PLEADING FOR AN AESTHETICS OF COLOURS, SOUND AND FORMS. KANDINSKY, SATIE AND BRÂNCUŞI

Ariana BĂLAŞA
University of Craiova

Abstract: In our paper, we develop an interdisciplinary research about aesthetics of colors, sounds and forms in the artistic work of Wassily Kandinsky, Erik Satie and Constantin Brancusi. From a comparative point of view, Satie sought stillness in music, Brancusi sought movement in stone block and Kandinsky sought sensitivity in colors. These similarities lead us to believe that there are artistic contingencies twinned symbolic and enigmatic which have shaped the history of art in the nineteenth century.

Keywords: aesthetics, artistic contingencies, Kandinsky, Satie, Brancusi, nineteenth century.

În sfera artelor plastice îndeosebi, dar şi a celorlalte arte, începutul secolului al XX-lea e marcat de o mişcare clar orientată spre revenirea la forma pură. Noua postură intelectuală impune o „înţelegere cu totul nouă a obiectelor culturii, cât şi a fenomenelor naturale”[1].

Încă din illo tempore, se observă două tendinţe majore creatoare, ale fiinţei umane: prima care-i inspiră dorinţa de a reproduce obiectele care îl înconjoară (prin mimesis) şi ce-a de-a doua, o tendinţă opusă, care-l determină să plăsmuiască semne pentru a înlocui obiectele şi să le atribuie acestora o imensă forţă expresivă, metamorfozându-le în adevărate forme simbolice.

În căutarea formei pure, aproape generalizată în toate domeniile circumscrise aşa-numitei *art vivant* de la începutul secolului nostru, vom descoperi reprezentate diverse tendinţe de a o regăsi în variatele aspecte ale picturii, sculpturii şi muzicii abstracte contemporane.

Existenţa spirituală în toată plenitudinea sa labirintică este cea care creează şi apoi modelează forma şi atrage după sine o surmontare a materialismului secolului al XIX-lea şi a fotorealismului, dar şi înlocuirea sa cu o nouă formulă a spiritualităţii, construită pe o comuniune panteistă cu universul în care culoarea, sunetul şi forma devin elemente constitutive ale limbajului. Tensiunea dintre ceea ce a impulsionat arta şi trecutul ei circumscrie aşa-numitele probleme ale constituirii esteticului.

Arta poate fi interpretată doar prin legea mişcării ei, nu prin invariante. Ea se determină mai degrabă în raport cu ceea ce nu este, decât în raport cu ceea ce este. Atributele specifice artei trebuie deduse sub raportul conţinutului, tocmai din alteritatea sa. Arta îşi dobândeşte caracterul specific prin faptul că se separă, uneori brutal, prin negaţie, de ceea ce i-a dat naştere; legea mişcării ei reprezintă legea ei formală. Ea există doar în relaţia acesteia cu alteritatea ei şi este acelaşi lucru cu procesul care o derulează.

În *Originile formei în artă*, depăşind consideraţia din tinereţe a gratuităţii actului artistic, Herbert Read afirmă că arta este ordonatoare, prin crearea formei şi frumosului, şi în acelaşi timp, modelatoare de conştiinţă socială. Forma este definită ca rezultat al întregului proces de creaţie, de la ideea ce a generat opera până la totalitatea instrumentelor de limbaj care alcătuiesc aspectul exterior al operei de artă – culoare, linie, volum, sunet – din perioada antichităţii greco-latine şi până în contemporaneitate.

[1] Francastel, Pierre, *Pictură şi societate*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970, p. 207.

BDD-A21956 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:24 UTC)

Chiar dacă domeniile artistice (cu precădere cele vizuale), pot fi receptate ca nişte creşteri distincte, cu vârfuri ce se individualizează prin ardoarea de a realiza performanţe într-o anumită direcţie, ele au totuşi legături esenţiale prin însăşi elementele lor constitutive, din care se compune şi diversitatea formelor în sens creativ.

Am putea considera elementele conţinute în limbajul artistic şi implicit în limbajul vizual fiind forme primare ale acestora, aşa cum literele şi sunetele formează cuvintele scrise şi rostite. Pe de altă parte, aspectele elementelor de limbaj plastic, organice şi angulare, ne îndreaptă atenţia către ipostazele lor exclusiv vizuale şi către anumite semnificaţii corespunzătoare formelor ca atare.

Din perspectiva unei contemporaneităţi saturate până la refuz de discursuri care disecă cu acuitate realitatea în desfăşurare, pentru a-i extrage înţelesurile ce sunt remise apoi către context prin variate sensuri de interpretare, aflăm şi faptul că Pierce a afirmat cândva într-o manieră neobişnuit de relaxată, că semnul este fie un semn iconic, fie un index, fie un simbol.

