Sort i Sort - Modernismens gæld til okkultismen og mysticismen

af Jan Esmann, kunstmaler, cand. mag og B.Sc.

Følgende artikel blev tryk , i reduceret form, i tidsskriftet Kritik nr. 119 (Gyldendals forlag 1996) under titlen *Sort i Sort*.
Her følger den fulde og oprindelige tekst. (noteapparater er pt. udeladt, da det endnu ikker er konverteret til html)

© Jan Esmann 1996,

Sort i Sort - Modernismens gæld til okkultismen og mysticismen

(Med fokus på Kandinsky's, Malevich's og Reinhardt's æstetik samt mysticismens værdi for nyere tænkning)

af Jan Esmann

Den væsentligeste del af de kunstnere, der udviklede modernismens non-figurative billedsprog, gjorde det ud fra et spirituelt livssyn. Den mest indflydelsesrige af modernismens religiøst synkretistiske bevægelser var Teosofisk Samfund, stiftet af mme. Blavatsky i 1875.

Følgende kunstnere var eksempelvis bredt optaget af teosofi mv., medlemmer af Teosofisk Samfund [T] eller specifikt optaget af rosenkreutzianisme [R], spiritisme [S], mysticisme [M] eller Ouspensky [O].
Redon, Serusier [T?], Gauguin, F. Khnopff [R], Yves Klein [R], Kandinsky, Kubin, Marc, Kubin [M], Jawlenski [T] (dvs. i det væsentlige NKV og Blaue Reiter-folkene), Kupka [S] (han var aktiv som medium fra sit 21 år), Klee, Itten, Mondrian [T], Doesburg, Vantongerloo, Malevich, I. Kliun, Matiushin, Matta [O], Onslow-Ford [O], Pollock, Beuys, Brancusi [T], Arp [T]. Munch [S], Boccioni [S], Marinetti [S], Severini [S], Russolo [S], Balla [S] (dvs. de italienske futurister). P. Ranson [M], A. Rainer [M], Reinhardt [M].

Det synes uomtvisteligt, at modernismens non-figurative billedsprog fødtes ud af de esoteriske kosmologier . Og at forestille sig modernismen uden non-figurativt maleri vil være en fattig forestilling. Det er følgelig også en fattig kuturhistorie, der ikke anerkender okkultismen og mysticismen, specielt teosofi, yoga og Zen, som en af modernismens væsentligeste rødder.
Vi vil i det følgende se på tendenserne i Rusland og Europa - repræsenteret først og fremmest ved Malevich (cubo-futurismen & suprematismen) og Kandinsky (Neue Künstler Vereinigung & Blaue Reiter). Til slut vil vi perspektivere mysticismens indflydelse på modernismen gennem det non-figurative maleris udviking via New York skolen til dens nok mest radikale repræsentant: Ad Reinhardt.

