

Pirjo Seddiki

Kandinskyn näkymättömän taide

Henry Michel. 2005. *Voir l'invisible Sur Kandisky* (1988). Quadrige/PUF. Paris.

Ranskalainen filosofi Michel Henry määrittelee Wassily Kandinskyn (1866-1944) abstraktin taiteen keksijänä, ”Avaajana” ja ”Superpioneerina”. Hänen suuruutensa ei perustu ainoastaan abstrakteihin maalauksiin, vaan suurelta osin myös hänen kirjoittamaansa taiteen teoriaan. Kandinskyn panos Bauhaus koulun opetuksen ja sisällön kehittämisessä oli ratkaiseva. Hän toimi Bauhausissa muotojen ja värin teorian sekä maalauksen opettajana vuosien 1922 – 1933 välillä Weimarista Dessauhun ja Berliiniin aina koulun viimeisiin kuukausiin asti. Erityisen kiinnostavaksi Kandinskyn pedagogisen ajattelun tekee sen liittyminen muotoilun ja arkkitehtuurin opettamiseen. Taiteen, ja erityisesti maalaustaiteen, paikka näiden alojen koulutuksessa ei suinkaan ole itsestään selvä.

Jatkuvat vaatimukset kohti käytännönläheisen ja teknologispainotteisen muotoilun ehdoilla tapahtuvaa toimintaa sekä sosiaalisesti painottuneita tavoitteita johtivat Kandinskyn oppositioasemaan sekä puolustamaan henkisyttä korostavaa ajattelua ja opetusta. Toisaalta Kandinsky vastasi Bauhausissa Mayerin kaudella ja myöhemmin Mies van der Rohen johdolla lisääntyneisiin käytännön ja teknisten vaatimusten paineeseen lisäämällä luonnonilmiöiden, kuten kasvien, eläinten, kristallien ja tähtitieteen tutkimista. Bauhaus koulun loppuvaiheissa vasemmistolaisesti ajattelevat opiskelijat hyökkäsivät Kandinskyn opetusta vastaan, heille se oli liian yksilökeskeistä ja abstraktia eikä vastannut riittävän objektiivista lähestymistapaa, jota yhteistyöhön perustuva työskentely olisi vaatinut. Hyökkäys muistutti Kandinskyn jo aiemmin Venäjällä kokemaa vastustusta. Hän oli ollut perustamassa vallankumouksen jälkeisellä Venäjällä Vapaata valtion taidestudiota (Svomas) 1919 sekä 1920 Taiteellisen kulttuurin instituuttia (Inkhuk), vielä 1921 hän organisoivat Venäjän taiteellisen tieteen akatemiaa (RAKhN), näissä hankkeissakin Kandinskyn ajattelua pidettiin liian psykologisoivana. (Polling 1986, 15-16, 19, 34)

Kandinskyn lukuisat tekstit yhdessä teosten kanssa tarjoavat meille avaimen maalauksen olemukseen ja sen kautta esteettisen elämyksen ymmärtämiseen. Hänelle taide voi toimia filosofisena opettajana ja siten maalauksen avulla opittu on siirrettävissä myös muotoiluun ja arkkitehtuuriin. (Polling 1986, 33-34). Henry kysyy miten voimme löytää taiteen todellisia autenttisia periaatteita tämän eurooppalaisen nihilismin aikana, jolloin kaikki arvot ovat rapautuneet tai tuhonneet itse itsensä ja etsii vastausta Kandiskyn ajattelusta. Pääkysymys, johon Kandinsky hakee vastausta on, mikä on oleminen, mihin taide viittaa ja mihin se tarjoaa meille pääsyn?

