

Totemiczny wymiar abstrakcji. Wokół narodzin malarstwa bezprzedmiotowego i *Kompozycji 5* Wassilego Kandinskiego

W czasie gdy powstawała malarska abstrakcja, totemizm stał się jednym z najszerzej dyskutowanych pojęć w dyskursie nauki. Interesował badaczy prawa, socjologii, religioznawstwa, etnografii czy etnologii. Wskazane pojęcie wkroczyło do świata Zachodu z końcem XVIII stulecia, a jako mit nauki zostało obnażone po połowie XX wieku¹. Totemizm to system wierzeń i sposób organizacji społecznej, w myśl którego pojedyncza osoba, ale też grupa osób, posiada genealogiczne i duchowe relacje z bytem określanym jako totem, który może być zwierzęciem albo rośliną, ewentualnie innym przedmiotem lub zjawiskiem świata natury. Na przełomie XIX i XX stulecia dostrzegano w tej społecznej i religijnej instytucji system zupełnie pierwotny, który pozostawał żywy wśród rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej i Australii², a w przeszłości legł u źródeł kultury Europy³.

1 Jako słowo pochodzące z języka Indian Ojibwa [*doodem*] zostało spopularyzowane w świecie Zachodu przez publikację *Voyages and Travels of an Indian Interpreter*, London 1791, autorstwa podróżnika do Ameryki Północnej Johna Longa. Rozbioru mitu nauki dokonał ostatecznie Claude Lévi-Strauss w *Le Totémisme aujourd' hui*, Paris 1962; wyd. polskie: Lévi-Strauss (1998). Wgląd w dynamikę przemian tego pojęcia w XIX stuleciu oferuje Adam Kuper w *The Reinvention of Primitive Society: Transformations of a Myth*, London 2005; wyd. polskie: Kuper (2009).

2 Ostatnia z wielkich syntez dotyczących totemizmu z zakresu antropologii gabinetowej to fundamentalna praca z dziedziny socjologii religii: É. Durkheim, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912. Ostatnie wydanie polskie: Durkheim (2010).

3 Robertson Smith uznawał, że starożytne ludy semickie posiadały własne nazwy zaczerpnięte ze świata natury. Zbiorowości te otaczały kultem zjawiska, od których brało się ich imię, i czciły je na zasadzie totemu, jak również z totemicznych roślin czy zwierząt składały ofiary. Smith twierdził, że istotą wierzeń jest istniejąca pomiędzy bogiem i jego wyznawcami komunია, która polega na wspólnocie pokarmu i dzieleniu się krwią oraz ciałem ofiary. Tak zarysowywał analogię między totemi-

zmem a Starym Testamentem oraz łączył antropologiczne pojęcie z kulturą Europy. Jego najważniejszą publikacją pozostaje książka *Lectures on the Religion of the Semites*, New York 1889.

Totemizm nie znalazł zastosowania w historii sztuki. Zwrócił natomiast uwagę badacza *visual studies*, twórcy teorii „pragnień” obrazów Williama Johna Thomasa Mitchella, który posługiwał się nim, opisując historyczną praktykę niedoceniań lub przeceniań obrazów w imperialno-kolonialnym dyskursie dotyczącym relacji człowieka Zachodu oraz przedmiotu z kręgu kultury Innego. W epoce przednowoczesnej idole i fetysze oznaczały magiczne, „złe” lub ledwie neutralne przedmioty, podczas gdy w nowoczesności przedmioty Innego stały się przyjacielem człowieka Zachodu, finalnie osiągając rangę przedmiotu muzealnego i kolekcjonerskiego⁴. „Totemy są obrazami odzwierciedlającymi związek pomiędzy istotami ludzkimi a nieludzkim światem fizycznym obiektów *zwierzęcych, roślinnych i mineralnych*”⁵ – odnotowuje Mitchell. Obiekty te składają się ze sztucznie projektowanego obrazu, lecz z czasem dzięki własnej materialności zaczynają żyć niezależnie. Stają się aktywnymi graczami, potrafią wytwarzać wręcz formacje społeczne i wprowadzać nowe wartości. Obrazom pierwotnym – lub udającym pierwotne (modernistycznym) przydaje Mitchell swoistą antropologiczną sprawczość⁶.

Podążając tropem Michaela Frieda⁷, Mitchell stwierdza, że epokę nowoczesnego dzieła sztuki znaczy zaprzeczenie

zmem a Starym Testamentem oraz łączył antropologiczne pojęcie z kulturą Europy. Jego najważniejszą publikacją pozostaje książka *Lectures on the Religion of the Semites*, New York 1889.

4 Por. koncepcję Hanny Schreiber o tym, jak „sztuka prymitywna” stała się „sztuką”: Schreiber (2012: 38–45).

5 Mitchell (2013: 235).

6 Mitchell (2013: 147–148). Mitchell sygnalizuje to już wcześniej, pisząc o obrazach jako „istotach *ożywionych*”, „*quasi-sprawcach*” i „*niby osobach*” – Mitchell (2013: 78).

