuvinte, filosofii moderni au căutat temeiul lumii văzute prin eliminarea simțurilor, iar Kandinsky a căutat accesul spre aceeași lume prin întărirea lor. Nu eliminarea simțurilor dă nevăzutul, ci conlucrarea lor până la identificare sau, mai exact, aducerea lor într-o stare extatică. Se spune de obicei că artistul rus a vrut să elibereze culoarea de formă, un bun exemplu pentru o astfel de viziune fiind *Improvizația 19*. Așa cum vom vedea însă, Kandinsky desparte formele de culori într-un prim moment numai pentru a le arăta identitatea de profunzime. Anticipând, trebuie spus că între forme și culori există o diferență externă, dar în ce privește interioritatea, ele coincid. Scopul lui Kandinsky este de a ridica percepția spre acele sfere spirituale din care izvorăsc simultan sunetele, culorile și formele.

SPIRITUALUL ÎN ARTĂ

Teza pe care o putem extrage deja din titlul lucrării *Spiritualul în artă* este că în artă există ceva spiritual. Scopul oricărei interpretări este să lămurească natura și originea acestui concept, precum și modul în care el se așază în miezul artei. De ce simte nevoia Kandinsky să pună în centrul gândirii sale această legătură intimă dintre spiritual și artă?

Există în cultura germană o tradiție îndelungată legată de distincția dintre suflet și spirit. Ea își găsește exprimarea cea mai elaborată în filosofia lui Hegel. Filosoful german diferențiază sufletul ca ipostază a tot ceea ce ține de particularitatea unui individ de spirit, înțeles ca o oglindire a universalului. Cele două nu pot fi nici identificate, dar nici despărțite. De exemplu, când spun „Acum este zi”, eu îmi manifest particularitatea (faptul de a fi acum) folosind o instanță universală: limba. Cuvintele „aici”, „este”, „zi” fac parte dintr-o tradiție istorică și lingvistică fără de care particularitatea mea ar fi de negândit. Prin urmare, spiritul se referă la acele unități colective organice care dau formă existenței noastre individuale aici și

¹⁵ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 64

¹⁶ Este teza pe care Michel Henry o dezvoltă în *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, PUF, 2014.

acum. Limba, istoria, statul sunt toate manifestări ale spiritului. Teza lui Hegel este că acest spirit precedă atât omul, cât și natura, ambele fiind cristalizări ale lui. Totul este în esență spirit. Conceptul spiritului a cunoscut o evoluție spectaculoasă, întinzându-se în multiple domenii ale culturii. Din fericire, Kandinsky ne indică sursa spre care trebuie să ne îndreptăm: teosofia. Ea este „una din cele mai mari mișcări spirituale care reunește astăzi un mare număr de oameni și care... pe drumul cunoașterii interioare încearcă să se apropie de problemele spiritului”¹⁷. Credința artistului rus este că teosofia conține germenii unei renașteri spirituale care depinde în esența ei de transfigurarea artei. Dar de ce ar avea nevoie teosofia de artă? De ce noua renaștere a spiritului depinde în mod fundamental de artă? În principal, pentru că spiritul se manifestă pentru teosofi în mod esențial cromatic fiind astfel mult mai material decât spiritul tradiției filosofice.

ESENȚA CROMATICĂ A SPIRITUALULUI

Deși teosofia ca viziune asupra lumii apare pentru prima dată la Schiller, ea dobândește statutul unei discipline autonome abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, odată cu apariția lucrărilor Elenei Blavatsky. Ideea de bază a teosofiei este că asemănările dintre religii nu pot fi explicate decât prin postularea unui adevăr unic din care ele au izvorât la origine. Teosofia este, din acest punct de vedere, un strămoș al istoriei comparate a religiilor. Elena Blavatsky pretindea că în perioada în care a vizitat Tibetul a avut acces la cea mai veche scriere religioasă a lumii numită *Cartea Dzian*, această carte punând-o în legătură cu duhuri nevăzute care îi dezvăluiau adevăruri neștiute. Blavatsky afirmă că principala ei lucrare *Doctrina Secretă* nu a fost scrisă de ea, ci dictată. Dincolo de aceste detalii oculte, ceea ce ne interesează este premisa teosofiei, anume existența unui adevăr unic de natură spirituală care precedă toate religiile. Potrivit lui Kandinsky, „teosofia se confundă cu adevărul veșnic”¹⁸. Strania popularitate pe care teosofia a avut-o printre artiști este dată de faptul că acest adevăr spiritual se manifestă cromatic. Dimensiunea cromatică a spiritului e clar expusă de discipolii Elenei Blavatsky, anume Annie Besant și Charles Leadbeater¹⁹.