Sisäinen ja ulkoinen

Kandiskyn teorian perusta lepää ilmiöiden jaottelussa sisäiseen ja ulkoiseen. Jotta ilmiöiden olemus sekä sisäisenä, että ulkoisena voi tulla koetuksi, on meidän kaikissa tapauksissa nojattava kokemukseemme omasta ruumiistamme, joka on samanaikaisesti sisäpuoli ja ulkopuoli. Samalla tunnen ruumiini sisältäpäin, olen näkemistä, kuulemista, liikettä, nälkää enkä voi erottaa itseäni näistä. Toisaalta voin havainnoida itseäni ulkoapäin, nähdä, koskettaa ja ajatella itseäni objektina, jolla on ulkoinen todellisuus, kuten millä tahansa objektilla. Ulkopuolisuus ei ole vain itsemme ulkopuolella olevaa, vaan mitä tahansa joka asettuu näkyviin eteemme aistittavaksi, maailmallista. Sisäinen ei voi olla näkyvässä, se ei milloinkaan näyttäydy meille. Kandinskyn ajattelu sisäisestä johtaa päätelmään: sisäpuoli = sisäinen = elämä = näkymätön = (tunne) *pathos*¹.

Kandinsky kuvaa ”Punkt und Linie zu Fläche” – kirjassa metaforisesti sisäisen ja ulkoisen suhdetta.

”Katua voi tarkastella ikkunan läpi, joka vaimentaa sen äänit ja jolloin liikkeistä tulee pantomiimin kaltaisia...Heti kun avaamme oven ja tunkeudumme ulkoiseen todellisuuteen, tulemme aktiiviseksi osaksi tätä todellisuutta ja koemme sen sykkeen kaikilla aisteillamme. Jatkuvasti muuttuvat sävyt ja äänien tempo kietovat meidät keskelleen, nousevat spiraalina ja yhtäkkiä romahtavat. ...Taideteos heijastuu tietoisuutemme pintaan. Kuitenkin, sen kuva ulottuu kauemmas, kadotakseen pinnalta ilman jälkiä, kun aistimus on ohi. Siinä näyttää olevan tietty läpikuultava, mutta lasinkaltainen eristävä elementti estäen meiltä suoran kontaktin. Mutta myös tässä on mahdollisuus osallistua

¹ *pathos* (kreik.), tunne, intohimo, aristoteelinen termi, sanan alkuperä on kärsimys, tämä sävy jää puuttumaan käänöksessä tunteeksi, sen vuoksi käytän alkuperäistä käsitettä

aktiivisesti ja kokea sykkivä elämä kaikilla aisteilla. ” (Point and Line to Plane, 1979,17)

Henry viittaa ”Phénomène”-käsitteen etymologiaan. Sanan *phaino* merkitys oli kreikkalaisille ”valo” tai ”se mikä on kirkasta”, *phainomenon* on tämän johdannainen ja merkitsee siis sitä ”mikä näyttäytyy valossa”. Se mikä näyttää, se mikä tekee nähtäväksi, on valo itse. Nähdä on olla osallisena valossa, olla siinä, olla sen valaisema – olla maailmassa. Tällöin ilmiö eli ”Phénomène” on aistista, aistien havaittavaa, erotukseksi *onta* käsitteestä, joka on pysyvä, kestävä todellisuus ja ajateltavissa oleva. Phénomène - käsite muuttui, kun se lakattiin liittämästä ainoastaan nähtäviin asioihin ja kiinnitettiin myös näkymättömiin, elämään itseensä. Platonilainen käsitys taiteesta näiden ilmiöiden jäljittelynä ja kopiona jättää taiteelle vain näkyvän maailman. Henry palaa useaan otteeseen tästä ilmiö-sanat etymologiasta juontuviin metaforiin pimeän Yön näkymättömän ja ilmiöiden valoon, näkyväksi tulemisen suhteista.

Estetiikan keskeinen ongelma maalauksessa ennen abstraktia oli, mitkä keinot valitaan esittämään ulkoista, näkyvää maailmaa, mitkä värit maisemaa kuvaamaan, mitkä muodot näköismuotokuvaan. Kun tavoitteena onkin tehdä näkyväksi sisäistä ja näkymätöntä, ongelmaksi muodostuu näkyvien keinojen yhteensovittaminen olemukseltaan näkymättömän esiintuomiseksi. Henry nostaa esiin kaksi ”järjetöntä” ajatusta.

1. Kaiken maalauksen sisältö on sisäinen, elämä itse, joka on näkymätön.
2. Keinot, joilla tätä näkymätöntä ilmaistaan – värit ja muodot – ovat nekin näkymättömiä alkuperäiseltä, perimmäiseltä olemukseltaan.