7 Fried (1980).

lub wyparcie pragnienia obrazowego – nowoczesne malarzkie obrazy „dostają to, czego chcą [a więc uwagę widza], ponieważ sprawiają wrażenie, że nie chcą niczego, udają, że mają wszystko, czego potrzebują”⁸. Modernistyczna malarska abstrakcja jawi się badaczowi jako zwieńczenie tej tendencji. Abstrakcyjne obrazy nie dostrzegają widza, są „w sobie” i „dla siebie” – i pragną uciec od reprezentacji w ogóle. Tak ujrany projekt modernistycznej abstrakcji staje się modelem totemicznym. Przedstawienia, z którymi widz ma do czynienia, są samodzielne, ale też sprawcze, bo pośredniczące między ekspresją artysty a zredukowanym, bezprzedmiotowym światem fizycznym. Jeśli, po Mitchel-
lowsku, zadamy modernistycznej abstrakcji pytanie: „czego pragniesz?” – odpowiedź może brzmieć: zachwyty, zdumienia, współodczuwania, lecz równie dobrze: „niczego”⁹. Rezygnacja z pragnień mogłaby wskazywać na potrzebę obniżenia artystowskiej rangi nowej sztuki, potrzebę odmitologizowania malarstwa i wskazania na procesy twórcze, które leżą u źródeł obrazowania w ogóle. Taka abstrakcja, która odsłoniłaby pierwszy akt twórczy, miałaby naprawdę wszystko. „Przed grudniem 1911, gdy Wassily Kandinsky wystawił *Kompozycję 5* [il. 1] w Monachium na pierwszej wystawie Blaue Reiter, grupy, którą współzałożył, wydawało się, że dla artystów niemożliwe było odejście od długo utrzymywanej zasady artystycznych praktyk: że obrazy opisują przedmioty w prawdziwym lub umownym świecie. W poprzedzających latach istniało poczucie narastania konsternacji wokół tej kwestii, możliwości sprawdzonych i odrzuconych, i idei jeszcze niezrealizowanych, jednak dopiero w annus mirabilis, który następował po pokazie *Kompozycji 5* Kandinskiego, abstrakcyjne obrazy zaczęły być ekspozowane publicznie jako sztuka, a ich filozoficzne wytłumaczenie rozwinęło się w traktatach i krytyce. Tylko wtedy ktoś mógłby powiedzieć, że idea abstrakcyjnego dzieła sztuki zaczęła mieć sens. I dla pewnych artystów, i intelektualistów, abstrakcja nie tylko zaczęła wydawać się wiarygodna, lecz przybrała charakter imperatywu”¹⁰ – przekonuje Leah Dickermann. W rzeczonym „cudownym roku” awangardowe

przemiany w środowisku Der Blaue Reiter doszły do głosu z całą mocą. To, co miało zapisać się spośród nich na stałe na kartach historii sztuki, to przede wszystkim pierwsza, śmiała manifestacja malarstwa abstrakcyjnego¹¹.

Idea pierwszej wystawy Redakcji Der Blaue Reiter¹² zakładała zderzenie ze sobą orfistycznych obrazów Roberta Delaunaya i najnowszych, namalowanych w 1911 roku obrazów Kandinskiego. Wystawione *Impresja 2 (Moskwa)*¹³, *Improwizacja 22*¹⁴ oraz *Kompozycja 5* stanowiły wizualny ekwiwalent teorii wyłożonej w *O duchowości w sztuce*, bowiem tam właśnie malarz skodyfikował trzy malarskie typy oznaczające wypracowane na gruncie nowego malarstwa modele tworzenia¹⁵. Różnice między nimi polegały na stopniu nieświadomości w percepcji natury oraz

11 Dickermann widzi w obrazach z wystawy Der Blaue Reiter (i równoległym do nich wydaniu *O duchowości w sztuce*) oraz kubitistycznych pracach Picassa wykonanych w Cadaqués „pierwsze akordy malarstwa czystego”. Zob. Dickermann (2013: 14–15).

12 Redakcję „Der Blaue Reiter” tworzyli Wassily Kandinsky i Franz Marc. „Błękitny jeździec” miał stać się tytułem planowanej przez nich książki, almanachu, którego wydanie zakładano na koniec 1911 roku, choć finalnie ukazał się on w maju 1912 roku. W związku z odrzuceniem *Kompozycji 5* Kandinskiego z wystawy Neue Künstlervereinigung München (NKVM) 2 grudnia 1911 roku, grupa artystów zgromadzona wokół redaktorów planowanej książki otworzyła *Die erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter* w Galerie Thannhauser w Monachium (18 grudnia 1911–3 stycznia 1912). Istotnym wydarzeniem w dziejach grupy było opublikowanie traktatu pióra Kandinskiego *Über das Geistige in der Kunst (O duchowości w sztuce)* 9 grudnia 1911 roku nakładem wydawnictwa Piper.

13 Wassily Kandinsky, *Impression Moskau*. Obraz zakupiony z wystawy przez Bernharda Koehlera, dzisiaj zagubiony, prawdopodobnie spłonął w Berlinie w trakcie II wojny światowej. „Er [Kandinsky] ist 1910 von Mitte Oktober bis Ende Dezember in Moskau, Petersburg und Odessa, und am Neujahrstag malt er Moskau [. . .]. Er erfüllt sich damit einen lange gehegten Wunsch, seine Vaterstadt zu verherrlichen mit dem Klang ihrer Farben und Glocken, mit dem »Doppelgesicht« aus ruhiger Schönheit und nervöser Geistigkeit. Moskau ist seine »malerische Stimmgabel«” – Grohmann (1958: 106).

