

Wassily Kandinskys maleri & beskueren



Wassily Kandinsky *"Around The Line"* (1943)

Kandidatspeciale i anvendt filosofi

AAU juni 2020

Nicolaj Stokbro Nielsen – stud.nr. 20153372

Vejleder Henrik Jøker Bjerre

Antal tegn: 93.355

Forord og Tak

Jeg ønsker at takke min vejleder Henrik Jøker Bjerre for opmuntring, vejledning og konstruktiv respons i forbindelse med dette speciale.

Tak til min familie for støtte og opbakning

God læselyst

Med venlig hilsen

Nicolaj Stokbro Nielsen

Abstract

This master thesis concerns art and philosophy. The Russian painter Wassily Kandinsky (1866-1944) revolutionized painting when he turned it upside down by introducing the “non-representational painting”. This type of painting seems to be standing on the shoulders of Hegel because the theory behind Kandinsky’s painting has a plainly “dialectical” approach - in a Hegel inspired sense. Lisa Florman has analysed the connection between Kandinsky and Hegel – and also translated an essay by Alexandre Kojève in which Kojève defines Kandinsky’s painting as outstanding – as a style for itself within painting.

The beholder has a significant role in Kandinsky’s oeuvre. Obviously, no serious painter doesn’t care about the audience but Kandinsky has some high expectations that some day many people learn how to be an “advanced” beholder, that has some insights towards what is happening in his painting particularly - and in art in general. Therefore this thesis tries to activate the beholder by focusing on the way of thinking behind and in the art of Kandinsky.

Indholdsfortegnelse

Indledning.....	1
Problemformulering	5
Teori og metode.	6
Analyse.	8
Kontekst: æstetik og den romantiske kunst.	8
Del 1: Wassily Kandinsky, Alexandre Kojève og “det Skønne” (the Beautiful).	9
Del 2: Teori vedrørende Kandinskys maleri.	20
Del 3: Den indre nødvendighed.	27
Diskussion.....	37
Beskuelse af Kandinskys maleri i praksis.....	41
Konklusion.	47
Perspektivering.....	49
Litteraturliste:.....	50

Indledning

Maleren Wassily Kandinsky (født i Rusland 1866- død i Frankrig 1944) anses af mange for at være ”grundlægger” af det abstrakte maleri¹ (Warnock 2015, Florman 2014, Rebay 2013, Düchting, 1990), men som det senere vil fremgå af opgaven her, er betegnelsen ”abstrakt maleri” måske i virkeligheden misvisende, fordi Kandinskys maleri befinder sig i sin egen kategori indenfor maleriet.

Kandinskys nevø var Alexandre Kojève (1902 – 1968), der i perioden 1933 – 1939 afholdt seminarer om Hegels *Åndens Fænomenologi* i Paris. Kojève og Kandinsky havde regelmæssig kontakt og diskuterede blandt andet Kandinskys maleri, om hvilket Kojève har skrevet essayet *Les Peintures Concrètes De Kandinsky* (1936), der dog først udkom i sin fulde længde i 1985 og i en kortere udgave i 1966 (Florman 2014, s. 2).

Den amerikanske professor i kunsthistorie Lisa Florman har oversat Kojèves essay fra fransk til engelsk og undersøger i *Concerning the Spiritual And The Concrete in Kandinskys Art* forbindelsen mellem Kandinsky, Hegel og Kojève. Florman argumenterer i bogen for, at Hegel er signifikant ift. at forstå Kandinskys arbejde, og opgavens forfatter må medgive, at læser man Hegels *Indledning til æstetikken*² og fx Kandinskys bøger *Om ånden i kunsten* (1912) og *Point and line to plane* (1926), er der slående ligheder mellem anvendelsen af begreber, vendinger og metaforer. Florman skriver fx, at Kandinsky formentlig skrev *Über das Geistige in der Kunst*³ på tysk for at holde sit sprog og sine begreber tæt på Hegel (Florman 2014, s. 1), og at Kojèves essay om Kandinskys kunst kan anskues som en form for korrektiv af

¹ Han blev anset som en del af den modernistiske bevægelse, og der var også mange andre kunstnere – herunder Picasso – der bevægede sig i retning af abstrakt maleri, hvor farverne og formerne bevægede sig væk fra naturgengivelser, men Kandinsky var alt andet lige radikal for sin tid (Adorno 1997, Florman, 2014, Düchting, 1990).

² 1970: bogen er baseret på Hegels forelæsninger og således ikke et værk af Hegel i den forstand.

³ I denne opgave anvendes den danske oversættelse *Om det åndelige i kunsten*, og den engelske oversættelse *Concerning the spiritual in art*.

Kandinskys skriftlige arbejde, hvor Kojeve fx erstatter *åndsbegrebet*, som Kandinsky bruger (mindst) ligeså flittigt som Hegel, med *the Beautiful* – ifølge Florman for at undgå det omstridte ved åndsbegrebet for i stedet at kunne fokusere på Kandinskys arbejde (Florman 2014, s.45).

Florman skriver, at Kojeves essay kan opfattes som en opsamling på Kandinskys teori og praksis – herunder hans inspiration fra Hegel, der forklarer, *hvad* Kandinskys maleri er (Florman 2014, s. 43), men som Florman pointerer, nævner hverken Kandinsky eller Kojeve Hegel, selvom hans filosofi er present hos begge. Derfor er det Flormans egen fortolkning af Kandinsky, der åbner op for en inddragelse af Hegel, og hun nævner i samme moment, at hun kun er bekendt med én sammentænkning af de to foruden hendes egen (Florman 2014 s. 1, s. 6, s. 45, s. 147).

Interessefeltet i opgaven er Kandinskys *formål og teori*, og opgaven ønsker at anlægge et perspektiv som engageret beskuer, der ønsker indsigt i en stilart indenfor maleriet, der står på skuldrene af Hegels filosofi.

Kandinsky giver flere steder udtryk for, at beskueren af maleriet og kunsten mangler "dannelse", som når han fx i sin konklusion i *Om det åndelige i kunsten* skriver:

"Atter engang må vi indse, hvordan denne materialistiske periode har udøvet sin indflydelse på alle livets områder og altså også indenfor kunsten har fremelsket en tilskuer, som ikke længere er i stand til at forholde sig ganske ligefremt til billedet (det gælder især "kunstkenderen"). Han søger efter alt muligt i billedet (naturefterligning, naturen set gennem kunstnerens temperament – altså temperamentet som sådan, direkte stemning, "maleri", anatomi, perspektiv, ydre stemning osv. osv.). Det eneste han ikke søger efter, er den spontane følelse af selve billedets indre liv, evnen til at lade billedet virke direkte på sig. Fordi han er blændet af de ydre midler, søger hans åndelige øje ikke at udskille det liv, som lever igennem disse midler" (Kandinsky 2002, s. 107).

Som det fremgår af citatet er der flere omstridte filosofiske begreber at forholde sig til: *følelse, ydre og indre* og ikke mindst det *åndelige* (som allerede er omtalt kort). Men som det tydeligt fremgår af citatet betoner Kandinsky et problem ved selve tilgangen til kunsten og derved beskueren, idet han beskylder den materialistiske periode (ca. 1912) for at have *fremelsket* en tilskuer, der ikke er i stand til at lade billedet virke direkte på sig.

Det oplagte spørgsmål anno 2020 kunne derfor være, om dette forhold har ændret sig. Uden at besvare det spørgsmål, er det opgavens forforståelse – med hjælp fra Florman – at der stadig er noget at sige om Kandinskys maleri, når Hegel og Kojève tages i betragtning (Florman 2014, s. 148), og dette kunne vedrøre beskuelsen. Som Kandinsky skriver i citatet er det den *spontane følelse af selve billedets indre liv, evnen til at lade billedet virke direkte på sig*, han efterlyser hos tilskueren og evnen til *at udskille det liv, som lever igennem disse midler* (maleriets).

Opgaven undersøger derfor bl.a. *det indre*, der relaterer sig til Kandinskys maleri, og anskuer det som en vej til en dybere forståelse af Kandinskys maleri. Nærmere bestemt er det Kandinskys formål, teori og centrale begreb *den indre nødvendighed*, der undersøges. Kandinsky skriver om den indre nødvendighed:

”Kun det er skønt, som udspringer af en indre nødvendighed. Kun det er skønt, som er skønt i det indre” (Kandinsky 2002, s. 122).

Som det allerede er nævnt i forbindelse med Kojève, kalder han Kandinskys maleri for the Beautiful (direkte oversat “det Skønne”), og sammenholder man dette med citatet, forekommer det nogenlunde tydeligt, at den indre nødvendighed er central – her i et metodisk perspektiv - i Kandinskys maleri, da *kun det er skønt, som udspringer af en indre nødvendighed*.

Teoretisk "fjerner" Kandinsky "genstanden"⁴ i sit maleri – det var som sådan det, der var hans bedrift, i det han her så en mulighed for at vende maleriet på hovedet og lade maleriets egne midler stå før gengivelsen – det vil sige, hvor maleriet tidligere skulle repræsentere noget genkendeligt, vender Kandinsky dette om til, at selve genstanden er sekundær ift. farverne og formerne. Teoretisk anskuer Kandinsky dette for at være en total frisættelse af maleriet:

"Antallet af farver og former kender ingen grænser. Således er også kombinationerne og samtidig virkninger uendelige. Dette materiale er uudtømmeligt" (Kandinsky 2002, s. 59).

I praksis erkender Kandinsky dog, at det i et vist omfang er umuligt ikke at anvende former, der i et eller andet omfang er hentet i "naturen" og den "ydre verden" (Kandinsky 1965, s. 24). Pointen synes derfor at være, at det er grænserne, der skal udforskes i erkendelse af, at materialet er uudtømmeligt. Teoretisk er grænserne åbne, for i Kandinskys teori er "alt tilladt" – der er ikke forskel på grimt og pænt osv. i maleriet, og teorien er i det hele taget bygget op omkring modsætninger.

Som det fremgår af de Kandinsky-citater opgaven indtil videre har anvendt, er det som om, der kommer flere og flere omstridte begreber frem – i citatet ovenfor er det "sjælen", og det har for opgavens forfatter generelt været vanskeligt at adskille fx Kandinskys brug af "sjæl" fra "følelser" og finde Kandinskys definition på "ånd" og "det indre".

Derfor lægger opgavens analyse ud med en redegørelse for *formålet* med Kandinskys maleri, der udfoldes i Kojeves beskrivelse af, hvad Kandinskys maleri *er*, og man kan i den forstand sige, at opgaven her vender om på strukturen ift. Lisa Florman, der anskuer Kojeves essay som "samlende" for Kandinsky og hans parløb med Hegel.

⁴ Med "genstanden" forstås, at han lod maleriets midler stå før en gengivelse af noget genkendeligt.

Som nævnt, kommer Kojève med en slags definition på, hvad Kandinskys maleri er – the Beautiful – og dette begreb tager ”hånd om” såvel den indre nødvendighed og det åndelige. Formålet med Kandinskys maleri er *beskueren*, og derfor lægger opgaven ud med at forsøge at slå fast, hvad det er, denne præsenteres for i Kandinskys maleri, samt hvad maleriet repræsenterer.

Lisa Florman giver udtryk for, at Kandinskys maleri kan anskues og betragtes som en ”aktivitet” (Florman 2014, s. 144), og det er denne udlægning opgaven tilsigter at samle op ved at indtage beskuerens rolle. Det fører frem til følgende problemformulering:

Problemformulering

”Hvorledes kan redegørelse og analyse af formål og teori vedrørende Wassily Kandinskys maleri danne grundlag for en aktiv beskuelse.”

Problemformuleringen antager i sin formulering, at *grundlaget er der* og at det kan dannes gennem analysen. Påstanden bygger på forudgående viden om Kandinskys teori fra Lisa Flormans analyse af sammenhængen mellem Kandinsky, Hegel og Kojève - der for de fleste kunstinteresserede formentlig har et overraskende udfald, og deraf formentlig også en anden måde at beskue Kandinskys maleri på.

Teori og metode

Lisa Flormans *Concerning the Spiritual and the Concrete in Kandinskys Art* er opgavens teoretiske omdrejningspunkt, da den som nævnt forbinder Kandinsky med Hegel og Kojeve, og derfor anvendes bogen som sekundærlitteratur flere steder i opgaven.