Maalaaminen on näkyväksi tekemistä, jonka keinot lymyävät subjektiivisen syvässä Yössä, jonne ei valonsäde ulotu. Tätä paradoksia Kandinskyn ainutlaatuinen ajattelu käsittelee. Hän jatkaa päätyen lauseeseen: sisäpuoli = sisäinen = elämä = näkymätön = *pathos* = abstrakti

Mitä tarkoittaa abstrakti maalaus?

Tavallisesti ajatellaan, että abstrakti tarkoittaa asiaa, joka on erotettu todellisuudesta, johon se luonnostaan kuuluu. Esimerkiksi puusta voimme erottaa sen vihreyden tai lujouden. Joka tapauksessa tällainen abstrahointi köyhdyttää kohteen, koska se ei voi sisältää kaikkea sitä moninaisuutta, joka maailmassa on. Taiteessa abstrahoitu todellisuus on usein johtanut formalistisiin geometrisiin arkkityyppeihin, kuten

pelkistykseen puusta pallona. Tätä ei pitäisi lainkaan kutsua abstraktioksi. Lähtökohtana siinä on ulkoinen todellisuus, sen pelkistäminen, kuten esimerkiksi Kandinskyn mukaan kävi kubismissa. Tällainen karsiva abstrahointi johtaa tyhjyyteen ja tylsyyteen. Kandinskyille abstrakti maalaus on jotain aivan muuta kuin edeltävät yritykset, kuten kubismi, orfismi, futurismi, surrealismi, konstruktivismi, kinetismi tai käsitteellinen taide, jotka perustuvat kaikki näkyvän objektin eteen asettamiseen. Henry nostaa Kandinskyn abstraktin uudelleen ajattelun taustalle fysiikan kehityksen ja erityisesti Niels Bohrin kvanttifysiikan teoriat, jolloin ymmärtämämme fysikaalinen todellisuus muuttuu luonteeltaan virtuaaliseksi.² Kandinsky kysyy, jos objektiivinen todellisuus romahtaa ja objekti itse on tuhottu, millä se korvataan? Ei voida enää turvautua maailman pelkistämiseen tai muotojen rikastamiseen, tilalle on löydettävä muuta.

Kandinskyn ajattelu johti manifestiin Kölnin Kongressia varten 1914, jossa hän toteaa: *”Tiedämme jo etukäteen mitä aiomme kuvata ennen kuin tiedämme miten”* ja *”Teos on olemassa jo ennen sen materialisoitumista, joka tekee sen aistein havaittavaksi.”* Tällöin näkymätön muoto ja tietoisuus siitä ovat jo olemassa ennen näkyvää. Suuret ja merkittävät maalaukset ovat aina sisältäneet tämän metafysisen ulottuvuuden, jonka voi tavoittaa vain läpäisemällä ilmeinen ja aistittava ja tunkeutumalla sen takana sijaitsevaan, joka avaa pääsyn universumin salaisuuteen. Mistä tässä on kyse?

Tiede näyttää meille näkyvän maailman analyyseilla ja käsitteillä. Taiteen tietäminen on toisenlaista. Se on tietämistä ilman objektia (=eteen asetettua). Se on elämä itse, joka ei voi erota itsestään ja asettua eteen näkyville. Kandinskyille tunne on elämän intensiivisin muoto ja taiteen tehtävänä on välittää se muille. Siksi taide ei voi tyytyä kuvaamaan ulkoista vaan sen tehtävänä on kuvata näkymätöntä elämän pulssia, sisäistä voimaa. Henkinen on yhteyttä esteettisen näkymättömän ja eettisen elämän välillä. Taiteella on kaksoisrooli, sen tarjoaa meille pääsyn todellisuuteen, joka on meiltä kadonnut. Toisaalta se avaa meille pääsyn itseemme, se paljastaa silmiemme eteen ihmeitä, ennen tutkimattomia alueita, unohtuneita ja muuten kätkeytyjä ja salaisia ilmiöitä. Taide ei näytä todellisuutta kuitenkaan objektin kaltaisena vaan