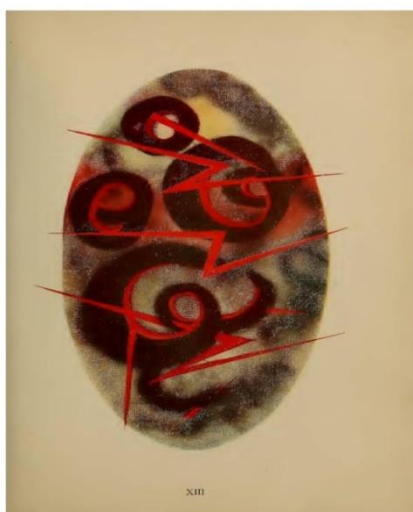
Totul pleacă de la ideea unui spirit atotcuprinzător care străbate întreg cosmosul și din care se nasc toate câte sunt, de la planete la emoții sau gânduri. Fiecare lucru sau sentiment ia naștere printr-o anumită vibrație a spiritului care la rândul ei cauzează o schimbare cromatică. Este motivul pentru care manualele de teosofie încep de regulă cu o paletă de culori însoțite de semnificația lor ocultă.

¹⁷ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 33.

¹⁸ *Ibidem*, p. 33.

¹⁹ Vezi *Man: Visible and invisible. Examples of types of men as seen by means of trained clairvoyance*, New York, 1903.

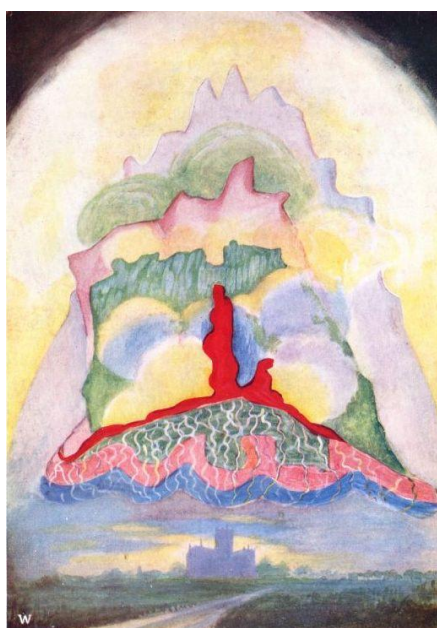
Așa cum se poate vedea la începutul lucrării lui Leadbeater, fiecare culoare are un sens „intern”, pe lângă cel vizibil. De exemplu, sentimentul profund religios se manifestă mereu ca albastru, inteligența ascuțită e mereu galbenă, simpatia e verde etc. Toate aceste culori alcătuiesc trepte ale manifestării spiritului în cosmos, ele căpătând o formă cât se poate de densă în aura care înconjoară corpul uman. Aura unui om inteligent va avea o coloratură preponderent galbenă, cea a unui egoist una gri. Un om nervos transformă spiritul din jurul său într-un nor închis străbătut de linii roșii care fulgeră în zig-zag, așa cum se poate vedea aici:



Această imagine reflectă vibrațiile cromatice pe care spiritul le îndură atunci când un om e stăpânit de o furie puternică. Ideea fundamentală este că noi trăim în spirit la fel cum peștii trăiesc în apă. La fel cum deplasarea peștilor produce unde ale apei, mișcarea minții și a afectivității noastre cauzează unde cromatice în spiritul înconjurător. Problema este că aceste culori ale spiritului nu se văd cu ochiul liber. Iată o provocare care trebuie să-l fi entuziasmat pe Kandinsky: cum poate un artist să facă vizibil invizibilul din culoare? Cum poate percepția să capteze cromatica nevăzutului?