14 Wassily Kandinsky, *Improvisation Nr. 22*. Obecnie uznawany za zagubiony. O obrazie: Grohmann (1958: 124).

15 Podobnie w almanachu są reprodukowane trzy obrazy Kandinskiego na znak trzech modeli malarskich: *Lyrisches*, *Studium do Kompozycji 4* oraz *Kompozycja 5*. Sixten Ringbom wiąże trzy rodzaje malarstwa ze stopniami mistycznego wtajemniczenia, z których kompozycja znalazłaby się najwyżej w hierarchii: Ringbom (1966: 407).

8 Mitchell (2013: 76).

9 Co także w swoim projekcie sygnalizuje Mitchell (2013: 81).

10 Dickermann (2013: 14). Cytaty z języków obcych w tłumaczeniu własnym.



Il. 1. Wassily Kandinsky, *Kompozycja 5*, 1911, kolekcja prywatna, źródło: www.wasilykandinsky.net

poziomie redukcji przedmiotowości¹⁶. Istotą *impresji* jest „bezpośrednie wrażenie z *natury*, wyrażone w formie rysunkowo-malarskiej”. Improwizacjami są natomiast nazywane „przeważnie nieświadome, po większej części po-

16 Relację do nieświadomości deklaruje sam artysta w opisach typów w *O duchowości w sztuce*. W dużej mierze jednak znaczą one etapy eksperymentu w malarstwie bezprzedmiotowym. Impresje (najmniej radykalne) powstają jedynie w 1911 roku w liczbie sześciu. Kandinsky malował impresje od 1909 do 1914 roku w liczbie trzydziestu pięciu, a wszystkich kompozycji (najbardziej wyrafinowanych i kreacyjnych) do 1914 – siedem. Zob. Grohmann (1958: 103). Być może impresje powstawały na potrzeby eksperymentu związanego z wydaniem *O duchowości w sztuce*. *Andréi Nakov* uważa, że abstrakcyjne malarstwo Kandinskiego rozpoczyna się wraz z *Obrazem z kołem* (1911, Gruziańskie Muzeum Narodowe, Tbilisi) i to on stanowi prawdziwą cezurę w dorobku artysty i historii sztuki, bowiem malarz operował w nim formami czysto abstrakcyjnymi (koło), co czynił także w innych obrazach z lat 1912–1914 (np. *Obraz z czarnym łukiem*, *Czarna plama*, *Obraz z białą formą*, *Obraz z białymi liniami*), a *Kompozycja 5* spośród innych obrazów tego typu sytuuje się najbliższej czystej abstrakcji ze względu na dominantę nieprzedstawiającej formy – czarnej linii w centrum obrazu. *Nakov* (2015: 48–49).

wstałe spontanicznie, doznania spowodowane przeżyciami o charakterze wewnętrznym, wrażenia z *natury* wewnętrznej”. O kompozycjach natomiast Kandinsky wyraża się tymi słowami: „[...] w podobny sposób (lecz wyjątkowo wolno) powstające wypowiedzi, które długo i nieledwie pedantycznie są przeze mnie weryfikowane i opracowywane na podstawie pierwszych szkiców”¹⁷. Właśnie tego rodzaju obrazy w diapazone malarstwa twórczości artysty zostały obdarzone najbardziej radykalnym estetycznie obliczem. Wizualne bodźce były w nich przetwarzane w sposób antynaturalistyczny, zbliżając się do idei malarstwa bezprzedmiotowego czy czystego, a język totalnej abstrakcji stawał się w nich coraz bardziej czytelny. Proces twórczy, mimo deklaratywnej nieświadomości malarza, nie był jednak spontaniczny. Towarzyszące dużym obrazom szkice, komponowanie płaszczyzny, anegdotyczny naddatek składały się na swoisty akademizm Kandinskiego¹⁸.

17 Kandyński (1996: 132–133).

18 Por. *Nakov* (2015: 48).

Kompozycja 5 jest jedną z trzech, które Kandinsky namalował do czasu I wojny światowej, posługując się dużym formatem zbliżonym do 200×300 cm¹⁹. Jeśli wszystkie trzy uchodzą za arcydzieła modernizmu i manifesty abstrakcji, to pierwsza z nich przyniosła przełom dosłownie. Kandinsky namalował ją między 11 a 21 listopada²⁰, więc w czasie redagowania almanachu *Der Blaue Reiter* oraz klarowania się pomysłu ekspozycji²¹. Odrzucona z wystawy NKVM, zmusiła Kandinskiego oraz Franza Marca do założenia nowej grupy i na jej pierwszej wystawie otwartej 18 grudnia 1911 roku zajęła miejsce razem z obrazami innych artystów kręgu redakcji. Marc nazwał ją „fantastycznym obrazem-gigantem” i „najbardziej niezwykłym kiedykolwiek namalowanym”²².