² Bohrin kvanttimekaniikan tulkinta ymmärrettiin aikanaan varsin erilailla riippuen luentojen kuulijoiden ja vastaanottajien omasta maailmankuvasta tai ymmärryksestä fysiikan ilmiöistä. Kvanttiteoriasta saatiin tukea antirealistiselle käsitykselle, joka kyseenalaisti käsitykset ihmismielestä riippumattomasta todellisuudesta. Bohrin mukaan emme voi olla varmoja subjektin ja objektin erottamisesta, tutkija on radikaalisti sidottu omaan kokemukseensa ja lähtökohtiinsa. (Kallio-Tamminen Tarja. *Havaintajan asema kvanttimekaniikan kööpenhaminalaisessa tulkinnassa*. Tieteessä tapahtuu 5/00)

kehittyneenä varmuutena, joka on identtinen elämän kanssa. Henry vertaa tätä varmuutta rakkauteen. Sen rinnalla tieteen tarjoama varmuus kalpenee ja häviää. Kandinsky johtaa tästä jopa taiteen messiaanisen sanoman, jota toteutettiin Bauhaus -koulun tavoitteissa.

Millä keinoin näkymätöntä voidaan kuvata, materialisoida?

Kandinsky käsittelee elementtejä, joilla näkymätön elämän välttämättömyys voidaan saattaa materiaaliseen muotoon pisteen, viivan, pinnan, värin ja sommittelun kautta. Hänelle teos on väistämätön ja purkamaton sisäisten elementtien ja ulkoisten elementtien yhteen sulautuminen, toisin sanoen sisällön ja muodon fuusio. Hegeliläinen teoria pitää ulkoista teoksena itsenään, koska sisäinen on vain subjektiivista määrittelemättömyyttä – yötä, jossa kaikki lehmät ovat mustia – jolloin sisäinen haihtuu ainoastaan virtuaaliseksi. Kandinsky väittää toisin. Hän toteaa, että sisäinen, vaikka onkin syvää Yötä ja subjektiivisuutta, ei silti ole abstraktia siinä mielessä, että se ei olisi todellista. Hänelle sisäiset elementit ovat taiteen sisältö. Hengellä on värähtelynsä ja ilman sitä ei ole taidetta. Taide ei siis voi olla vain ulkoinen taide-objekti. Sisäinen ja ulkoinen sitoutuvat toisiinsa erottamattomasti. Sisäinen ei määritä vain taiteen muotoa, ulkoisia elementtejä, vaan se määrittää teoksen ainoan sisällön ja samalla muodon oman sisällön.

Kandinskyllle tämä merkitsee taiteen vapautusta näköistaiteen riippuvuudesta ulkoisesta. Muodolla ei tällöin ole vierasta, ulkoista määrittäjää. Vierasta mille? Kandinsky vastaa: Elämälle, joka on sisäinen välttämättömyys. Teoksesta tulee silloin autenttinen erotuksena keskivertotaiteelle, jonka heikkoutena on sen epävarmuus, että se voisi olla toisinkin. Kandinsky jatkaa päättelyään: sisäpuoli = subjektiivisen absoluuttinen sisäinen = elämä = näkymätön = pathos = abstrakti sisältö = abstrakti muoto

Tämä toteamus on äärimmäisen tärkeä, koska se jakaa ihmiset (sekä taiteilijat, että maallikot) kahteen ryhmään:

1. niihin, jotka tunnustavat materiaalisen maailman lisäksi immateriaalisen, henkisen
2. niihin, jotka eivät hyväksy mitään materiaalisen, ilmeisen tuolle puolen

Kandinskyyn mukaan jälkimmäiseen ryhmään kuuluville ei voi olla taidetta, nämä ihmiset hylkäävät ”taide” sanan etsiessään sille korvaavaa ilmiötä.