Hegel, Kojeve og Kandinskys anvendes i opgaven som primærlitteratur. Hegels *Indledning til æstetikken* er central, da det ifølge Florman er her, Kandinsky henter mest inspiration fra Hegel. Derudover, anvendes *Åndens Fænomenologi* – nærmere bestemt herre og træl dialektikken – i mindre grad. Hegel citeres direkte fra den danske oversættelse *Indledning til æstetikken* oversat af Jacob Bittner, og *Åndens fænomenologi* oversat af Claus Bratt Østergaard.

Kojeves essay *Les Peintures Concrètes De Kandinsky* (1936) er oversat af Florman og anvendes som primærlitteratur i analysen. Der henvises direkte til Kojeve fra Flormans oversættelse.

Kandinskys *Om ånden i kunsten*, *Formens Problem*, *Tilbageblik* og *Point and Line to Plane* anvendes gennem hele opgaven. Det skal nævnes, at Kandinskys litteratur ikke består af større værker, men kortere bøger og essays.

I opgaven anvendes henholdsvis dansk og engelsk oversættelse af *Über das Geistige in der Kunst*. Den danske udgave er oversat af Niels Prah, mens den engelske udgave er oversat af Michael T. H. Sadler. I opgaven citeres Kandinsky direkte fra disse oversættelser. *Formens problem* er oversat til dansk af Ole Wivel, *Tilbageblik* af Rasmus Fischer og *Point and Line to Plane* af Howard Dearstyne.

Forbindelsen mellem Kandinsky og Hegel er forforståelsen i opgaven under henvisning til Flormans påvisning af denne. Opgaven følger ikke Flormans struktur, men af og til hendes valg af argumentation, ligesom det ikke er opgavens hensigt at

påvise forbindelsen mellem Hegel og Kandinsky igen, men at bruge den til at udfolde forhold vedrørende maleriet, der kan klæde beskueren bedre på.

Opgavens problem og interessefelt er beskueren ift. Kandinskys maleri – både selve beskuelsen og hvad, der er *bag* det, man ser på.

Det er 76 år siden Kandinskys død, men forbindelsen mellem ham og Hegel har ikke været den gængse forståelse af Kandinsky, som Lisa Florman skriver, er Kandinsky misforstået i det store hele, hvis man kan godtage hendes analyse af forbindelsen (Florman 2014, s. 148). Opfattelsen af at være misforstået havde Kandinsky også selv, hvorfor det er relevant at minde om, hvordan han opfattede beskueren ift. kunst og hans maleri:

”Über das Geistige in der Kunst og ligeledes Blaue Reiter har hovedsageligt det mål at vække den i fremtiden ubetinget nødvendige evne, som muliggør den uendelige oplevelse at opleve ånden i de materielle og abstrakte ting.

Ønsket om i menneskene at fremkalde denne lyksaliggørende evne, som de endnu ikke har, har været begge publikationernes formål. Begge bøgerne blev og bliver for ofte misforstået. De opfattes som ”programskrifter”, og deres forfatter stemples som en ”forulykket” kunstner, der har forvildet sig i hjernearbejde” (Kandinsky 1965, s. 62).

Citatet ovenfor er taget med for at fastslå en pointe hos Kandinsky, som opgaven finder interessant og relevant at forholde sig til, hvis man ønsker at forholde sig til Kandinskys maleri, idet han skriver, at beskueren endnu ikke har evnen til at se, hvad han laver – en uendelig oplevelse, som der står.

Opgaven gør brug af mange citater. Det skyldes, at ordlyden er skønnet vigtig for forståelsen af indhold og budskab, og derfor holdt tæt på kilden.

Analyse

Kontekst: æstetik og den romantiske kunst.

Når Hegel i ft. æstetik taler om, at kunstens skønhed står *højere* end naturens skyldes det, at kunstens og naturens *forestillingsrum* er forskellige fra hinanden – naturens skønhed er allerede indbefattet af ånden – den er ikke til at overse, mens kunstens skønhed er produceret gennem ånden, hvorved dens skønhed bliver mere kompliceret at gå til og i det hele taget at bestemme som skønhed (Hegel 2019, s. 10, s.12).

Citatet er medtaget som det første i analysen, fordi det her betones, at den menneskeskabte "skønhed", der er skabt gennem "ånden" – og dermed kommer fra det indre, er en anderledes form for skønhed end den man kan se i den ydre natur.

Den romantiske kunst har fået sit navn på grund af *subjektiviteten* – det vil sige, at denne kunsts genstandsfelt er *indre forhold*, der i første omgang vedrører et enkelt subjekt, men også siger noget om det indre liv i al almindelighed (Florman 2014, s. 10).

Som kunstværk er romantikkens værker *til* for beskueren – det henvender sig direkte til denne ved at fremvise et *indre* indhold gennem sansningen af materialet, der i første omgang hidrører fra kunstnerens indre verden, og som tilskueren/beskueren herefter i et eller andet omfang forstår at relatere til – ud fra sin egen indre verden (Florman 2014, s. 10).

Wassily Kandinskys mål var at bedrive videnskab om den romantiske kunst og maleriet - en videnskab, der skulle flytte grænsen for forståelsen af "enheden" bestående af mennesket og det guddommelige (*divine*) gennem teoretisk og praktisk undersøgelse af *maleriet* (Kandinsky 2013, s. 21). Det væsentlige er, at Kandinsky var sig meget bevidst om beskueren, og havde forventninger til denne – han ønskede

sig fx en beskuer, der var i stand til *ikke* at prøve at finde noget i maleriet, som denne var tryk ved og genkendte (Kandinsky 2002, 1965).

I relation til *socialt ansvar* var det ifølge Kandinsky selv hans overordnede opgave og ide at formidle "sjælelige" forhold i naturen og hos menneskeheden – det han på tysk kaldte "Innerer Klang" (Sadler 2009, s. 4) – og hans arbejde kan i det lys betragtes som eksplicit orienteret mod indre, menneskelige forhold og dermed romantisk kunst – en term Kandinsky aldrig selv brugte, men alligevel kan kategoriseres i (Florman 2014, s. 148).

Del 1: Wassily Kandinsky, Alexandre Kojève og "det Skønne" (the Beautiful)

Første del af analysen er en redegørelse for Alexandre Kojèves essay *Les Peintures Concrètes De Kandinsky* (1936), der har til formål at udfolde formålet med Kandinskys maleri – det vil sige, hvad det *er* han viser beskueren.

Alexandre Kojève afholdt bl.a. forelæsninger om Hegels filosofi i Paris, hvor mange intellektuelle – herunder Jacques Lacan- var blandt tilhørerne (Florman 2014). Kojève og Kandinsky havde adskillige udvekslinger om Kandinskys kunst, og Kojève skrev i 1936 et essay om emnet, hvor han uddifferentierede Kandinsky fra *alle* andre stilarter indenfor maleri:

"I believe one cannot say what must be said about Kandinsky without saying that his painting is not a painting akin to others, like one genre among several, but rather that it is opposed to all of those genres taken as a group" (Kojève 2014, s. 167).

Sondringen mellem Kandinsky og "alle andre typer maleri" foretog Kojève på baggrund af forholdet mellem det subjektive og det abstrakte i et maleri, og kom frem til, at Kandinskys malerier er "konkrete" (concrete). Kojève betoner, at han

sidestiller Kandinsky med en stilart – det objektive maleri – ganske enkelt fordi, han ikke har kendskab til andre med samme tilgang og resultat (Kojeve 2014, s.169).

Lisa Florman har oversat Kojeves essay fra fransk til engelsk og nævner i den forbindelse, at essayet ikke har fået meget opmærksomhed siden det blev skrevet i 1936. Den omstændighed har givetvis betydet noget for forståelsen af Kandinsky ifølge Florman. Var essayet udgivet mens både Kandinsky og Kojeve var i live, havde dette måske haft betydning for eftertidens opfattelse af Kandinskys maleri (som Florman i mange henseender finder misforstået). Dette, ikke mindst for opfattelsen af sammenhængen mellem Kandinsky og Hegel, som Kojeve tydeliggør (Florman 2014, s. 67, s. 148).

Lisa Florman bemærker, at der heller ikke fra Kojeves side henvises direkte til Hegel, men at Hegel alligevel nærmest er present hele tiden. Det er Flormans opfattelse, at Kojeves essay var en form for korrektiv til Kandinskys skriftlige arbejde og dermed også et forsøg på et "skarper" modsvar til Hegels dom over kunsten i *Indledning til æstetikken* (Florman 2014, s. 45). Åndsbegrebet er ligeledes udeladt i Kojeves essay og erstattet med begrebet "the Beautiful" som "essensen" i kunsten - det, der skal udrette det arbejde, som ånden udretter i Hegels system (Florman 2014, s. 45).

Den direkte oversættelse af "the Beautiful" til dansk er ""det Skønne"" – og derfor omtales the Beautiful som "det Skønne" i herværende afsnit.

Den begrebsmæssige udskiftning af ånd med "det Skønne", som Kojeve foretager, er ifølge Florman et udtryk for et ønske om at slippe ud af skyggen af Hegels dom over kunsten i *Indledning til æstetikken*, hvor ånden, ifølge Hegel, ikke længere udvikler sig gennem kunsten, eller religionen, men i stedet filosofien (Florman 2014, s. 11). Hegel bestemmer filosofien som "overlegen", da den – modsat kunsten og religionen – rummer de intellektuelle muligheder for at "ordne samfund":

"Den refleksionsdannelse, som præger vores nuværende liv, gør det nødvendigt for os med hensyn til både vores vilje og vores dømmekraft at fastholde almene

synspunkter og ordne det partikulære efter disse, sådan at almene former, love, pligter, rettigheder og maksimer gælder som bestemmelsesgrunde og som hovedsageligt regerende” (Hegel 2019, s. 25).

Som Hegel efterfølgende konstaterer, er kunsten ikke egnet i den henseende:

”Set ud fra sin højeste bestemmelse er og forbliver kunsten ved alle disse forhold derfor noget fortidigt for os. Den har for os tabt sin ægte sandhed og det ægte liv. Den er mere henlagt til vores forestilling og kan derfor ikke længere kræve sin tidligere nødvendighed eller genindtage sin ophøjede position i virkeligheden” (Hegel 2019, s. 26).

Ifølge Florman betragter både Kandinsky og Kojeve Kandinskys arbejde som en form for ”overvindelse” af Hegels dom i den forstand, at det svarer til ”åndens arbejde” i Hegels system, men for at undgå yderligere kollision med åndsbegrebet bestemmer Kojeve Kandinskys maleri som the Beautiful, hvorved han undgår yderligere intervention med Hegel vedrørende åndsbegrebet jf. Florman (Florman 2014, s. 45). Problemet ift. Hegels dom er, ifølge Florman, dog hele afsættet for Kandinskys teori, og grunden til Kandinsky skriver på tysk i *Om det åndelige i kunsten*:

”In fact, I suspect that one of Kandinsky’s principal motives for writing in German was that he wanted to use the same language – in many passages, even precisely the same phrasing – that Hegel himself had employed. In any case I’m convinced that he intended ”Über das Geistige” as a fairly direct response to the Aesthetics – a revision of its historical account that would culminate not in the end of art proclaimed by Hegel, but rather in something on the order of Kandinsky’s own abstract paintings” (Florman 2014, s. 2).

Som det fremgår af citatet anvender Kandinsky Hegel på to måder – for det første ved at stå på skuldrene af ham og for det andet for at løsrive sig fra Hegels historiske om over kunsten. Kojeve forsøger at sammenfatte de to momenter jf. Florman:

"As we will see, Kojeves essay provides the basis for a history of painting that is not only entirely its own but that also culminates in the concrete objectivity of Kandinskys art. Even if its account is not primarily a historical one, it nonetheless manages to present the medium as having, precisely, unfolded (proven) its object, according to the necessity of its own inner nature" (Florman 2014, s. 46).

Nøglebegreberne i Kojeves essay er *abstrakt, subjektiv og objektiv*, – og som det fremgår af citatet, betoner Kojeve en "konkret objektivitet" i Kandinskys maleri – det vil sige, at i det følgende redegøres for, hvordan det subjektive aspekt - i ethvert maleri – er reduceret til et minimum i hos Kandinsky. De to afgørende forhold i et maleri består ifølge Kojeve mellem graden af *abstraktion* og *subjektivitet* – en sontring han anvender til at beskrive, hvorfor Kandinskys maleri er objektivt og konkret.

Kojeve konstaterer om Kandinskys maleri (som han kalder *tableau*), at det ingenting er sammenlignet med andre former for maleri – det kan kun være smukt eller ingenting, fordi det er en direkte fremstilling af det indre – det er ikke en "hest" i et maleri for eksempel -det er kun noget som helst, hvis det frembringer "det Skønne". Her drager Florman en parallel til Hegel, idet Hegel understreger, at maleriet ikke er til for at blive "brugt eller forbrugt"; det kan stå frit for sig selv, som det er, og er kun til for at blive set (Florman 2014, s. 46).

