

Să vezi invizibilul ori despre spiritual în artă

Marina VRACIU, Merișor G. DOMINTE, Stelian ONICA

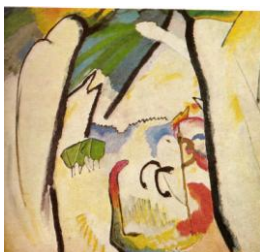
The paper explores the correlation between the visual and the theoretical discourse of the Russian painter Wassily Kandinsky, whose universality is structured on the adaptation of modern modalities used to render the traditional essences.

Un text sau un discurs vizual poate fi impregnat de religiozitate fără a aparține neapărat domeniului teologic. Spiritualitatea emanată din o serie de exprimări culturale laice poate fi tot atât de intensă ca și cea pe care o considerăm de drept a fi caracteristica de bază a artei religioase. Ca și felul cum ne exteriorizăm fiecare gândurile și trăirile contează tot atât de mult cum privim o realizare sau alta și ce înțelegem fiecare din ceea ce o scriere sau o exprimare artistică ne oferă. Cuvântul și imaginea sunt diferite ca modalități de exprimare dar se pot întâlni, prin esența lor energetică, în același registru spiritual. Mesajele acestora au rolul de a eleva conștiința și sufletul uman, pentru ca rațiunea și sensibilitatea să existe în concordanță și să releve invizibilul prin imagini și inexprimabilul prin cuvinte. Proporția, echilibrul, contrastul, unitatea, armonia ni se relevă vederii din timpuri ancestrale, culturile și civilizațiile ce s-au succedat arătându-ne că orice specific se dovedește a fi impregnat spiritual cu energii pozitive al căror rezultat vizibil sunt însăși formele pe care le apreciem ca fiind frumoase. Pledoaria pentru frumusețe este însăși demersul pentru natura benefică a încărcăturii spirituale, care să cizeleze nu numai forma exterioară ci și conținutul integrat ei. Corespondența esență-aparență devine în artele vizuale o necesitate, căci prin aspectele formelor se exprimă însăși sensurile pe care imaginile intenționează a le transmite către privitori. Astfel ne obișnuim cu evidența că, odată cu vizibilul, oamenii percep și invizibilul sau încărcătura energetică integrată în orice formă văzută ori simțită. Potrivirea sau nepotrivirea acestora lasă loc de alte discuții, intenția de aici fiind doar de semnalare a încărcăturii spirituale și în reprezentări care nu neapărat se integrează cultic sau se subsumează religioasă unor anume convenții ori canoane, dogme și tradiții. Căutarea esențializărilor plastice, a primordialităților care să ofere un suport vizibil ideii de chintesență, conduce de la sine la abstragerea din exterioritatea realității concrete și la orientarea către interioritatea realității sublimite, abstractizate prin formele de sinteză care intenționează să o exprime. Artă abstractă, chiar dacă pare o descoperire a modernității, există *in nuce* în orice epocă și în orice loc, arhaicul și etnosul din exprimările artistice

presupunând-o de la sine atunci când se analizează un context sau mediu vizual. Prin invizibilă sa determinare simbolică aduce în vizibil creșterea sau formarea realizării artistice, pe care o încarcă și o orientează semantic. Astfel, orice operă de artă, care presupune prin însăși definirea o anumită măiestrie a realizării, apare cu intenția de a se putea produce prin intermediul ei o serie de rezonanțe în privitorii care o receptează. Invizibilul filon al transmițitorilor ideice se concretizează în vizibil prin intermediul unor limbaje plastice, configurate prin diferite procedee de compunere vizuală. Transpunerea în cuvinte a demersurilor artistice ori a crezurilor plastice au mediat totdeauna către public atât decodificări ale operelor cât și o altă față artistică sau disponibilitate de exteriorizare livrescă a celor care au folosit cu har nu numai imaginile ci și vorbele. În acest sens, acum un secol, în 1910, Vassily Kandinsky, inițiator și promotor al picturii abstracte, scria: «Ați cartea mea *Spiritualul în artă* cât și almanahul *Călărețul albastru* au avut ca scop principal să trezească la viață capacitatea experienței spirituale în toate domeniile materiei și ale spiritului. Va fi o capacitate indispensabilă în viitor, fiindcă numai datorită ei experiența umană dobândește dimensiuni infinite»¹. Această viziune premonitoare este cu atât mai actuală astăzi cu cât conștientizăm că fără o încărcătură spirituală exprimările vizuale se aglomerează și rămân ca niște carcase, părăsite de energiile care să le mențină viabile în angrenajul sensurilor și semnificațiilor ce compun realitatea văzută și nevăzută de către ființa umană.