Kandinskylaista analyysia voi verrata husserlilaiseen reduktioon. Se tähtää vieraiden ominaisuuksien karsimiseen taiteen olemuksesta, jotta se voidaan tavoittaa puhtaana. Kandinskyllä tämä tarkoittaa esittävien elementtien karsimista, jotta maalauksen puhdas olemus pääsee esiin. Epäolennaiset objektiiviset merkitykset rakentuvat tietoisuudessa intentionaalisesti, ne ovat ulkoisia, ”transsendentaalisia” Husserlin tarkoittamassa mielessä. Teoksen olennainen eli maalaukselliset elementit, esiintyvät aistisesti, perustamme ne absoluuttiselle, radikaalille subjektiivisuudelle, Yölle. Figuratiivisessa kuvassa elementit esiintyvät peitetysti ja siten heikompina. Elementit on ensin redusoitava puhtaksi, aistiseksi olemuksiksi, ne on saatettava sisäisiin olosuhteisiin, näkymättömään, sen sointiin ja vivahteisiin.

Muotoa ei voi määritellä formalistisesti, koska muodon todellinen olemus ei ole piirustuksessa tai viivan jäljessä sinänsä, vaan voimassa, joka sen on luonut. Tästä seuraa, ettei voi olla väärää piirtämistä, koska sillä ei ole mitään sääntöjä tai kriteerejä muuta kuin voima, josta se kumpuaa. Tämä voima on nautinto, elämän itsensä voima, elämän tunne. Kandinskyn teorioita on usein luettu kuvallisten elementtien lainomaisena luettelona, jossa määritellään niiden luonne. Tämä on Henryn mukaan väärää tulkintaa. Muotojen valinnan, varioinnin sekä niiden käytön olisi noustava sisäisestä välttämättömyydestä, elämän loputtomasta vaihtelusta. Kandinsky muistuttaa, että elementit eivät esiinny koskaan eristyneinä, yksin. Ne ovat aina suhteessa toisiinsa tai vähintään peruspintaan. Kandinsky pyrki kehittämään taiteesta ankaraa tiedettä tutkimalla kuvallisten elementtien olemusta. Värejä hän käsitteli irti esineistä, puhtaina, maalauksellisina elementteinä ja autonomisina. Kandinskyllä värien maailma on outo ja vieras, johon liittyy lähes maaginen, alkuperäinen kokemus. ”*Paletilla on outo maailma, joka on elämä itse.*” Hän suhtautui väreihin intohimoisesti ja haltioituneesti.

Näyttää, että väri olisi esineen pinnassa, mutta itse asiassa tämä objektissa oleva väri (Husserlin termin noemaattinen) on ainoastaan heijastus esineessä värin aistimuksesta, joka on sellainen, kun se on aistittu, sen näkymättömässä, sisäisessä tuntemisessa. Tällöin värin aistimus, vaikutelma väristä, on itse väri. Husserl toteaa väristä, ettei näkemistä voi todistaa, ei fysiologiset eivätkä fysikaaliset väriteoriat anna sitä väriaistin selvyyttä, joka näkevällä on. (Husserl 1995, 100) Ainoastaan kieli, jolla pyrimme kuvaamaan aistimusta, on suhteellinen, häilyvä ja epävarma. Kandinsky pyrki puhdistamaan värit kaikista ulkopuolisista viittauksista ja palauttamaan puhtaalle värille kuuluvan henkisen ominaisuuden. Värien sävyt ovat verrattavissa elämään itseensä, joka on jatkuvaa siirtymistä tunteesta toiseen, tuskasta

iloon ja nautintoon. Väri ei ole enää aistittavaa vaan hengen tavoittama. Kandiskylainen väriteoria lepää täysin sävyjen sisäisyyden varassa. Se ei ole silloin runollista diskurssia, enemmän tai vähemmän häilyvää, vaan paluuta puhtaaseen subjektiivisuuteen ja varmuuteen. Värien on annettava toimia itsessään.

Vaikeutena on, muutenkin kuin värin osalta kielellinen käännöstyö, jota kuvista tehdään. Elämä (pathos), jota väri ja abstrakti kuva ovat, on sanojen tuolla puolen. Koska kieli on ainoa tietämisen objekti ja väline, se korvaa erilaisilla kielellisillä analyyseilla loogisilla, symbolisilla, matemaattisilla, ekonomisilla, historiallisilla, sosiaalisilla, psykoanalyttisilla ym. todellisen elämän. Henryn mukaan looginen positivismi on esimerkki elämän teoreettisesta negaatiosta. Koska taide on aistista eikä voi kuulua tietämisen maailmaan, myös kauneus syntyy aistisessa, ei esimerkiksi matemaattisten kaavojen tai mallien avulla.