Aşadar, estetica nonfiguravită sau abstractă a descoperit inutilitatea figurii şi a depăşit în acelaşi timp limitele pe care aceasta, chiar stilizată, le impunea uneori. Wassily Kandinsky, Erik Satie şi Constantin Brâncuşi simţeau că numai o artă de tip abstract era capabilă să le exprime gândurile şi sentimentele faţă de ordinea prestabilită a lumii.

Abstractizarea devine operă a sensibilităţii şi nu a raţiunii, fiind rezultatul elanului sufletesc, nu al calculului rece, intelectual. Forţa primară, nefinisată, de la care porneşte pictorul sau sculptorul poate deveni ulterior, cu timpul, forma finală, deliberat nefinisată, la care se ajunge ca mesaj artistic. O astfel de realitate validează modelul cerc-spirală, care stilizează grafic, vizual, perceperea existenţei din unghiuri diferite sau faptul că păşim parcă în experienţe similare pe un parcurs ce se vrea a fi ascendent şi transgresiv. Dorinţa lui Kandinsky de a exprima elementele cele mai rare şi cele mai precise ale acestei transfigurări a spiritului, care rezumă întreaga sa pictură, nu putea să se mulţumească cu mijloacele de care dispunea arta figurativă. Departe de a fi nişte scheme cernute prin filtrul raţiunii, compoziţiile lui Kandinsky – care nu surprind nici natură moartă, nici portrete, nici peisaje – emană şi înglobează aceeaşi însuşire de a conferi emoţie obiectivă unui peisaj construit din elemente plastice, cu trimiteri mai mult sau mai puţin voalate, la reprezentări ale realităţii imediate.

În picturile sale lucrurile se petrec cu totul altfel, motiv pentru care operei sale i se cuvine să i se aplice această expresie de transfigurare estetică a realului, pentru că aici este vorba de cu totul altceva decât de procesul abstractizării care operează asupra unei imagini naturaliste. Legăturile lui Kandinsky cu obiectul au stat sub semnul dramaticului până în punctul în care acesta a depăşit obiectul şi influenţa acestuia asupra artistului în genere: „Într-un tablou, forţa culorilor trebuie să-l atragă puternic pe privitor, şi în acelaşi timp să disimuleze conţinutul profund”[2].

Această mărturisire directă devine una dintre cheile care ne pot sprijini în procesul de decodare şi interpretare în înţelegerea esteticii sale particulare.

În plus, reţinem din estetica sa maniera simplă, strania magie care operează (chiar şi atunci când nu eşti avertizat de către pictor!) şi care desăvârşeşte o pânză surprinzătoare prin rigoare şi, paradoxal, prin propensiunea spre libertate.

În lucrări precum *Acord reciproc* (1943), *Elan domolit* (1944), sau *Legătura verde* (1944) cele două forţe, altfel contradictorii şi antagoniste (rigoarea şi libertatea) se unesc, armonizându-se şi acţiunile lor într-o manieră aproape ireal de strălucită.

Kandinsky înlătură orice abstractizare intelectuală – sau intelectualistă – pentru a nu reţine decât abstractizarea sensibilă, refuzând formele la care se ajunge pe căi logice, pentru a nu le accepta decât pe cele generate de un impuls interior care provine din sensibilitatea sa,

[2] Brion, Marcel, *Arta abstractă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 128.

BDD-A21956 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:24 UTC)

Carola Giedion-Welckner catalogând picturile acestuia drept o „expresie a universalităţii spirituale”[3].

În *Régard sur le Passé*, cea mai importantă lucrare teoretică a sa, Kandinsky defineşte principiile artei non-obiective din care nu exclude chestiunea unei anumite etici: „Acţionând asupra sensibilităţii, arta nu poate acţiona decât prin sensibilitate.”[4] Pictorul va rămâne credincios toată viaţa acestei idei, care pentru el era o lege estetică şi etică totodată.

Nefiind supusă la constrângerea reprezentării figurative, nu doar pictura, ci şi sculptura şi-a inventat propriile sale legi, sau mai degrabă, a redescoperit legile eterne pe care necesitatea sau obişnuinţa figurării le tăinuise până atunci.

Sculpturile lui Brâncuşi – aceste opere care astăzi au pătruns în esenţele culturii universale, au rădăcini şi sunt din aluat curat românesc, născute fiind din străvechiul fond românesc care se uneşte peste timpul scurs al mileniilor cu universalul, cu veşnicia. Generatoare de arhetipuri, acestea aduc laolaltă simbolurile tradiţiei cu modernitatea formelor, a liniilor printr-un procedeu miraculos de sublimare alchimică, unificându-le într-o dublă transcendenţă a arhaicului în perpetuu modern şi a omului ca parte integrantă a Absolutului.

