

Over het Spirituele in de Schilderkunst Waarneming herleid tot vorm en kleur, tot punt en lijn

Kris Huygen

De vraag wie de eerste kunstenaar was die een 'abstract' schilderij maakte, heeft weinig zin. Was het de Zweedse Hilma af Klint, de Fransman Robert Delaunay, de Tsjech Frantisek Kupka of de Russen Larionov-Goncharova, Malevitch of Kandinsky?

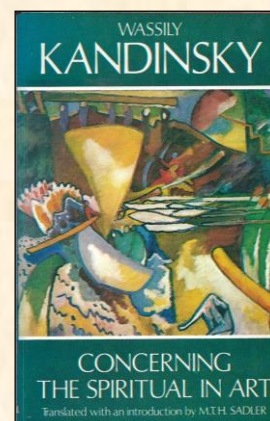
Eén ding is duidelijk, nieuwe kunststromingen zijn 'besmettelijk' en misschien kan men wel spreken van 'morfogenetische velden' alsof er iets in de lucht hangt dat tegelijk door een aantal hiervoor 'gevoelige' kunstenaars wordt opgepikt.

Zoals ik al schreef in *Portulaan 147*, resoneerde zowel af Klints, Kupka's als Kandinsky's werk met een tijdgeest van het begin van de 20ste eeuw, toen een deel van de intellectuele en artistieke wereld opnieuw belangstelling ging tonen voor het spirituele.

De Theosofische Vereniging was in 1875 opgericht door de Russische occultiste en schrijfster Helena Petrovna Blavatsky. Haar esoterische kijk op de wereld is zonder twijfel een inspiratiebron geweest voor de vroege abstracte kunstenaars. Felix De Boeck in Drogenbos kende haar werk. Ook Piet Mondriaan had in zijn vroege jaren, samen met Theo van Doesburg, de theosofische literatuur bestudeerd en was in 1909 lid geworden van de Nederlandse tak van de Vereniging.

In Praag en Wenen had Frantisek Kupka gewerkt als spiritistisch medium voor hij in 1896 naar Parijs verhuisde. Ook Kupka vond inspiratie bij de theosofie en het occulte. Eén van zijn belangrijkste bronnen was het boek *Gedachtevormen* van Annie Besant en Charles W. Leadbeater.

Wassily Kandinsky (1866-1944) ten slotte had de boeken van Blavatsky, Besant en Leadbeater bestudeerd en schreef in 1912 het theoretische werk *Über das Geistige in der Kunst*. In 1912 was hij met zijn 46 jaar zeker niet meer van de jongsten (zie verder),



WASSILY KANDINSKY

Geboren in 1866 in een welstellende familie in Moskou wou hij eerst musicus worden. Hij speelde trouwens cello en piano, maar studeerde later rechten en economie en werd aanvankelijk jurist aan de Universiteit van zijn geboortestad. De familie van zijn moeder kwam uit Moskou, terwijl de familie van zijn vader van Siberische afkomst was (zijn vader was geboren was in de buurt van de Chinese grens). Hij werd opgevoed in de Russisch-orthodoxe traditie en bleef nagenoeg

heel zijn leven een diep gelovig man, met grote bewondering voor de Middeleeuwse Iconen en de Russische folklore.

In 1895 zag Kandinsky in Moskou voor het eerst een tentoonstelling van de Franse impressionisten. Vooral een werk van Claude Monet (*De Korenschelf*) deed hem besluiten zijn universitaire carrière op te geven en te gaan schilderen. Het volgende jaar vertrok hij naar de Beierse hoofdstad München om er aan de Academie voor Beeldende Kunsten te gaan studeren. In die tijd was München een belangrijk cultureel knooppunt in Duitsland, waar o.m. het weekblad *Die Jugend* werd uitgegeven.

In 1902 nam Kandinsky al deel aan een tentoonstelling van de Secession in Berlijn en in 1904 toonde hij werken op het salon d'Automne in Parijs. In 1903 maakte hij een lyrisch-impressionistisch schilderij waarop in de rechter benedenhoek een paard met een kleine ruiter met blauwe mantel. Hij noemde het *Der blaue Reiter*.