Tasapaino ja suhteet teoksessa löytyvät vain taiteilijasta itsestä ei mistään ulkopuolisesta.

Kandinskya on usein käytetty väärin lainomaisten väri- ja muoto-opin sääntöjen kirjoittajana, vaikka hän korosti useissa kirjoituksissaan, ettei teoksia voi tehdä säännöillä, vaan tunteella ja intuitiolla. Opiskelijoille luennoidessaan hän lainasi Merezhovsky'n Leonardo da Vinci - elämäkerran anekdoottia: *”Leonardo opetti systeemin, jossa väripigmentit mitattiin pienillä lusikoilla. Tällä metodilla piti saavuttaa täydellinen väriharmonia. Eräs hänen oppilaansa näki paljon vaivaa oppiakseen työlään menetelmän ja lannistuneena yrityksistään kysyi kollegaltaan miten mestari oikein käytti mittaumenetelmää. Johon kollega vastasi, ’Mestari ei koskaan käytä sitä’.”* (Polling 1986, 92)

Sama tunne voi liittyä erilaisiin elementteihin sekä muotoon, että väriin. Tätä Kandinsky kuvaa ihmeen kaltaisena ilmiönä. Esimerkiksi keltainen ja kolmio ovat saman tunteen ilmentymiä. Henry käyttää tässä yhteydessä termiä liha (chair) kuvaamaan samaa sisäistä todellisuutta, jota ne edustavat.

Kaikki maalaus on abstraktia

Kandinskyn suhdetta esittävään ainekseen kuvissa havainnollistaa hänen ihailemansa naivistin maalarin ”tullimies” Henri Rousseau’n taide. Rousseau’n teosten outo voima tulee objektien yhdistämisestä odottamattomasti ja irrottamisesta tavanomaisesta havainnosta. Esittävät elementit kuoritaan näin käytännön ja

kulttuurin sisällöistä ja ne muuttuvat abstrakteiksi. Intuitio asettuu järjen ja logiikan edelle. Tätä kuvaa Kandinskyn käyttämä anekdootti Rousseu'sta. Hänen sanotaan kertoneen, että maalauksista tuli erinomaisia silloin kun hän kuuli sisällään ”vaimovainansa äänen”. Kandinsky toisti opiskelijoilleen: *”Kehotan opiskelijoita ajattelemaan, mutta maalaamaan silloin, kun he kuulevat ”kuolleen vaimon äänen”* (Polling 1986, 31).

Kaikessa merkittävässä taiteessa kautta aikojen näemme aistisen vallan, joka on viety äärimmäiseen intensiteettiin ja voimaan. Ymmärrämme huonosti taideteoksia koska ymmärrämme ne omasta historiallisesta hetkestämme sen sijaan, että lähtisimme niiden ikuisesta olemuksesta. Taiteen todellinen aihe on aina elämä itse. Kuvatessamme ulkoista teemme joka tapauksessa valintoja, jotka koskevat sommittelua, värejä, elementtejä. Elementtejä valitaan niiden sävyn, soinnin takia, jolloin valinta perustuu johonkin muuhun kuin ulkoiseen ja johtaa kaiken taiteen abstraktiin olemukseen. Ainoa ero esittävässä taiteessa ja ei-esittävässä on elementtien verhoutuminen objektien taakse. Esittävän kuvan sisäinen sointi on silloin heikompi, mutta se on kuitenkin väistämättä olemassa.

Taiteessa kaikki muodot, ollessaan henkisen ilmausta, ovat yhdenvertaisia, abstraktin valtakunnan jäseniä ja siten niillä on samat oikeudet. Jokaisella elementillä on oma resonanssinsa, se koostuu yksityiskohdista ja variaatioista ja liittyy kokonaissommitteluun muodostaen ykseyden moninaisessa. Sommitelmat voivat olla yksinkertaisia, melodisia tai monimutkaisia, sinfonisia.