Ruslands synkretistiske cubo-futurister
Når vi taler om den modernistiske avantgarde i Rusland, taler vi om årene op til 1918, hvorefter modernismen, på grund af dens åndelige aspirationer, begyndte at blive systematisk kvalt af Lenins "Plan for Monumental Propaganda". Som Lenin sagde: "Jeg kan ikke regne ekspressionisme, futurisme, kubisme eller andre "-ismer" som den højeste manifestation af kunstnerisk geni. Jeg forstår dem ikke. De behager mig ikke." Den "kunst", Lenin forstod, var heroisk realisme: muskelmænd med hammer og sejl i hånden, der vifter med røde faner mens de stirrer ind i solopgangen. Lenins kone, Krupskaya, var med til at stifte "Foreningen af Kunstnere af Det Revolutionære Rusland" i 1922, der i deres manifest erklærede følgende: "Vi vil gengive hverdagen: dagligdagen for Den Røde Armé, arbejderne, bønderne, de revolutionære, og arbejdets helte. Vi vil give et sandfærdigt billede af begivenhederne og ikke abstrakte påhit" . Malevich og hans åndfulde kunstnervenner fik det ikke let. Forgæves søgte han at overbevise det kommunistiske magtapparat om, at livet skulle udfolde sig på to planer: både det materielle, objektive, og det metafysiske, non-objektive; han så det som suprematismens opgave at give folket en vision af det non-objektive og de spirituelle værdier i livet . Kommunisterne fandt noget sådant ubrugeligt.
I generationen før revolutionen havde mysticismen, okkultismen og teosofien trængt sig frem via symbolismen. F.eks. var Belyj og Ivanov m.fl. medlemmer af Teosofisk Samfund . De væsentligeste tendenser i det non-figurative gennembrud i Rusland har utvivlsomt sine rødder i "cubo-futuristerne", især Malevich og Matiushin, og digterne Kruchenykh, Khlebnikov og Mayakovski. Alle var stærkt interesserede i alt det esoteriske.
I Kruchenykhs skrifter, bl.a. "Et slag i ansigtet på den offentlige mening", 1912, taler han om, at der er en bevidstheds-revolution på vej, hvor mennesket vil blive etableret i den mystiske tilstand, der i hinduismen kendes som nirvikalpa-samadhi og i buddhismen som nirvana; ydermere, hævder han, vil der nu udvikles nye metafysisk orienterede sanser (clairvoyance) og et nyt sprog, som han kaldte "zaum", der skulle afspejle højere bevidsthedstilstande.
Malevich, Khlebnikov og Mayakovski deltog desuden aktivt i Repins møder af fanatisk teosofisk og okkult tilsnit . Malevich og Matiushin m.fl. mødtes i Skt. Petersborg-cabareten "Den omstrejfende Hund" (1911-14), hvor man diskuterede esoterisk kosmologi og -psykologi i forhold til den gryende nye kultur. Ud over teosofferne var der en særegen russer, der talte sammesteds: Peter Ouspensky . Ouspensky skrev i sit hovedværk Tertium Organum (1911) at

> "i kunsten er det nødvendigt at studere okultisme - livets skjulte side. Kunstneren må være clairvoyant: han må se det, som andre ikke ser."

Ouspensky's kunstsyn minder hér om Rudolf Steiners; udtrykt f.eks. i hans foredrag om kunst, Berlin 1906 - Steiner & teosofi er et af afsættende for Kandinskys abstraktion. Vi kan således allerede nu spore parallelle impulser i Rusland og Tyskland, der begge har rødder i teosofien. Ouspensky var stærk interesseret i den fjerde dimension og mente i den at have fundet det, som mystikerne talte om, og som yogierne oplevede i deres højeste tilstand af mystisk afklaring: samadhi. Ouspensky studerede værker af swami Vivekananda, specielt dennes indføring i Raja Yoga.
Swami Vivekananda er i sig selv et kulturhistorisk nybrud. Han rejste i 1893 til vesten for at undervise og udbrede vedanta-filosofien og dens værensorienterede erkendelses-praksis: yoga, gennem sin skole: "Vedanta Society". Hans bog Raja Yoga udkom i USA 1896 og på russisk i 1906 . Man må i den forbindelse ikke gøre den fejl at tro, at de strækøvelser, der i almindelighed markedsføres som yoga, har andet end perifer forbindelse med yoga . Raja-yogaens væsentligeste elementer er meditation og åndedrætsøvelser. Ouspensky var desuden inspireret af den fænomenologiske og psykologiske forskning i religion og mysticisme, hvis klassikere er Buckes Cosmic Consciousness og James' Varieties of Religous Experience som Ouspensky hyppigt henviser til i sine værker. Ouspensky fik desuden mange af sine ideer fra Howard Hinton's The Fourth Dimension og samtidens interesse i non-euklidisk geometri . Desuden fra Edward Carpenter, en Engelsk mystiker, der synes at være gået temmelig i glemmebogen idag og som søgte at lave en syntese af mysticisme og socialisme - noget Vivekananda også syslede med og som i det hele taget var noget temmelig tidstypisk .
Malevich, Kulbin, Mathiushin og Kruchenykh var stærkt optaget af Ouspenskys lære om det superbevidste. Malevich studerede også Vivekananda's Raja Yoga. Denne bog bredte sig hurtigt i de esoteriske kredse over Europa, USA og Rusland. Det er ikke underligt: Esoterisk interesserede havde kun indirekte adgang til den østlige mystik: via Teosofisk Samfunds belæringer og lovprisninger deraf, eller via ofte ringe oversættelser af klassiske skrifter. Nu kom der, for første gang nogensinde, en indisk mystiker til vesten for egenhændigt at undervise.
Teosofiske og østlige-mystiske forestillinger sammenblandet med tanker om non-Euklidisk geometri og d. 4. dimension gennemstrømmer cubo-futurismen så helt og aldeles, at det vil være naivt at marginalisere dem som blot religiøse griller: de udgør selve essensen af den cubo-futuristiske, og siden suprematistiske, ånd og æstetik. Matiushin skrev enthusiastisk i sin introduktion til Gleizes og Metzingers Du Cubisme: "Kubismen har rejst den Nye Verdens flag, flaget for den nye kundskab om tidens og rummets sammenfald"
Malevich har selvfølgelig været indforstået med alle disse tanker og ud af hans skrifter er det tydeligt, at hans suprematistiske kunst-filosofi er inspireret af mystikken og teosofiens forsøg på at syntetisere mystcismen med okkultismen . Malevich's cubo-futuristiske ven Kruchenykh prøvede at udvikle et nyt sprog, "zaum", der skulle afspejle den non-diskursive bevidstheds væsen - og dermed udtrykke samadhi: den individuelle bevidsthed forenet med Det Absolutte. Altså et a-logisk, meta-diskursivt sprog (!), der ikke udtrykte hverdagsbevidsthed, men absolut, eller guddommelig, bevidsthed . Malevich ville skabe et malerisk modstykke til "zaum". Han skrev i 1913 til Matiushin:

> "Vi er nu kommet så langt som at afvise fornuften, men vi afviser den, fordi en anden fornuft har udviklet sig i os, der i sammen-ligning med, hvad vi har afvist, kan kaldes hinsides fornuften [zaumnyi]"

Sammenlign dette med følgende passage fra William James' Varieties of Religious Experience, hvor James forklarer yoga-filosofiens, og iøvrigt mystikkens, hele essens - det indlejrede citat er fra Vivekanandas Raja-Yoga:

> "Yogien, eller disciplen, som gennem disse midler har sat sig tilstrækkeligt ud over de forhindringer, der ligger i hans lavere natur, går ind i den tilstand, der kaldes samâdhi, »og står ansigt til ansigt med en del af virkeligheden, som instinkt eller fornuft aldrig vil kunne kende.« Han lærer, »at sindet i sig selv har en højere eksistens, hinsides fornuften, en superbevidst tilstand, og at når sindet når denne superbevidste tilstand, så vil denne indsigt, der ligger ud over forstandens rækkevidde, komme af sig selv."

Malevich's tidlige suprematistiske skrifter ekspliciterer, hvad denne nye "zaum" bevidsthed består i. Hans ordvalg synes at trække kraftigt på hinduistiske tekster som Bhagavad Gita:

> "Således tænker jeg om mig selv og ophøjer mig selv til en gud-dom ved at sige, at jeg er alt og at der udover mig intet er og at jeg i alt ser mig selv, så mangesidig og omfattende er min væren. "Jeg er altings begyndelse, for i min bevidsthed dannes verden-er. Jeg søger gud, jeg søger i mig selv efter mig selv. gud er alt-seende, al-vidende, almægtig. En kommende fuldkommen-gørelse af intuition som den økumeniske sfære af super-fornuft."

I samme periode som Malevich skrev ovenstående arbejdede han på en omfortolkning af kristendommen, der indbefattede reinkarnations-læren. Sammenlign netop citerede passage med følgende fra Jnanayoga (Bemærk at Selvet i Vedanta, og Yoga - i det hele taget i mysticismen - opfattes som allerede og evigt ét med Det Absolutte og altså ikke, som hos Jung, som et spørgsmål om en individualisering, der skal nås eller udvikles). Vivekananda:

> "Ingen bøger, ingen skrifter, ingen videnskab, kan nogensinde forestille sig storheden af det Selv, der fremtræder som mennesket - den mest ophøjede gud, der nogensinde var, den eneste gud, der nogensinde har været og nogensinde vil eksistere. Jeg må derfor hylde mit Selv. Hvem skulle jeg bøje mig for? Jeg hylder mit Selv."

