

Tudi to se je nekoč godilo: prišel je Kandinski z abstraktnim

"Toplo rdeča, poudarjena s prizvokom rumene, nakazuje oranžno. Skozi to mešanico nastane preobrat, začetek gibanja, sevanja, ki vpliva na okolico. Vendar pa rdeča, ki igra veliko vlogo pri oranžni, daje tej barvi močan prizvok resnosti. Spominja na človeka, zaverovanega v svoje moči, in zato nakazuje na zelo zdravo počutje. Ta barva zveni kot cerkveni zvon srednje velikosti, ki kliče k molitvi, ali kot močan alt, kot violina, ki igra largo." (Vasilij Kandinski, O duševnem v umetnosti.)

Kakšno presenečenje, kakšna želja ali šok, da se je zgodilo tudi to v zgodovini umetnosti! Abstraktna umetnost ni realistična, idealizirana ali alegorična ponazoritev modela. Ne poskuša predstavljati, marveč predstavlja, in sicer sebe samo. Spričo nevarnosti, da bi to umetnost sprejemali kot preprosto krasilno početje, je veliko slikarjev menilo, da morajo svoje namene pojasniti z besedami. Vasilij Kandinski je ognjevito ugovarjal misli o naključnem poigravanju z obliko: *"Umetnik mora nekaj povedati, saj njegova naloga ni obvladovanje oblike, marveč prilagajanje te oblike vsebini."* Pri abstraktni umetnosti je pomembno bistvo, duh, ki se je otesel zunanje podobe predmeta, ki je zajeta z barvo, obliko in kompozicijo. Umetnikov cilj je, da bi se s svojim ustvarjalnim dejanjem izenačil z naravo in *"jo z invencijo, ki je med vsem, kar živi, zmožen samo človek, celo presegel"*

(Vasarely). Opazovanje se namreč od zunaj spreminja v "soudeležnost".

Vasilij Kandinski je bil star trideset let, ko se je odločil, da zapusti svojo dobro plačano službo učitelja prava in ekonomije ter se posveti slikanju. Znašel se je namreč pred sliko, ki je ni razumel, a tudi ni mogel odvrniti pogleda od nje. V megličasto nanesenih barvah je bilo nekaj neizmerno privlačnega, očarljivega, kar je v njem vzbudilo razčustvovanost, ki je do sedaj ni bil vaju. Naučen jasnih definicij, ki jih je sicer občudoval tudi v slikah, je zaman iskal oporno točko. Zbežan, ker po dolgem strmenju v sliko še vedno ni uspel razbrati, kaj slika predstavlja, se je napotil po listič s seznamom razstavljenih del. Na mestu, kjer je visela ta nenavadna slika, je pisalo: *Claude Monet, Kopica sena.*

Tako bi lahko povzeli izkušnjo umetnika ki si lasti prvenstvo v tem, da je naslikal prvo



Vasilij Kandinski

abstraktno sliko. Čeprav bi se o tem, kdo je avtor prve abstraktne slike, dalo polemizirati (in pogosto tudi se), bi bilo to na tem mestu popolnoma nesmiselno. Bolj zanimivo je v tej dokaj ironični zgodbi opozoriti na nekaj zgovornih podmen. Najbolj pri roki je ta, ki uči, da se človek ne rodi z znanjem gledanja podob, še manj abstraktnih (kar je v tistem trenutku za Kandinskega Monetova slika bila). Druga, ki je s prvo v tesni navezi, pa govori o tem, da ob dobri sliki ne potrebujemo nujno določenega predznanja, teoretičnega uvida, da bi se nas (gledalcev) tako ali drugače dotaknila. Če obe misli združimo, ugotovimo, da umetnina lahko v nas premakne določene impulze, četudi ne poznamo ozadja njenega nastanka, ne razpoznamo njene "vsebine" in o avtorju ne vemo ničesar; da pa je užitek (uživamo lahko tudi v sliki, na kateri ni tradicionalno "lepega") toliko večji, če smo v gledanju (in s tem razumevanju) slik bolj izurjeni in teoretično podkovani. Za Kandinskega je bilo ob tem dogodku najpomembnejše spoznanje, da ga je prevzela barvna harmonija Monetove slike, točno določeno nizanje barvnih površin, njihova medsebojna razmerja, ki so mu sicer prikrila jasne konture upodobljenega motiva, a mu ponudila užitek na višji, abstraktni ravni.¹

Monetove *Kopice sena* seveda niso abstraktno delo, kot tudi niso abstraktne slike drugih impresionistov. Kaj pa pravzaprav je abstraktna slika? Abstraktno pojmuje včasih tudi nepredmetno, kar pomeni, da na takšni sliki ni razpoznavnih elementov ali natančneje, v pravi abstraktni sliki ni niti aluzij na kakršnokoli predmetnost. Na abstraktni sliki namreč stojijo elementi na mestu njih samih, zaradi njih samih ter z lastnostmi njih samih. Taka slika nas nagovori z barvami, oblikami, linijami in njihovimi medsebojnimi odnosi, pri čemer ti elementi nimajo in nočejo imeti nobene podlage v predmetnem svetu. Odnosi med posameznimi elementi slike določijo vsakič znova njihove lastnosti in lastnosti slike kot celote. Oboje se lahko spremeni že ob najmanjšem premiku v likovnem polju. Seveda obstaja veliko slik, ki se gibljejo v mejnem polju med predmetnim in povsem abstraktnim (kar pa še zdaleč ne pomeni vrednostne oznake)...²

Za predstavnike različnih teženj, smeri in gibanj med letoma 1905 in 1916, kot so fauvizem, kubizem, futurizem, orfizem, suprematizem, konstruktivizem in dadaizem, je značilno, da so v svojem ustvarjanju zelo veliko eksperimentirali. Razvili so novo slikovno govorico, predvsem z abstrakcijo, raziskovali so izrazne možnosti materialov in umetniških tehnik, ki še niso bili uporabljeni v ustvarjalnem procesu. Njihov skupni cilj je bil spodbuditi gledalca, naj opusti običajni način gledanja umetnine in se z odprtimi očmi sooči z nenehno spreminjajočo se resničnostjo.