Mergând mai departe, Besant și Leadbeater încearcă să dea un chip cromatic fiecărei emoții fundamentale omenești ajungând în cele din urmă la ideea lor directoare: pe măsură ce înaintezi în spirit, culoarea, forma și sunetul se întrepătrund. Despărțirea în simțuri este o consecință a căderii din sferele superioare ale spiritului. Pe măsură ce mintea urcă în ierarhia realității, ea încetează să mai perceapă ființa cu simțuri distincte. De la un anumit nivel în sus, culorile au sunet, sunetele au culoare, formele cântă, iar cântecul se face formă. Există zone ale „mumelor” în care lumea e în continuă facere, unde mintea poate privi arhetipurile primare din care izvorăsc atât culorile, cât și sunetele sau formele. Astfel, orice

sunet are o anumită culoare, iar Leadbeater pretindea că posedă capacitatea de a vedea aceste întrepătrunderi. La sfârșitul cărții despre formele gândirii există mai multe desene descriind efectele cromatice ale unor simfonii celebre. O uvertură wagneriană învâluie spațiul cu o multitudine de vibrații spiritual-cromatice, fiindcă potențarea sunetului spre sferele superioare îl va face să devină una cu culorile. Mai exact, sufletului îi este indusă o percepție extatică cu ajutorul căreia se poate ridica spre sfera din care provin atât sunetele, cât și culorile, acolo unde orice sunet are o culoare și orice culoare un sunet. Atmosfera cromatică a unei opere wagneriene arată astfel din unghi teosofic²⁰:



Sunetele pot avea așadar un efect spiritual asupra întregului cosmos. Kandinsky a fost entuziasmat de această viziune, el regăsindu-și în ea propria experiență din tinerețe, când, în timpul ascultării uverturii la *Lohengrin*, a început să vadă cum sunetele se transformă în culori²¹. Acel domeniu spiritual în care sunetele, formele și culorile devin una este numit de teosoful Rudolf Steiner²² teritoriul ierarhiilor abstracte. „Spațiul” spiritual în care sunetul este culoare și culoarea este sunet trebuie să fie unul *abstract*. Numai o artă abstractă poate ridica percepția spre acele zone originare ale facerii. Kandinsky ne arată așadar care este drumul pe care trebuie pășit în vederea salvării spiritualului din coșmarul materialist în care

²⁰ În Charles Leadbeater & Annie Bessant, *Thought-forms*, London, 1901, p. 158.

²¹ Wassily Kandinsky, *Rückblicke*, Bern, Benteli Verlag, 1977, p. 47.

²² Rudolf Steiner, *Teosofia*, traducere de Petre Papacostea, București, Editura Univers, 2011.

trăiește omul european al începutului de secol. Este vorba despre urcușul minții spre zonele abstracte din care izvorăsc culorile, formele, sunetele.