Vi har således sporet endnu en væsentlig fader til modernismen, ud over Blavatsky og Ouspensky, for den udgjorde dels en indirekte indflydelse gennem disse to og teosofien, dels en direkte gennem swami Viveka-nanda, nemlig det indiske filosofiske system: vedanta og dens erkendelsespraksis: yoga.
Hvordan vil en kunstner male, der er forankret i et verdens-syn, hvor dualisme er en illusion, hvor alt er fremtrædelses-former af Det Ene, der er Det Absolutte og derfor er ens egentlige Selv? Malevich vendte sig fra mimesis og siden væk fra endog cubo-futurisme til et malerisk udtrykssprog, hvor alt er reduceret ned til først "sort kvadrat på hvid bund" (1915) og endelig til hvidt på hvidt. Som Malevich's berømte maleri fra 1918 da også hedder: "suprematistisk komposition: hvidt på hvidt" (Museum of Modern Art, New York). I alt fald legitimerede cubo-futuristerne selv deres æstetik gennem at påberåbe sig kunsten som udtryk for, eller vehikkel til, den mystiske erfaring af Absolut Væren: samadhi. Malevich tog skridtet og realiserede et visuelt modstykke til zaum: han kaldte naturigt nok sin æstetik, der ville indfange det allermest ophøjede, nemlig den absolutte væren, for "suprematisme".
I 1923 udstillede malevich's Petrograd-gruppe tomme lærreder, hvilket vel egentlig er den yderste konsekvens af "zaum" og forsøget på at udtrykke Det Absolutte hinsides al form og alle fænomener. Han skrev ved samme lejlighed:

> "Blandt alle de foranderlige fænomener er naturens essens uforanderlig. Verden som menneskelige distinktioner (Gud, Sjælen, Ånden, Liv, …) = 0
>
> 1. Videnskab og kunst har ingen grænser, fordi hvad der er uendeligt forstået kan ikke gøres op i tal, og uendelighed og utællelighed er lig med intet ….
>
> 2. Der er ingen eksistens, hverken indenfor eller udenfor mig; intet kan ændre noget, siden intet eksisterer, der kan forandre sig selv eller forandres."

I samme periode arbejdede Malevich på en kommentar til Schopenhauers Buddhisme- og Vedanta-inspirerede storværk Die Velt als Wille und Vorstellung.

Vi vil siden se, at Reihardts (og Rothkos) interesse i Malevich frem for Kandinsky da ikke alene skyldes en æstetisk genkendelse af en fælles kærlighed for fladen, men desuden en fælles kærlighed for at lade maleriet pege hen mod Det Absolutte: Reinhart (og vistnok Rothko) var mystikere; Reinhardt byggede endda sin æstetik på Zen-buddhistisk filosofi.

Kandinsky & okkultismen
I forhold til Russerne havde Kandinsky den skæbne, at være landsmand med Rudolf Steiner, hvilket fik hans spirituelle æstetik til at tage en drejning over i okkultismen i stedet for mysticismen. Kandinsky var tydeligvis i god tro med hensyn til at mysticisme og okkultisme drejede sig om det samme, hvorfor vi ikke kan forstå de æstetiske forskelle mellem hans ekspressionisme og suprematismen uden at kaste et kritisk blik på såvel hans æstetik og hans kilder til denne reduktion af mysticisme til okkultisme, dvs. Steiner. Det vil blive uddybet særskilt senere, for modsætningen mellem okkultisme og mysticisme er bestemt væsentlig, hvis vi skal forstå forskellen mellem Kandinskys og Malevich's æstetik, såvel som den reaktion mod den Kandisnky-inspirerede okkulte ekspressionisme som Reinhardt og Rothko gennemførte i 1950-70 ud fra mysticismen.