Musiikki ja maalaus

Kandinskyllle musiikki edustaa erityistä aistittavaa laatua maailmassa. Maailma on yksi ja eri aistein tavoitettava, jolloin ei ole olemassa erikseen äänien maailmaa, tuoksujen maailmaa tai visuaalisen maailmaa. (vrt. Merleau-Ponty) Ruumiimme on yksi ja ainutlaatuinen, subjektiivinen voima tässä moninaisuudessa. Musiikki ja maalaus voivat siten vastata samaa sisäistä, henkistä sisältöä. Tämä mahdollistaa niiden synteessin. Kandinsky löysi synestesia – ilmiöstä vahvistusta ajatuksilleen. Siinä väri maistetaan tai musiikki nähdään väreinä. Synestesia kiinnosti taiteilijoita laajasti jo 1800-luvun lopulla, jolloin luotiin erityisesti musiikkia ja värejä yhdistäviä teoksia (auditio colorée). Kandinskyn suuri johtoajatus kokonaistaideteoksesta (Gesamtkunstwerk) oli syntynyt jo varhain Venäjällä. Esikuvana moniaistiselle kokonaisteokselle hän mainitsi kansanomaiset asuintalot, joissa voimakasväriset

huonekalut ja seiniä koristavat maalaukset, tekstiilit ja ikonit muodostivat maalauksen, kokonaisteoksen, jonka sisällä saattoi asua. (Polling 1986, 38-39) Samoin ortodoksikirkon jumalanpalvelus oli moniaistinen synteettinen teos, jossa maalaus, kuvanveisto, musiikki, runous ja tanssi (papiston koreografia) muodostivat ykseyden (tähän voisi vielä lisätä kynttilöiden ja suitsukkeiden tuoksut). Kandinsky itse toteutti synteettisiä teoksia näyttämölle sekä monumentaalisia maalauksia, jotka pyrkivät antamaan vaikutelman teoksesta, jonka sisälle saattoi astua.

Kandinskyllle musiikki on erityislaatuinen abstraktio, koska se ei pyri esittävyYTEEN eikä minkäänlaiseen vastaavuuteen ulkoisen maailman kanssa ja toimii siten esikuvallisesti, musiikki toimii siten oppaana kohti abstraktia maalausta. Shopenhauerin ajattelulla oli hänelle suuri merkitys. Shopenhauerille musiikki kuuluu omaan taiteen kategoriaan, joka nousee suoraan näkymättömän maailmasta. Se paljastaa elämän tahdon välittömästi. Shopenhauerille elämä on halua ilman saavutettavissa olevaa päämäärää. Koska halulla ei ole mitään objektia, se on pohjimmiltaan kärsimyksen lykkäämistä, ollessaan tyydyttymätöntä se nousee aina uudestaan. Halu on olemisemme perusta, jonka kategoriat kärsimys ja nautinto vuorottelevat. Pohjavireenä on kuitenkin sama kärsimys tai suru, joka yhdistää, se on yleisyys kokemusten moninaisuudessa. Musiikki on siten yleistä, se ilmaisee välittömästi tunteemme ja elämämme.

Musiikki on täydellisen välinpitämätöntä materiaalia kohtaan (se on vain levotonta ilmaa). Tämä riippumattomuus tekee siitä niin voimakkaan ja tehokkaan. Kandinskyllle abstrakti maalaus voi ylittää samaan voimaan kuin musiikki, kun päästetään irti värien ja muotojen liittymisestä objektien maailmaan, kun lakataan pitämästä niitä ulkoisen maailman merkkeinä ja käsitetään ne hengen liikkeenä. Maalauksen perustana on silloin kuten musiikilla elämän voima, tahto, rakastaminen ja kärsimys sekä suurin kaikista kasvaminen.