VIBRAȚIA FĂRĂ OBIECT

Kandinsky crede că mințile oamenilor se află într-o continuă cădere dintr-un vârful în care toate sunt una (formele, culorile, sunetele). Acest vârful se lărgeste luând forma unui triunghi aflat în mișcare; pe măsură ce baza se lărgeste, spiritualul pierde din forță: „triunghiul spiritual înaintază și se înalță cu încetul. Astăzi unul din marile lui compartimente inferioare ajunge la primele cuvinte de ordine ale crezului materialist”²³. În viziunea elitistă a lui Kandinsky, la baza triunghiului îi avem pe cei mulți, care nu cred decât în ce se vede, cei pentru care totul se reduce la materie și la pofta individuală. Pe măsură ce urcăm, oamenii devin puțin numeroși, dar dobândesc o tot mai mare acuitate a percepției. Semnul distinctiv al celor ajunși în vârful triunghiului este că văd dincolo de materie, intuind o „nonmaterie sau o materie inaccesibilă simțurilor noastre”²⁴. Arta de la baza triunghiului „duce o viață umilită și este folosită în scopuri exclusiv materiale. Ea își caută conținutul în materia brută, pe cea subtilă n-o cunoaște.”²⁵ Prin urmare, semnul urcușului minții în ierarhia spirituală este capacitatea de a vedea „materia subtilă” sau „nonmateria”. Această materie subtilă sau nonmaterie nu este altceva decât spiritul împreună cu întreaga sa paletă de culori nevăzute. Kandinsky crede așadar că indicatorul evoluției spirituale este desprinderea de obiect, de materia brută. O asemenea desprindere este o caracteristică a întregii epoci, iar urme ale ei pot fi întâlnite în toate domeniile. Pentru a ilustra această teză de filosofie a culturii, Kandinsky arată cum toate disciplinele din vremea sa erau în cursul realizării a ceea ce se poate numi o „revoluție a abstractului”, prin care spiritul se dezlipește de cușca sa materială pentru a se ridica spre spațiile materiilor abstracte.

Arta trebuie să urmeze calea deschisă de metamorfozele prin care au trecut toate disciplinele. Intrarea pe drumul abstracției de tip spiritual va apropia artele până la identificare din moment ce simțurile se vor topi unele în altele: „născându-se nu s-au aflat artele ca atare mai aproape una de alta decât în acest ultim ceas al unei cotituri spirituale. În toate cele arătate se află germenii aspirației spre ceea ce este dincolo de natural, spre abstracție și spre natura interioară.”²⁶ Teza lui Kandinsky este așadar că toate disciplinele trec printr-o schimbare structurală asemănătoare. Să urmărim notele caracteristice ale acestor schimbări așa cum le creionează Kandinsky

²³ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 28.

²⁴ *Ibidem*, p. 32.

²⁵ *Ibidem*, p. 24.

²⁶ *Ibidem*, p. 43.

a)Revoluția abstractă în poezie: cuvintele ca sunete pure

Poetul și dramaturgul belgian, Maurice Maeterlinck, a „dematerializat” poezia rupând cuvântul de referentul său real și proiectându-l într-un spațiu interior. Astfel, în mintea ascultătorului se naște o „representare abstractă, un obiect dematerializat, care de îndată trezește în inimă o vibrație”²⁷. Limbajul devine astfel o simfonie de sunete pure pe care nu le auzim în cursul vorbirii de zi cu zi, sunete care nemaifiind lipite de materia reală pot trimite către obiecte „abstractizate”. Un bun exemplu al unui asemenea procedeu de eliberare poetică a sunetului este versul lui Nichita Stănescu „N-ai să vii și n-ai să morți” care desprinde cuvântul „morți” de conexiunea cu lumea obiectelor, lăsându-l să emane o vibrație abstractă, pur sonoră, de dinaintea întâlnirii cu lumea.

b)Revoluția abstractă în muzică: sunetele non-sonore

O turnură abstractă asemănătoare întâlnim în muzica lui Richard Wagner în care eroii sunt plăsmuiți nu din recuzita teatrală, fard sau efecte de lumină, ci printr-un motiv precis, o vibrație sonoră abstractă care precedă individualitatea personajului. Eroul se materializează treptat pornind de la o temă muzicală, el coboară dintr-o atmosferă sonoră abstractă. Ne putem gândi aici la tema care-l însoțește constant pe Siegfried în *Inelul Nibelungilor*. Pe lângă Debussy, cel care a dus la cel mai înalt nivel revoluția abstractă în muzică este Arnold Schönberg. Muzica lui „ne introduce într-un nou imperiu, unde trăirile muzicale nu sunt acustice, ci pur sufletești”²⁸. Sunetul se desprinde așadar de lume devenind o vibrație pre-obiectuală.