Kandinsky-Prima lucrare abstractă acuarelă, 50x65 cm, 1910



Kandinsky- Sf. Gheorghe I ulei pe pânză, 96x 105 cm, 1911

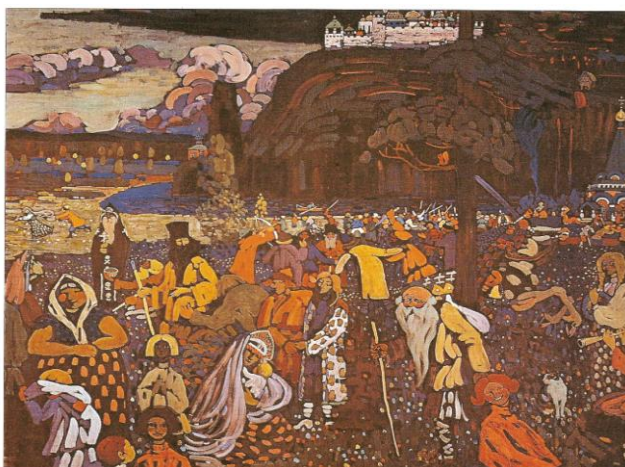


Kandinsky -Peisaj cu Biserică ulei pe pânză, 78x100 cm, 1913

V. Kandinsky (1866 – 1944), care făcuse în tinerețe studii de drept și chiar predase un timp la Universitatea din Moscova, a început să picteze după 1895, când, vizitând la Moscova o expoziție a impresionistilor, a fost atras îndeosebi de coloritul unor lucrări de Monet, reprezentând căpițe în diferite momente ale zilei. Studiile artistice în cadrul unor ateliere din Munchen, care nu îl satisfac, sunt urmate de decizia înființării în 1901 a unei asociații a artiștilor progresivi, numită Grupul Phalanx. Transformarea în Școala de Pictură Phalanx îi conferă notorietate lui V. Kandinsky care devine cunoscut și apreciat printre artiștii din Munchen. Aici, înființează în 1911, împreună cu prietenul său Franz Marc, grupul Der Blaue Reiter (Călărețul Albastru) după numele unei proprii picturi din 1903, în care

¹ Wassily Kandinski, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, București, 1994, p. 5.

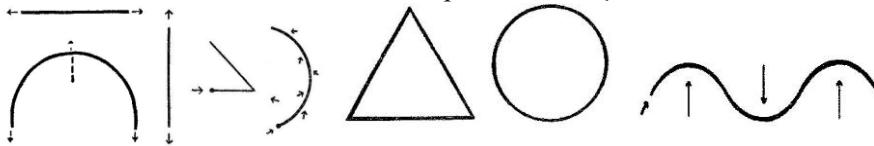
umbra albastră din fața unui călăreț, ce se deplasează în cadrul larg al unei pajiști impresioniste, sporește nota de ireal sau de straniețate a lucrării, proiectând parcă privitorul într-o altă dimensiune, desprinsă de materie, pe care de fapt nu o redă la modul realist ci o interpretează în sens metaforic, conferindu-i o conotație spirituală . Antecedente în acest sens sunt vizibile și în lucrări cu mai multe personaje, în care figurativul tinde să se abstractizeze prin lapidarele tușe ce fac încă inteligibilă scena cu mai multe Personaje. Plasate în prim plan acestea conferă un anume dinamism, tip val, jumătății inferioare a tabloului, partea superioară , a naturii stilizate, primind tacit binecuvântarea unei cruci din vârful unei turle de biserică.