Raznolikost in izvirnost sporočil, ki sta včasih sicer delovali moteče, sta povzročili, da je postajal odnos med umetnikom in družbo čedalje bolj zapleten, nasprotje med tradicionalno in avantgardno kulturo pa vse globlji. Zato se je avantgarda organizirala v skupine in z manifesti ter s programskimi izjavami sporočala svoje poglede na vrednost in cilje umetniškega dela. Odkrivala je nove, alternativne načine za predstavljanje svoje dejavnosti in vzpostavljala zanje ugodnejše

in donosnejše odnose s trgovci in zbiralci umetnin. Če okoli vprašanja, kdo je zares ustvaril prvo abstraktno sliko, obstajajo osnovani dvomi, smo po drugi strani Kandinskemu brez slabe vesti pripravljeni pripisati prvenstvo, saj je svoje razumevanje nepredmetnega temeljito in dosledno opisal v svojih teoretičnih besedilih. In kako je do vsega tega sploh prišlo? Kateri dogodki so tako močno vplivali na prvaka evropske abstrakcije, da je to tudi postal?

Vasilij Vasiljevič Kandinski, ki se je leta 1866 rodil v Moskvi, je že v otroštvu kazal nadpovprečno občutljivost za barve in za glasbo. Barve so bile zanj živa bitja in so ga dobesedno hipnotizirale – še posebej tiste najbolj žareče. Navduševal se je za glasbo, kar mu je pozneje v ustvarjanju pomagalo do asociacij ter ponazorilnih primerjav slikarskih elementov z glasbenimi. Tako se je že zelo zgodaj začel učiti klavir in violončelo, nekoliko pozneje pa še slikarstvo. Gimnazijo je končal v Odesi, v Moskvo pa se je vrnil ponovno, ko se je vpisal na univerzo. Odločil se je za študij prava ter narodne ekonomije, vendar so ga poleg študija zanimala še mnoga druga področja. Izredno je občudoval "fino, zavestno, visoko uglašeno konstrukcijo rimskega prava", vendar ga v njem nikakor ni mogla zadovoljiti nepopustljiva logika, saj je bila preveč hladna in racionalna. Veliko bolj mu je ugajala zgodovina ruskega kmečkega prava in prav tako ga je privlačila etnologija, s katero se je nameraval približati duši ljudstva. Predvsem pa so ga te študije navajale k abstraktnemu načinu mišljenja, v smislu, kako prodreti do "nekaterih temeljnih vprašanj". Toda vse te ure razmišljanja so zbledle ob njegovem prvem stiku z umetnostjo – edino ta je imela moč, da ga ponese ven iz prostora in časa.

Dva dogodka okoli leta 1885 sta povzročila pomembno spremembo v življenju Vasilija Kandinskega. To je bila razstava francoskih impresionistov v Moskvi in na njej delo *Kopica sena* Clauda Moneta; nato pa izvedba Wagnerjevega "*Lohengrina*" v Hofteatru. Zazdelo se mu je, da je omenjeno glasbeno delo popolno



Vasilij Kandinski z mamo

podoživetje njegovega moskovskega življenja. V duhovnih očeh je videl vse "tiste barve", ki jih je tako ljubil... Divje, skoraj blazne linije so se same od sebe zarisovale pred njim. Zavedel se je, da je prava umetnost dosti močnejša od tiste, ki jo je do sedaj poskušal uresničiti sam; po drugi strani pa, da lahko slikarstvo razvije prav tolikšno moč kot glasba. Študentska leta v Moskvi so namreč Kandinskemu pustila neizbrisen pečat za vse življenje. Vizijo tega mesta je kasneje obujal v nešteti likovnih kompozicijah – v celoti ali le v detajlih.

Naslednji dogodek, ki je kanil še zadnjo kapljo olja na žerjavico in vplival na slikarjevo kasnejšo odločitev, je bilo potovanje v Vologdo leta 1889. Tja je ga je sicer na službeno pot poslalo Društvo za naravoslovne znanosti, antropologijo in etnologijo, kot pravnika z nalogao, da razišče določene fragmente narodopisja prebivalstva. Potovanja so Vasiliju Kandinskemu "ležala", saj je že kot otrok s



Plakat za Prvo razstavo Phalanxa, 1901

starši potoval po Italiji, bil je na Kavkazu ter na polotoku Krimu. In od povsod so v njem tleli sami vtisi, vtisi in še enkrat vtisi. Tukaj v Vologdi je Kandinski prišel v stik z ljudsko umetnostjo v njeni prvotni obliki, saj si je za vselej zapomnil velike lesene hiše, prekrite z rezbarijami, ki so ga naučile "premikati se" ter živeti tako rekoč "v sliki". Miza, klopi, velika peč, pomembna v ruskih vaških hišah, omare in vsi predmeti so bili poslikani z velikimi in žarečimi figurativnimi dekoracijami. Na stenah pa ljudsko slikarstvo: junak v simbolični predstavitvi; borba, folklorno naslikana jesen, "rdeči kotiček" - rdeč pomeni v stari ruščini lep – na gosto prekrit s slikami ter s tiskanimi podobami svetnikov... Podoben občutek ga je nato nadvdal še v kremeljski katedrali, pa še pozneje v bavarskih in tirolskih kapelah. Premnogo impresivnih občutkov za tako občutljivo umetnikovo dušo, ki so nekoliko kasneje botrovali k revoluciji v umetnosti...