c)Revoluția abstractă în pictură: mutarea lucrurilor în interior

Cézanne este cel care mută lucrurile dintr-un spațiu extern în unul intern. El recunoaște peste tot dimensiunea internă a lumii, „viața ei interioară”²⁹. Cézanne participă la revoluția abstractă fiindcă nu este interesat de „representarea unui om, nici de cea a unui măr sau a unui copac, ci toate acestea sunt folosite de el în scopul alcătuirii aceluși obiect purtător al unui sunet pictural interior”³⁰. De asemenea, Picasso participă la distrugerea materialității prin dezmembrarea și reorganizarea ei.

d)Revoluția abstractă în fizică: dezintegrarea materiei

Marile preschimbări prin care a trecut fizica la începutul secolului au „pus la îndoială realitatea materiei”³¹. Kandinsky crede că procesul dezintegrării atomului ne va învăța să nu ne mai oprim la cărămizi stabile și solide cum ar fi atomii, ci să

²⁷ *Ibidem*, p. 35.

²⁸ *Ibidem*, p. 39.

²⁹ *Ibidem*, p. 40.

³⁰ *Ibidem*, p. 40.

³¹ *Ibidem*, p. 31.

înaintăm tot mai mult în lumea infinitului mic deschisă de teoria electronilor. Așa cum arată Ringbom, Kandinsky regăsea în ultimele evoluții din fizică o confirmare a viziunii teosofice, conform căreia desfacerea materiei nu ne va duce la atomi, ci la descoperirea unei lumi spirituale abstracte³².

e) Concluzie: abstractul ca vibrație fără obiect

Toate revoluțiile descrise de Kandinsky au o notă comună: desprinderea de lumea obiectelor. Această dezlegare de lucrurile concrete este înțeleasă ca o întoarcere la acele orizonturi originare din care izvorăsc obiectele. Toate disciplinele părăsesc lumea concretului pentru a răsuci mintea înspre ceea ce Kandinsky numește *vibrație fără obiect*. Este vorba despre o vibrație care precedă obiectul și îl face cu putință. Poezia rupe cuvântul de obiect și îl îndreaptă spre vibrația sonoră abstractă din care provine, muzica rupe sunetul de semnificația sa obiectuală și îl mută în vibrația interioară din care izvorăște, fizica desface materia pentru a regăsi o tensiune vibratorie non-materială. În fapt, dincolo de toate diferențele între ele, toate aceste discipline trimit către același univers arhetipal abstract. Kandinsky crede că și pictura trebuie să ducă la îndeplinire procesul de spiritualizare prin abstractizare. Artă va adăuga acestei dinamici dimensiunea percepției extatice și a materialității fine. Conștiința trebuie să se ridice deasupra lumii obiectelor, dar fără a renunța la materialitate și la percepție. Vibrația pre-obiectuală poate fi literalmente percepută. O percepție extatică va fi pusă în fața unei materii extatice.

PERCEPȚIA EXTATICĂ

Abstractul la Kandinsky nu trebuie văzut așadar ca o îndepărtare de percepție. El nu trebuie interpretat logic ca o generalizare în urma căreia s-ar pierde conținutul și care ar duce la o noțiune mult mai săracă în determinatii decât obiectul concret de la care s-a plecat. În acest sens vorba lui Spinoza e lămuritoare „Conceptul de câine nu latră”; cu alte cuvinte, prin generalizare, prin părăsirea obiectului concret are loc o golire de conținut. Abstractul lui Kandinsky este de altă natură: actul abstractizării este, dimpotrivă, unul care sporește percepția concretului. Abstractul e văzut ca o vibrație care conține în sine latent multiple obiecte și trăsăturile lor. Kandinsky ne va arăta cum o aceeași vibrație poate da naștere atât culorilor, cât și formelor. Cu alte cuvinte, vibrația fără obiect este baștina obiectului. Trebuie de asemenea subliniat că vibrația originară a obiectului constituie dimensiunea sa interioară. Atâta vreme cât privirea va fi legată numai de aspectul extern, ea va eșua în a percepe sunetul intern al obiectului.

³² Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo Akademi, 1970, p. 78.

În capitolul IV al *Spiritualului în artă*, Kandinsky leagă ideea revoluției abstracției de viziunea istoric-filosofică referitoare la destinul culturii europene. Începutul de secol este pentru artistul rus un „ultim ceas al unei mari cotituri spirituale”³³ ale cărei semne sunt aspirația spre abstracție înțeleasă ca natură interioară. Aici ideea de „interior” nu trebuie confundată cu „mentalul”, fiind vorba despre interiorul lucrurilor însele, unul care cuprinde atât lumea externă, cât și pe cea sufletească. Nu trebuie uitat că spiritul așa cum îl înțelege Kandinsky este diferit de suflet. Spiritul este o matrice omniprezentă în care au loc acele vibrații originare. Prin urmare, același spirit locuiește în sufletul meu și în lume. Ceea ce înseamnă că atunci când percep o culoare nu este vorba despre două elemente străine care intră în conexiune, ci de o aceeași vibrație care se desface în două părți. Pentru a lămurii această situație, Rudolf Steiner cercetează semnificațiile culorilor în limbajul comun. În multe limbi, „verdele” e folosit ca simbol pentru starea afectivă pricinuită de o mânie necontrolată. Și în limba română spunem că cineva s-a făcut „verde de furie”. Steiner se întreabă de ce o culoare atât de liniștită precum verdele este folosită pentru a descrie vârtoarea unei furii. Potrivit teosofului german, verdele este expresia esenței naturii vegetale; ea nu devine verde, ci sfera spirituală colorată în verde devine natură. Cantitatea de conștiință și rațiune din această sferă a verdelui este mai mare decât cea aflată în lumea anorganicului, dar mai mică decât cea prezentă în lumea omului. Atunci când e stăpânit de o mânie necontrolată, omul se deconectează de la sferele conștiinței raționale și rămâne simplă natură vegetală, astfel încât culoarea aurei sale interne va fi verde. Cu alte cuvinte, omul coboară în ierarhiile cromatice ale spiritului de la albastrul conștiinței spre verdele vegetalului. În atmosfera din jurul unui om desfigurat de mânie intuim culoarea interioară a verdelui. Aceasta arată că nu există o opoziție de netrecut între om și lume. Atât conștiința cât și lumea cu toate palierele ei participă la același spirit cromatic. Totul este doar o treaptă în interiorul acestui spirit atotcuprinzător³⁴.

Din acest motiv, Kandinsky crede că efectele culorilor, sunetelor și formelor asupra minții noastre nu au în ele nimic arbitrar, ele nu sunt simple senzații subiective, ci conțin o necesitate dată de faptul că atât noi cât și ele respirăm același spirit: „culoarea este un mijloc de a exercita o influență directă asupra sufletului. Culoarea este clapa. Ochiul este ciocanul. Sufletul este pianul cu multe corzi.”³⁵ Această relație nu trebuie înțeleasă sub nicio formă în mod mecanic. O asemenea explicație este tot ce poate fi mai departe de scopul lui Kandinsky. Dimpotrivă, tocmai omniprezența spiritului face ca aceeași vibrație spirituală să prindă în vârtejul ei atât sufletul privitor, cât și formele sau culorile. Acest principiu al dependenței minții de vibrații superioare este numit de Kandinsky principiul necesității interioare și stă în centrul teoriei sale: „Artistul este mâna prin care una sau alta din clape fac sufletul omenesc să vibreze adecvat. Este limpede deci că

³³ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 43.

³⁴ Rudolf Steiner, *Das Wesen der Farben*, Rudolf Steiner Verlag, 1991, pp. 23–38.

³⁵ Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 53.

armoniile cromatice nu se pot baza decât pe principiul afectării adecvate a sufletului omenesc. Această bază va fi denumită principiul necesității interioare.”³⁶

În concluzie, conceptul de „spiritual” din titlul cărții lui Kandinsky trebuie înțeles ca o *interioritate abstractă a lumii care se manifestă ca vibrație dinamică*. Această interioritate a lumii ni se va arăta abia atunci când percepția va ști să depășească lumea obiectelor pentru a deveni una cu vibrația izvorâtoare de lume. Așa cum am spus la început, scopul artei este de a desprinde percepția de lucrurile văzute și de a o face să vadă în lume absența acestui tremur original spre care sufletul se va simți nevoit să se ridice.