Vi kan sammenfatte Kandinskys (1866-1941) kunstneriske udvikling i tre faser
1) 1901-08. Det startede i 1901, da K. stiftede gruppen Phalanx. I disse år placerede han sig centralt i Tysklands kunstneriske avantgarde.
2) 1908-14. K. opdagede, fordybede sig i og udfoldede det åndelige i kunsten. Det er i denne periode, at K. udviklede sit abstrakte formsprog. For at forstå hans abstraktion, må vi altså forstå de påvirkninger, han udsatte sig selv for, og de æstetiske og eksistentielle tanker, han gjorde sig i disse år. Det er denne fase, der skal uddybes i det følgende. I 1909 stifter han Neue Künstler Vereinigung (herefter NKV); 1912: Der Blaue Reiter med Franz Marc.
3) 1914-33. K. etablerede sig som institutionel lærer - 1918 blev han professor ved kunstakademiet i Moskva, 1922 lærer ved Bauhaus. Årene 1933-44 markerer kunstnerisk ikke nogen nybrud, men han får sit store gennembrud i USA.

En anden af K.'s væsentlige inspirationskilder må nævnes: 1908 udkommer Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Worringer argumenter for, at vestens hieraki af kunstneriske værdier, der stammer fra renaisancen, er ugyldig med hensyn til at vurdere kunst fra andre kulturer. Argumentet er: at mange "primitive", og nu også moderne, kunstnere skaber ud fra en trang til at abstrahere fra virkeligheden mere end efterligne eller fremkalde en følelse i beskueren overfor motivet. Denne abstraktion mente Worringer altid ville kendtegne kulturer, der var mindre materialistisk indstillede. Worringers indflydelse i modernismen er mere end velkendt, hvorfor den ikke skal uddybes hér; men bemærk koblingen mellem kulturens grad af materialisme og kunstens grad af mimesis, hvilket implicerer, at fremkomsten af non-mimetisk maleri antyder fremkomsten af et non-materialistisk samfund, samt at hvis non-materialisme føres ud i sin yderlighed: spiritualitet, vil også non-mimetisk kunst føres ud i yderlighed :- og fuldkommen inderlighed (i æstetisk forstand spirituel ræssonnans mellem værk og beskuer) - i hvert fald synes Kandinsky at have konkluderet sådan, som vi vil se.

Billedtekst: I Thought-Forms beskrives denne figur som instruktiv med henblik på at vise de forskellige former, som de samme følelser kan antage hos forskellige individer: "Disse to følelses-tegn sås samtidig hos tilskuerne til et trafikuheld - et tilfælde hvor een blev kørt over og let såret af et forbipasserende køretøj. De personer, der genererede disse to tanke-former, blev begge grebet af intens interesse for ofret og dyb medlidenhed i hans lidelse, og således udviste deres tanke-former nøjagtig samme farver, selv om formerne er fuldstændig forskellige. Den, over hvem den vage skykugle svæver, tænker "Arme fyr, hvor trist!", medens ham, der afføder den skarpt definerede skive, alle- rede løber hen for at se hvordan han kan være til hjælp. Den ene er en drømmer, omend med høj sensibilitet; den anden er en handlingens mand."