Vasilij Kandinski je bil nato kot diplomant pravne fakultete sprejet v društvo pravnikov moskovske univerze; toda odrekal se je pravniki karieri in profesorski službi na dorpatski univerzi v Estoniji, kamor je bil vabljen, ter se sklenil posvetiti le umetnosti. Leta 1896 je odpotoval v München, v mesto, ki je bilo ob prelomu stoletja pomemben kulturni center Nemčije. Leto kasneje se je vpisal v šolo našega slovenskega rojaka, slikarja Antona

Ažbeta, ki je pritegovala mnoge kasneje znane slikarje različnih narodnosti. A pri njem je Kandinski vzdržal zgolj dve leti, saj ni bil zadovoljen z načinom mojstrovega pouka. Razočaralo ga je risanje po modelu, kar je bil tedaj običajen način pedagoškega ustvarjanja po vseh privatnih in državnih akademijah. Kandinskega je odbijal predvsem, shematični formalizem, ki ni upošteval individualnih študentovih hotenj. Tudi pri Franzu Stucku, v tem času najslavnejšem risarju Nemčije, pri katerem se je prav tako učil, ni izpolnil svojih hotenj. Vpisal se je na Akademijo, vendar ni opravil sprejemnega izpita. Povsod je namreč šlo za en sam formalizem. Svobodno je dihal in ustvarjal samo v Schwabingu, v Angleškem vrtu, parku ob Izari, kjer je po študijah iz domišljije ustvarjal slike, ki niso imele kaj dosti povezav z zakonitostmi narave. Pri Kandinskem je bilo v Münchenskem času, v ateljejih slikarskih mojstrov, kaj hitro opaziti, da ga je užalilo denimo že navodilo, da mora biti deblo drevesa vedno predstavljeno v povezavi s tlemi. Upiral se je naturalistični miselnosti, ki išče vsemu logičen organski začetek, trdno zakoreninjenost ter prostorsko iluzijsko določenost. Predvsem pa ga je prizadelo to, da nihče ni opazil njegovih barv!

Akademijo je Vasilij Kandinski v Münchnu leta 1901 vendarle končal, takrat pa je tudi stopil na povsem samostojno umetniško pot. Najprej ob sodelovanju na prvi razstavi skupine *Phalanx*, katere soustanovitelj je bil tudi sam in katere predsednik je kasneje postal. S svojim slikarskim in grafičnim delom, še posebej pa s svojo široko razgledanostjo ter likovno revolucionarnimi idejami, je hitro pridobil člane, zlasti med mladimi in tako je večal svoj ugled v umetniških krogih. Ker skupina *Phalanx* ni bila homogena združba z enakimi cilji ter z enako nadarjenostjo članov, jo je Kandinski leta 1904 razpustil. Njene dobre lastnosti so bile predvsem, da so s svojimi razstavami razgibali konservativno klimo bavarske prestolnice. Pri tej slikarski skupini je med drugim spoznal tudi svojo življenjsko sopotnico, slikarko Gabriele Münter, s katero

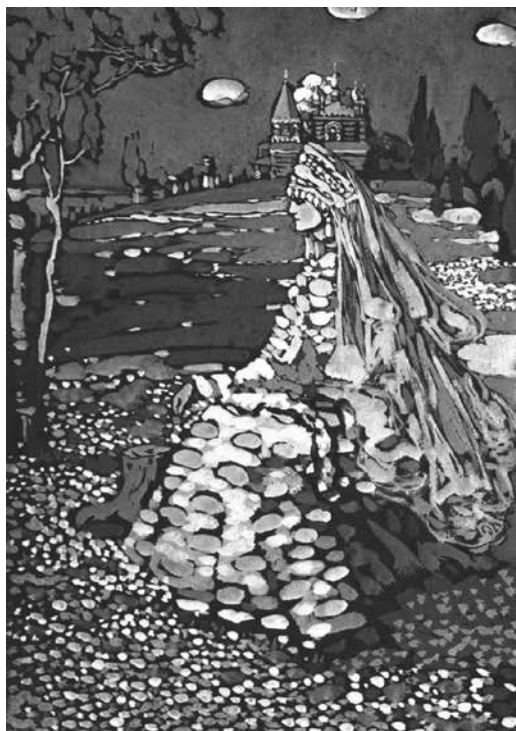
je po razpadu skupine prepotoval veliko evropskih mest, kjer je iskal navdih, slikal ter razstavljal, v zameno pa čutil, da tisto glavno šele sledi. Leta 1908, star 42 let, se je ustalil, prav tako v Münchnu, saj je čutil, da je napočil čas, ko bo potrebno dosedanja spoznanja in razmišljanja pretopiti v osebni umetniški izraz.

Obdobje od leta 1908 do 1912, ki se pri ustvarjanju Kandinskega imenuje münchensko-murnaško, štejemo za odločilni preobrat v slikarjevem umetniškem razvoju in hkrati za prelomnico v slikarstvu nasploh, saj je okronano s prvimi abstraktnimi slikami. Tukaj so nastala prva dela Kandinskega z Marianne von Werefkin in Aleksejem Jawlenskim. V samem slogovnem in tehničnem ustvarjanju je mogoče opaziti, kako so vsi trije ustvarjalci v svojih delih vidno opuščali naturalistično in postimpresionistično slikanje ter se vse bolj oprijemali abstrahiranja. Kandinski je še istega leta spoznal Rudolfa Steinerja, avstrijskega filozofa, po rodu Hrvata, katerega teozofija in antropozofija sta močno vplivali na njegovo slikarsko ustvarjanje.

Leta 1909 je Vasilij Kandinski napisal abstraktno teatersko kompozicijo z naslovom *Rumeni zvok*, ki pa ni bilo uprizorjena. Predvideva se, da so do tistega časa nastajale tudi njegove pesmi, ki jih je leta 1913 objavil pod skupnim naslovom *Zvoki*. S prijatelji slikarji Aleksejem Javlenskim Alfredom Kubinom in Gabrijelo Münter so se dogovorili o ustanovitvi društva, v katerem bi umetnike družilo nastopanje proti napačni in krivični razstavnici politiki, ki jih je nenehno zavračala. Predsednik na novo ustanovljene skupine *Neue Künstlervereinigung* (Novo umetniško združenje) je bil Kandinski³. Prvo razstavo z njegovim plakatом vred so odprli v Moderni galeriji N. Tannhauserja leta 1909, drugo, prav tako v isti galeriji, pa leta 1910. Obe razstavi sta potovali po različnih evropskih mestih; na drugo so povabili še ruske umetnike, brata Davida in Vladimirja Burljuka in Vasilija Denisova, in Francoze Georgesa Braqua, Pabla Picassa, Georgesa Rouaulta, Andréja Deraina,