Hubert Damisch, łącząc problematykę abstrakcji z konceptualizacją sztuki Zachodu, dostrzega w malarstwie początku drugiej dekady XX stulecia niezgodność przedstawienia z rygiem geometrii, na którym w epoce nowożytnej było oparte obrazowanie. Około 1911 roku następuje rozbrat linii i barwy, które nie pozostają dłużej w służbie mimetyzmu. W twórczości Kandinskiego następuje konceptualna implozja, która wyraża się w rozziwieniu między kolorem a ruchem²³. „Największa różnorodność w zewnętrznym, staje się największą jednością w tym, co wewnętrzne”²⁴ – stwierdzał artysta. Bogactwo form *Kompozycji 5* ma spowodować totalność doznania dzieła malarskiego, a nowa gramatyka środków wieść ku sztuce przyszłości,

która zrywa z przedmiotowością. Kolor jako podstawowe narzędzie tej gałęzi tworzenia może oddziaływać zarówno fizycznie, na ciało, jak i psychicznie, na ducha. Obdarzone swoim wewnętrznym dźwiękiem, użyte w zgodzie z regułą wewnętrznej konieczności, barwy mogą wzbudzić wibrację w widzu. Każda barwa ma swoje własne znaczenie, przypisaną optyczną aktywność oraz możliwość poruszania się względem powierzchni płótna²⁵. Kolory w procesie komponowania dopełnia forma, czyli rysunek. Kandinsky, co licuje z teoriami modernizmu przełomu wieków, uwalnia go od przedstawieniowości i nadaje mu ekspresyjne znaczenie²⁶. Fuzja obydwu środków jest źródłem ruchu, który w teorii monumentalnej sztuki odgrywa elementarną rolę²⁷. Ich mimetyczna nieodpowiedniość staje się źródłem dynamizmu przedstawienia. Zamiarem Kandinskiego jest więc najbardziej podstawowymi środkami przydać dziełu malarskiemu maksimum wyrazu, tworząc wizualność, przed którą kapituluje arsenał języka²⁸.

25 Zob. uwagi Kandinskiego o działaniu, dynamice i symbolice barw w rozdziale *Działanie koloru oraz Język i forma barw*, w: Kandyński (1996).

26 Kandinsky o możliwości zróżnicowania formy, czyli rysunku, gdzie pierwsza zakłada mimetyzm – druga natomiast: „2. forma jest abstrakcyjna, tzn. nie oznacza żadnego realnego przedmiotu i jest utworem absolutnie idealnym” – Kandyński (1996: 68). O modernistycznej tradycji ekspresji linii od Van de Veldego do Kandinskiego pisze Elżbieta Grabska (1971: 326–344).

27 Kandinsky w *O duchowości w sztuce* projektował nowoczesne dzieło sztuki totalnej: „*Nowy taniec, dźwignięty na poziom dzisiejszej muzyki i dzisiejszego malarstwa urzeczywistni, jako jej trzeci element, kompozycję baletowo-sceniczną, która stanie się pierwszym dziełem sztuki monumentalnej*” – Kandyński (1996: 117). W pełni nowoczesne dzieło miało być więc fuzją tańca, muzyki i malarstwa, które jedno-czyliby ruch. Projekt ten niejako zyskał formę w postaci przedstawienia *Der gelbe Klang*, którego tekst opublikowano w almanachu. Namysł nad formą nowoczesnego misterium prowadził Kandinskiego ku refleksji na temat wzajemnych relacji barwy, tonu (muzycznego i malarskiego), formy, rytmu i ruchu, co pozwalało mu studiować pierwotną gramatykę ekspresji.

28 Gottfried Boehm uważa, że tego rodzaju rozbrat języka i słowa jest procesem charakterystycznym dla sztuki nowoczesnej. Z perspektywy widza nie musi to wcale oznaczać braku komunikatywności, lecz może stwarzać nową poznawczą szansę, wykraczając poza ideę reprezentacji zewnętrznej rzeczywistości. Zob. szczególnie teksty *Opis obrazu, O granicach obrazu i języka, O hermeneutyce obrazu, Kopernikański przewrót percepcji oraz Powrót obrazów* w: Boehm (2014).

19 Dwie pozostałe to *Kompozycja 6*, 1913, Państwowe Muzeum Ermitażu, St. Petersburg, oraz *Kompozycja 7*, 1913, Państwowa Galeria Tretiakowska, Moskwa. Wymiary kompozycji zgodnie z numeracją: 190×275 , 194×300 , 200×300 cm.

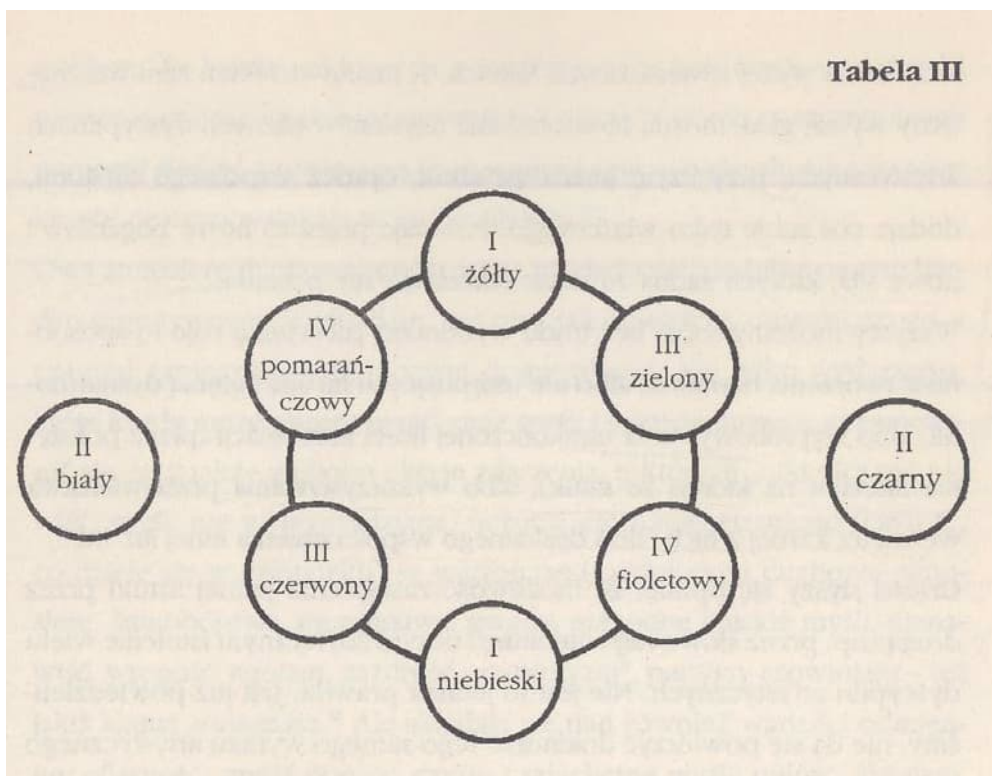
20 Weiss (1995: 99).