Kaikki on abstraktia

Miten taiteen ilmaisu eroaa imitaatiosta? Taiteen rakenne on viittaava (référentielle). Tässä viittauksessa itsestä toiseen, taide on vieraan todellisuuden ilmaisu, toisin sanoen se on väline. Taide ei kopioi maailmaa, joka on jo olemassa siellä jossain, vaan se tuntee itse itsensä ja koettelee itseään. Taiteen aiheena ei ole tunteiden tai tapahtumien esittäminen, se on värien ja muotojen välitön oma *pathos*. Ei ole elämää toisaalla ja taidetta toisaalla. Henry kysyy, mikä on elämän olemus, joka on taiteen

sisältö. Hän löytää sen itsensä koettelusta, itseksi tulemisesta ja siten itsessään kasvamisesta, siitä että olisi jotain enemmän. Tämä jokin ei ole mitään kvantitatiivisesti arvioitavaa, vaan itsestä nauttimista, se on nautinto itse. Elämä ei ole olemukseltaan olotila vaan tulemista, ikuista liikettä kärsimyksestä iloon. Elämän liikkeen olemuksesta johtuen Kandinsky lausui: ”*En maalaa mielentiloja (états d’âme).*” Taide tekee näkyväksi sitä mitä emme ole koskaan nähneet, kuun pimeää puolta, näin se lisää kykyämme nähdä. Kandiskylle taide on pyhää, koska elämä on pyhää. Olemme vain portti elämälle, tämä passiivisuus on subjektiivisuutemme ja taiteen näkymätön sisältö. Kandinskyllle kaikki kuolleet ja arkisetkin asiat ”väreilevät”. Luonnolla ja taiteella on yhteys niiden eroista huolimatta. Niiden välisen suhteen Kandinsky kiteyttää kahteen periaatteeseen.

1. Kaikilla maalauksilla on kaksoisolemus, sisäinen ja ulkoinen.
- 2.
3. Tämä dualistinen rakenne koskee kaikkea mahdollista mikä meille näyttäytyy, kaikkea mikä on. Jolloin maailman todellisuus on sama kuin taiteen.
- 4.

Taide järjestää elementtejä uuteen järjestykseen, ei sen mukaan, mikä on ulkopuolellamme vaan sen mukaan mikä on sisällä elämän virrassa. Jokainen maailman ilmiö voi tulla silloin kuvatuksi, oli se sitten ukkosmyrsky, J-S. Bach, pelko, kosminen prosessi tai hammassärky, ”korkea” tai ”matala” kokemus tai ilmiö. Kandinsky esitti useissa yhteyksissä tavoitteenaan synteesin, jossa ei ole vastakkaisuuksia, sellaisia kuin muoto vastaan sisältö tai intuitio vastaan teoria. Esseessä ”Eilen, tänään, huomenna” vuodelta 1923 hän toteaa: ” Entinen kulunut eilisen sana ’joko tai’ korvataan huomisen yhdellä sanalla ’ja’” (Polling 1986, 29). Ainoana vaarana on pitäytyä ulkoisessa kuvaamisessa ja jättää huomiotta todellinen sisältö. Abstraktio ei asetu luontoa vastaan, se löytää luonnon todellisen olemuksen. Maalaus syntyy halusta nähdä enemmän, sillä elämä on itsessään paljastumista. Teokset tulevat Yön voimasta, jossa lepäävät kaikki olevat ennen syntymäänsä, kun mikään tila ei rajoita niiden liikettä. Kun ne eivät välitä sopivaisuudesta tai laeista, koska lakeja tai tilaa ei vielä ole valittu.

Henry päättää teoksensa Kandinskyn ajattelusta mahtipontisesti: ”Taide on ikuisen elämän ylösnousemus.” (Aamen)

Lähteet:

Husserl Edmund . 1995. *Fenomenologian idea. Viisi luentoa.* (Alkuperäisteos Die Idee der Phänomenologie, julkaistu 1950). Suomentajat Juha Himanka, Janita Hämäläinen ja Hannu Sivenius. Loki-Kirjat. Helsinki

Kandinsky Wassily. 1979. *Point and Line to Plane (alkup. Punk, Linie zu Fläche 1926)* Dover Publications Inc. New York

Merleau-Ponty Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible suivi de Notes de travail* . Gallimard

Polling Clark V. 1986. *Kandinsky's Teaching at the Bauhaus*. Rizzoli. New York

Spiegelberg Herbert. 1981. *The Context of the Phenomenological Movement*. Martinus Nijhoff. The Hague, Boston, London