Ifølge Kojeve, kan "det Skønne" være smukt og grimt i både kunsten og andre steder (Kojeve 2014, s. 151), og dermed bekræfter Kojeve maleriet som frit indenfor egne midler og uafhængigt af kategoriseringer af fx disharmoni som mindre betydningsfuldt end harmoni, idet det dialektiske perspektiv kræver åbenhed. Dermed bekræfter han Kandinskys grundlæggende tilgang til maleriet – at det er teoretisk frit (Kojeve 2014, s. 151).

Kojeve bestemmer "det Skønne" som en "værdi":

"Being a value, the Beautiful is. It is without serving another thing, without being served by another thing, without being able to create or destroy anything other than itself, without being able to be created or destroyed by something other than itself. If, then, this value is a "value", it is simply because it is what it is, "in" itself only, for itself only, and "by" itself only." (Kojeve 2014, s. 153).

Citatet understreger, at "det Skønne" – ligesom Kandinskys maleri (*tableau*) – enten er noget komplet eller slet ingenting. "det Skønne" er en værdi, eller værdiløst, hvis citatet er forstået korrekt – det er enten det hele eller ingenting som begreb, og kan derfor stå alene, som det, det er, uafhængigt af andre omstændigheder. Kojeve skriver i relation til citatet, at "det Skønne", som skønt og værdifuldt, er selvopretholdende som skønt, såfremt det *er* skønt, og at der derfor ikke er højere formål end dette for et maleri som Kandinskys (Kojeve 2014, s. 153).

Kojeve laver en sondring ift. kunstens artikulation af "det Skønne", hvor kunsten på den ene side kan trække ekstrakten af "det Skønne" ud af noget, eller skabe noget direkte fra begrebet om "det Skønne". Det vil sige en sondring mellem at fremvise og bevare noget skønt ved noget (en genstand fx) og kreere direkte fra begrebet om "det Skønne" (uden at skulle bruge en genstand). Og det er gennem denne sondring man ifølge Kojeve kan uddifferentiere Kandinskys maleri fra andre former for maleri.

Generelt om maleri skriver Kojeve, at dets kunstneriske værdi og tyngde bestemmes af dets *balancing* af former og farver på en *flade*. "det Skønne" er inkarneret i denne balancing, men skal først sanses ud fra "noget" – som eksempel bruger Kojeve i det følgende citat et kvindebryst:

"A woman's breast can be beautiful (even without being "pretty" or "pleasing"). In this case, we attribute a value to the simple fact of its "being", independent of its belonging completely to the body and to the universe, independent also of its "utility", of the fact that it can, for example, appease the hunger of an infant or the

sexual desire of a man. But the Beautiful incarnated in this breast – taken as the “visual” Beautiful – can be revealed in its three aspects of the architectural, the sculptural, and the pictorial Beautiful.” (Kojève 2014, s. 157).

Som billede – maleri – kan brystets skønhed kun sanses gennem synet, mens det som skulptur fx kan berøres, hvorved en anden sansning træder i kraft (Kojève 2014, s. 155). Kojèves pointe med citatet ovenfor er, at et ”malet bryst” for at have nogen værdi ikke kan nøjes med at fremvise formen på brystet – uanset, hvor præcist dette måtte forekomme – i stedet er “det Skønne” ved et bryst inkarneret i synet alene – og det er denne inkarnation af “det Skønne” ved brystet maleren skal beskæftige sig med for at kunne frembringe “det Skønne” (Kojève 2014 s. 155, s. 156).

I det tilfælde, hvor det lykkes at frembringe “det Skønne” ved brystet, er der således tale om en *ekstraktion* af brystets skønhed, og kunsten består således i at foretage en ekstraktion af “det Skønne” ud fra en ikke-kunstnerisk realitet (brystet) (Kojève 2014, s. 156). Denne form for maleri kalder Kojève for *abstrakt subjektivt* maleri, fordi det indeholder “det Skønne” som en abstraktion af det, der i virkeligheden er skønt, og “det Skønne” er dermed ikke noget kunstneren har skabt, men noget han har set, følt og sanset ved ”noget”, hvorefter dette er medieret gennem maleriet (Kojève 2014, s.157).

Medieringen gør ifølge Kojève, at “det Skønne” i abstraktionen ikke er lige så skønt som det ”noget”, hvis skønhed det medierer, fordi skønheden ved et bryst fx er en realitet vedrørende brystet – og derved bliver “det Skønne” i et maleri med en genstand *abstrakt* (Kojève 2014, s. 157).

Implikationen af at være ”abstrakt skønt” er, at det bliver subjektivt:

“Now, being “abstract”, this painting is necessarily “subjective”. It is that - above all – in and because of its origin. For, if this painting “extracts” something from something, it is necessary that someone – a subject – made this extraction; if this

painting carries out an "abstraction", it is necessary that this abstraction is carried out in and by a "subject" (Kojève 2014, s. 158, s. 159).

Citatet betoner medieringen, idet fx brystet i sig selv bærer en skønhed uafhængigt af noget og nogen, og for at mediere dets skønhed skal skønheden "gå igennem kunstneren" – et subjekt – for at blive realiseret som "det Skønne" i et maleri. Det implicerer yderligere, at kunstneren har truffet beslutninger som subjekt ift. fx *hvad*, han/hun finder skønt – hvilket aspekt af "noget", der viser "det Skønne" frem for det pågældende subjekt (Kojève 2014, s. 159). De valg subjektet træffer kategoriserer Kojève som "*indtryk*" (eng.: impression), og disse indtryk er de personlige følelser og præferencer ift. "noget" – det være sig bryster, historiske begivenheder etc., der findes mellem et subjekt og den genstand, der er skøn – der vil således være en udtrykt (eng.: expression) "rest" af det subjektive at spore i maleriet, (Kojève 2014, s. 159). Denne slags maleri er derfor *subjektivt subjektivistisk*, da det er "det Skønne" i abstrakt form (subjektivistisk), udtrykt af et subjekt med en subjektiv opfattelse, holdning mv. (Kojève 2014, s. 159).

For at være fuldent som "det Skønne" har det abstrakt subjektive maleri også brug for et subjekt (beskueren) med *sine* subjektive præferencer og kendskab til det, kunstneren frembringer, hvorved der tilføjes maleriet noget, det i sig selv ikke har – det vil sige, at for at være skønt er maleriet afhængigt af at nogen synes, det er skønt. Som det er nævnt, er "det Skønne" abstraheret fra "noget" af et subjekt, og den proces gentager sig for beskueren, der uden nogen form for kendskab og mening om det, denne præsenteres for, *ikke* kan forholde sig til maleriet – det vil sige, at beskueren som subjekt, tilføjer endnu en abstraktion til det oprindeligt skønne, der i forvejen – af kunstneren er abstraheret. (Kojève 2014, s. 160). Med andre ord fremstår "det Skønne" som "dobbelt" abstraheret, hvilket for denne slags maleri betyder, at "det Skønne" ved fx brystet kun er som abstrakt.

Kojève kalder ovennævnte form for maleri *repræsentativt* (eng.: representational) – det vil sige, at der i denne form for maleri er en "genstand" eller noget, som findes i virkeligheden, hvis skønhed ønskes medieret. Kojève inddeler det "repræsentative

maleri” i fire kategorier: *symbolsk*, *realistisk*, *impressionistisk* og *ekspressionistisk*, og deres indbyrdes forskelle knytter sig til graden af abstraktion og subjektivitet de hver især indeholder.

I det ekspressionistiske maleri er det kunstnerens *udtryk* af “det Skønne” i fx en genstand, der er på spil, og ikke et forsøg på at gengive genstandens skønhed i sig selv, og derfor er denne slags maleri “det mest subjektive” af de fire kategoriserede. Det er derfor også det “mindst abstrakte”, fordi udtrykket så at sige kommer direkte fra subjektet (Kojève 2014, s. 160, 161).

I det impressionistiske maleri er det det visuelt skønne ved genstanden som den tager sig ud og det *indtryk* dette gør, kunstneren forsøger at frembringe, og derfor bliver denne slags maleri mere abstrakt og mindre subjektivt – genstandens skønhed medieres uden samme grad af subjektivt udtryk som i det ekspressionistiske maleri (Kojève 2014, s. 161).

Det realistiske maleri er igen mindre subjektivt end det impressionistiske, fordi kunstneren her forholder sig til genstandens skønhed, som den rent faktisk tager sig ud. Det subjektive element er derfor beholdt, *hvordan* “det Skønne” tager sig ved en så korrekt gengivelse af genstanden som muligt, og derved øges graden af abstraktion ift. den virkelige genstand (Kojève 2014, s. 161).

I det symbolske maleri – som Kojève omtaler som *primitivt* – er “det Skønne” fremstillet symbolsk eller skematisk, og har ikke ambitioner om at gengive en genstand, som den rent faktisk ser ud, men forholder sig til genstanden som sådan. Kojève bruger som eksempel egyptiske malerier, hvor næsen er i profil og resten af ansigtet frontalt, hvorved maleriet minimerer såvel det subjektive som det abstrakte; det repræsenterer hverken kunstnerens personlige opfattelse af “det Skønne”, den skønhed genstanden frembringer i ham/hende, eller en korrekt gengivelse af genstanden. Derimod er det symbolske maleri fokuseret på objektet i sig selv, og hvordan det i det hele taget indeholder “det Skønne”. Derfor er subjektet

mest tilbagetrukket her, mens abstraktionen er maksimal (Kojève 2014 s. 161, s. 162).

Det "genstandsløse maleri" – det vil sige et maleri, der falder udenfor de ovenfor nævnte kategoriseringer, er Kandinsky som nævnt og ifølge Kojève ene om at repræsentere. Kandinsky repræsenterer "det Skønne" på en måde, der kun findes i maleriet – der er ikke noget udefrakommende i form af genstanden, der spiller ind.

Kojève kalder først og fremmest Kandinskys maleri *konkret* (eng.: concrete), fordi "det Skønne" i Kandinskys maleri ikke er "ekstrakt" eller "abstraktion af "det Skønne" i en ikke-kunstnerisk genstand (Kojève 2014, s. 163). Når Kandinsky maler en cirkel eller en trekant er det for at *skabe* "det Skønne", og dette skønne bliver i maleriet – det er skabt *for* maleriet jf. Kojève; dette skønne er dermed uafhængigt af alt andet end det stykke kanvas det er inkarneret i – derfor er det konkret (Kojève 2014, s. 163):

"The Beautiful is thus in the tableau in the full plentitude of its being, which is to say, it is there in all its concretion; the Beautiful of the tableau is a real and concrete beautiful, the tableau is a real and concrete Beautiful; the real tableau is concrete" (Kojève 2014, s.163).

Det konkrete Skønne er "ægte", hvis man oversætter Kojèves brug af ordet "real" – forstået som, at det konkrete maleri står og falder med, om det er skønt eller ej – der er ikke nogen anden mulighed – det er enten eller.

"det Skønne" i et maleri af et træ – uanset, hvordan man tilgår at frembringe dette Skønne – er en abstraktion af træets skønhed, og "efterlader" alt andet, der at sige om træet – ikke mindst, at det er skønt i sig selv uden maleriet. Deri adskiller det konkrete maleri sig jf. Kojève og præciserer yderligere:

"(..) the tableau "Circle-Triangle" does not "represent" a "fragment" of the Universe, but an entire universe. Or, more precisely, since this tableau "represents" nothing but

only "is", it "is" itself a complete universe. In that sense, it then is – and its Beautiful with it – more real and more complete, which is to say, more concrete, than the tree and the Beautiful that it embodies" (Kojeve 2014, s. 164).

Kojeve sætter tingene på spidsen i citatet ved at indkapsle Kandinskys maleri et dets eget univers – hvilket forstås som en afgrænsning fra virkeligheden – den omverden det tilsyneladende ønsker at være fri af (under henvisning til Kandinskys syn på den materielle verden), og den omverden, hvor "det Skønne" kun kan frembringes som "abstrakt". Kojeve betoner, at Kandinskys maleri "er i sig selv", "ved sig selv" "og for sig selv", fordi det netop intet har at gøre med det øvrige univers – det er højst et fragment af dette univers, som Kojeve skriver (Kojeve 2014, s. 164).