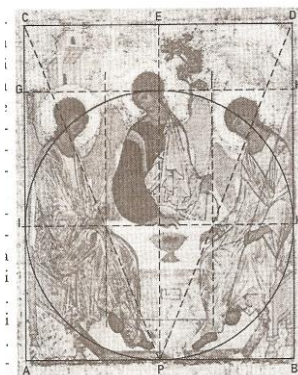
VIATA ÎN CULORI (1907). Amintirea și atracția tradițiilor populare precum și fascinația Războiului mondial sunt reduse la viață și proiectate într-o lume de poveste, plină de viață, în timp ce cromatica intensă își manifestă propria funcție expresivă.

În cadrul ansamblului arhitectonic din planul îndepărtat, nemodificat cromatic ci doar sesizabil prin micșorarea dimensiunilor, apare figurat iar lăcașul de cult, ca parte a tradițiilor moștenite și păstrate drept egidă pentru existența în cadrul comunității. Încă de la această fază, figurativă, se observă tendința pictorului V. Kandinsky de a simplifica și decorativiza formele figurative prin puncte, linii și pete, sau tușe de culoare cu dimensiuni și orientări variate. Abstractizate , acestea se pot subsuma esențializărilor pe care V. Kandinsky le prezintă în lucrarea sa cu specific educativ *Punctul și linia în plan*, în care se întrevăd influențe din spiritul Constructivismului, al Suprematismului susținut de conaționalul său Malevici, și al viziunilor specifice Bauhaus-ului, Școala Superioară de Învățămînt artistic înființată în 1919 la Weimar la inițiativa arhitectului german W. Gropius. În cadrul acesteia, care îi reunește și pe Paul Klee, J. Itten, O. Schlemmer, L. Feininger, J. Albers, M. Breuer, G. Marcks, L. Moholy-Nagy, L. Mies van der Rohe, V. Kandinsky, invitat ca profesor de către W. Gropius, are prilejul din 1922 de a experimenta și mai mult lucrul cu forma, analizînd-o în amănunt, perioada 1925-

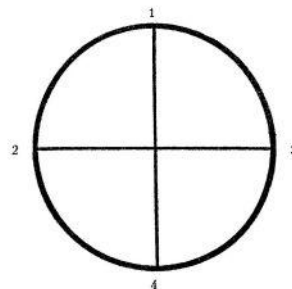
1932 a mutării Școlii la Dessau fiindu-i foarte favorabilă propriilor căutări și realizări artistice (aprox.259 picturi în ulei, 300 de acuarele și alte nenumărate lucrări pe diferite suprafețe.) Îndeosebi variațiuni de Improvizații (prelucrări după natură) și Compoziții (propuneri din imaginație), realizările plastice ale lui V. Kandinsky se fundamentează pe riguroase observații și deducții, adunate apoi ca material de studiu în cursurile artistice pentru studenți.



Direcționări, tensionări, forme deschise, liniare(angulare și curbate) și închise, (poligonale și rotunde), readuse în atenție la modul didactic și artistic de V. Kandinsky, se află inclusiv la baza unor opere tradiționale, demonstrându-ne că nu atât fondul structural se modifică ci felurile cum acest fond se exteriorizează în creațiile plastice către privitori.” Suntem la începutul unui drum care va face pictura să devină, prin propria putere, o artă abstractă și să realizeze o compoziție pur picturală. Pentru a ajunge la această compoziție, sunt numai două mijloace: 1. culoarea; 2. forma” scria V. Kandinsky în *Spiritualul în artă*. Contrar ideii că se dorea de fapt răsturnarea tiparelor artei tradiționale, am putea spune azi că doar exterioritatea aspectelor vizuale era vizată a fi schimbată, căci interioritatea constituirilor armonice rămânea aceeași, Kandinsky avînd și cunoștințe muzicale pe care le transpune simbolic vizual și le relaționează cu modalități de compunere a elementelor de limbaj plastic (punctul, linia, suprafața, culoarea, închis-deschisul formelor obținute etc.). Toate aceste străduințe relevă de fapt însuși fondul spiritual al artistului și al operei create, rezonanța emoțională cu universul unei”lumi interioare”care se exteriorizează printr-un”raport de culori și de linii independente, care se nasc din necesitatea interioară și există în integralitatea picturii.”(*op. cit.*).