Tot 1908 ondernam Kandinsky reizen door Frankrijk, Italië, Nederland en Tunesië. In die periode zag hij ook in Parijs het werk van de Fauvisten. Hun 'bevrijding' van de kleur maakte enorme indruk op hem, vooral het werk van Matisse. In 1909 keerde hij dan terug naar Duitsland en ging in Mürnaau samen wonen met Gabriele Münter die ook schilderde. Hij kocht in datzelfde jaar het boek *Gedachtevormen* van Annie Besant en Charles W. Leadbeater, toenmalige kopstukken van de Theosofische Vereniging, waar Kandinsky in 1909 lid van werd.

DER BLAUE REITER



In 1909 stichtte hij met zijn Russische vriend Alexej von Jawlensky (1864-1941) de *Neue Künstlervereinigung München* NKV en in 1911 met zijn jongere Duitse vrienden Franz Marc (1880-1916) en August Macke (1887-1914) de befaamde kunstkring *Der Blaue Reiter*, verwijzend naar hun voorliefde voor blauw en paarden. In hun eerste tentoonstelling was hoofdzakelijk expressionistische werk te zien.

De beweging zou slechts vier jaar bestaan want Macke en Marc stierven beiden in de waanzin van WO I.

Macke werd geboren in Sauerland en groeide op in Keulen en in Bonn. In 1910 was hij dus in München, waar hij contact legde met Marc, maar hij keerde dat jaar al terug naar Bonn. De contacten met München waren er vooral via zijn correspondentie met zijn vriend Marc. In 1912 bezochten ze samen in Parijs de Franse schilder Robert Delaunay. Diens chromatisch kubisme, door de dichter Guillaume Apollinaire (verzwakt door een hoofdwonde opgelopen in de oorlog en gestorven aan de Spaanse griep in 1918) orfisme genoemd, maakte grote indruk op Macke. Het vol-

gende jaar organiseerde die in Bonn een tentoonstelling van de Expressionisten uit het Rijnland. Later had hij contact met de in Zwitserland geboren Duitser Paul Klee en maakten ze samen begin 1914 een reis door Tunesië.

In Augustus 1914 werd Macke onder de wapens geroepen en een maand later stierf hij als kanonnenvoer in de Champagnestreek in Frankrijk.

Zijn schilderijen van vrouwen voor winkelvitruines en wandelend in het park, zijn nu meer dan 100 jaar oud, maar ze treffen nog steeds door hun vlekken van bloedmooie kleuren. Paul Cézanne is niet ver, maar Mackes kleuren zijn veel warmer en zijn werk is veel menselijker. Veel hiervan is vandaag te bewonderen in het *Lehnbachhaus* in München.

Nog beter bekend als sleutelfiguur van de Blaue Reiter was Franz Marc. Hij werd geboren in 1880 in München, zijn vader was landschapschilder en moeder een sociaalliberale calviniste. In 1900 ging hij aan de Kunstacademie van München studeren en in de volgende jaren verbleef hij regelmatig in Frankrijk, vooral in Parijs. Met zijn oudere broer Paul, expert in Byzantijnse kunst, bezocht hij in 1906 Grieks-Orthodoxe monnikenkloosters op de (voor vrouwen verboden) Mount Athos.

In 1911 was Marc dus met Kandinsky één van de oprichters van de *Blaue Reiter*. Marc is gekend voor zijn expressionistische dieren-schilderijen in primaire kleuren, veel paarden, maar ook vossen, tijgers, apen... Hij gebruikte zijn typisch blauw om het krachtig mannelijke, maar ook het spirituele uit te beelden en het geel voor de vrouwelijke vreugde.

In 1914 bood hij zich vrijwillig aan voor de oorlog en hij stierf in 1916 bij de slag van Verdun. Ook Marcs werk is te bewonderen in het *Lehnbachhaus* in München. Het Museum voor Schone Kunsten in Luik heeft zijn *Blaue Pferde* van de nazi's gekocht in 1939 toen die in Luzern 'grote uitverkoop' hielden van hun *Entartete Kunst*.

OVER HET SPIRITUELE IN DE KUNST

Terug naar Kandinsky. In tegenstelling tot veel plastische kunstenaars, was hij ook een theoreticus die zijn filosofische ideeën over de kunst op papier heeft gezet in verschillende werken, en waarvan het eerste *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in die Malerei. Mit acht Tafeln und Zehn Originalholzschnitten*, het bekendste, maar moeilijk samen te vatten is (Ik zal het proberen, op basis van de Engelse vertaling van Sadler en de latere vertaling naar het Nederlands uit een Duitse versie van 1959 door Charles Wentinck; het origineel is te lezen op de digitale bibliotheek van de Universiteit van Heidelberg (<http://digi.ubi.uni-heidelberg.be/diglit/kandinsky1912/0001>)).