Așa cum am văzut mai sus, Kandinsky regândește culorile și formele pornind de la ideea de vibrație abstractă lipsită de obiect. Astfel, întrebarea care servește ca punct de plecare se referă la dizolvarea concretului în abstract. Dacă pasul desprinderii de obiect era inteligibil și coerent în ciuda abstracției sale, mintea se lovește de o firească nedumerire în fața ideii de a prezenta culori și forme în lipsa obiectelor. Triunghiul, cercul sau pătratul sunt obiecte geometrice; cum putem să gândim formele în lipsa dimensiunii lor obiectuale? De asemenea, galbenul, albastrul sau verdele sunt obiecte în lume; cum le putem gândi fără a face apel la lucruri? Pentru a putea schița răspunsul la aceste întrebări, trebuie să aducem în discuție o distincție care funcționează implicit în *Spiritualul în artă* și pe care Kandinsky o pune la baza cercetării sale din 1927, *Punct, Linie, Suprafață*: „Fiecare fenomen poate fi experimentat în două moduri. Aceste două specii nu sunt arbitrare, ci strâns legate de fenomene, ele sunt deduse din natura fenomenelor, din cele două trăsături ale acestora: *Intern – extern*”³⁷. Orice fenomen există așadar în două dimensiuni: cea externă, a lumii vizibile populată de obiecte și cea internă, a lumii invizibile străbătută de vibrații abstracte. Deși Kandinsky nu face explicit această distincție în prima lui lucrare, este clar că ea funcționează ca punct de pornire a întregului demers. Astfel, pictorul rus vorbește despre „cele două fețe ale formei”³⁸, despre „conținutul intern al formei”³⁹ sau „glasul intern al culorii”. Există așadar o culoare externă și una internă, o formă internă și una externă.

Putem lesne observa că, din punct de vedere extern, culorile și formele sunt profund diferite. Triunghiul pare să nu aibă niciun punct de legătură cu galbenul sau cercul cu albastrul. Din punct de vedere intern însă, lucrurile ar trebui să stea altfel, fiindcă internul se referă la acel domeniu abstract al vibrației de dinaintea obiectului. Primul pas este să căutăm corespondențe între culori și forme care să ne trimită apoi spre o esență comună:

Se poate observa ușor că valoarea unor culori este subliniată prin unele forme și atenuată prin altele. În orice caz culorile ascuțite sună, în specificul lor, mai

³⁶ *Ibidem*, p. 52.

³⁷ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, München, 1926, p. 11.

³⁸ Idem, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 58.

³⁹ *Ibidem*, p. 59.

puternic dacă se asociază cu o formă ascuțită (de exemplu, galbenul în triunghi), culorilor care tind spre tonurile adânci sunt accentuate în această tendință de formele rotunde (de exemplu, albastrul în cerc)⁴⁰.

Formele și culorile prezintă o diferență clară în aspectul lor exterior, dar Kandinsky afirmă că profundele corespondențe dintre ele, observabile cu ochiul liber, trimit către o concordanță de adâncime. Ce au în comun triunghiul și galbenul? Din punct de vedere extern, nimic. Din punct de vedere intern, ele participă la aceeași *vibrație ascuțită*; ele *sună* la fel. Prin urmare ele „coboară” din aceeași vibrație.