Punctul și linia în plan, 1926

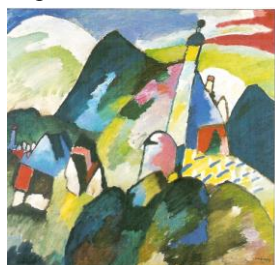


Schema compozițională a icoanei Sfinta Treime

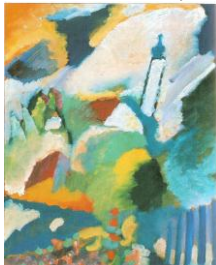
Tot în aceeași lucrare de teoria limbajului vizual, V. Kandinsky, care decodifică structurarea elementelor plastice și în relație cu plasarea lor în propriile

picturi, ne prezintă felul cum putem percepe tensiunea și greutatea formelor integrate în suprafața unui pătrat, care poate fi și cel care înscrie cercul și triunghiul cu vârful în jos, armături compoziționale observabile și în icoana Sf. Treimi. Odată în plus conștientizăm faptul că invizibile geometrii sunt incluse în formarea figurărilor vizibile și că spiritul constructiv al formelor se poate releva cu similaritate atât într-o reprezentare tradițională, religioasă, cât și în una laică, modernă sau avangardistă.

Experimentarea unor diverse forme de abstracționism:



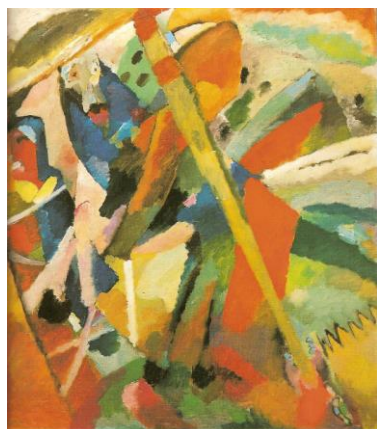
1910 - Murnau cu Biserică I



Murnau cu Biserică II



1911 - Compoziție IV



1911 - Sf. Gheorghe II



1920 - Pe fond alb (vidul dinaintea creației)



1939 - Compoziție X



1927-Puncte în arc de cerc



1923-Linii care se intersectează



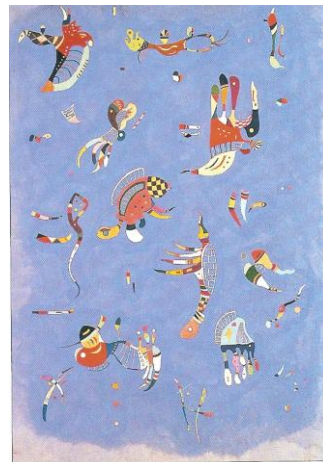
1929 – În sus



1936 – Compoziție IX



1934 – Violet dominant



1940 – Cer senin

«Forma, chiar abstractă sau geometrică, posedă un ton interior propriu, ea este o ființă spirituală dotată cu calități identice cu această formă. Un triunghi (neavând alte caracteristici indicatoare decât că este ascuțit, obtuz sau isoscel) este o ființă. Un parfum spiritual propriu emană din el. Asociat cu alte forme, acest parfum se diferențiază, se îmbogățește cu nuanțe, dar în fond rămîne neschimbat» (V. Kandinsky, *Despre Spiritual în artă*, 1912).