Kandinsky had de tekst al in 1910 geschreven, maar de publicatie van de eerste druk volgde pas in Januari 1912. Hij droeg het op aan de herinnering van Elisabeth Tichejeff. Vooral in Engeland werd het snel bekend, door de vertaling die Michael T.H. Sadler er in 1914 van publiceerde. Sadler was een bekend uitgever en schrijver en een vriend en vroege bewonderaar van de schilder. Hij was ook de eerste Engelse verzamelaar van Kandinsky's werk en probeerde (tevergeefs) een tentoonstelling van de *Blaue Reiter* te organiseren in Londen.

Het werk bestaat uit twee delen, elk met vier rubrieken en versierd tussen de hoofdstukken met originele houtsneden die de schilder-schrijver er specifiek voor maakte. Verder worden in de tekst ook vier oude, religieus bezielde werken getoond (*Keizerin Theodora*, Byzantijns Mozaïek uit San Vitale in Ravenna; V. en H. Dünwegge: *De Kruisiging*; A. Dürer: *De Kruisafname* en Rafaël: *De Heilige Familie uit het huis Canigiani*, alle drie uit de Alte Pinakothek in München. Daarnaast ook Paul Cézanne: *Badende Vrouwen*, Bernheim –Jeune Parijs) en nog drie eigen werken.



Improvisatie 20 (Twee paarden), 1911

A. Over de Algemene Esthetiek

Dit eerste deel handelt over de roep naar een spirituele revolutie in de schilderkunst, die kunstenaars zal toelaten (net als musici) hun innerlijk leven in abstracte, niet-materiële beelden uit te drukken

I. Inleiding.

De tekst begint met de zin 'dat elk kunstwerk een kind van zijn tijd is, en vaak is het de moeder van onze emoties' Wij kunnen dus niet leven en echt voelen zoals de Oude Grieken en als we naar hun voorbeeld beeldhouwwerken zouden 'na-apen', hebben ze geen ziel. Maar als we bv. van Primitieve kunst kunnen houden, is dat omdat het een uitdrukking is van hun innerlijke waarheid. Na jaren van materialisme, wanhoop en gebrek aan doel en idealen, komt er nu in ons een sprankje van dit innerlijke tot leven. Maar de nachtmerrie van het materialisme houdt nog altijd de ontwakende ziel in zijn greep, en scheidt ons van die van de Primitieven. De kunst van vandaag is gericht op het uitwendige, het materiële. Maar een kunst die enkel van zijn tijd is en geen toekomst in zich houdt, is een steriele kunst.

Er is ook een andere kunst, die een profetische kracht heeft. Het spirituele leven, waarvan de kunst één der krachtigste elementen is, heeft een moeilijke maar te definiëren opwaartse beweging. De kunstenaar wijst de weg.

II. De beweging.

Het spirituele leven kan worden voorgesteld als een puntige driehoek, horizontaal verdeeld in ongelijke delen, waarvan het onderste segment de grootste breedte en diepte heeft. Heel die driehoek beweegt langzaam, bijna onzichtbaar naar boven. Op de top staat dikwijls één man. Zelfs diegenen die dicht bij hem staan begrijpen hem niet. Zij noemen hem een gek of een charlatan. Zo werd de eenzaat Beethoven in zijn tijd beledigd. In elk segment van deze driehoek zijn er kunstenaars. De schrijver Sienkiewicz (Poolse schrijver van o.a. *Quo Vadis*, 1896, Nobelprijs Letterkunde in 1905, K.H.) vergeleek het spirituele leven met zwemmen: een continu gevecht om niet te zinken, om niet mentaal en moreel ten onder te gaan.

Er zijn periodes waarin de kunst geen 'kampioenen' heeft, waarin er tekort is aan spirituele voeding. De ziel zinkt van hogere naar lagere segmenten, en zoekt enkel naar uitwendige, materiële resultaten. Dan verdwijnt de vraag naar het 'wat' en blijft enkel de vraag naar het 'hoe'. In zijn zoektocht naar methode (hoe) gaat de kunstenaar zo ver dat het publiek zijn belangstelling verliest en afhaakt.

