

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

Ariana BĂLAȘA
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 și a celorlalte arte, începutul secolului al XX-lea e marcat de o mișcare clar orientată spre revenirea la forma pură. Noua postură intelectuală impune o „înțelegere cu totul nouă a obiectelor culturii, cât și a fenomenelor naturale”¹.

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

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

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

Arta poate fi interpretată doar prin legea mișcării 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 conținutului, tocmai din alteritatea sa. Arta își dobândește caracterul specific prin faptul că se separă, uneori brutal, prin negație, de ceea ce i-a dat naștere; legea mișcării ei reprezintă legea ei formală. Ea există doar în relația acesteia cu alteritatea ei și este același lucru cu procesul care o derulează.

În *Originile formei în artă*, depășind considerația din tinerețe a gratuității actului artistic, Herbert Read afirmă că arta este ordonatoare, prin crearea formei și frumosului, și în același timp, modelatoare de conștiință socială. Forma este definită ca rezultat al întregului proces de creație, 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 antichității greco-latine și până în contemporaneitate.

¹ Francastel, Pierre, *Pictură și societate*, București, Editura Meridiane, 1970, p. 207.

Chiar dacă domeniile artistice (cu precădere cele vizuale), pot fi receptate ca niște creșteri distincte, cu vârfuri ce se individualizează prin ardoarea de a realiza performanțe într-o anumită direcție, ele au totuși legături esențiale prin însăși elementele lor constitutive, din care se compune și diversitatea formelor în sens creativ.

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

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

Așadar, estetica nonfigurativă sau abstractă a descoperit inutilitatea figurii și a depășit în același timp limitele pe care aceasta, chiar stilizată, le impunea uneori. Wassily Kandinsky, Erik Satie și Constantin Brâncuși simțeau că numai o artă de tip abstract era capabilă să le exprime gândurile și sentimentele față de ordinea prestabilită a lumii.

Abstractizarea devine operă a sensibilității și nu a rațiunii, fiind rezultatul elanului sufletesc, nu al calculului rece, intelectual. Forța primară, nefinisată, de la care pornește 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 existenței din unghiuri diferite sau faptul că pășim parcă în experiențe similare pe un parcurs ce se vrea a fi ascendent și transgresiv. Dorința lui Kandinsky de a exprima elementele cele mai rare și cele mai precise ale acestei transfigurări a spiritului, care rezumă întreaga sa pictură, nu putea să se mulțumească cu mijloacele de care dispunea arta figurativă. Departate de a fi niște scheme cernute prin filtrul rațiunii, compozițiile lui Kandinsky – care nu surprind nici natură moartă, nici portrete, nici peisaje – emană și înglobează aceeași însușire de a conferi emoție obiectivă unui peisaj construit din elemente plastice, cu trimiteri mai mult sau mai puțin voalate, la reprezentări ale realității imediate.

În picturile sale lucrurile se petrec cu totul altfel, motiv pentru care operele 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 depășit obiectul și influența acestuia asupra artistului în genere: „Într-un tablou, forța culorilor trebuie să-l atragă puternic pe privitor, și în același timp să disimuleze conținutul profund”².

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

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

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

Kandinsky înlătură orice abstractizare intelectuală – sau intelectualistă – pentru a nu reține 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*, București, Editura Meridiane, 1972, p. 128.

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

În *Régard sur le Passé*, cea mai importantă lucrare teoretică a sa, Kandinsky definește principiile artei non-obiective din care nu exclude chestiunea unei anumite etici: „Acționând asupra sensibilității, arta nu poate acționa decât prin sensibilitate.”⁴ Pictorul va rămâne credincios toată viața acestei idei, care pentru el era o lege estetică și etică totodată.

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

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

În căutarea formei pure, Brâncuși s-a întors la elementele primare, la „arbori, copii, păsări în zbor, cerul sau apa”⁵ Ca sursă de inspirație 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.

Lecția majoră a lui Brâncuși 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 spațiu*) în volumul elementar, pregătind drumul spre sculptura abstractă a secolului XX.

Noblețea materialului, verticalitatea, puterea de expresie a formei pure, eliminarea accidentului și a anecdotei, precum și importanța acordată luminii și spațiului îl plasează pe acesta în postura de pionier al abstractizării în sculptură și de „părinte al sculpturii moderne” (printr-o formulă devenită clișeu).

Deși sculpturile sale sunt catalogate ca fiind nonfigurative, Brâncuși însuși susținea exact contrariul. Lucrările sale nu își pierd trăsăturile esențiale 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 și mișcare. Este și cazul sculpturilor cu păsări care sugerează însuși conceptul de zbor: „operele lui sunt figuri esențiale, 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 Brâncuși ajunge la crearea unui singur spațiu, armonios și acordat la sine însuși, ce se afirmă cu o sensibilitate (specifică și pânzelor lui Kandinsky) în care radiază în același timp inteligența, rațiunea și concordanța cu ritmurile universale. Aceeași sensibilitate însoțește și ritmurile lui Erik Satie.