În căutarea formei pure, Brâncuşi s-a întors la elementele primare, la „arbori, copii, păsări în zbor, cerul sau apa”[5] Ca sursă de inspiraţie la nivel ideatic, a revenit la mituri, la pasărea măiastră, creatura fantastică din fondul popular mitologic românesc, ce poate fi considerată drept întruchiparea absolută a ideii de pasăre.

Lecţia majoră a lui Brâncuşi a constat în primul rând în integrarea figurii vii sub formă de dinamism (*Măiastra* cu 28 de versiuni realizate în perioada 1912-1940 ori *Pasărea în spaţiu*) în volumul elementar, pregătind drumul spre sculptura abstractă a secolului XX.

Nobleţea materialului, verticalitatea, puterea de expresie a formei pure, eliminarea accidentului şi a anecdotei, precum şi importanţa acordată luminii şi spaţiului îl plasează pe acesta în postura de pionier al abstractizării în sculptură şi de „părinte al sculpturii moderne” (printr-o formulă devenită clişeu).

Deşi sculpturile sale sunt catalogate ca fiind nonfigurative, Brâncuşi însuşi susţinea exact contrariul. Lucrările sale nu îşi pierd trăsăturile esenţiale prin simplificarea până la reducerea la forma primară. Numai „excesul” de materie este îndepărtat ca un balast inutil, iar ceea ce persistă, într-un final, este formă şi mişcare. Este şi cazul sculpturilor cu păsări care sugerează însuşi conceptul de zbor: „operele lui sunt figuri esenţiale, imagini concrete ale unor idei, expresia unui real universal abstract. Nimic nu e mai concret decât pasărea sa în zbor, forma dinamică palpabilă a dinamismului”.[6]

Forma în întregime închisă a lui Brâncuşi ajunge la crearea unui singur spaţiu, armonios şi acordat la sine însuşi, ce se afirmă cu o sensibilitate (specifică şi pânzelor lui Kandinsky) în care radiază în acelaşi timp inteligenţa, raţiunea şi concordanţa cu ritmurile universale. Aceeaşi sensibilitate însoţeşte şi ritmurile lui Erik Satie.

Satie opune curentelor în vogă – cu care evoluează de altfel, în paralel – o manieră singulară a compoziţiei, ca şi reflexie a ineditei sale personalităţi. Melancolicul Satie va îmbogăţi astfel paleta de sonorităţi a vremii sale – seducătoare, prin eterica-i amprentă impresionistă, tradiţionalistă prin efuziunile inspiratoare de sorginte postromantică, dar şi de o puternică investigaţie şi introspecţie, vizând sondarea în desişul tenebroaselor fantasme ele eului, Erik Satie fiind primul compozitor ce apelează la surse sonore extra-muzicale (vezi baletul *Mercure* din 1924), precum sirene, sticle acordate, pocnitoare, roata de loterie, pistolul, şi, nu în ultimul rând, maşina de scris.

[3] Apud. Brion, Marcel, *Op. cit.*, ed. cit., p. 133.
[4] *Id*., *ibid*., loc. cit.
[5] Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.
[6] Ionesco, Eugène, *Op. cit.*, ed. cit., p. 313.

BDD-A21956 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:24 UTC)

Prietenia dintre Satie şi sculptorul român, pe care documentele o situează între anii 1914-1923, curmată de moartea lui Satie în 1925, a fost bazată pe atracţia magnetică dintre două personalităţi diferite, care îşi găsesc surprinzătoare afinităţi.

Ei se întâlneau aparent în contrarii: unul era prea complicat, sofisticat până la manie, ajuns la simplitate prin dezabuzare, celălalt era prea simplu, suficient de primitiv pentru a accede la rafinament: Satie avea înfăţişare burgheză, fiind supranumit „Velvet Gentleman" datorită plăcerii sale de a purta costume exclusiv din catifea, dar era neînţeles de mulţi dintre contemporanii săi care vedeau în arta lui o muzică simplistă cu titluri bizare, iar Brâncuşi, căruia Satie i se adresează într-o scrisoare cu „Cher Bon Druide", trăia după străvechile obiceiuri româneşti în locuinţa sa din mijlocul Parisului care putea fi confundată uşor cu laboratorul unui alchimist, indignându-i pe unii care vedeau aluzii pornografice în arta sa, în timp ce un poet ca Apollinaire era de părere că operele sale sunt „dintre cele mai rafinate".