Kojeves beskrivelse af Kandinskys maleri som *konkret* opsummerer han som kunsten at skabe universer, der kun handler om "det Skønne" – det er "total" og "uni-totalt" maleri (Kojeve 2014, s. 164), der af den grund kan betegnes som *objektivt*.

Det objektive består i, at Kandinsky skaber sine malerier ud af "ingenting". Der er ikke noget forud for skabelsen, som maleriet henviser til, eller skal indordne sig efter, hvorimod "det Skønne" i et "træ" først skal abstraheres og dernæst medieres i et maleri – det vil sige: abstraktionen af træet inkarneres i maleriet (Kojeve 2014, s.165). Kandinskys maleri er med andre ord "rent" eller direkte, fordi det subjektive reduceres til det faktum, at maleriet "fødes" gennem Kandinsky (Kojeve 2014, s. 165), eller den kunstner, der maler på denne måde.

Det konkrete, objektive maleri har hverken brug for det subjekt, der har frembragt det, eller tilskueren for at være, hvad det er jf. Kojeve. Det har derimod maleriet af et træ, fordi kunstneren i første omgang abstraherer skønheden, og tilskueren efterfølgende skal vide, hvad et træ er - og at det er skønt - for at kunne se "det Skønne" i træet (Kojeve 2014, s. 166). Kojeves argument for at kalde Kandinskys maleri *objektivt* er reduktionen af det subjektives indvirkning, hvilket kun kan finde sted i et "genstandsløst" maleri – det vil sige, hvor det er ikke målet at gengive en genstand, eller noget der vedrører den.

Da dette maleri er "skabt indefra" og kun ønsker at fremvise "det Skønne" – og intet andet – er det objektivt, fordi "genstanden" som sådan er udeladt. Kojeve bruger som eksempel, at et træ ikke er "subjektivt", fordi det stammer fra et frø fra et andet træ – og på samme måde vender han Kandinskys maleri bort fra det subjektive ved at anskue Kandinsky som frøet; det genstandsløse maleri er et *objekt* i sig selv udsprunget af frøet, da det som nævnt ikke henviser til noget som helst andet. Maleriet er malede objekter, ikke objekter der er malet, så objekterne findes kun i den kontekst, de er en del af – Kandinskys objektive konkrete maleri (Kojeve 2014, s. 166).

Kandinskys maleri er opsummerende *objektivt*, fordi det ikke har brug for hverken kunstnerens eller tilskuerens subjektivitet forstået som forudindtagede forståelse og holdning: da der ikke er nogen ydre genstand, der skal abstraheres eller forstås, kan maleriet gå "rent" til fremstillingen af "det Skønne" – med maleriets midler – hvorved det subjektive alene består i at træffe valg vedrørende fremstillingen af "det Skønne".

Dette gør i samme moment maleriet *konkret*, fordi der ikke er nogen genstand, der skal abstraheres, men fremstiller "det Skønne" indre alene. Vender man dette mod beskueren må konklusionen på Kojeves beskrivelse af Kandinskys maleri være, at denne i første omgang bør beskue det ud fra *den spontane følelse af selve billedets indre liv, evnen til at lade billedet virke direkte på sig*, som Kandinsky skriver. Derudover, forekommer det relevant at gøre opmærksom på, at *følelse* i denne forbindelse formentlig er tænkt som "oplevelsen" af , hvad "det Skønne" repræsenterer og præsenterer.

Et indlysende spørgsmål på nuværende tidspunkt forekommer at være, om der for beskueren er nogen forskel på, om det maleri, der beskues er objektivt, konkret og viser "det Skønne". Det er opfattelsen, at beskueren først og fremmest må gøre sig klart, at Kandinskys maleri bestræber sig på at vise noget "rent indre" – deraf det objektive og konkrete.

Det næste spørgsmål kan så være, om det indre har et entydigt udtryk, hvortil svaret – under henvisning til Kojève – må være negativt, fordi der er truffet valg at et subjekt. Derpå kan man spørge, hvad der så er tilbage foruden *spontan følelse* og at *lade billedet virke på sig*. Hegel skriver om kunstens formål, at:

"..kunsten skal afdække "sandheden" i form af den sanselige kunstgestaltning. Den skal være kaldet til at fremstille forsonede modsætninger. Dermed vil kunsten have sit formål i sig selv, nemlig i selve denne afdækning og fremstilling" (Hegel 2019, s. 115).

Sammenholdt med det objektive aspekt er det afdækning af "sandheden" opgaven går videre med fra Hegel-citatet. Sandheden er endnu et omstridt begreb, så opgaven afgrænser sig fra yderligere udfoldelse af, hvad der er sandt ved at anskue dette som "noget erfaret sandt hos et subjekt, der er tilstræbt objektivt sandt, fordi det er *skabt* med dette formål for øje – og *skabt* ud af "ingenting" – altså "det Skønne". Med den sætning er der ikke forsøgt at sige andet end at man som beskuer må tage Kojèves udlægning af Kandinskys maleri som validt og have Hegels citat ovenfor in mente, hvis man ønsker at deltage i aktiviteten vedrørende Kandinskys maleri som beskrevet i denne opgave.

Næste del af opgaven går bag om maleriet og ind i Kandinskys teori. Det, der ønskes udfoldet er "det genstandsløse maleri", og dermed bliver opgaven mere konkret omkring *farven* og *formen* for at få indblik i virkningen af disse.

For at undgå forvirring insisterer opgaven på fortsat at nævne det konkrete objektive maleri som Kandinskys maleri, men formuleringen "det Skønne" anvendes fortsat.

Del 2: Teori vedrørende Kandinskys maleri

Formålet med dette afsnit er at udfolde teorien bag Kandinskys maleri for at inddrage forståelsen af denne i beskuelsen.

Lisa Florman anskuer som tidligere nævnt Kojeves essay som en slags kulmination på Kandinskys teori. Forudgående for Kojeves essay skrev Kandinsky to bøger om sin teori, der i grove træk omhandler farven og formen. Farven, der er omdrejningspunktet i *Om det åndelige i kunsten*, betragter Florman som orienteret mod det følelsesmæssige, idet Kandinsky selv betoner, at det i første omgang er farven, der virker direkte på "sjælen" og "følelserne". I *Point and Line to Plane* er det derimod en mere videnskabelig tilgang til formen, som Kandinsky anlægger, fordi han, ifølge Florman, læner sig op ad Hegels naturfilosofi og betoner den "kraft", punktet og strengen besidder (Florman 2014, s. 34).

Om farven siger Kandinsky:

I felt, with an exactitude I had never yet experienced, that the principal tone, the innate, inner character of a color (could) be redefined "ad infinitum" by its different uses (...) this revelation turned the whole of painting upside-down (...) The inner, thousandfold, unlimited values of one and the same quality, the possibility of obtaining and applying infinite series simply in combination with one single quality, tore open before me the gates of the realm of absolute art (Kandinsky 2014 s. 85, 86).⁵

Citatet skal ses i lyset af den "enighed med Hegel" Kandinsky jf. Florman giver udtryk for ift. kunstens tilstand, og som får ham til at revolutionere maleriet ved at gøre det genstandsløst. Som Florman skriver desangående, er Hegel ikke så radikal i sin udlægning af kunstens fremtid som den "kunstens virkelighed" Kandinsky giver udtryk for. Hvor Hegel ser en mulighed for *autonomi* i kunsten, fordi den er løsnet

⁵ Fra Kandinsky forelæsningsen Cologne Lecture, oversat fra tysk af Florman i *Concerning the Spiritual and Concrete in Kandinsky's art*.

fra forpligtelsen til "at skabe i ånden", ser Kandinsky kun overfladiskhed (Florman 2014 s. 12, 13).

Den kunst Kandinsky langer ud efter (fordi den bekræfter Hegels dom) er "kunsten for kunstens skyld" (l'art pour l'art), da den har mistet sin *dybere* mening og mere handler om kunsten selv og "kunstnerens ærgerrighed og havesyge", som Kandinsky formulerer det. Den står stille og søger ikke sine egne grænser, hvor den kan (Kandinsky 2002, s. 15).

Denne kunst har ifølge Kandinsky mistet sit "hvad" og kommer mere til at handle om "hvordan":

"Kunstneren søger i materiel form compensation for sit håndlag, sin opfindsomhed og sin sensibilitet", og "ad denne vej - "hvordan"- går kunsten så videre, bliver uforståelig for enhver anden end kunstneren selv, som nu også begynder at beklage sig over, i hvor høj grad tilskueren viser hans værker ligegyldighed (...) Det menneske, der kunne have sagt noget til sit medmenneske, har ikke gjort det, og den, der kunne have lyttet, har intet hørt. Denne kunstens tilstand kaldes l'art pour l'art" (Kandinsky 2002 s. 15, s. 22).

Citatet beskriver Kandinskys motivation for at trække kunsten i en anden retning –at kunsten har udviklet sig at handle om kunst for kunstens skyld, og Florman beskriver kunsten for kunstens skyld som en "antitese" til den "primitive" kunst, hvor det *indre* var essensen (Florman 2014 s. 13). Det "tabte hvad" er centralt i Kandinskys teori, for ifølge Flormans fortolkning er det i erkendelsen af kunstens tilstand, Kandinsky overfører en pointe fra Hegel til kunsten; Hegel beskriver, hvordan frøet udvikler sig til en plante og senere til en frugt som en organisk proces, hvor de forskellige momenter er gensidigt afhængige af hinanden – ingen af dem kan undværes. På samme måde forholder det sig med filosofiske erkendelser, der fremfor at blive anskuet som fx "simple" uenigheder, bør anses som forbundne og som dele af en "højere sandhed" (Florman 2014, s. 16).

Kandinsky skriver i *Om ånden i kunsten*, at *"nye principper kommer ikke dumpende ned fra Himlen, men indgår i en årsagssammenhæng med fortiden og fremtiden"* (Kandinsky 2002 s. 114). Florman anskuer Kandinskys synspunkt som en pendant til Hegels analogi og betydningen af den:

"In other words, although art's earlier orientation toward spiritual content (toward the question of "What?") had given way in the modern era to narrow, formalist concerns (i.e., to an "art-pour-l'art attention to "How?"), the two moments were actually to be seen as existing in dialectical relation to one another. In the third moment; Kandinsky insists, during "the spiritual awakeness now beginning", the apparent contradiction would be sublated, its terms at once cancelled and preserved. The question of spiritual content would return but at a higher level: integrated with recent formal developments, it would "no longer be the materiel, objective "What?" of the period left behind", but would instead constitute a true advance, a realization of greater freedom for art and spirit alike" (Florman 2014, s. 17).

Ifølge Florman er dialektik et centralt begreb i Kandinskys teori og praksis. Hun skriver, at *dialektisk logik* er en slags funktionel bevidsthed hos Kandinsky, fordi det er ad den vej, han finder frem til, hvad der er *indre nødvendigt* (udfoldes i næste del 3). Citatet ovenfor beskriver, hvordan Kandinsky teoretisk skaber en ny form for maleri, og at han gør det efter en fortolkning af hegelsk inspireret tænkning. Ved at forsone fortiden og nutiden går han skridtet ud i fremtiden og trækker det "åndelige" op på et højere niveau end fortiden og nutiden befandt - og befinder sig på. Eller: han tager noget fra det primitive maleri, som ikke længere er aktuelt i hans samtid, fordi maleriet har udviklet sig historisk, og inddrager det i den maleriets tilstand, der er present, for derved at skabe en ny form for maleri.

Åndens udvikling i selvbevidstheden beskrives af Hegel som en bevægelse fra sig selv, ud af sig selv og tilbage igen – og når den vender tilbage er det i en anden forfatning end tidligere, fordi den har været ude af sig selv. Selvbevidstheden deler sig, ifølge Hegel, hvorved den opsøger sin andethed – det vil sige noget, den ikke er, men som den inddrager, hvorved den vender tilbage som "det den var" tilført "det

den (endnu) ikke var”, hvorved den er sig selv tilført noget andet (Hegel 2017, s. 127 – 136). På samme måde udviklede maleriet sig historisk – så længe det varede ifølge Hegel – og det er den historie og udvikling Kandinsky forsøger at genoptage for maleriet tilbage jf. Florman (Florman 2014).

At Kandinsky betoner den løbende udvikling kan måske ses i hans betoning af fremtiden, som tilhørende ”nye former” – altså en udvikling af maleriet i en bevægelse, der svarer til frøets jf. Hegels analogi, og dermed også en mere organisk tilgang i indhold og retorik:

”Det nødvendige modnes, når tiden er inde. Dvs. at den skabende ånd (der kunne betegnes som den abstrakte ånd) finder adgang til en sjæl, senere til flere sjæle, og forårsager en længsel, en inderlig trang.