Satie opune curenților în vogă – cu care evoluează de altfel, în paralel – o manieră singulară a compoziției, ca și reflexie a ineditei sale personalități. Melancolicul Satie va îmbogăți astfel paleta de sonorități a vremii sale – seducătoare, prin eterica-i amprentă impresionistă, tradiționalistă prin efuziunile inspiratoare de sorginte postromantică, dar și de o puternică investigație și introspecție, vizând sondarea în desișul tenebroaselor fantasmelor ale eului, Erik Satie fiind primul compozitor ce apelează la surse sonore extra-muzicale (vezi baletul *Mercur* din 1924), precum sirene, sticle acordate, pocnitoare, roata de loterie, pistolul, și, nu în ultimul rând, mașina de scris.

³ Apud. Brion, Marcel, *Op. cit.*, ed. cit., p. 133.

⁴ *Id.*, *ibid.*, loc. cit.

⁵ Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, București, Editura Humanitas, 2002.

⁶ Ionesco, Eugène, *Op. cit.*, ed. cit., p. 313.

Prietenia dintre Satie și sculptorul român, pe care documentele o situează între anii 1914-1923, curmată de moartea lui Satie în 1925, a fost bazată pe atracția magnetică dintre două personalități diferite, care își găsesc surprinzătoare afinități.

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 înfățișare burgheză, fiind supranumit „Velvet Gentleman” datorită plăcerii sale de a purta costume exclusiv din catifea, dar era neînțeles de mulți dintre contemporanii săi care vedeau în arta lui o muzică simplistă cu titluri bizare, iar Brâncuși, căruia Satie i se adresează într-o scrisoare cu „Cher Bon Druide”, trăia după străvechile obiceiuri românești în locuința sa din mijlocul Parisului care putea fi confundată ușor 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 și de contradicțiile enorme care înconjoară personalități de talia lor în timpul vieții, trăsătura care îi unește fără echivoc este tocmai nonconformismul lor. Similitudinile dintre creațiile lor – rarefierea materiei, ce subînțelege atât purificarea ei, cât și vidul, rigurozitatea și claritatea formei, efectul final de lejeritate, chiar imponderabilitate – precizate începând cu V. G. Paleolog – atestă înclinațiile fiecăruia pentru domeniul celuilalt de creație.

La Brâncuși 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 spațiul muzicii, într-un stil de o „riguroasă verticalitate”.

Brâncuși manifestă aceeași obsesie pentru verticalitate, înălțare, desprindere și zbor, aspirații care îi marchează întreaga operă, începând de la linia oblică a *Muzei adormite*, până la *Țestoasa zburătoare* și *Coloana Infinitului*.

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

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

Înainte de a-l cunoaște pe Brâncuși, Satie compusese cele șase *Gnossienne* ale sale, între anii 1890-1897, puternic influențate de muzica românească, a căror sursă de inspirație se menționează cel mai adesea a fi hora românească auzită la Expoziția Universală de la Paris, din 1889.

Delicatețea și ușurința „eterică”, atribuite compozițiilor lui Erik Satie, la care putem adăuga și o indicație de interpretare în spirit brâncușian a pieselor sale pentru pian *Léger comme un oeuf*, relevă o trăsătură comună cu aceea a sculptorului român: aspirația către o stare de grație care se exprimă, cel mai ușor, prin senzația de zbor și plutire pe care o oferă dansul.

În studiul *Brâncuși în România*, Barbu Brezianu amintește de episodul în care Lizica Codreanu (sora sculptoriței Irina Codreanu) a dansat *Gymnopédie* în atelierul din Impasse Ronsin, momentul care ar fi rămas aproape uitat în istorie, dacă n-ar fi fost aparatul de fotografiat al lui Brâncuși care să-l immortalizeze, este un punct de referință în înțelegerea relațiilor dintre muzica lui Satie și sculptura lui Brâncuși.

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

unduire deal-vale pe verticală. Brâncuși a dat formă muzicii lui Satie, i-a creat un „corp”, vizibil, marcând paradoxul creațiilor lor.

Satie căuta nemișcarea în muzică, Brâncuși căuta mișcarea în blocul de piatră, iar Kandinsky sensibilitatea în culoare. Toate aceste similitudini ne îndreptătesc să subscriem opiniei că „există contingente datorate nicidecum hazardului, ci mai degrabă unor nedivulgate spiritualități ale unor personalități cu totul ieșite din comun și care se înfrățesc simbolic, enigmatic – peste mode și timp – și ale căror sigle au marcat secolul al XIX-lea”.⁷

Bibliografie:

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

⁷ Brezianu, Barbu, *Brâncuși în România*, București, Editura All, 2006, p. 25.