Dincolo de contrarii şi de contradicţiile enorme care înconjoară personalităţi de talia lor în timpul vieţii, trăsătura care îi uneşte fără echivoc este tocmai nonconformismul lor. Similitudinile dintre creaţiile lor – rarefierea materiei, ce subînţelege atât purificarea ei, cât şi vidul, rigurozitatea şi claritatea formei, efectul final de lejeritate, chiar imponderabilitate – precizate începând cu V. G. Paleolog – atestă înclinaţiile fiecăruia pentru domeniul celuilalt de creaţie.

La Brâncuşi instinctive, dar bazate pe o bogată cultură muzicală, la Satie, intelectuale, cu teză: el compunea „ogive", piese „reci" ca piatra, căutând diverse echipamente sculpturale sau arhitecturale pentru a organiza durata în spaţiul muzicii, într-un stil de o „riguroasă verticalitate".

Brâncuşi manifestă aceeaşi obsesie pentru verticalitate, înălţare, desprindere şi zbor, aspiraţii care îi marchează întreaga operă, începând de la linia oblică a *Muzei adormite*, până la *Ţestoasa zburătoare* şi *Coloana Infinitului*.

Gusturile lor muzicale coincid, amândoi fiind fascinaţi de liniile melodice simple şi spontane, de capodopera vocii umane fără acompaniament instrumental, de cântecele populare şi de cânturile religioase.

Apropierea lui Erik Satie de folclorul românesc, lucru interesant, se manifestase înainte de audiţiile din atelierul lui Brâncuşi, care avea aproximativ 2000 de discuri cu muzică clasică şi muzică populară universală şi românească, acestea din urmă fiind în mare parte dăruite de Constantin Brăiloiu.

Înainte de a-l cunoaşte pe Brâncuşi, Satie compusese cele şase *Gnossienne* ale sale, între anii 1890-1897, puternic influenţate de muzica românească, a căror sursă de inspiraţie se menţionează cel mai adesea a fi hora românească auzită la Expoziţia Universală de la Paris, din 1889.

Delicateţea şi uşurinţa „eterică", atribuite compoziţiilor lui Erik Satie, la care putem adăuga şi o indicaţie de interpretare în spirit brâncuşian a pieselor sale pentru pian *Léger comme un oeuf*, relevă o trăsătură comună cu aceea a sculptorului român: aspiraţia către o stare de graţie care se exprimă, cel mai uşor, prin senzaţia de zbor şi plutire pe care o oferă dansul.

În studiul *Brâncuşi în România*, Barbu Brezianu aminteşte de episodul în care Lizica Codreanu (sora sculptoriţei Irina Codreanu) a dansat *Gymnopediile* în atelierul din Impasse Ronsin, momentul care ar fi rămas aproape uitat în istorie, dacă n-ar fi fost aparatul de fotografiat al lui Brâncuşi care să-l imortalizeze, este un punct de referinţă în înţelegerea relaţiilor dintre muzica lui Satie şi sculptura lui Brâncuşi.

În urma noilor cercetări muzicologice, statismul muzicii lui Erik Satie este înţeles ca o existenţă în timp care se dezvoltă din ea însăşi, desfăşurându-se pe verticală, sub forma unei spirale, poate chiar *Coloana Infinitului*, pe care filosoful Vasile Conta o descria drept o

BDD-A21956 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:24 UTC)

unduire deal-vale pe verticală. Brâncuşi a dat formă muzicii lui Satie, i-a creat un „corp", vizibil, marcând paradoxul creaţiilor lor.

Satie căuta nemişcarea în muzică, Brâncuşi căuta mişcarea în blocul de piatră, iar Kandinsky sensibilitatea în culoare. Toate aceste similitudini ne îndreptăţesc să subscriem opiniei că „există contingenţe datorate nicidecum hazardului, ci mai degrabă unor nedivulgate spiritualităţi ale unor personalităţi cu totul ieşite din comun şi care se înfrăţesc simbolic, enigmatic – peste mode şi timp – şi ale căror sigle au marcat secolul al XIX-lea".[7]

Bibliografie:

Brezianu, Barbu, *Brâncuşi în România*, Bucureşti, Editura All, 2006.
Brion, Marcel, *Arta abstractă*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1972.
Francastel, Pierre, *Pictură şi societate*, Bucureşti, Editura Meridiane, 1970.
Ionesco, Eugène, *Note şi contranote*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.
Paleolog, V. G., *Despre Erik Satie şi noul muzicalism*, Bucureşti, Editura Maravan, 1945.
Paleolog, V. G., *Tinereţea lui Brâncuşi*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 2004.
Read, Herbert, *Originile formei în artă*, Bucureşti, Editura Univers, 1971.

[7] Brezianu, Barbu, *Brâncuşi în România*, Bucureşti, Editura All, 2006, p. 25.

BDD-A21956 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.143 (2026-11-18 20:53:24 UTC)