Maar ondanks deze chaos, deze wilde jacht naar roem, beweegt de spirituele driehoek met onweerstaanbare kracht opwaarts. Zoals Moses afdaalde van de berg, zijn volk zag dansen rond het gouden kalf en hen wijsheid bracht, hoort de kunstenaar als eerste haar stem. Als de emotionele kracht van de kunstenaar dit 'hoe' overwint en zijn diepere gevoelens de vrije loop laat, zal hij het 'wat' vinden. Dit 'wat' is de *interne waarheid* die alleen de kunst kan vinden, die enkel en alleen door middel van de kunst tot uitdrukking kan worden gebracht.

III. De spirituele revolutie.

Dit deel gaat eerst nog over de opvattingen in de 'lagere segmenten', aanhangers van verschillende religies, die voor hem eigenlijk atheïsten zijn, waarvan sommigen openlijk toegeven 'dat de Hemel Leeg is en God dood' en dit openlijk bevestigen zoals de 'geleerde' Virchov, die geen spoor van een ziel heeft gevonden, hoewel hij talloze lijken heeft ontleed, en over de positivisten in de wetenschap voor wie alleen die dingen bestaan die ze kunnen meten.

Maar er zijn in de hogere segmenten toch twijfelaars, die weten dat de wetenschap van vandaag gisteren als nonsens werd afgedaan, en die durven toegeven dat het ook mogelijk is dat wat we vandaag wetenschap noemen, morgen zal verworpen worden. En hier vermeldt Kandinsky dan o.m. de figuren van Charles Richet en Camille Flammarion en hun onderzoek naar 'onverklaarbare' verschijnselen. Ook Blavatsky en de theosofie wordt geciteerd, als hij het over het herontdekken van de oude Indische wijsheden en beschaving heeft.

Andere tijdgenoten kunstenaars wiens werk het spirituele streven naar het niet materiële vertolken, zijn voor hem de symbolistische schrijver Maurice Maeterlinck, de componisten Wagner, Debussy en vooral Arnold Schönberg. Als schilders bewondert hij Cézanne, die het innerlijke leven van alles (zelfs van een theekopje) kan 'bevroeden' (*déviner*). Henri Matisse (1869-1954) noemt hij één van de grootste van de Franse kunstenaars, vooral voor zijn vernieuwend kleurgebruik en zijn uitdrukking van innerlijke vitaliteit. Ten slotte noemt hij Picasso (1881-1973), die in zijn dwang tot zelfexpressie continu van stijl verandert, steeds op zoek naar de vorm. Kandinsky vat het als volgt samen: *In hun streven naar*

het uiteindelijke doel staan Matisse en Picasso naast elkaar, Matisse met de kleur en Picasso met de vorm

IV. De piramide.

Het is gemakkelijker voor een musicus dan voor een schilder om uiting te geven aan zijn zielenleven, maar dat is ook de reden waarom Kandinsky voor de abstracte kunst heeft gekozen: omdat die niet de natuurlijke verschijnselen, de materiële dingen uitbeeldt, maar de innerlijke natuur. De abstracte schilderkunst kan wel middelen uit de muziek gebruiken zoals wiskundige constructies en herhalingen van (kleur)tonen. Muziek heeft tijd om die innerlijke noodzaak (die de kunstenaar voelt) aan de luisteraar over te brengen, terwijl de schilder maar één moment heeft, wanneer de toeschouwer zijn schilderij ziet.

B. Schilderkunst

V. De werking van de kleur.

Het zien van kleuren (op een doek) heeft twee uitwerkingen op de toeschouwer. Er is de fysisch uitwerking: de kijker kan een zintuiglijk gevoel van bevrediging krijgen (vgl een gastronom die iets lekkers proeft), geprikkeld worden of tot rust gebracht. Het zijn fysieke gevoelens die vaak maar van korte duur zijn, maar het zien van kleur kan ook een psychische werking hebben en de ziel tot vibreren brengen. De kleur kan een middel zijn om directe invloed op de ziel uit te oefenen.