Når de nødvendige betingelser for modningen af en præcis form er tilstede, får længslen, den indre trang, kraften, til opgave at skabe en ny værdi i den menneskelige ånd, og denne værdi begynder at leve, bevidst eller ubevidst, i mennesket” (Kandinsky 1965, s. 11).

Som Florman beskriver, har modningen fundet sted i Kandinskys optik. Som han skriver i *Tilbageblik* (1913), opfatter han ikke *”det genstandsløse maleri som en udslettelse af al tidligere kunst, men blot en overordentlig vigtig og nødvendig spaltning af den ene gamle stamme i hovedgrene”* (Kandinsky 1964, s. 59). Af denne spaltning opstår også andre teoretiske forhold, for maleriets udvikling betyder også teoretisk frisætning af forhold som passende og upassende, harmoni og disharmoni, fin og grov, behagligt og ubehageligt, skøn eller uskøn (Kandinsky 1965, s. 18, s.19). Maleriet vil modsætningerne – som Kandinsky skriver:

”I det praktiske liv vil man næppe finde en mand som, når han er på rejse til Berlin, står af i Regensburg. I det åndelige liv er udstigning i Regensburg derimod en temmelig almindelig foreteelse” (Kandinsky 1965, s. 20).

Kandinsky henviser i citatet til kunstens ånd og citatet forstås sådan, at man er nødt til at trodse sin fornuft eller vanetænkning for at få drev i ånden. Dette kan måske tolkes ind i Kojèves "det Skønne" og betone vigtigheden af modsætninger og forsoninger i Kandinskys maleri – eller det objektive, med andre ord.

Tolkes ovenstående citat, siger Kandinsky måske mere om sin teori. Han henviser i citatet til "det praktiske liv" og "en almindelig foreteelse", og det kan forstås sådan, at maleriet anskues som en direkte modsætning til det praktiske liv, og at det derfor er almindeligt at handle irrationelt i maleriets univers. Hvis den tolkning kan godtages er det brugbar viden ift. at være beskuer af Kandinskys maleri, fordi det siger noget om at være åben overfor det uventede – eller det spontane. Det er måske implicit, men er - om ikke andet - hermed slået fast. Vridder man citatet endnu mere, kan foreteelsen anskues som et begær rettet mod at bryde rationaliteten, der både kan opfattes fra kunstneren og beskuerens perspektiv. I *Indledning til æstetikken* står der ift. kunstens muligheder for at udtrykke sig:

"Når fornuften stilles overfor denne brogede forskelligartethed, så stiller den fordringen om at se og opnå et højere, forudgående, i sig selv alment formål i disse modstridende elementer. For menneskenes samliv og for staten angiver man fx som højeste formål, at "alle" menneskelige evner og individuelle kræfter skal kunne udvikle og udtrykke sig på "alle" måder og i "alle" retninger. Men over et så formelt synspunkt rejser sig straks spørgsmålet, i hvilken "enhed" alle disse bestræbelser skal kunne sammenfattes, og hvilket fælles "sigtemål" der kan udgøre deres grundbegreb og formål. Akkurat som i forbindelse med kunstens begreb et behov for et formål, som dels "forener" alle de forskellige sider i noget fælles, dels udgør noget højere og substantielt. Vedrørende et sådant substantielt formål, er den mest nærliggende betragtning for refleksionen, at kunsten er kaldet til og er den evne, som kan mildne begærenes vildskab" (Hegel 2019, s. 102).

I relation til at stå af i Regensburg, når man skal til Berlin, kan citatet ses i det perspektiv, at kunsten og dens muligheder er et oplagt og nødvendigt sted at søge hen for at få et afbræk i det praktiske liv. Ifølge Hegel (og Kandinsky) er begæret

rettet mod dette ikke et tilstrækkeligt formål i sig selv, men det *er* der, og kan tages i betragtning ift. beskuelsen af Kandinskys maleri som en ikke uvæsentligt - om end heller ikke altafgørende - omstændighed.

Ifølge Florman er noget af det væsentligste ved Kandinskys bedrift, at han lever op til sin teori, i den forstand, at han gentagende steder betoner "fornyelsen" som et mål i sig selv (uden at dække hele formålet), og samtidig viser det i sine malerier, der i det store hele er vidt forskellige i deres udtryk og farvevalg (Florman 2014, s. 146). Spørgsmålet kunne derfor være, om ikke begæret i retning mod det irrationelle, som Hegel beskriver, er en væsentlig drivkraft i processen, og dermed viser signifikansen af Kandinskys dialektiske tilgang til maleriet.

Ifølge Hegel er det et problem ved at "dyrke" modsætninger, for forstanden har svært ved at se bort fra det, den normalt opfatter som "det rigtige" ift. to modsætninger:

"Forstanden kan imidlertid ikke se bort fra de fastlåste modsætninger. Løsningen bliver derfor for bevidstheden et blot og bart "skal". Nutiden og virkeligheden bevæger sig kun i uroen mellem dette frem og tilbage, som søger forsoning uden at finde den" (Hegel 2019, s. 113).

Jf. citatet er forsoningen af modsætninger ikke til at finde, men alligevel skal bevidstheden "tvinges" til at tænke sig ud af det fastlåste, hvilket opfattes som udtryk for en vis vilje og intellektuel udfordring ift. at overskride grænser, der i sammenhæng med Kandinskys maleri kan formuleres som et teoretisk "skal".

Nødvendigheden af det dialektiske – i betydningen at dyrke modsætninger - betones af Florman som teoretisk funderet hos Kandinsky, fordi han hele tiden bevæger sig mellem fortid – nutid – og fremtid jf. nedenstående citaet:

"We (still) get Kandinsky wrong if we perceive his "Hegelianism", yet fail to take account of the persistent transformation at work within his work. Kandinsky would

have us see that each of his compositions was generated out of a dialectical engagement with the past. They are each, in that sense, grounded in a particular history – that history being in fact, what constitutes the "system" – even as they also seek to transform it from within. To my mind, Kandinskys lifelong commitment to change is perhaps the single most impressive aspect of his oeuvre" (Florman 2014, s. 147).

Det dialektiske er ifølge Florman ikke til at komme udenom, hvis man anskuer Kandinsky som forbundet med Hegel. Kandinskys kompositioner udvikler sig hele tiden – de bygger videre fra den ene til den anden – med nyskabelsen for øje.

Som beskrevet i afsnittet skal modsætningerne ledes af et subjekt jf. Kojève – der skal være noget til at forsone dem og skabe dem i første omgang. I maleriet befinder sig farverne og formerne, og den indre nødvendighed knytter sig til vurderingen af, hvad der kan og *skal* frembringes i Kandinskys maleri.

Del 3: Den indre nødvendighed

Formålet med denne del af opgaven er at beskrive den indre nødvendighed, der af Kandinsky beskrives som determinerende for, hvordan farver og former ordnes i maleriet. Den indre nødvendighed har tre funktioner ifølge Kandinsky: den forholder sig bl.a. til farven, formen og helheden (Kandinsky 2002, 1965), hvilket vil sige, at den indre nødvendighed er det led i Kandinskys proces, der så at sige lægger mellem tanke og handling. Men der er tale om en mere kompliceret proces end som så, hvilket det følgende afsnit forsøger at udfolde.

Kandinsky slår fast, at den indre nødvendighed knytter sig til materialet og til kunstnerens følelser. Han beskriver det som en korrespondance, hvor fx en farve frembringer en reaktion, der derpå fører til en ny farve, der fremkalder en ny reaktion, og gennem refleksion ordnes farverne (og formerne) i maleriet. Denne proces er viklet ind i sig selv – det vil sige: refleksion bliver af Kandinsky beskrevet

som en "vejning på den indre nødvendigheds vægt" af hver enkelt form af farve ift. til sig og helheden -og ud fra Kandinskys beskrivelser, er det denne bevægelse, der minder om selvbevidsthedens udvikling som ånd jf. Hegel -eller dialektik i Kandinskys maleri, som Florman kalder det.

Farven som materiale bliver af Kandinsky beskrevet som "*baseret på princippet om den tilsigtede berøring af menneskets sjæl*" (Kandinsky 2002, s. 55) og som en basal erfaring, han kalder *den indre nødvendigheds princip*. Det basale består i, at farven *påvirker* mennesker ved fx associationer og følelse, og det er bevidstheden om denne påvirkning, der i maleriet er essentiel, som Kandinsky skriver:

"Farven er tangenten. Øjet er hammeren. Sjælen er klaveret med de mange strenge. Kunstneren er hånden, som tilsigtet ved at trykke på en eller anden tangent får menneskets sjæl til at vibrere" (Kandinsky 2002, s. 55).

Ift. citatet er det værd at bemærke, at kunstneren handler *tilsigtet* ift. farven, der omvendt – som det allerede er beskrevet – indeholder uendeligt mange muligheder (ligesom et klaver) for at "berøre sjælen". Farvens virkning er et omstridt emne, som Kandinsky skriver, fordi det er op til graden af sensibilitet og evne til at se *indre* klange i farverne, der udgør forskellen på, om beskueren lader sig berøre overfladisk eller dybere, men for de fleste vil farven dog mindst gøre én af to ting: enten glæde eller irritere øjet; farven kan ifølge Kandinsky fremkalde en *fysisk reaktion*, der igen hører sammen med de associationer til "glæde" og irritation, den frembringer (Kandinsky 2002, s. 49). Som eksempel skriver Kandinsky, at "grel citrongul" kan virke behagelig, men efter længere tid bliver det som at lytte til en høj trompet, der til sidst gør ondt i ørerne, hvorfor øjet søger "hvile" i fx blå eller grønt (Kandinsky 2002, s. 50).

Den psykiske virkning af farven skaber "sjælelige vibrationer" jf. Kandinsky, og den psykiske virkning er i første omgang vejen til at nå sjælen – under henvisning til øjets "glæde" vs. "irritation", men hvorvidt denne virkning er "direkte" eller går gennem "association" afholder Kandinsky sig fra at besvare, da det ifølge ham er et åbent

spørgsmål - for som han skriver, er *sjæl* og *legeme* i al almindelighed tæt forbundne, og associationer fra farven kan fx henføres til både "smag" og "lyd" (Kandinsky 2002, s. 51). Som eksempel nævner Kandinsky, smagen af citron ift. gul, og anfører, at de færreste vil forbinde den samme gule med de dybeste bastoner på et klaver (Kandinsky 2002, s. 53).

Kandinskys pointe er, at farven har så mangeartet en indvirkning på mennesket, at den – ifølge ham – *"besidder en uhørt, alt for lidet påagtet kraft, som er i stand til at påvirke hele det menneskelige legeme, forstået som fysisk organisme* (Kandinsky 2002, s. 53, s. 54).

Kandinsky sammenligner musikkens toner med maleriets farver, fordi "mennesket har musikken i sig", og på samme måde med farverne er der "iboende" reaktioner på synet af farver. Udgangspunktet for Kandinskys maleri er, at maleriet gennem udnyttelse af dets *"egne midler vil vokse op til kunst i abstrakt forstand, hvor den til sidst vil nå frem til kompositionen som rent maleri"* – en komposition, der har to muligheder: farven og formen (Kandinsky 2002, s. 56).

Der er væsentlig forskel på farven og formen som maleriets to muligheder. Formen kan eksistere som selvstændig, idet den kan gengive en real eller ikke real genstand, eller et rums rent abstrakte afgrænsning, en flade (Kandinsky, 2002, s. 56). Formen "er der" med andre ord altid som en afgrænsning af noget fra noget andet – som en strukturerende funktion, kan man måske sige.

For farven er det anderledes jf. Kandinsky:

"Farven lader sig ikke udbrede i det uendelige. Det røde uden grænser er kun noget, man kan tænke sig til eller se rent åndeligt. Så snart man blot hører ordet "rødt", fornemmer man straks i sin forestilling, dette røde som grænseløst. Hvis det bliver nødvendigt, bliver man næsten nødt til at bruge vold for at kunne tænke sig dem (grænserne). Det røde, man ikke ser rent materielt men kun forestiller sig abstrakt, vækker på den anden side en vis præcis og upræcis indre forestilling til live,

forestillingen om en indre, fysisk klang. Det røde, som klinger os i møde ud fra ordet, ejer i sig selv ingen særlig udtalt tiltrækning mod hverken varm eller koldt. Den må først fremkaldes ad tankens vej som en fin nuancering af den røde farvetone (Kandinsky 2002, s. 57).