21 Mimo że artyści zostali postawieni przed koniecznością stworzenia własnej grupy artystycznej – w kontrze do NKVM – dopiero z początkiem grudnia 1911 roku, musieli przeczuwać schizmę w łonie Stowarzyszenia. Od początku listopada konsultowali wzajemnie skład planowanej ekspozycji, o czym dowiadujemy się z karty pocztowej wysłanej przez Marca do Kandinskiego. Zob. karta pocztowa nadana przez Marca do Kandinskiego z 4 listopada 1911 roku, w: *Hüneke* (2011: 113–114).

22 Cyt. za: *Hüneke* (2011: 113–114).

23 Zob. Hubert Damisch, *On the Move*, w: Dickermann (2013: 73). Por. uwagi Ringboma odnośnie do *freischwebenden Tönen und Farben* w antropozofii Rudolfa Steinera: Ringbom (1966: 403).

24 Wassily Kandinsky, *Über die Formfrage*, w: Kandinsky, Marc (2002: 156).



Il. 2. Schemat ilustrujący rozdział *Język form i barw w O duchowości w sztuce*, za: W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, przeł. S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 99

W *Kompozycji 5*, zamiast dużych płaszczyzn intensywnego koloru, posługuje się mnogością pojedynczych barwno-linearnych form. Dominantę stanowi czarny rysunek rozlewający się po znacznej powierzchni płótna, *abstrakcyjna forma* przecinająca różnobarwne płaszczyzny. W górnej partii ponad najmocniejszym zarysem serpentyny dominują czerwień i żółcień, a w innych miejscach linia spotyka się z zielenią czy brązami. W dolnej partii pionowo sytuowane cienkie, czarne linie tworzą sieć, która wchodzi w kontakt z rozbielonymi brązami, zieleniami i odcieniami niebieskiego. Formalne rozwiązania zastosowane przez Kandinskiego odpowiadają teoretycznym poszukiwaniom zwieńczonym rozdziałem *Język form i barw w O duchowości w sztuce* (il. 2). Podstawowego podziału kolorów można dokonać ze względu na ich temperaturę (powinowactwo z niebieskim i żółtym) oraz jasność (biel i czern). Fizykalne stosunki między tymi parametrami decydują o fizycznym i psychicznym oddziaływaniu koloru, a finalnie w kole barwnym stworzonym przez Kandinskiego można wyróżnić 4 pary kontra-

stów. Oskar Bätschmann zauważa podobieństwo barwnych rozwiązań *Kompozycji 5* do trzeciej tabeli umieszczonej we wskazanym rozdziale. Dwa opozycyjne nie-kolory (pierwsza para przeciwieństw) stwarzają napięcie na płótnie: rozbielone płaszczyzny dolnej partii zostają przeciwstawione czarnym liniom, wprowadzając dynamikę, a następnie wchodząc w kontakt z czystymi kolorami wyższej partii²⁹. Komentując koło, malarz pisze w ten sposób: „Jak ogromne koło lub gryzący swój ogon wąż (symbol nieskończoności i wieczności) jawi się przed nami sześć kolorów, tworzących trzy podstawowe przeciwieństwa. Na prawo i na lewo dwa absolutne milczenia – śmierć i narodziny”³⁰. Barwna i linearna kompozycja płótna ma więc już nie tylko autoreferencyjne znaczenie, stając się jakby wyłącznie wizualnym traktatem o barwie i linii, lecz za pomocą elementarnych form traktuje o kosmicznym wymiarze ludzkiej egzystencji.

29 Zob. Bätschmann (2016: 13).

30 Kandyński (1996: 98).



Il. 3. Okładka *Die Erste Ausstellung der Redaktion Der Blaue Reiter*, katalog wystawy, Galerie Thannhauser, München 1911–1912

Wizualnym bodźcem dla *Kompozycji 5*, jak i innych obrazów z tamtego czasu, był temat Sądu Ostatecznego³¹. Fantastyczne, wyobrażeniowe sceny Sądu połączyły się z ludowymi wizerunkami religijnymi w muzeum wyobraźni artysty i, przenikając do obszaru nowoczesnej twórczości, tworzyły pole dla awangardowego eksperymentu. Sąd Ostateczny, z racji symultanicznego bogactwa motywów oraz możliwości jedynie wyobrażania go sobie, stanowił ikonograficzny temat, który znakomicie nadawał się do syntezy w wielkim dziele malarskim.