Modri jezdec, 1903



Ruska nevesta v krajini, 1904

Mauricea Vlamincka, Van Dongena in še nekaj manj znanih umetnikov iz Nemčije. Slikar Franz Marc, ustanovitelj skupine *Die Brücke*⁴, je takrat zapisal, da je njihove razstave tisk okarakteriziral za "anarhistične",



Jesen v Murnau

tuje in nevarne..." Niti ene pozitivne kritike ni bilo v tisku – samo on sam je skupini pisal pismo, polno navdušenja, in tudi sam pristopil k njej. Njegova izjava je bila, češ da "časi so bili težki, toda herojski... Mi smo slikali, a publika je pljuvala." Programsko se skupina sicer ni predstavila, v njej pa je bilo nekaj talentiranih in tudi manj talentiranih ustvarjalcev. Ob tretji razstavi skupine *Novo umetniško združenje* so kritiki abstraktno delo Vasilija Kandinskega "*Kompozicija V*" sprejeli zelo negativno in slikar je skupaj s Franzem Marcom in Gabriele Münter izstopil iz skupine. Kandinskemu je bil venomer smoter govoriti skrivnostno o skrivnostnem – kar je predstavljala zanj govorica umetnosti. Neenaka kakovost del, različni pogledi članov na cilje in pota umetnosti, so bili tako vzrok dokaj hitrega razpada "*Združenja*". Po letu 1909 srečamo pri Kandinskem predvsem dela, kjer je risba zreducirana na meje med posameznimi barvnimi lisami brez zarisane črtne obrobe – na primer *Orientalno*, *Krava* in deloma *Cerkev v Murnauu* – kjer gre za njegov razvoj nezadržno v smeri osamosvajanja risbe od barvne ploskve, v smeri zorenja docela črtne risbe kot obrobe ali kot samostojnega izraza sredi barvnih lis.

Kandinski in Marc sta s svojimi prijatelji v Tannhäuserju leta 1911 razstavila svoja dela pod novim imenom *Blaue Reiter* (Modri jezdec). Hkrati pa je bil pripravljen tudi

almanah z enakim imenom ter dokončana knjiga Kandinskega, *O duševnem v umetnosti* (*Über das Geistige in der Kunst*), izšla leta 1912. V katalogu navedeni skupni program je bil pravzaprav antiprogram: "Stran s programom!"⁵ O estetski naravnosti skupine je govorilo že njeno ime, prevzeto po naslovu slike Kandinskega iz leta 1903: jezdec, ki vodi žival, je simboliziral prevlado psihične in iracionalne energije nad strastmi, modro barvo pa so filozofi novoplatonizma pripisovali duhovnemu in je označevala nekatere simbolistične zveze. Na omenjeni prvi razstavi v galeriji Tannhäuser *Modri jezdec* je Kandinski predstavil dela triinštiridesetih umetnikov z različnimi umetniškimi izkušnjami, da bi z "raznolikostjo" predstavljenih oblik pokazal, kako se notranje težnje umetnikov uresničujejo na mnogotere načine. Poleg ustanoviteljev so na razstavi med drugim sodelovali August Macke, Gabriele Münter, Aleksej Jawlensky, Arnold Schönberg, Vladimir Burljuk, in Robert Delunay.

To obdobje je imelo največji vpliv na ustvarjanje slikarja Vasilija Kandinskega, kajti v tem času je začel slikarstvo razumeti kot duhovno pot. Postopoma je začel pretvarjati opisne in prepoznavne elemente v kaligrafske linije ter začel sočasno uporabljati močne barve, da bi stimuliral čustva na način klasične glasbe. Ob natančnejši analizi njegovih del je mogoče v njih zaslediti vso njegovo do sedaj prehojeno življenjsko pot – predvsem pa tisto, kar je imel najraje: celo *Goethejev nauk o barvah* (pojmovanje slikarstva kot govorice kromatskih čustev), ljubezen do ruske umetnosti in pravljicnih motivov ter spiritualistično teorijo oziroma nauk o nadčutnem, ki ga je širila Teozofska družba Helene Blavatsky,⁶ in globoko željo po doživetem izražanju, ki ga je tudi zbližala s skladateljem in slikarjem Arnoldom Schönbergom.

Sicer je Kandinski ob svojem ustvarjanju menil, da v umetnosti teorija nikoli ne hodi "spredaj", nikoli ne vleče prakse za seboj, marveč prav nasprotno. Tukaj je vse stvar občutka. Še posebej na začetku poti je edino z

občutenjem mogoče doseči resnično umetniško, saj umetnost deluje na naše občutke. Tudi pri najzanesljivejših proporcijah, pri najbolj natančnem tehtanju se ne bomo dokopali do pravih rezultatov ob računanju z glavo in z deduktivnim tehtanjem. Kajti tehtanje in proporcije ne ležijo izven umetnika, ampak so v njem to, kar imenujemo občutek za meje, umetniški takt; torej lastnosti, ki so umetniku prirojene in povzdignjene v genialna razodetja. V temeljih majhnih in največjih problemov slikarstva biva vedno "notranje". Najprej se je treba rešiti *zunanjega* in utemeljiti *notranje*, pri tem pa ne smemo zamenjati pojma *zunanjega* z materijo. *Zunanje* uporablja Kandinski kot zunanjo potrebo, ki si ne drzne prestopiti meje priznanega in pripelje do tradicionalno lepega. *Notranja* nuja pa ne pozna teh meja in velikokrat upodablja stvari, ki jih navadno imenujemo "odurne". Odurno je zgolj pojem navade, ki je kot zunanja posledica neke že prej delujoče in utelešene notranje nuje životarila še dolgo naprej. Kot odurno so v prejšnjih časih ožigosali vse, kar tedaj ni imelo nobene povezave z notranjo nujno; kot lepo pa vse, kar je imelo. Vendar tako kot telo se tudi duh krepi z vajami. Umetnik mora vedeti za izhodiščno točko teh vaj, ta pa je v objektivnem pretehtavanju notranje vrednosti materiala; v našem primeru v raziskavi barv, ki pa ima na vsakega svoj učinek.