Prefațindu-și traducerea în limba română a primei ediții, germane, din 1911 a *Spiritualului în artă*, Amelia Pavel evidențiază influența pe care arta tradițională din satele nordice ale Rusiei a avut-o asupra lui Kandinsky, inspirându-l prin «strălucirea cromatică și vitalitatea ei. Ani în șir ecoul acestor impresii va marca viziunea lui Kandinsky, asociindu-se cu amintirea formelor și culorilor artei bisericești, a icoanelor în primul rînd. De altfel, întreaga artă rusă de avangardă de la Larionov la Popova și Malevici cuprinde evidente elemente provenite din aceste surse» (*op. cit.*, p. 6) Relația tradiție modernitate este probată astfel de readucerea în atenția publicului a unor motive vechi care primesc prelucrări vizuale, în consens cu emulația creativă generată de experimentele și descoperirile științifice de la începutul secolului al XX-lea. Acestea, în viziunea lui V. Kandinsky nu exclud nicidecum orientarea spirituală ci o integrează la alte nivele de exprimare ca sursă principală de determinare a realizărilor concrete. «Forma este, spune Kandinsky, expresia conținutului interior», și precizează: «este astfel limpede că armonia formelor nu se poate sprijini decât pe principiul sensibilizării funcționale a sufletului omenesc» iar «aspectul exterior al formei, adică delimitarea care în acest caz slujește formei drept instrument, poate fi foarte diferit (p. 8). În acest context principiul *necesității interioare* nu rămîne doar un demers tehnic-artizanal, ci dobîndește la Kandinsky un sens etic. Indiferent de stilul de expunere sau de tipul de viziune, sunt proscrie artificii, poza, forțarea inspirației, lipsa de sinceritate. Spiritul misionar, credința în menirea superioară formativă, chiar salvatoare a artei – caracteristic întregii revoluții artistice de la începutul veacului și expresionismului în mod special – a luat în gîndirea lui Kandinsky o extindere deosebită. Nu numai că el implică în actul creației vizuale toate formele de experiență culturală, muzicală în primul rînd, apoi și arhitectonică și filosofică, dar îi recunoaște și esența divină, atunci cînd arată că *forma organică* din natură » care intermediază «dezvăluirea sunetului interior» este un «element al limbajului divin ce are nevoie de uman, de vreme ce se adresează prin oameni oamenilor... Această atitudine spirituală va marca definiția – mereu în subtext – a realului în dubla terminologie folosită de Kandinsky: a *Marelui Real* și a *Realismului*». Deși la V. Kandinsky conceptul de natură apare frecvent și venerat, *realismul pur* nu înseamnă pentru acest artist *fidelitate reproductivă față de natură* ci orientare către fantasticul superior. Lucrările sale din 1911-1914 sunt din perioada interesului deosebit acordat picturii bavareze folclorice pe sticlă, în principal religioasă. Astfel, *Compoziția cu sfinți* (1911), imagine figurativă cvasisuprarealistă, îmbină dinamismul liniar, deja accentuat la acea dată în pictura lui Kandinsky cu elemente

narative fantastic ingenue (p. 10). Precauțiunile, bazate pe un respect religios al *realului* adevărat, care nu trebuie confundat cu *materia* și redus la ea, caracterizează și opțiunea pedagogică a lui Kandinsky în activitatea de la Bauhaus» (p. 10). Atunci când în 1926 V. Kandinsky scrie despre *Valoarea învățămîntului teoretic în pictură*, el își susține de fapt afirmațiile din cartea *Spiritualul în artă*, concepută în 1910 privitor la dubla ipostază a expresiei picturale, născută din *necesitatea interioară*. «Predarea artei de a picta va avea atît îndatorirea de a stabili raporturile dintre procedeele picturale și natură, cît și pe aceea de a stabili propria lor legitate și funcționalitate. propria lor legitate și funcționalitate». Odată cu diminuarea exprimărilor abstracționismului geometric (chiar dacă Mondrian le continua) și amplificarea variantelor *informalului*, ale lirismului nonfigurativ, într-un articol din 1935, publicat la Amsterdam, V. Kandinsky apăra categoric arta abstractă, amintind prioritatea sa în domeniu încă din 1911, prin realizarea intenționată a primei Compoziții abstracte. Totodată, lărgindu-și viziunea, pictorul considera că terminologia de «artă reală» i s-ar potrivi mai bine artei abstracte” în sensul ideii că universul artistic se constituie ca o realitate autonomă” (p. 11).