Próbując kolejno rozpoznać wizualne motywy, widz może odnaleźć syntetycznie potraktowane figury, standardowych dla ikonografii obrazów z tamtego czasu³². Ich identyfikację utrudnia jednak niezgodność płaszczyzn barwnych i konturu. W dolnej prawej części widoczny jest św. Jan podczas apokaliptycznego widzenia, po przeciwnej

stronie natomiast łódź, w której wiosłujący zmagają się z falami podczas burzy. Prawe górne rogi znaczą dwa anioły dmące w trąby, których to na płótnie w górnej partii pojawia się pięć. W centrum, blisko górnej krawędzi płótna jest widoczny kreml, często powtarzany w obrazach motyw³³, który jest wyobrażony razem z wizerunkiem jeźdźca, jak na okładce katalogu pierwszej wystawy *Der Blaue Reiter* czy almanachu (il. 3–4).

Dla Kandinskiego i Marca owa figura, powtarzana w ich malarstwie, dokumentach życia artystycznego czy kolekcjonowanych przedmiotach, stała się totemem, który wyraża pierwotną kosmogoniczną zasadę sztuki – *die innere Notwendigkeit* – wewnętrzną konieczność, tak często powracającą na kartach *O duchowości w sztuce*. Od czerwca 1911 roku obydwaj artyści pracowali nad projektem „syntetycznej książki”, almanachu, której patronował „błękitny jeździec”. „Zestawimy tam Egipcjanina obok małego rysunku dzieci, Chińczyka obok Rousseau, ludową grafikę obok Picassa i itp. jeszcze więcej!”³⁴ – ich ambicją było umieścić w publikacji liczne reprodukcje dzieł sztuki prymitywnej, naiwnej i ludowej oraz nowoczesnej, które łączy duchowy refleks twórczy. Owa pierwotna wewnętrzna konieczność nakazuje przestać naśladować naturę i tworzyć w sztuce abstrakcję³⁵.

W największej pracy z owej wystawy *Kompozycji 5* Kandinsky odjął jednak totemiczny, wyrażający koncepcję sztuki duchowej, motyw jeźdźca. Łączony już wcześniej

33 Eberhard Roters odnotowuje, że Kandinsky w malarstwie i projektach okładki almanachu wykreował literacki świat przedstawiony ze wskazywanych tutaj elementów i tenże świat stał się tematem jego twórczości: Roters (1963: 218–220).

34 Cyt. za: Hüneke (2011: 47).

35 Wilhelm Worringer w *Abstraktion und Einfühlung (Abstrakcja i empatia; München 1908)* przekonywał: „Pierwotny impuls twórczy nie ma nic wspólnego z naśladowaniem natury. Poszukuje czystej abstrakcji jako jedynej możliwości wytchnienia pośród chaotyczności i niejasności obrazu świata, i tworzy z instynktowną koniecznością z niej pochodzącą właśnie geometryczną abstrakcję. Jest całkowitym i jedynym wyobraźnym dla człowieka wyrazem emancypacji od całej przypadkowości życia doczesnego w obrazie świata”. Cyt. za: Kultermann (1987: 243). Kandinsky poznał Worringera w 1908 roku. W kwietniu 1911 roku artysta kontaktował się z Worringerem i prosił o napisanie tekstu w obronie twórczości nowoczesnej (potem znany jako *Um Kampf um die Kunst*), w kontrze do broszury Karla Vinnena *Protest deutscher Künstler*.

31 Zob. Rose-Carol Washton Long, *Constructing the Total Work of Art: Painting and the Public*, w: Vasily Kandinsky (2013: 41). Weiss wskazuje na metaforę uzdrowienia obecną w *Kompozycji 5*: Kandinsky (1982: 74–75).

32 Alternatywną, „ikonograficzną” interpretację, której podstawę stanowią doświadczenia etnograficzne Kandinskiego oraz motywy zaczerpnięte z lapońskich bębnow szamańskich, proponuje Weiss (1995: 99–106).

z dźwiękiem³⁶ został usunięty i zastąpiony czarną linią, która przebiega u stóp wzgórze. Staje się substytutem dźwięku trąb w dniu Sądu Ostatecznego³⁷, jak i muzyki, która towarzyszy galopującemu jeźdźcowi. Apokaliptyczna wizja ścierających się sił, uzyskana przez zmaganie form, zapowiada śmierć materializmu *belle époque*. Kandinsky tym samym formułuje nowy typ malarstwa, adekwatny dla nadchodzącej *Epoche des großen Geistigen*.