Concluzia este că elemente omogene precum culorile sau formele pot participa, în ciuda aspectului extern complet diferit, la o tonalitate identică. Așa cum arată Michel Henry, o tonalitate unică poate fi obținută mai ușor prin reconcilierea a două elemente eterogene (formă și culoare) decât prin reconcilierea unor elemente omogene (două culori sau două forme)⁴¹. Henry scoate la lumină dimensiunea inerent fenomenologică a încercării lui Kandinsky. Pictorul rus gândește aici o *reducție* a unor obiecte eterogene la o unică esență. Cu alte cuvinte, diversitatea obiectuală e redusă la unitatea vibrației, la fel cum la Husserl pluralitatea fenomenelor e redusă la unitatea esenței. De remarcat este accentul muzical al reducției kandinskyene, câmpul comun la care sunt reduse culorile și sunetele fiind unul sonor. Din acest motiv, Kandinsky îndeamnă pictorul să se adreseze muzicii și să-și construiască propria artă după modelul acesteia: „artistul se va adresa muzicii și va încerca să găsească și în arta sa mijloace asemănătoare”⁴². Nu este vorba firește despre o aplicare exterioară a muzicii asupra celorlalte arte, ci despre un îndemn adresat artiștilor de a căuta muzicalitatea propriei arte: „preluările de metodă nu rămân exterioare, ci sunt de principiu. Acestea înseamnă că ceea ce un anume gen de artă are de învățat de la alt gen este felul de a proceda cu mijloacele ei proprii; trebuie să învețe acest lucru pentru a trata la fel propriile ei mijloace, conform principiului specific numai ei.”⁴³ Nu trebuie să uităm că muzica la care se referă Kandinsky e una non-acustică. Formele și culorile provoacă prin vibrațiile lor interne „un sunet interior”⁴⁴. Aceste sunete interioare se manifestă în domeniul *spiritualului*.

Putem concluziona că abstracția dinamică înțeleasă ca vibrație fără obiect presupune o reducție aplicată formelor și culorilor. Corespondențele dintre forme și culori ne indică un domeniu profund în care acestea coincid. Pentru a le putea percepe în coincidența lor, e nevoie de o întrepătrundere a simțurilor asemănătoare fenomenelor sinesteziei. Pe lângă triunghiularitatea culorii galbene, putem percepe

⁴⁰ *Ibidem*, p. 57.

⁴¹ Michel Henry, *Seeing the invisible. On Kandinsky*, Continuum, 2009, p. 83.

⁴² Wassily Kandinsky, *Spiritualul în artă*, ed. cit., p. 44.

⁴³ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 50.

și un anumit gust al ei: „Se poate într-adevăr presupune că un galben deschis poate da impresia de acru prin asociere cu lămâia”. Oamenii capabili să își ridice mintea spre acest teritoriu al marilor întrepătrunderi dau dovada unei capacități unice de conlucrare a simțurilor, ei „seamănă cu acele viori bune, pe care s-a cântat mult și care, la fiecare atingere de arcuș, vibrează în toate componentele sale... văzul este legat nu numai de gust, ci și de toate celelalte simțuri”⁴⁵.

Pe măsură ce înaintăm spre domeniul spiritual și părăsim lumea obiectelor, simțurile noastre se întrepătrund și tind să se unifice într-o unică intuiție. Prin urmare, demonstrarea faptului că forma și culoarea sunt în fond una are drept consecință firească sublinierea unității de esență a tuturor simțurilor. Miza artei lui Kandinsky este de a produce în afectivitatea noastră o transfigurare a simțurilor care să ne ridice spre o asemenea percepție extatică. Trebuie doar ca mintea noastră se fie capabilă să perceapă vibrațiile nesonore ale culorilor și formelor.

La final trebuie spus că proiectul lui Kandinsky, care nu face decât să transfere în pictură ideile mai generale ale teosofiei, e viciat de o contradicție interioară. Intenția explicită a pictorului a fost de a depăși materialismul care punea stăpânire pe lumea europeană a începutului de secol. Numai că el pune în operă această depășire cu ajutorul introducerii abstractului, înțeles ca o formă superioară a materiei. Cu alte cuvinte, Kandinsky vrea să depășească materialismul prin introducerea unei materii mai rafinate. Departe de a depăși materialismul, arta abstractă nu face decât să confirme, pe altă cale, uitarea de ființă a omului dominat de tehnologie.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 52.