Som det fremgår af citatet har farven brug for styring – det vil sige, tanken er nødt til at gribe ind, hvis farvens nuancer skal frembringes, da den i sig selv er ”grænseløs” – forstået som noget uendeligt, eller hvis man strækker det; som et slags ”intet”. Farven som ”forestilling” – det vil sige, det man ikke fysisk kan se, men forestiller sig – er på én gang så *præcist og upræcist*, at tanken må gribe ind.

Kandinsky skriver videre:

”Er man imidlertid nødt til at give dette rødt en reel materiel form, (sådan som det sker i maleriet), så må man 1. gå ud fra en ganske bestemt tone, som man har udvalgt blandt et uendeligt antal mulige røde toner; - må altså karakterisere den subjektivt -, og må 2. afgrænse den på fladen, afgrænse den fra andre farver, som uundgåeligt vil være der, helt umulige at se bort fra, fordi de (gennem afgrænsning og naboskab) ændrer den subjektive karakteristik (giver den en objektiv skal): her taler objektive bitoner med. Denne uundgåelige vekselvirkning mellem farve og form leder os frem til en betragtning af den virkning, formen har på farven (Kandinsky 2002, s. 58).

Citatet beskriver med Kandinskys ord det ”subjektive” vs. det ”objektive” i hans maleri, som tidligere er beskrevet med Kojeve. Man kan måske sige, at rød i sig selv er objektiv, idet den indeholder mange ens og forskelligartede toner i sig, og derfor skal der ift. maleriet *vælges* en (eller flere) toner blandt andre – altså et valg foretaget af et subjekt. Derefter får den – eller de – valgte toner igen objektivitet, fordi andre farver og afgrænsningen fra disse påvirker den valgte tone, hvorved den valgte farve indgår i noget, der ikke kun er dens eget. Formen er i den forbindelse det element, der i praksis bestemmer over farven – ikke ift. dens klang, tone, virkning og udseende i sig selv, men hvordan dens egenskaber tager sig ud i maleriet.

Formen har også sin egen betydning for maleriet, for som Kandinsky skriver:

"Selvom den så også er nok så abstrakt, og geometriagtig, så ejer formen i sig selv dog sin egen indre klang (..) der er identisk med netop denne form. Uden at komme nærmere ind på, hvorvidt den er retvinklet, ligebenet eller ligesidet, er enhver trekant et sådant væsen med en åndelig duft og udstråling, som karakteriserer den og den alene. (..) Det samme gør sig gældende for cirkler og firkanter. (..) Her møder vi altså ganske det samme forhold, som vi mødte med farven: subjektiv substans i et objektivt hylster (Kandinsky 2002, s. 58).

Som Kandinsky skriver også skriver, *"kender antallet af farver og former ingen grænser"*, og det gør deres kombinationsmuligheder heller ikke (Kandinsky 2002, s. 58). Formen har altså, ligesom farven, sin egen virkning og funktion i *sig selv* – som subjektiv - jf. citatet, men da den heller ikke står alene og tilmed indeholder farven, træder dens objektivitet frem – altså samspillet mellem formen og farven i den enkelte form og formen betragtet sammen med andre former og farver – og dermed kan man måske sige, at grundlaget for at tænke dialektisk ift. Kandinskys maleri er slået fast. Kandinsky beskriver formens snævre betydning som noget *"ydre"* - en flades afgrænsning mod en anden, men pointerer, at *"alt ydre gemmer på noget indre"*, hvorfor enhver form også har et indhold (Kandinsky 2002, s. 59). Ved igen at sammenligne med et klaver, skriver Kandinsky, at kunstneren er den hånd, som ved *meningsfuldt* at anslå en eller anden tangent (form) hensætter den menneskelige sjæl i en bestemt vibration, hvorved formharmonien - ligesom farven – er baseret på princippet om *"den målrettede berøring af menneskesjælen"*, og derved også knytter sig til *den indre nødvendigheds princip* (Kandinsky 2002, s. 59).

Formen kan ifølge Kandinsky to ting: for det første kan den *"tegne"* en materiel genstand – det vil sige gengive noget fra den *"virkelige verden"*, hvorved den udgør en afgrænsning på fladen. For det andet kan formen være rent *"abstrakt"* – det vil sige, den kan blive så kompliceret som muligt uden at nogen matematiske betegnelser dækker over den (Kandinsky 2002, s. 60). Begge slags former indgår i

maleriets muligheder hos Kandinsky, fordi udelukkende at begrænse sig til det ene eller andet vil være en udelukkelse af det rent menneskelige – det vil sige, som *udtryksmiddel* udelukker maleriet ikke nogen muligheder for formgivning (Kandinsky 2002, s. 61).

En komposition af farver og former består ud fra ovennævnte af former indeholdende farver. Hvad formen angår, har den to opgaver, som Kandinsky skriver:

1. hele billedet som komposition. 2:

"At skabe de enkelte former, som ses i forskellige kombinationer til og imellem hinanden, og underordne sig kompositionen af helheden (den store komposition kan bestå af mindre, i sig selv afsluttede kompositioner, som oven i købet kan optræde fjendtlige overfor hinanden, og alligevel bidrage til den samlede komposition)"
(Kandinsky 2002, s. 62).

Kandinsky forklarer kompositionen som en helhed af forskelligheder, der spiller op til og mod hinanden – heraf kan man måske udlede, at kompositionen i snæver forstand er "abstrakt", fordi dens elementer fx er fjendtlige overfor hinanden, men som samlet komposition fremstår "konkret", som Kojève skriver.

Den indre nødvendigheds princip er den "ledelse" af de i princippet uendelige kombinationer af form og farve, der forener dem i en komposition. Den indre nødvendighed imidlertid også mere, da den bygger på et grundlag – hvilket vil sige, at den førnævnte "ledelse", eller styring, om man vil, er funderet i et princip:

"Den indre nødvendighed har tre mystiske grundlag. Den formes af tre mystiske nødvendigheder:

1. *Enhver kunstner har som skabende menneske til opgave at bringe det for ham selv unikke til udtryk (personlighedens element).*
2. *Enhver kunstner har som barn af sin epoke til opgave at bringe det for denne epoke unikke til udtryk (stilens element, dens inderste kvaliteter, sådan som*

den er blevet til på baggrund af epokens og nationens sprog, så længe nationen består.

3. *Enhver kunstner har som kunstens tjener til opgave at bringe det for kunsten alment særegne til udtryk (det rent og evigt kunstneriske element, som til hver en tid har kunnet fornemmes i alle mennesker, folkeslag og tidsaldre, som kan iagttages i enhver kunstners værk, i hvilken nation og epoke han end har levet. Som kunstens hovedelement kender det hverken til rum eller tid).*

Man behøver kun at gennemtrænge disse to første elementer med åndens blik for at kunne se det tredje helt blotlagt” (Kandinsky 2002, s. 69).

Det første punkt beskriver, hvordan kunstneren selv er nødt til at forholde sig til sit materiale og det han/hun ønsker at udtrykke gennem materialet – der skal med andre ord være en nødvendighed af at *skabe noget* til stede. Det andet punkt betoner kunstnerens samtid, som det indholdsmæssige – altså det indhold, der af kunstneren føles nødvendigt at udtrykke sig om.

Jf. Kandinsky giver det tredje punkt derpå sig selv, fordi kunstneren gennem punkt 1 og 2 skaber punkt 3: en kunst, der er uafhængig af rum eller tid – en kunst, der med andre ord ”fortæller” om en given samtid, fortolket af et subjekt og udtrykt gennem et materiale, hvis ”inderste kvaliteter” er bragt til udtryk (jf. punkt 2).

Ud fra det gennemgåede vil det sige, at farvens følelsesmæssige påvirkning skal virke på kunstneren på en måde, der ”siger noget” om dennes epoke, og det er ud fra det princip formen til farven skabes og vælges. At Kandinsky kalder princippet mystisk skal formentlig ses i lyset af hans anvendelse af begrebet ”ånd”, i det princippet forekommer vanskeligt at udfolde fuldstændigt, for hvordan kan man blive helt konkret ift. at skulle udtrykke sig om ”samtiden i følelser”? For at undgå at afspore opgaven opsummeres forståelsen af den indre nødvendighed som ”ikke helt klart defineret”, men en kombination af følelse og tanke, der udtrykker noget, kunstneren kan erkende som responderende til den indre nødvendigheds princip.

Kandinsky skriver, at:

"I kunsten kommer teorien aldrig før praksis, tværtimod. Her er alting et spørgsmål om følelser, ikke mindst i begyndelsen. Særlig i den indledende fase er det ene og alene følelsen, som viser os det kunstnerisk rigtige" (...) "for da kunsten taler til følelsen, kan den også kun tale gennem følelsen"(Kandinsky 2002, s. 72).

Opgaven sigter efter på nuværende tidspunkt til dels at have afmystificeret begrebet "følelser" en anelse i relation til Kandinskys maleri. Hans maleri henvender sig udelukkende til det indre, og er derfor vanskeligt at forklare, fordi det indre liv i høj grad vedrører følelser, men som det også er beskrevet, er følelser ikke blot en arbitrær størrelse i denne henseende, men noget kunstneren skal være yderst opmærksom på og sortere i (relevans ift. samtid og kunst), før de kommer til udtryk.

Derfor er den indre nødvendighed ift. materialet – farver og former – jf. Kandinsky:

"...en afvejning af materialets indre kvaliteter på den store, objektive vægt; - det vil i vort tilfælde sige en undersøgelse af den farve, som i hvert fald i det store hele må påvirke ethvert menneske ens" (Kandinsky 2002, s. 75). Dette understøttes af Lillian Munk Rösing, der skriver om "materialet, der tænker med".

Lillian Munk Rösing skriver i *Hvorfor skider bjørnen i skoven* (2020), der handler om Lars Von Triers (indre) *nødvendighed*, at Kirsten Hyldgaard har formuleret begrebet "materialet tænker selv":

"Kunstneren har ikke først nogle tanker, som han⁶ derefter udtrykker gennem sit mediespecifikke materiale (om det er ord, billeder, ler, lyd eller andet..); tankerne produceres snarere af hans kamp med at give materialet form. Det kan godt være, han har nogle initiale tanker, men hans kamp med materialet vil producere andre

⁶ Rösing skriver selv, at formuleringen "han" skyldes, at hendes bog handler om en mand – Lars Von Trier – hvilket hermed for god ordens skyld er viderebragt.

tanker, som indlejres i kunstværket og venter på at blive udfoldet af læsere og tilskuere, tolkere” (Rösing 2020, s. 46).

Hvis man læser citatet sammen med Kandinskys beskrivelse af *den indre nødvendighed* kan der måske argumenteres for, at ”initiale tanker” i Kandinskys tilfælde vedrører kravet om at beskrive samtiden, mens ”kampen med materialet” er kampen mellem følelser og tanke - farve og form. Kandinsky skriver, at ”*dagens anerkendte form repræsenterer gårdsdagens indre nødvendighed*”, og at den frihed (ift. former), ”*vi nyder i dag, er opnået gennem kamp*” (Kandinsky 2002, s.72), hvorved Kandinsky er eksplicit omkring kampen med materialet.