Kontrast barwny, płaszczyznowo-linearna organizacja płótna służą wywołaniu wizualnej dynamiki i poczucia ruchu form celowo namnożonych przez artystę. Kolorystyczne spektrum wnosi muzyczną jakość, która odnosi widza do totalnej wymowy wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. W *Kompozycji 5* Kandinsky uprawia swoiste *paragone*, próbuje prześcignąć współczesne misteria sztuki, których różne modele zjawiały się wówczas w obszarze muzyki, teatru czy tańca, inspirując artystę³⁸. Warstwa ikonograficzna nie zawiera już kluczowego dla całej twórczości powiązanego z muzyką tematu jeźdźca. Zniknął, tworząc z płótna tote-



Il. 4. Okładka *Der Blaue Reiter*, red. W. Kandinsky, F. Marc, wyd. 2, München 1914, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego

36 Jeździec stał się oficjalnym emblematem zdobiącym dwie pierwsze książki artystyczne malarza *Wiersze bez słów*, 1903 oraz *Ksylografie*, 1909. Tematyka książek ewokowała poetycki wymiar kultury ludowej. Kandinsky przedstawiał na ilustracjach ludowe tańce i stroje, barwną architekturę cerkwi, tajemnicze i bajkowe lasy, przydając drzeworytom muzyczny charakter. Shulamith Behr zwraca uwagę na bezprecedensowe połączenie motywu jeźdźca i zapisu nutowego na karcie tytułowej *Ksylografii*. Zob. Shulamith Behr, *Kandinsky and Theater: The Monumental Artwork of the Future*, w: Vasily Kandinsky (2013: 70). Należy przypomnieć, że dla Kandinskiego drzeworyt był syntezą dźwięku (*Klang*). Por. Weiss (1979: 127–128).

37 Rose-Carol Washton Long, *Constructing the Total Work of Art: Painting and the Public*, w: Vasily Kandinsky (2013: 41).

38 O idei *Gesamtkunstwerk* i przedstawieniu *Die glückliche Hand* Arnolda Schoenberga w kontekście twórczości Kandinskiego: Peter Vergo, *Music, Kandinsky, and the Idea of the „Gesamtkunstwerk”*, w: Vasily Kandinsky (2013). W almanachu opublikowano artykuł Leonida Sabaniejewa dotyczący „mistyczno-religijnego” poematu symfonicznego *Prometeusz* Aleksandria Skriabina. Artysta zauważał w *O duchowości*: „[...] współcześni reformatorzy tańca zwrócili się ku formom dawniejszym, w nich poszukując inspiracji. Tak powstała wprowadzona przez Isadorę Duncan forma nawiązująca do tańców greckich, a antycypująca przyszłe formy baletu. [...] Dzieje się tak z tego samego powodu, dla którego malarze sięgają do prymitywów” – Kandyński (1996: 116). Za interesowania Kandinskiego w zakresie muzyki i tańca dotyczyły więc sztuki ekstatycznej i *quasi-religijnej*.

miczny ekran, który zjawiał się na przecięciu przedmiotowej sfery profanum i duchowego sacrum.

Durkheim w *Elementarnych formach życia religijnego* opisywał fenomen przedmiotów, na których wykonano wizerunek totemiczny. Należą do nich czuringi, nurtunje i waningi, które wśród plemion środkowej Australii są zaliczane do przedmiotów sakralnych. Czuringi, będące rodzajem grzechotek, są przechowywane w specjalny sposób, pozostając niedostępnymi dla profanów. Ich aura tworzy sanktuaria, bowiem posiadają także cudowne własności, a utrata czuringi może spowodować na klan nieszczęście. Nurtunje i waningi w istocie tworzą pionowe stojaki, które w sumaryczny tylko sposób przypominają totemy, a traktuje się je z takim samym namaszczeniem co czuringi. Wedle Durkheima wykonywane w Australii i Ameryce wizerunki totemiczne są bardziej święte niż totemy. Najczęściej relacja między przedmiotem a jego reprezentacją jest umowna: sprowadzone do prostych form, często geometrycznych, mogą zostać rozpoznane tylko przez członków wspólnoty.

Wyobrażenie totemu stało się pośród plemion australijskich pierwszą formą sztuki³⁹.

Malarska abstrakcja, której pionierem był Kandinsky, zjawiała się na przecięciu dwóch światów – idealnego świata duchowości i przestrzeni przedmiotowości, który stopniowo porzucała. Dzieliła rzeczywistość na sakralną i profaniczną, dzięki wyobrażeniu totemu (błękitny jeździec) i klasy przedmiotów mu odpowiadających (obszar duchowości). Odwracając się od świata przedmiotów, podobnie jak australijskie emblematy totemiczne, wzmagala poczucie sacrum. Dzięki swojej ikonografii i konstrukcji obrazu (obydwie dotyczyły kwestii prymarnych) stawała się totemem: „Totem bowiem skupia najistotniejsze dla człowieka treści, pierwiastki stanowiące o jedności i różnicowaniu wszechświata, zasad jego klasyfikacji. Te treści i symbolicznie wyrażone pierwiastki są na tyle ważne dla człowieka, że w jego odczuciu zyskują walor nadprzyrodzoności [. . .]”⁴⁰.

Totemizm abstrakcji wyrażał się w przedstawieniu najważniejszych prawideł sztuki poprzez malarstwo, dając obietnicę duchowej iluminacji i natychmiastowości poznania za pośrednictwem obrazu. Trzymając w ręku słownik, *O duchowości w sztuce*, nowy *homo aestheticus* wychowywany przez Kandinskiego i Marca⁴¹, odczytywał rzezone „symbolicznie wyrażone pierwiastki” – kosmogonię natury zaklętą w formach artystycznych. Tak stawał się członkiem totemicznej wspólnoty, bowiem znał język, którym abstrakcja doń przemawiała. Nowe malarstwo zyskało status narzędzia naturalizacji „barbarzyńskiego” człowieka pozytywistycznej i przemysłowej nowoczesności, przysposabiając go do „nienowoczesnej” percepcji sztuki i uczestniczenia w duchowej wspólnotcie „dzikich”⁴².