Kandinsky gebruikt hier een metafoor van de piano: de kleur is de toets, het oog de hamer



en de ziel de piano met velerlei snaren; de kunstenaar is de hand welke door aanraking met deze of gene toets (i.e. kleur) op doelbewuste wijze de menselijke ziel tot vibreren brengt. De doelbewuste beroering van de ziel door kleurenharmonie zal worden aangeduid als het beginsel van de *innerlijke noodzaak* (de impuls die de kunstenaar voelt tot spirituele expressie).

Compositie IV, 1911

VI. De taal van vorm en kleur.

Dit is het meest uitgebreide hoofdstuk, waarin Kandinsky in detail de taal die hij gebruikt in zijn abstracte schilderijen, i.e. de woorden die hij vormt door composities van kleur en vorm, probeert uit te leggen. In een schilderij kan de vorm zelfstandig bestaan, de kleur niet. Die is altijd afgebakend. Vorm heeft een innerlijke klank en kleuren kunnen door bepaalde vormen in waarde worden geaccentueerd, door andere vormen afgezwakt.

Als voorbeeld: een gele driehoek (scherpe kleur versterkt door een scherpe vorm) in tegenstelling tot een blauwe cirkel (kalme kleur in een rustige vorm). Er zijn een ontelbaar aantal vormen, het zijn gelijkberechtigde burgers in het rijk der abstractie. Het doek *De Baadsters* van Cézanne heeft Kandinsky gekozen als illustratie van een compositie van drie

driehoeken. Twee groepen van baadsters links en rechts onderaan en in het midden de grote driehoek met het water, de bomen en de lucht.

In de kleuren zijn er warme en koude kleuren, en er is de helheid of donkerheid van een toon. Hierdoor zijn er vier mogelijkheden: warm en hel vs. warm en donker; koud en hel vs. koud en donker.

In de theosofische traditie staat geel voor het mannelijke en blauw voor het vrouwelijke. Blauw is voor Kandinsky een 'hemelse' kleur, die staat voor de rust en verdieping. Hoe dieper, hoe intenser het blauw wordt, hoe meer het de mens naar het oneindige leidt, en in hem een verlangen naar het bovennatuurlijke wekt. Anderzijds is geel levendig, jeugdig en vrolijk. (Het is dan ook de kleur van de lente). Groen is de kleur waarin het warme geel door het koele blauw wordt geremd, zoals een mens vol streven en energie, die door uit-



wendige omstandigheden in zijn streven wordt belemmerd. Rood is de warme kleur van de beweging en met het actieve element geel maakt het oranje, met het passieve element blauw maakt het violet.

Maar er zijn verschillende tinten rood: het warme Saturnusrood (dat aan de klank van een fanfare doet denken); vermiljoen (cinnaber) als een gelijkmatig gloeiende, zelfzekere passie, maar dat door blauw kan worden gedooft, zoals gloeiend ijzer door water; Engels Rood en het nog donkerder (mee)kraplak.

Wit wekt in onze psyche een groot, absoluut zwijgen op. Het klinkt als een 'niet-klank', zoals sommige pauzes in de muziek, maar het is een zwijgen dat niet dood is, maar vol mogelijkheden. En als een eeuwig zwijgen zonder toekomst of hoop klinkt zwart. Zwart is bewegingsloos,

het klinkt als het zwijgen van het lichaam na de dood. Hiertegen klinkt elke andere kleur, zelfs de zwakste, sterker en preciezer.

Samengevat: zoals een grote slang, een in zijn staart bijtende slang (het symbool van oneindigheid en eeuwigheid) staan de zes kleuren in drie tegenovergestelde paren (geel en blauw; rood en groen; oranje en violet) en links er rechts de twee grote mogelijkheden van het zwijgen: dat van de geboorte (wit) en de dood (zwart).

VII. Theorie

De schilderkunst van vandaag bevindt zich nu in een situatie van emancipatie van haar directe afhankelijkheid van de 'natuur'. Schoonheid van kleur en vorm is als doel 'per se' onvoldoende. De schilder die volgens het principe van de *innerlijke noodzaak* werkt, cultiveert zijn ogen en zijn ziel. *L'Art pour l'Art* is niet voldoende voor hem (O. Wilde: *Kunst begint waar Natuur eindigt*).