Arta presupune interpretare, atît din partea creatorului cît și al receptorului. Arta interpretării denotă o includere progresivă a parcurgerii etapelor spre interioritatea și exterioritatea operei, pe parcursul procesului creației și al percepției fazelor incluse ei. Această percepere, și ea în etape, este totuși diferită în cazul unui autor al unor lucrări față de situația unui receptor care doar vine în contact cu ele la stadiul lor oarecum final, deoarece orice operă poate rămîne permanent deschisă către producerea unei alte faze a înfățișării și semnificației ei. În ce măsură se pune problema spiritualizării materiei printr-o acțiune artistică rămîne o temă deschisă analizelor la obiect, aici aducîndîn atenție doar faptul de existență a unor demersuri creative pe care V. Kandinsky, cu un secol în urmă, le-a anunțat prin scrierea sa *Spiritualul în artă*.

Atunci când întîlnește într-un muzeu sau într-un album imagini de icoane ca și de forme abstracte, privitorul obișnuit se poate întreba pe bună dreptate ce legătură ar putea exista între vizualizările figurative și aspectele geometrice ori aleatorii, angulare și organice. O analiză ce pătrunde în intimitatea creării formei constată în esențializările figurative elemente de limbaj plastic și armături constructive similare cu cele întîlnite în lucrările abstracte. În plus, infuzia de culoare și problematicile ce gravitează în jurul unor reprezentări echilibrate se regăsesc în ambele ipostaze, cea figurativă, a icoanelor, și cea abstractă, a picturilor de avangardă. În „Icoana rusă și începuturile avangardei în sec. XX”, V.V. Bychkov amintește cele două nivele, teoretic și practic, dinspre care ar trebui studiată dezvoltarea culturii artistice în relație cu cele două tipuri de exprimare vizuală și în perioada efervescentei experimentelor în sens artistic.

Teoria și practica icoanei relevă corespondențe nebănuite cu aspecte din estetica și exprimarea compozițiilor constructive laice, în ambele funcționînd un filon spiritual al esențializării armonice care să fundamenteze concizia și totodată generalitatea limbajelor artistice în ambele direcții. Astfel, înțelegerea filosofică și

teologică a spiritualității icoanei și a esteticii avangardei corelează și analizează arta limbajului iconografic și a principiilor de organizare compozițională a operelor artistice din perioada avangardei. Icoana, ce-și evidențiază și o importantă funcție, cea morală, este o istorisire vizuală a unei realități transcendente, divine, diferită de cea terestră. Astfel, prin esențializarea lor, în icoană se sublimează toate formele, îndepărtându-se aspectele aleatorii, trecătoare, pentru a se reda la modul concis și general imaginile unor idealități spre care omul trebuie să se înalțe spiritual, impregnându-se de modelul persoanelor sfinte. Pășirea în atemporal invită la depășirea a ceea ce este vremelnic, particularizat, istoric, pentru a se putea avea acces la veșnicie. Principiile morale ale creștinismului, „de umanitate, de iubire universală pentru oameni, ca o consecință a dragostei lui Dumnezeu față de creația sa generală” se regăsesc exprimate în icoană prin însăși faptul că funcția ei morală trebuie să trezească în credincios multiple emoții, „empatie, compasiune, iubire, admirație, etc.”, dorința de a imita caractere deosebite, sfințite și sfințitoare. Extrăgându-se timpului, chiar dacă ceea ce reprezintă se întâlnește în timp, icoana reunește simultan trecutul, prezentul și viitorul, atât prin specificul ei ideatic cât și prin felul realizării concrete.