Barvo je Kandinski štel za najpomembnejši element v likovnem izražanju. In to kljub temu, da je v svojem spisu *O duhovnem* pripisal primarno avtohtonost obliki, ker lahko živi sama zase, barva pa tega ne more, saj potrebuje zamejitev. Tudi učinkovanje likovnega dela na gledalca razlaga predvsem z učinkovanjem barve, ko govori o notranjih vibracijah, ki jih povzroča svetlobna vibracija določene valovne dolžine, ki pa je, kot vemo, temeljna lastnost barve. In to vsake, ne samo spektralnih, tudi substancialnih, se pravi tudi barvnih pigmentov, od katerih se odbije le tisti del svetlobnega spektra, ki ga doživljamo kot barvo. V končni fazi pa je izrazni učinek slike vedno posledica celovitega žarčenja



Pogled na Murnau s cerkvijo

barvne in oblikovne palete in je odvisen od izrazne občutljivosti slikarja. Če se želimo vsaj informativno soočiti z deli Kandinskega, je dobro, da se seznanimo z njegovimi barvnimi teorijami, ki jim je navedel svoj pomen. Glede na to, da je umetnik posedoval visoko slikarsko inteligenco in je imel natančen občutek za barvo in obliko, je dal vsem barvam globlji notranji značaj ter jim podal nasprotni barvni pol.

Modra (hladno, nebo, neskončno, mir, koncentrično) – rumena (toplo, zemeljsko, agradesivno, ekscentrično)

Črna (temno) – bela (svetlo)

Rdeča – zelena

Oranžna – vijoličasta

Njegova teorija je temeljila na soobčutjih, saj je barvam dajal različne lastnosti; tako je na primer bistvena lastnost modre mehkoba, rumene pa ostrina. Med drugim je dejal, da je "točka praelement, ki predstavlja prazen prostor. Horizontala je hladen, noseči temelj, ki je molčeč in "črn". Vertikalna je aktivna, topla in "bela". Svobodne linije so gibljive "modre" in "rumene". Površina v spodnjem delu je težka, zgoraj pa lahka, levo kot "oddaljena", desno pa deluje kot "hiša". Poleg tega je slikar iskal pripadnost barv dodeljenim oblikam:

Modra – krog

Rdeča – kvadrat



Improvizacija 19

Rumena- trikotnik

Z rastjo abstraktnosti je v svojem slikarstvu Kandinski razvil določeno simboliko, ki je hkrati omogočila razumevanje njegove brezpredmetnosti. Kot vzor mu je bila glasba, v kateri se občutki izlivajo z notami. Podobno kot v glasbi je svoja dela delil v tri kategorije:

"Improvizacija" – nenadni procesi v "notranji naravi", v značaju

"Impresija" – izkušnje iz "zunanje narave"

"Kompozicija" – počasi nastajajoči izraz značaja, ki je skoraj natančno preverjen in predelan zavestno stoji v prvem planu.

Njegova temeljna ideja je bila slišati barve in videti zvoke. Cilj v umetnosti mu je bil doseči harmonijo barv, ki bi se dotikala človeških duš. Želel je, da bi "barvni zvoki" preraščali v "barvne simfonije" in bi kot toni in zvoki v glasbi izzvali harmonične ter disonantne občutke: oblika – tipka klavirja, prodorno rumena – visoki toni trobente, svetlo modra – flavta, temno modra – violončelo, globoko modra – kontrabas in svečano modra – orgle.

Njegove prve protoabstraktne slike, ki so nastajale med letoma 1909 in 1913 in so vzete iz sveta glasbe, so najpogostejše nosile naslove: *Improvizacije* in *Kompozicija*. Prve označujejo dela, kjer se je umetnik bolj prepustil trenutnim vzgibom, in gre za nekakšne improvizacije, ki jih danes razumemo npr. v jazz glasbi.

Pri *Kompozicijah* pa gre za bolj skrbno načrtovane slike, v katerih so umetnikove teoretične misli dosledneje povezane z likovno prakso, po analogiji z glasbo pa bližje komponiranju t. i. resne glasbe.

Od tu dalje lahko sledimo umetnikovemu hitrejšemu razvoju slikarskih prvin v nakazano smer in vidno je, da je razločno uzrl svoj cilj ter pot do njega. Našel je odgovor na vprašanje, s čim nadomestiti "škodljivi" predmet slike. Notranja nuja ga je še posebej usmerjala v uporabo barve kot najmočnejšega slikarskega izraza, ki mora prevzeti gledalca. Če so, denimo, na sliki *Improvizacija VI* še uporabljene barve, ki sicer izražajo snovi predmetov, a jih z individualno kromatično posebnostjo ločijo med seboj, so že na sliki *Hrib* barvni nanosi docela avtohtoni in nepomenski. Ne predstavljajo več ne snovne barve ne svoje "ločilne barvitosti": zelena se pojavlja tako v travi na tleh kot med modrino neba, celo v rudimentarnem spominu na mesto na vrhu kompozicije; tudi rumenilo polni črni cikcak na zemlji in je hkrati prevladujoča barva nebesnega vrha in teozofska nebeška modrina, ki si dovoli vstopiti v figuralno kompozicijo na spodnji osnovnici. Podobno je tudi pri karminasti rdečini: sodeluje tako pri barvnem orkestriranju jezdec kot pri figurah ob spodnjem robu. V slikarstvu je Kandinski večinoma izhajal iz slikanja krajine, drugače kot npr. Picasso, ki ga je zanimala predvsem človeška figura. S postopnim poenostavljanjem oziroma abstrahiranjem elementov krajine je te Kandinski privedel do stopnje znakov, ki so posledično postali samostojni elementi in se tako v slikah pojavljajo neodvisno od tega, kje in v kakšnih soodnosih obstajajo v realnosti. Toda če je spoznanje, da določene geometrijske ali amorfnе oblike lahko stojijo namesto naturalističnih izslikanih podob in jih označujejo (npr. trikotnik - nos, roka - oko...), za Picassa pomenilo prestop v nov svet neskončnih zmožnosti, se zdi, da je Kandinskemu v iskanju abstraktnih podob prav slednje predstavljalo izziv. V marsikateri njegovi sliki iz tega pionirskega obdobja boja