VIII. Kunst en Kunstenaars

Eerste vereiste is de absolute, onbepaalde vrijheid van de kunstenaar in de keuze van zijn middelen. Nota: Deze onbepaalde vrijheid moet op de innerlijke noodzaak, die eerlijkheid wordt genoemd, gebaseerd zijn. Dit is niet alleen op de kunst van toepassing, maar ook op het leven zelf. De kunstenaar moet iets te zeggen hebben, want het is niet zijn taak om de vorm te beheersen, maar om de vorm aan te passen aan de inhoud

De kunstenaar is de 'koning' zoals de Franse schrijver/Rozenkruiser Joséphin Péladan hem noemt. Niet alleen in die zin dat hij grote macht heeft, maar ook omdat hij grote verplichtingen heeft

Ten slotte: Schoonheid is datgene wat aan een innerlijke, psychische noodzaak ontspringt. Schoon is datgene wat innerlijk schoon is. Maeterlinck, een der voorvechters in de kunst van nu zegt: er bestaat niets op aarde dat meer naar schoonheid begerig is dan een ziel, daarom kunnen ook maar weinig zielen op aarde aan de heerschappij van een ziel, die zich aan schoonheid overgeeft, weerstaan.

Besluit

Aan de hand van de illustraties in het boek maakt Kandinsky dan een onderscheid tussen melodische en symfonische werken. Het mozaïek van Ravenna en *De Baadsters* van Cézane noemt hij melodisch, omdat ze een eenvoudige compositie zijn, ondergeschikt aan een duidelijk in het oog springende, eenvoudige vorm; de drie werken van de Duitse meesters, (maar ook de Russische iconen en vooral prenten uit de volkskunst) noemt hij symfonisch, ze zijn een compositie uit verscheidene vormen, ondergeschikt aan een klare of versluerde hoofdvorm.

De drie eigen werken ontstonden op drie verschillende manieren:

- de directe impressie van de 'uiterlijke natuur' vastgelegd in lineair-picturale vorm: vb. *Impressie Park* (1910)
- de grotendeels onbewuste, expressie van een innerlijke geardheid, door improvisatie: vb *Improvisatie nr 18* (1911)
- de op gelijksoortige wijze, maar uiterst langzaam zich in mij vormende impressies, die ik na de eerste ontwerpen heel lang en met welhaast pedante nauwgezetheid uitwerk en uitbalanceer: de compositie: vb *Compositie nr. 2* (1910).

De kunsthistoricus Herbert Read zou Kandinsky's werken van voor 1910 klasseren als fauvistische *impressies*, die van de periode tussen 1910 en 1921 als expressionistische abstracties (voor H. Read waren zijn *improvisaties* de voorloper van de abstracte expressionisten van na de tweede Wereldoorlog), en ten slotte de derde periode na 1921 van abstract constructivistische *compositie*.



Compositie VIII uit 1923

MOSKOU, BERLIJN EN PARIJS

Tijdens de Eerste Wereldoorlog keerde Kandinsky terug naar Moskou, huwde er met de vierendertig jaar jongere dochter Nina van generaal Andreevskaya en werd in 1917 na de Revolutie zelfs aangesteld als hoofd van het Ministerie voor de Kunst. In 1921 verliet hij Rusland opnieuw en reisde naar Berlijn. Op uitnodiging

van Walter Gropius werd hij in 1922 docent aan het beroemde Bauhaus in Weimar, later in Dessau. Ook de jongere, in Zwitserland geboren Duitser Paul Klee (1879 - 1940) was daar al sinds 1920 actief.

Kandinsky's werken werden, onder invloed van de Russische avant-garde en andere Bauhaus-kunstenaars, steeds abstracter en geometrischer. Nadat het naziregime in 1932 het Bauhaus opdoekte, trok Kandinsky terug naar Parijs, waar hij in 1944 overleed. Hij werd 78 jaar.

Referenties:

- Wassily Kandinsky. *Concerning the Spiritual in Art*. Translated with an introduction by Michael T.H. Sadler. Dover Publications Inc. 1977, facsimile van de Engelse vertaling gepubliceerd door Constable and Company Ltd in 1914 in Londen, onder de titel *The Art of Spiritual Harmony*.

- Wassily Kandinsky. *Het abstracte in de kunst*. Vertaling van de Duitse uitgave door Benteli-Verlag van 1959 naar het Nederlands door Charles Wentinck. Aula Reeks van Het Spectrum, 1962

- Herbert Read. *A concise History of Modern Painting*. Thames and Hudson, 1959. New and augmented edition 1974. Reprinted Thames and Hudson Ltd, 1991.