For Kandinsky er materialet farven og formen, der som beskrevet i herværende afsnit, er to vidt forskellige størrelser, da farven *alene* – uden form - er grænseløs og ubestemt, og derfor har brug for formen, hvis den skal udtrykke noget. Farven er ”der bare” på godt og ondt, da den både kan gøre godt og irriterer øjet, fordi dens virkning mangfoldig. Det materiale Rösing beskriver er filmens, og hun henviser til Lars Von Triers film *Dancer in the Dark*, hvor der var opstillet 100 kameraer uden kameramand, der som materiale derfor *ikke* var underlagt nogen menneskelig vilje, men blot optog det, der foregik foran dem (Rösing 2020, s. 47). At ”materialet tænker selv” betød i den forbindelse, at skuespillerne ikke havde mulighed for fx at posere foran et enkelt kamera, fordi de ikke var klar over, hvilken vinkel de blev filmet fra (Rösing 2020, s. 47). Ifølge kunsthistorikeren Georges Didi-Huberman, hvis kunstforståelse er inspireret af psykoanalysen, bør man i stedet for at fokusere på, hvad kunstværket *repræsenterer*, fokusere på, hvad det *præsenterer* (Rösing 2020, s. 46). Overfører man den antagelse til Kandinsky er det måske det, han i en vis udstrækning mener med den indre nødvendighed, for Kojeve betoner, at Kandinskys maleri ikke *handler om* Kandinsky – man skal ikke prøve at forstå *ham* som person, men det han viser, som er ”det Skønne”:

”If – for those who do not know Kandinsky personally – he is nothing without his tableaux, those tableaux are everything that they are without Kandinsky.” (Kojeve 2014, s. 166)

Kojeve betoner, at der ikke var noget *før* disse malerier, intet i verden ligner dem. At "materialet tænker selv" kan måske opfattes som den objektivitet Kojève beskriver ift. Kandinskys maleri. Farven er en grundsubstans i maleriet, der kan sige alt og ingenting – den indeholder som nævnt virkninger af forskellig art, og taler for sig selv. Formen taler også for sig selv, men gør det kun ift. at frembringe den ønskede virkning af farven ved at forme denne. På den måde kan man måske sige, at materialet i Kandinskys tilfælde både tænker selv og bliver tænkt af et subjekt – hvilket er i overensstemmelse med Rösings beskrivelse. *Præsentationen* forekommer i Kandinskys tilfælde derfor overordnet ift. repræsentationen, idet han i høj grad lader maleriet komme til orde med dets egne midler. Lacan beskriver drømmenes modus som *præsentationer*, der ikke fremviser noget (Rösing 2020, s. 47), hvilket måske kan henføres til "følelsernes" betydning hos Kandinsky; i farven er de præsentationer, mens de i formen også repræsenterer noget – kunstnerens udtryk af samtiden. På den måde kan måske argumentere for, at Kandinsky *både* lader materialet tænke selv og selv tænker, hvilket også forekommer at være opsummerende for beskrivelsen af den indre nødvendighed. At Kandinsky sætter farve før form kan netop være udtryk for ønsket om at lade materialet "tænke selv".

Dermed lægger opgaven nu op til en diskussion af det bevidsthedsmæssige aspekt af Kandinskys maleri, og en kort diskussion af psykoanalysens begreb Det Reelle, da dette efter opgavens forfatters opfattelse muligvis er relevant ift. Kandinskys maleri. Lacan anvender Det Reelle til at beskrive et "kaos", hvis funktion sproget har til opgave at begrænse virkningen af, og ideen med at inddrage begrebet er en form for lighed med maleriet, hvor farven, som det er beskrevet ovenfor, er afhængig af formen – det vil sige, farven som funktion "begrænses" for at "blive til tale" i form af komposition.

Diskussion

Analysen har ledt frem til, at Kandinskys maleri er unikt i den forstand, at han repræsenterer sin egen stilart så at sige. Som Kojève skriver, forholder han sig udelukkende til Kandinskys maleri i sin udfoldelse af "the Beautiful", fordi han ganske enkelt ikke er bekendt med andre end Kandinsky, der "maler det indre" - the Beautiful – på samme måde.

Kojève kalder Kandinskys maleri for konkret og objektivt, og godtager man hans analyse, er det "abstrakte ekspressionistiske maleri", de fleste forbinder Kandinsky med, derfor i virkeligheden det modsatte - som konkret og objektiv. Som Kojève skriver, er ekspressionismen karakteriseret ved en høj grad af subjektivitet, fordi kunstneren udtrykker sig personligt om noget, men i det objektive konkrete maleri, forholder tingene sig stik modsat, idet subjektet her udelukkende er en "far og mor" til maleriet, som Kojève skriver. Det konkrete knytter sig til materialet, fordi Kandinskys maleri – de objekter, der kan ses på lærredet – er hentet fra Kandinskys indre – hans hoved. De er skabt og bygget op ved hjælp fra materialet ud fra ingenting, som Kojève skriver, og derfor er de objektive: de er intet andet end det de præsenterer og repræsenterer; noget konkret og noget objektivt.

Med en forholdsvis simpel beskrivelse af selvbevidsthedens bevægelse ifølge Hegel – som en vekslen mellem to selvbevidstheder, der både er én og forskellig fra hinanden, åbner sig måske en væsentlig forståelse af Kandinskys maleri.

At to selvbevidstheder også er den samme – eller bor i det samme hoved fx – er i sigens natur alt andet end simpelt og det samme kan man sige om Kandinskys maleri, hvis man dvæler ved de selvmodsigende begreber, der knytter sig til ham – her frit formuleret som: "objektivt maleri delvist baseret på følelser" eller "genstandsløst maleri".

Fra et bevidsthedsmæssigt perspektiv forekommer bevidstheden at være et særligt aspekt ved Kandinskys maleri, og derfor også af relevans for beskueren af det. Da der

er tale om et særdeles komplekst begreb i filosofisk forstand, kan det diskuteres, om Kandinskys teori og praksis i det store hele er *en bevidsthedsting*, der kan undersøges, betragtes og anskues i mange perspektiver. Fx skriver Hegel i *herre og træl dialektikken*, at arbejdet i trældommen er den frie selvbevidsthed – det vil sige, trællen er *fri*, fordi denne arbejder med *tingen* (Hegel 2017, s. 136, s. 148) - det vil sige, trællen fordyber sig ved fx at undersøge og bearbejde tingen (samle erfaring og erkendelse). Man kan i det perspektiv inddrage Kandinskys beskrivelse af den indre nødvendighed og sammenfatte dens tre ”dogmer”, der vedrører kunstneren selv, skildringen af en samtid og det overordnede kunstneriske formål – en kunst, der ”lever” på tværs af epoker. Inddrager man det anerkendelsesmæssige perspektiv også – under henvisning til, at selvbevidsthedens udvikling har anerkendelse som sit formål (Hegel 2017, s. 136), så kan den indre nødvendighed betragtes som en selvbevidsthed, der både forholder sig til ”sig selv” og sin andethed (samtiden). Anerkendelsen viser sig herved i, at selvbevidstheden træder ud af sig selv – konkret i bestræbelsen på at frembringe noget objektivt.

Hvis man anskuer maleriet som to selvbevidstheders kamp, kan man på den ene side forestille sig maleriet og alle dets muligheder, og på den anden det subjekt, der ud fra en ”følelse” skal vælge og bygge op ud fra mulighederne. Dvæler man lidt ved dette, forekommer det at være en kompliceret proces, der nok ikke kan gribes an på andre måder end ved anvendelse af ”følelsen”, som Kandinsky også skriver. Det kan være nok så utilfredsstillende at måtte acceptere, da følelser er omstridte at sætte på begreb, men som Kandinsky også selv pointerer er det ikke en tilfældig følelse, der danner grundlag for at skabe et maleri.

Hvis Kandinsky er forstået ret – og det kan diskuteres – så ”skaber han sin egen følelse” gennem materialet – det vil sige, at materialet ”tænker med” og de følelser, det ene eller andet element i maleriet er i stand til at frembringe determinerende. Følelsen har meget den skal dække over, for som Kandinsky beskriver er det ikke nok, at en form passer ind i helheden. Den skal også være noget i sig selv – frembringe følelser, altså. Følelser i sig selv er et omstridt og komplekst emne, og man kan måske hævde at Kandinsky bruger dem til at bedrive videnskab om maleriet

med, og i samme moment måske videnskab om følelserne – for hans maleri præsenterer følelser som “det Skønne” - the Beautiful. Dette understreger måske, hvorfor selvbevidstheden er essentiel i forståelsen af Kandinskys maleri, da “spaltningen”, som Hegel beskriver, viser sig i vekselvirkningen mellem på den ene side materialet og på den anden de følelser, der *både* bringes ind i materialet, og som materialet sender tilbage. Det vil sige, at det kan diskuteres, om udvekslingen konkret betyder, at kunstneren i første omgang “tager noget med” til materialet (det, der skal udtrykkes, men som ikke er sat på begreb), hvorefter det i materialet formes og vender tilbage på et lærred – nu som det, der til at starte med skulle udtrykkes, tilført materialets “egne tanker” desangående.

Anskuer man farver og former som hver deres bevidsthed kan det diskuteres, om farven i sin egenskab af at være “grænseløs” og som en slags inkarnation af blandede “følelser” har tilknytning til en anden bevidsthed end formen, der er den “ansvarlige” af de to. Som Kandinsky skriver er farven ingenting uden formen – den bliver en stor masse, der kan sige alt og ingenting, hvilket måske er derfor den korresponderer med følelserne; den har ikke noget sprog, hvorimod formen er mere analytisk håndgribelig. I praksis var det også sådan Kandinsky anskuede farven og formen ift. hinanden, i det han i *Om ånden i kunsten* fokuserer på farven, og i formteori-bogen *Point and Line to Plane* mere analytisk arbejder med formen. Som Florman skriver blev farven behandlet i sammenhæng med “det åndelige”, fordi den har noget flyvsk over sig (under henvisning til følelserne) (Florman, 2014).

Anskuer man maleriet som et “abstrakt sprog”, ligesom Kandinsky gør, er der måske mere at sige om farverne og formerne. For farven kan måske i det tilfælde sidestilles med en slags underbevidsthed i sin ubestemthed - der kan “tale” i alle retninger; grimt, smukt, neutralt, som det også fremgik af analysen. På grund af farvens grænseløshed er den derfor afhængig af en *symbolisering* fra formen for at kunne sige noget bestemt og ikke alt og ingenting. Man kan anskue formen netop som en form, der lægges nedover farven, hvorved noget træder frem og andet er udeladt. På den måde minder maleriet måske om sprogets struktur, hvis man strækker den lidt og læser Lacans beskrivelse af Det Reelle:

" There are no cracks, no interior or exterior – these distinctions are meaningless in The Real. Only the Symbolic can introduce some cuts in the Real (...) it is the chaos from which the world came into being, by means of the Word. (Lacan, 2009, s. 98)

Det Reelle knytter sig til sproget, men udenfor – for sproget og symboliseringen kan kun trænge igennem til Det Reelle gennem sprækker jf. citatet. Det er et kaos bag symboliseringen, hvor alt det, mennesker ikke har sprog til findes, som citatet forstås. På samme måde er farvens *funktion* givetvis (uden at sammenligne med Det Reelles funktion) – at formerne kan trænge igennem, og formens rolle kan i samme moment sidestilles med "det symbolske" jf. citatet. Farven er netop karakteriseret ved dens virkning og derfor svær at gå til analytisk; for hvad gør rød? En form afgrænser og kan i det fleste tilfælde bestemmes nogenlunde matematisk, men farven modsætter sig kategorisering og grænser, hvorfor der måske er et vist slægtskab med Det Reelle; farven er der bare og gør som den vil, og hvis man vil den noget kræver det symbolisering. På samme måde er sproget med til at "dække over" Det Reelles sandheder, der som psykoanalytikeren Bruce Fink skriver, er med overalt:

"The Real is something you find always at the same place. However you mess about, it is always in the same place, you bring it with you, stuck to the sole of your shoe without any means of exiling it" (Fink, 2009, s. 99).

For at runde sammenligningen mellem farven og Det Reelles funktion af, så er det i farven "sandheden" befinder sig, for det er her virkningen på følelserne findes – en virkning der enten er der eller ikke er der, og hvis den er der, må den være sand.

I *Hvem tænker abstrakt?* forklarer Hegel det at tænke abstrakt som at være opmærksom på så mange forhold som muligt – fx vedrørende en på overfladen simpel sag. Han beskriver fx, hvordan pøblen ikke forholder sig til andre forhold ved den dømte end at han er dømt skyldig og derfor skal henrettes (Hegel 1998, s. 66). I

det perspektiv kan det diskuteres, om det er en sådan tilgang til hele *sjæl legeme* problematikken Kandinsky anlægger ved at gøre modsætninger og kompleksitet til sit "sprog" – at han måske gennem sin inspiration fra Hegel har fundet en metode til at drive filosofi, der både befinder sig indenfor æstetikens område, men også noget mere, der endnu ikke nødvendigvis er sat på begreb.

Måske kan maleriet række udover æstetikken, måske ikke. Opfattelsen er, at det måske er heri det abstrakte består i Kandinskys maleri – at fra selve skabelsen til den endelige beskuelse er det nødvendigt at tænke abstrakt, at bryde vanetænkningen, søge ud i krogene af det indre, og give sig hen til den aktivitet der er at beskue Kandinskys maleri.

Beskuelse af Kandinskys maleri i praksis

Florman bruger i sin analyse af Kandinskys historie og udvikling nogle begreber, der kan inspirere, når man undersøger billederne.