za abstraktno se nam zgodi, da v določenih ostrih oblikah, vijugastih ali mrežastih črt prepoznamo obronke hribov, cerkvene zvonike, ljudi, konje in drevesa. Včasih nam umetnik te povezave ponudi namenoma, drugič se pojavijo nehote. Tipičen primer je slika *Improvizacija 26 (Veslači)*, ki po besedah Kandinskega izraža bežne in nezavedne vtise iz notranje narave. V kompoziciji razločimo nekaj "skritih slik": veslača sta "skrita" v dveh, treh dvojnih volutastih krivuljah, čoln se zaokroži v skledasto obliko, krajina s hribi ozadja se poslavlja v nepravilno valovnico; na nebu je moč zaznati oblake in morda celo letečega ptiča. Še najbližji resničnosti so trije pari vesel, ki se perspektivno ožijo v globino. Poudarjena je črtna poteznost, ki se uveljavlja skoraj brez širših ploskev, v ozkih ritmiziranih smereh. Ni obrisno določenih, zaključenih nanosov barv, nobenih valov ter nobene označitve, da se veslanje dogaja v vodi. Smer gibanja dajeta slutiti edino koncentrični "trikot" premic - vesel in padajoča valovnica krajine. Če odpišemo redke "skrite slike" figur, se znajdemo na pragu prave abstraktne kompozicije.

Tudi odvzemanje nekdanjih nalog barvi, da bi označevale oziroma razločevale predmete med seboj, je pripeljalo slikarja do avtonosti risbe in barve, ki poslej samostojno vsaka zase vplivata na gledalca. Če primerjamo sliki *Improvizacija 19* in *Improvizacija 26*, lahko vidimo, da je črtna risba ne samo ločena od barvnih površin, ampak očitno pozneje zarisana prek že položenih barvnih površin. Značilnosti kompozicij Kandinskega iz obdobja 1909-12 se nam kažejo v "oblikovni nedokončnosti". Pri teh delih skoraj ne najdemo oblik ali barvnih površin, ki bi bile zaokrožene ali vidne kot lik v celoti. Večinoma je vidna ena ali več strani odprtih, razpuščajoče se v meglenost ali pokrite z drugimi.

V prvem letu svetovne vojne je Kandinski sodeloval na razstavi Armory Show v New Yorku z *Improvizacijo 27* ter s sedmimi slikami v Ersten Deutschen Herbstsalon v Berlinu. Po tem, ko je Nemčija napovedala vojno



Moskva

Rusiji, je bil Kandinski tam nezaželen, zato je z Gabrielo Münter odpotoval v Švico. Ker pa tudi v tej državi ni bil dobrodošel, se je leta 1914 brez partnerice vrnil v rodno Moskvo. Tam je slikar dobil različne ustvarjalne ponudbe; med drugim je osnoval *Akademijo znanosti in umetnosti*, postal je član *Oddelka za vizualne umetnosti (IZO)* v Narkomprosu, svojo najvažnejšo funkcijo pa je prevzel leta 1920 kot prvi ravnatelj *Inštituta za umetniško kulturo* v Moskvi, kjer se je spoznal z vodilnimi umetniki tedanje ruske avantgarde, kot so bili Kazimir Malevič, Vladimir Tatlin in Aleksander Rodčenko. Še pred tem, leta 1917, je prišlo tudi do spremembe v njegovem osebnem življenju, saj se je poročil z Nino Andrejevsko, medtem ko se je leto dni pred tem ločil od prve soproge, Münterjeve.

Kaj je tisto, kar je vplivalo na konstrukcijsko moč na videz brezkonstrukcijskih kompozicij Kandinskega na prehodu v čisto abstrakcijo? Kot že omenjeno, se na začetku njegove poti v abstrakcijo pojavlja poudarjeno iskanje notranje konstrukcije namesto izginjajočega predmeta – vendar konstrukcije, ki je drugačna od tradicionalne. To je prehodna doba, ko slikar s predmeta lušči njegovo zunanost, "kožo", kot se je tudi



Kompozicija V



Kompozicija X

sam izrazil, ter išče globljo vsebino. Ta se mu kaže kot konstrukcijsko bistvo predmeta, kot vidno utelešenje zakonitosti, ki mu vlada. V zgodnjih murnauskih krajinah lahko opazimo likovno prodiranje v bistvenost, ki je dostikrat samo drug izraz za konstrukcijsko čist predmetni lik. Vendar ta slikarju ne more biti končni cilj, kajti vedel je, da je element konstrukcije v tradicionalnem smislu bistven del predmetnosti. Sam pa je štel abstrakcijo za nov – v duhu govornice svoje dobe – duhovni način doumevanja sveta, za od vsega začetka v slikarjevi domišljiji živečo in ne šele z običajnimi redukcijami predmetnosti doseženo abstraktno gledanje, ki je enako abstraktnemu mišljenju. Do tega idealno zastavljenega cilja pa se sam ni mogel dokopati brez opisanih vmesnih stopenj ("skritih slik predmetov" in ogoljenih "vmesnih" oblik). Vsa njegova murnaуска doba se nam razkriva kot

vztrajna borba proti lastni dosledni, konstruktivno snujoči zavesti. Edino na ta način se mu je namreč zdelo, da bo lahko spodbudil in osvobodil svojo bogato podzavest ter plodovito intuicijo z vsemi pridihi vzhodnjaške, ruske in celo azijske duše. Z vsem bogastvom uskladiščenih doživetij, s podobami ruske krajine, veličastne Moskve in pisano folklorne Vologde, z bogastvom prekipevajočega ikonostasa ljudsko-likovno-domišljajske tvornosti. Ne nazadnje tudi prividov ter bakanja njegovih prirojenih in privzgojenih verovanj obnovljenega teozofizma in antropozofizma Blawatzkijeve, Besantove in Steinerja. Šele, ko se je Kandinski osvobodil teh svojih predmetno-realističnih brzd, se je lahko prepustil podzavestni svobodi ustvarjanja. To pa mu je odprlo vrata v slikarstvo, ki je bilo v njem novo, drugače motivirano, saj se z drugačno urejenostjo ni toliko nanašalo na izraznost, vezano na intelektualno učinkovitost. Omenjena osebna rast Kandinskega med procesom vizualizacije likovne ideje je torej tudi bistveni element in je sproti nastajajoče. Pri tem torej gre za njegovo vztrajanje pri čisto slikarski genezi umetnine, ki se od trenutka do trenutka ustvarjalno poraja na platnu.