Bibliografia

- Ackermann 2000 = Ackermann Marion, *Kandinsky und der ideale Betrachter*, [w:] *Der Blaue Reiter*, red. Christine Hopfengart, exhibition catalogue, Kunsthalle Bremen, Köln 2000, s. 34–40.
- Bätschmann 2016 = Bätschmann Oskar, *Form der Farbe. Wassily Kandinskys Kunstwende*, [w:] *Kandinsky, Marc & Der Blaue Reiter*, red. Ulf Küster, exhibition catalogue, Fondation Beyeler, Hatje Cantz, Berlin 2016, s. 8–17.
- Boehm 2014 = Boehm Gottfried, *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów (About Images and Seeing. Anthology of Texts)*, Kraków 2014.
- Dickermann 2013 = Dickermann Leah, *Inventing Abstraction 1910–1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, exhibition catalogue, The Museum of Modern Art, wyd. 2, New York 2013.
- Durkheim 2010 = Durkheim Émile, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii (The Elementary Forms of the Religious Life. Totemism in Australia)*, wyd. 2, Warszawa 2010.
- Fried 1980 = Fried Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley 1980.
- Grabska 1971 = Grabska Elżbieta (red.), *Moderniści o sztuce (Modernists on Art)*, Warszawa 1971.
- Grohmann 1958 = Grohmann Will, *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*, Köln 1958.
- Hüneke 2011 = Hüneke Alexander (red.), *Der Blaue Reiter. Eine Geschichte in Dokumenten*, Stuttgart 2011.
- Kandinsky 1982 = *Kandinsky in Munich: 1896–1914*, exhibition catalogue, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1982.
- Kandinsky 2016 = *Kandinsky, Marc & Der Blaue Reiter*, red. Ulf Küster, exhibition catalogue, Fondation Beyeler, Riehen/Basel, Berlin 2016.
- Kandinsky, Marc 2002 = Kandinsky Wassily, Franz Marc (red.), *Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankeith*, wyd. 9, München 2002.
- Kandyński 1996 = Kandyński Wasyl, *O duchowości w sztuce (Concerning the Spiritual in Art)*, Łódź 1996.
- Kultermann 1987 = Kultermann Udo, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Dramstadt 1987.
- Kuper 2009 = Kuper Adam, *Wymyślanie społeczeństwa prymitywnego. Transformacje mitu, (The Reinvention of Primitive Society. Transformations of a Myth)*, Kraków 2009.
- Lévi-Strauss 1998 = Lévi-Strauss Claude, *Totemizm dzisiaj (Totemism)*, Warszawa 1998.

39 Zob. Durkheim (2010: 102–109).

40 Anna Zadrożyńska, *Od tłumaczki, w: Durkheim (2010: XLIV)*.

41 Frederick S. Levine postrzega dydaktyzm jako jedną z cech ekspresjonizmu. Zob. Levine (1979: 2).

42 Por. uwagi Marion Ackermann o idealnym widzu programowanym przez Kandinskiego, muzyce i abstrakcji: Ackermann (2000: 34–40).

- Levine 1979 = Levine Frederick S., *The Apocalyptic Vision. The Art of Franz Marc as German Expressionism*, New York 1979.
- Mitchell 2013 = Mitchell William John Thomas, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów (What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images)*, Warszawa 2013.
- Nakov 2015 = Nakov Andréi, *Kandinsky, The Enigma of the First Abstract Painting*, Kraków 2015.
- Ringbom 1966 = Ringbom Sixten, *Art in „The Epoch of the Great Spiritual“: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1966, nr 29, s. 386–418.
- Roters 1963 = Roters Eberhard, *Wassily Kandinsky und die Gestalt des Blauen Reiters*, „Jahrbuch der Berliner Museen” 1963, nr 5, s. 201–226.
- Schreiber 2012 = Schreiber Hanna, *Koncepcja „sztuki prymitywnej”: Odkrywanie, osvajanie i udomowienie Innego w świecie Zachodu (The Concept of „Primitive Art”: Discovery, Acquaintance and Domestication of the Other in the Western World)*, Warszawa 2012.
- Weiss 1979 = Weiss Peg, *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*, Princeton 1979.
- Weiss 1995 = Weiss Peg, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven—London 1995.

Vasily Kandinsky 2013 = *Vasily Kandinsky. From Blaue Reiter to the Bauhaus, 1910–1925*, exhibition catalogue, Neue Galerie New York, Hatje Cantz, Ostfildern 2013.

Totemism of Abstract Painting. About Birth of Non-Representational Art and *Composition 5* by Wassily Kandinsky

(summary)

The article is devoted to totemism applied in the field of art history. It examines the avant-garde phenomena of the beginning of 20th century on the example of abstract painting by Wassily focusing on his *Composition 5* (1911, private collection) which has been exhibited during the First Exhibition of Der Blaue Reiter Group (Thannhauser Galerie, Munich, 1911–1912). The author sees in the Blue Rider emblem a totemic figure that expresses the main category of Kandinsky's cosmogonical system of art: the inner necessity (*die Innere Notwendigkeit* in *Concerning the Spiritual in Art*). The abstract painting is presented as a totemic screen that divides the reality into two spheres: sacrum and profanum. The analysis of *Composition 5* proves the artwork shows the essential processes of creation and elements of primitive expressionist art. 2.