Hendes analysestrategi er at søge efter tegn på dialektik – det vil sige, hun forklarer modsætningerne i billederne som streger, der er "modsatrettede" osv. og henviser til figurer som fx "sky", "konturer af et ansigt", "øjne" og andre lemmer, "mikrobiologiske organismer". Farver beskriver hun som "blege", "skærende", "kontrast", "skrigende". Stemninger beskrives som "opløftet", "dyster", "mystisk" "afdæmpet", osv.

Det er farven, der administreres af formen, så hvis beskueren er i stand til det, bør man forsøge sig med en beskuelse, hvor formerne "står i baggrunden".

Det skal *ikke* forstås som om, beskueren ikke også bør lede efter og danne sine egne genstande, men i første omgang kan det anbefales at beskue således at farven træder frem for formen – for opgavens forfatter har det en virkning, og det skal i den

forbindelse understreges, at billederne optræder på en computerskærm, hvorfor virkningen nok er begrænset ift. at beskue billederne i virkeligheden.

Da opgavens sigte er at beskue den mest erfarne og udviklede udgave af Kandinsky, fordi det vurderes at være længst fremme i hans bevægelse, er de valgte malerier fra Kandinskys sidste leveår 1943-1944.

Man er formentlig nødt til at tage hans samtid i betragtning i den forbindelse, men nok også nødt til at lade være, hvis det fulde udbytte søges, for Kandinsky lægger for det første aldrig skjul på, at samtiden er en del af maleriet, fordi det menneske, der er en del af sin samtid "fortæller" om og oplever denne i sit maleri jf. Kandinsky. Og for det andet lægger han heller aldrig skjul på, at samtidens mode indenfor form og farver, kunst, kultur og maleri ikke skal være bestemmende for sig selv, men være i bevægelse ved at søge væk og vende tilbage – eller med andre ord; lytte til den indre nødvendighed.

Kandinsky skriver i *Om ånden i kunsten*, at man ikke bør opfatte den "åndelige atmosfære som "uhåndgribelig", fordi den kan være "ren" eller fyldt med "fremmedelementer". (Kandinsky 2002, 94):

De elementer, som tilsammen udgør den åndelige atmosfære, består ikke kun af handlinger, enhver kan iagttage, ej heller af tanker og følelser, som sig en eller anden form for ydre udtryk – nej, også godt skjulte handlinger, som "ingen kan vide noget om", uudtalte tanker, følelser som aldrig har fundet noget ydre udtryk (altså menneskets indre handlinger), alt dette er elementer, der som byggesten er med til at forme den åndelige atmosfære. Selvmord, mord, voldelige handlinger, beskidte tanker, had, ufredelig adfærd, egoisme, misundelse, "patriotisme" og partiskhed, alle er de åndelige gestalter, åndelige væsener⁷, som ligefrem "skaber" atmosfæren.

⁷ I Kandinskys noter til "åndelige væsner" står: "Der findes selvmordsperioder, krigshetzperioder osv. Krig og revolution (sidstnævnte ikke så hyppigt som det første) er produkter af en sådan atmosfære, som de så omvendt forpester yderligere. Som I dømmes andre, skal I selv dømmes! (Kandinsky 2002, s. 95)

Omvendt er selvopofrelse, hjælpsomhed, rene og ophøjede tanker, kærlighed, altruisme, glæde ved andres succes, medmenneskelighed og retfærdighed væsener, der vender sig mod de førnævnte og tilintetgør dem, som solen tilintetgør mikroberne, og skaber en ren atmosfære. Den anden (mere komplicerede) gentagelse er den, hvor forskellige elementer optræder i forskellige materielle former” (Kandinsky 2002, s. 95).

Citatet kan måske siges at ”vise” anerkendelsesperspektivet i Kandinskys maleri, fordi det forholder sig til ”alt” væsentligt i det indre liv – og kan gøre dette fordi det ikke er det talte sprog, men følelserne før sproget (og efter), der korresponderer med materialet. Maleriet forsøger at forholde sig til så meget som muligt – og dermed også andre og andet end kunstneren selv. Når man beskuer Kandinskys maleri, kan citatet ovenfor derfor være anvendeligt ift. at sige noget, hvad man præsenteres for og hvad maleriet repræsenterer. I samme forbindelse kan man måske inddrage diskussionen igen og forholde sig til den ”åndelige atmosfære”, der beskrives i citatet. Det Reelle som ”kaos” og ”klæbende under skoen” jf. Lacan og Fink, kan i sin bredeste betragtning ses i relation til den ”åndelige atmosfære” – som et element, en del, noget underliggende.



Wassily Kandinsky, "Tempered Elan" (1944)

"Hærdet ånd" (Geist) kunne være en dansk/ tysk oversættelse af titlen.



Wassily Kandinsky "Composition" (1944).



Wassily Kandinsky *"Around The Line"* (1943).

Konklusion

Konklusionen er, at Kandinskys maleri er en "værdi" jf. Kojeve, og at man som beskuer er godt tjent med at sætte sig ind i Flormans analyse af Kandinskys forbindelse til Hegel. Konklusionen er også at Kandinskys maleri er et omfattende emne fra et filosofisk perspektiv – fx kunne bevidsthed være den filosofiske undersøgelsesgenstand, foruden æstetik og psykoanalyse.

Centralt hos Kandinsky står begrebet indre nødvendighed, der i opgaven bliver fremstillet i relation til materialet, for farven og formen har to markant forskellige roller i Kandinskys maleri. Farven er grænseløs og formen sætter grænser. Kandinskys maleri forekommer i dets praksis at handle om at "grave noget frem, der er der, men som endnu ikke er symboliseret" – det er det, han gør, når han bygger maleriet op fra bunden og vurderer sine elementer på "den indre nødvendigheds objektive vægt". På den måde kan man måske se en lighed med psykoanalysens grundlæggende opgave – at frembringe noget (fra underbevidstheden), som man ikke ved er der, før det er fremanalyseret (Bjerre 2015, s. 29).

Kandinskys maleri er præget af modsætninger såvel i processen som i det færdige maleri – som beskuer præsenteres man for modsætninger, og i processen er tankegangen gennemgående dialektisk – forstået som inspireret af Hegels dialektik i selvbevidsthedens udvikling.

Opgaven har vist, at farver og former i Kandinskys maleri "fremviser det indre" – de præsenterer beskueren for "følelser" fra det indre, der gennem maleriets midler – og under henvisning til Kojeve – fremstiller det indre så "rent som muligt" – det er den overordnede hensigt i Kandinskys maleri og dermed kan hans maleri opfattes som *erkendelse*.

Opgavens overordnede konklusion er desværre også at opgaven ikke på tilfredsstillende vis formår at aktualisere psykoanalysen i en diskussion af Kandinskys maleri – et formål der har været et omdrejningspunkt for opgaven på ideplan, men

som på grund mangler i opgavens proces ikke er blevet udfoldet. Konklusionen er i den forbindelse, at forfatteren undervejs i processen har følt sig som en vejrhane, der vil bestemme, hvilken retning vinden blæser.

Netop erkendelse vedrører opgavens overordnede konklusion. Set i lyset af et læringsperspektiv kunne denne opgave med fordel have udfoldet sig i et alternativt design, der i tilstrækkelig grad kunne få åbnet op for de filosofiske muligheder vedrørende Kandinskys maleri. Overblikket har ganske enkelt været for mangelfuldt. Erkendelsen går derfor også på, at opgavens forfatter ikke har formået at tilpasse formatet – i form af tidsbegrænsningen – til opgavens ambitioner.

Slutteligt medtages et citat af Wassily Kandinsky, der opsummerer det budskab opgaven har forsøgt at beskæftige sig med:

"Lend your ears to music, open your eyes to painting.. and stop thinking! Just ask yourself whether the work has enabled you to "walk about" into a hitherto unknown world. If the answer is yes, what more do you want?"

(Wassily Kandinsky)

Perspektivering

Opgavens proces har været udfordrende, fordi dens filosofiske vinkel har været for svagt defineret. Æstetikken har været for bredt betragtet, og skulle i stedet have været reduceret til det, der kunne relateres til Kandinsky, Kojève og *bevidsthedsfilosofi* i form af Hegel. Herre og træl dialektikken rummer, efter forfatterens opfattelse, tilstrækkeligt med begreber til at dække Kandinsky ind i bestræbelsen på at løse opgavens problem, beskueren.

At vælge bevidsthedsfilosofi som filosofisk formål er en sidste-øjebliks-erkendelse, og skulle have været erkendt for længst for at have skrevet en opgave, der var mere målrettet efter at påvise, at beskueren af Kandinskys maleri – ligesom mange andre – ville være godt tjent med at kende til – og i nogen grad forstå selvbevidsthedens udvikling jf. Hegel.

Den anvendte filosofiske teori har været spredt over mange begreber og man kunne måske med fordel have valgt et alternativt design.

Hvis Kandinsky blev gjort til case og analyseret gennem Hegels filosofi med fokus på bevidsthed (herre og træl dialektikken), er det forfatterens opfattelse, at målet med at aktualisere psykoanalysen i forhold til maleriet kunne gøres tydeligere og mere overskueligt. Ved at inddrage bevidstheden – det omstridte begreb – og finde en retning indenfor dette (Hegel), havde der formentlig været grundlag for at beskæftige sig indgående med psykoanalysen. Der har været mange erkendelser undervejs i denne proces, og måske er det først på nuværende tidspunkt, der er grundlag for at inddrage psykoanalysen og Det Reelle som mere end et svagt indicier.

Litteraturliste:

Adorno, Theodor W. (1997): *Aesthetic Theory*, udgivet på forlaget Continuum, London, 1997.

Bailly, Lionel (2009): *A Beginners Guide to Lacan*, udgivet på forlaget Oneworld Publications, London, 2009. *Citater Lacan og Fink fra: The Direction of the Treatment and the Principles of it's power, Ecrits* (Bailly, 2009).

Bjerre, Henrik Jøker (2015): *Analysér!*, udgivet på Forlaget Mindspace, København, 2015.

Düchting, Hajo (1990): *Wassily Kandinsky*, udgivet på forlaget Benedikt Taschen, Köln, 1990.

Florman, Lisa (2014): *Concerning the Spiritual and the Concrete in Kandinskys art*, udgivet på forlaget Stanford University Press, Stanford, Californien 2014.

Hegel, G.W.F. (2017): *Hvem tænker abstrakt*, i Hartnack og Sløk (1998): *De Store Tænkere: Hegel*, udgivet på Forlaget Munksgaard, København 1998.

Hegel, G.W.F. (2017): *Åndens Fænomenologi*, udgivet på forlaget Gyldendal, København, 2017.

Hegel, G.W.F. (2019): *Indledning til æstetikken*, udgivet på Forlaget Senmund, København, 2019.

Kandinsky, Wassily (1965): *Formens problem*, udgivet på forlaget Gyldendal, København, 1965.

Kandinsky, Wassily (1964): *Tilbageblik*, udgivet på Rasmus Fischers Forlag, København, 1964.

Kandinsky, Wassily (2002): *Om det åndelige i kunsten*, udgivet på forlaget Jupiter, Odense, 2002.

Kandinsky, Wassily (2009): *Concerning the Spiritual in Art*, udgivet på forlaget IAP, Las Vegas (US), 2009.

Kojeve, Alexandre (2014): *The Concrete Paintings of Kandinsky*, oversat og bragt i Lisa Flormans *Concerning the Spiritual and the Concrete in Kandinskys art*, udgivet på forlaget Stanford University Press, Stanford, Californien 2014.

Rebay, Hilla (2013): i forordet til *Point and Line to Plane*, af Wassily Kandinsky, udgivet på forlaget Martino, New York, 2013.

Rienecker, Lotte og Jørgensen, Peter Stray (2017): *Den gode opgave*, udgivet på Forlaget Samfundslitteratur, København, 2017.

Rösing, Lillian Munk (2020): *Hvorfor skider bjørnen i skoven*, udgivet på Forlaget Spring, Hellerup 2020.

Sadler, Michael T.H. (2009): i oversætterens introduktion til Kandinsky W.: *Concerning the Spiritual in Art*, udgivet på forlaget IAP, Las Vegas (US), 2009.

Warnock, Molly (2015): *anmeldelse af Flormans Concerning the Spritual and the Concrete in Kandinskys art, i New York College Art Association Inc.*, fundet via AUB:
<https://search-proquest-com.zorac.aub.aau.dk/docview/1692525532?accountid=8144>

Billeder af Wassily Kandinskys malerier er fundet på hjemmesiden

www.wassilykandinsky.net 14/4 – 2020:

"Thirty" :<https://www.wassilykandinsky.net/year-1937.php>

"Around a Line": <https://www.wassilykandinsky.net/work-220.php>