Temu v prid je sam dejal: *"Deset pogledov na platno, enega na paletu in samo pol na naravo."*

Po ruski revoluciji leta 1920 je Kandinski izgubil vse svoje imetje, izgubil pa je prav tako svojega edinorojenega sina Vsevoloda. Stanje v novi državi je bilo zanj vse bolj nevzdržno, tudi zaradi zakona, ki ga je uvedla nova vlada, to je bila omejitev svobodnega izražanja v umetnosti. Zato je leta 1921 Kandinski emigriral v Nemčijo, s seboj je vzel le dvanajst svojih slik, ostale pa je zapustil v depoju moskovskega muzeja. Leta 1922 je začel predavati na šoli v Bauhausu⁷ v Weimarju, Dessauu in v Berlinu. Bauhaus je bila tedaj najbolj modernistično zasnovana šola za umetnost in arhitekturo. To je bilo za Kandinskega obdobje, ko se je posvetil svojemu ustvarjanju v tektonskem slogu, saj je prišel v stik s konstruktivizmom⁸. Njegovo slikarstvo se je približalo geometrijskim tendencam te šole in

prej razvezane ter svobodno zasnovane oblike so dobile jasne in ostreje meje. Občasne asociacije na svet enoceličnih prabitij in morskih živali pa dajejo slikam, nastalim v tridesetih letih, pridih domišljjskega sveta. Kot primer iz tega obdobja je njegovo znano delo *Rumeno, rdeče, modro*. Kljub očitni geometrizaciji še vedno lahko izluščimo nekaj stiliziranih "bičkastih in kolobarnih, boleče prekrizanih, človeško zvibanih" oblik z geometrizirano šahovnico vred. Namesto nekdanjega sproščeno emocionalnega risarskega naboja prehajajo te oblike v kristalizirane znake, ki v naše doživetje ne vstopajo samo prek neposrednih čustvenih vhodov, odzivov, ampak nam mora biti njihova simbolika že poznana; se pravi, odklepamo jih lahko s ključem domnevanja in analiziranja.

S kolegi slikarji Lyonelom Feinigerjem, Paulom Kleejem in Alexejem Jawlenskim so leta 1924 osnovali skupino *Die Blauen Vier* (Modra četvorica), kjer je pri ustvarjanju veljala teorija: točka, linija, površina. Leta 1929 je imel Kandinski prvo razstavo akvarelov in risb v galeriji Zack v Parizu, leto dni kasneje pa je v Dessauu doživel pomembno srečanje s Salomonom Guggenheimom⁹. Seznanila ju je Hilla von Rebay, ki je nagovorila Guggenheima k temu, da naj v svoji zbirki umetnin ustvari še dodatno kolekcijo abstraktnih del. Tako se je tudi zgodilo in njegova zbirka je čez nekoliko časa narastla v preko 150 del, in to je tudi največja zbirka del Kandinskega v Museum of Non-Objective Painting oziroma v današnjem Guggenheimovem muzeju v New Yorku. Vasilij Kandinski se je leta 1933 pa zaprtju Bauhauasa pred nacisti umaknil v Neuilly-sur-Seine pri Parizu. Glede ustvarjanja je bilo to obdobje za slikarja dokaj težavno, saj do tedaj v Franciji abstraktna umetnost še ni bila aktualna, pa niti priznana ne. V galerijah so se pretežno srečevali s kubističnimi in surrealističnimi deli. Zanj sta se na začetku zavzeli le dve manjši avantgardni galeriji, Jeanne Bucher-Christian ter Yvonne Zervos. V naslednjih letih je sodeloval na nekaterih vidnejših razstavah, kot so



Slika z rdečo liso



Poslednja slika, 1944

Abstraction-Création v Parizu, Abstract and Concrete v Londonu, v Origines et Développement de l'Art International Indépendent, v Musée Jeu de Paume in v Cubism and Abstract Art v New Yorku. Leta 1939 je dokončal svoje veliko slikarsko delo *Kompozicija X*.

Čeprav je Kandinski gledal na abstrakcijo kot na potencialno najbolj izrazen slog, se je mnogokrat bal, da niti umetniki niti gledalci ne bodo zmožni doumeti njenega zares pravega pomena in se jim bo zdela popolna dekoracija. Zato je uporabljal skrite in "olupljene" podobe kot sredstvo za razvijanje abstraktnega sloga, ki ne bo izgubil moči pri posredovanju lastnega sporočila nepoučenim. Ko je Kandinski v svojih slikah mnogokrat upodabljal motive iz Biblije, iz Janezovega razodetja, z ikon in bavarskih ljudskih slik na steklo, je te motive "skrival" zato, ker je bil

prepričan, da njihov stari slog ne more prenesti sporočila njegove dobe, saj bi to moralo biti odeto v obliko, ki bi zrastle iz izkušnje iste generacije; pa še iz enega vzroka: na ta način je slikar ustvarjal neke vrste zmedo, potem pa uporabil sliko kot pomoč, da nas popelje iz te konfuzije – da mu sugerira upanje v odkritje celovite resnice. Takšna je logična osnova slik, ki temeljijo na apokaliptičnih motivih in jih najdemo v delih Kandinskega še tedaj, ko se je že tesneje povezoval z abstrakcijo. Njegova zadnja razstava je bila leta 1944 v pariški L'Esquisse. Do konca julija istega leta je slikal vsak dan, umrl pa je še istega leta sredi decembra.

"Tisto so bili zares herojski časi! Moj Bog, kako je bilo težko in hkrati lepo. Mislili so, da sem "norec", včasih tudi, da sem "ruski anarhist", ki misli, da je vse dovoljeno – ali drugače rečeno – da sem "zelo nevaren za mladino in nasploh za kulturo", itd. Takrat sem mislil, da sem prvi in edini umetnik, ki ima pogum, da odvrže ne samo "subjekt", temveč tudi vsak "objekt" iz slikarstva. In zares verjamem, imel sem imel prav – bil sem prvi. Nobenega dvoma torej ni o vprašanju, "kdo je bil prvi krojač" (kot pravijo Nemci)",¹⁰ je dejal Vasilij Kandinski.

LITERATURA

Vasilij Kandinski, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Palazzo Forti, Comune di Verona, 1993

Annetee und Luc Vezin, Kandinski and der Blaue Reiter, Paris 1992

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912

Hajo Düchting, Wassily Kandinsky – A Revolution in Painting, Köln 1922

1. Janez Zalaznik, *Bilo je nekoč v XX. stoletju (Iz oči v oči z modernim slikarstvom)*, Ljubljana 2007, p. 12-13.

2. Ibid., p. 13.

3. Ostali člani skupine *Neue Künstlervereinigung München* (1909) so bili še: Mariana von Werefkin, Adolf von Erbslöh, Aleksander Kanoldt, Alfred Kubin, Gabriele Münter, Paul Naum, Karl Hoffer, Vladimir von Behtjeff, Erna Bossi (doma iz Pulja), Moissej Kogan in Aleksander Saharov. Leta 1910 sta se pridružila še Francoza Pierre Girieud in Le Fauconnier.

4. Die Brücke, (slo. Most) je nemška umetniška skupina, ki je bila ustanovljena leta 1905 v Dresdnu. Most se je označeval za gibanje, za katerega je bilo značilno izrazito skupno delovanje in povezovanje umetnosti ter vsakdanjega življenja. Program skupine je sestavil slikar Ernst Kirchner (1880-1938), iz njega pa je razvidno, da skupini ni šlo toliko za estetsko, temveč bolj za eksistencialno idejo, za javni poziv k novemu obravnavanju umetnosti. Zanimivo je, da ni veljal le ustvarjalcem, temveč tudi občinstvu, ki je bilo prek posebnih društev vključeno v proces prenove. Ime "most" verjetno izvira iz prologa Nietzschejevega dela *Tako je govoril Zaratustra*, v katerem je človek opisan kot most "med zverjo in nadčlovekom" in je označevalo tudi njihovo željo po povezovanju, po združitvi posameznih avantgard, ki so v tistih letih delovale v srednjeevropskih deželah pod skupno oznako ekspresionizma.
5. V uvodu programa *Die Blaue Reiter* je zapisano: "Na tej mali razstavi ne želimo propagirati določene in specialne forme, ampak v raznolikosti obravnavanih oblik pokazati, kako se na različne načine oblikuje notranja želja umetnikov." Ta notranja želja nedvomno kaže na avtorstvo Kandinskega, ki je bil glavni redaktor kataloga in pozneje almanaha... Med drugim je zahtevan tudi intenziven obrat k notranjemu narave in z njim povezano odrekanje olepševanju zunanosti narave, kar spominja na formulacijo Kandinskega v besedilu *O duhovnem*.
6. Teozofija (božanska modrost) se je razvila v 19. st. pri duhovno razgledanih posameznikih, ki so poskušali pomagati premagovati družbene in verske konflikte v svetu. To so storili s pomočjo ustanavljanja teozofskih društev v 44 državah takratnega sveta. Namen teozofskih društev je bil: 1. Ustvariti jedro splošnega bratstva med ljudmi brez razlik z ozirom na raso, vero, narodnost, družbeni položaj in spol; 2. Pospešiti razvoj komparativnih študij različnih religioznih, filozofskih in znanstvenih sistemov; 3. Raziskati še neznane naravoslovne zakone in latentne moči človeka. Člani društva si morajo prizadevati končati razne verske prepire in konflikte ter združujejo ljudi dobre volje; kljub temu, da imajo različna verovanja, naj z drugimi delijo sadove svojega študija. Pri tem delovanju jih veže težnja za resnico. Ena izmed svetovno znanih teozofin je bila Rusinja Helena Blavatsky.
7. Šola Bauhaus je pričela delovati leta 1919, ustanovil pa jo je arhitekt Walter Gropius. Njeno delovanje se je končalo v letu 1933, kar pomeni, da je bila najbolj dejavna ravno med dvema zgodovinsko pomembnima vojnoma. Bauhaus je bil v svojem času sinonim za moderno arhitekturo in pohištvo in za minimalističen pristop k oblikovanju. Prvič v zgodovini so uporabljali tudi kovinsko pohištvo. Bila je največja oblikovalska institucija dvajsetega stoletja. Spremenila je vse dotedanje mišljenje umetnikov in njihove izdelke naredila funkcionalne in preproste.
8. Konstruktivizem je umetnostna in arhitekturna smer, ki je pod vplivom tehničnega razvoja leta 1914 nastala v Rusiji, največji razcvet pa je doživela v času oktobrske revolucije. Izraz "konstruktivistična" ji je nadel slikar Kazimir Malevič, s katerim je opisal delo Aleksandra Rodčenska, medtem ko ga je leta 1920 Naum Gabo predstavil v delu *Realistični manifest*.
9. Solomon Robert Guggenheim (1861-1949) je bil ameriški podjetnik, zbiralec umetnin in raziskovalec. Najbolj znan je kot ustanovitelj fundacije Solomona R. Guggenheima in Guggenheimovega muzeja v New Yorku, ki je bil odprt leta 1939.
10. Rid, Herbert, *Umjetnost i otuđenje, Mladost, Zagreb, 1971, str. 142.*