I 1908 indgik K. venskab med parret Jawlensky og Marianne von Werefkin, der var medstiftere af NKV (1909). Jawlensky & Werefkin var medlemmer af Teosofisk Samfund og har direkte tilskyndet Kandinsky til at studere Steiner og teosofi . Rudolf Steiner var (indtil 1913) generalsekretren for Teosofisk Samfund i Tyskland; i 1913 forlod han TS og stiftede sit eget selskab: Antroposofisk Selskab.
Okkult og politisk engagement i begyndelsen af århundredet var temmelig sammenblandet . Det fremgår f.eks. af, at Steiner i årene 1899-1904 flere gange ugentligt forelæste i Liebknechts (Socialdemokratiets formand) skole for arbejderklassens uddannelse . Steiner ledede i øvrigt en litterær gruppe Die Kommende, hvor bl.a. Herwarth Walden (der siden stiftede tidsskriftet og galleriet Die Sturm) læste sine tekster . Kandinsky udstillede i Die Sturm i 1913.
I 1908 mødte Kandinsky sin tidligere elev Maria Strakosch-Giesler, og hun fik en gang i foråret Kandinsky med til et af Steiners forelæsninger i Berlin i Architektenhaus . Emy Dresler, der var medlem af Kandinskys gruppe NKV og barndomsveninde med Maria Strakosch, var medlem af Teosofisk Samfund og selv interesseret i Steiner . Vi kan altså fastslå, at der i 1908 har været væsentlige Teosofiske indflydelse på Kandinsky fra både vennerne Jawlensky og Werefkin og fra i det mindste en af hans elever. Hans teosofiske kammarater synes at være de, som han i 1909 danner NKV sammen med - Marc og Kubin var også stærkt interesserede i teosofi. NKV fremtræder i dette lys som et teosofisk udstillingsfælleskab! Men der er nu kun tale om en kerne i NKV: Den kerne, der siden brød ud og dannede et egentligt spirituelt kunstner-fælleskab: Der Blaue Reiter.
I 1908 udkom teosofferne Besant & Leadbeaters bog Thought Forms på tysk. Kandinsky erhvervede sig et eksemplar i dette eller et af de nærmeste år . A propos, så fik Johannes Itten fik en kopi i 1918 og baserede en del af sin farvelære på den. Thought-Forms er et højst usædvanligt værk og i sin tid det første og eneste af sin slags. Bogen består af komentarer til et stort antal plancher, der gengiver metafysiske fænomener. Disse fænomener kan angiveligt ses med metafysiske sanser (clairvoyance) omkring mennesker som udstrålinger fra deres bevidsthed - de kaldes deraf "tanke-former". I det hele taget er "tanke-former" blot parallelfænomener i de metafysiske verdener, der følger med følelser og tanker - eller endog musik! Musik har også sine former og farver og vi kan med stor sandsynlighed sige, at vi hér har fat i det, der ligger til grund for Kandinskys synæstetiske opfattelse af maleri som musik og hans brug af musikteoretiske termer til at udvikle sin billedkunstneriske æstetik. Besant/Leadbeater skriver:

"Mange mennesker er klar over, lyd altid er forbundet med farve-at når, for eksempel, en musikalsk tone slås an, så kan der ses et glimt af farve af de, i hvem de subtile sanser i nogen grad er udviklede. Det er ikke så velkendt, at lyd genererer form såvel som farve, og at ethvert stykke musik efterlader et sådant aftryk, der forbliver der i nogen tid. […] Det samme stykke musik, hvis spillet præcist, vil altid opbygge den samme form."
Vedlagte illustration fra Thought-Forms viser den tanke-form, der svarer til Wagners "Mestersangerne". Det sidestilles en detallie fra et maleri af Kandinsky: studer lighederne!

Billedtekst: Denne tanke-form er afødt af et orgel - i kirken forneden - der spiller Wagner. Thought-Forms anfører: "Ingen, der har viet nogetsomhelst studium til disse musikalske former vil tøve med at tilskrive den vidunderlige bjergkæde afbil-det her til Richard Wagner, for ingen anden komponist har indtil nu opført lydkonstruktioner med en sådan kraft og beslutthed. I dette tilfælde har vi en klokkeformet rejs-ning, der er fulde ni hundrede fod i højden og blot en smule mindre i diameter ved bunden, og som svæver i luf-ten over den kirke, i hvilken den er opstået.

Billedtekst: W. Kandinsky: "Rød plet nr. 1" 1914 (udsnit)

Når vi sammenligner disse to billeder og prøver at fastslå sandsynligheden for, at Kandinsky har hentet sit form/farve-sprog fra Thought-Forms, så må man huske på, at der aldrig før har været skabt billeder som de i Thought-Forms eller de af Kandinsky; overensstemmelsen bliver mere slående både deraf og med Kandinskys glæde for både teosofi generelt og bogen specielt in mente.
Tanke-formerne antager utallige former og farver, og Besant/Leadbeater konkluderer derom, at farven bestemmes af tankens kvalitet, formen af tankens natur og formens afgrænsning af tankens klarhed. For en kunstmaler, der accepterer okkultismens lære om, at mennesket har metafysiske legemer, der udstråler sig som auraer og tankeformer, er denne bog Thought-Forms et væsentligt argument for, endda en nøgle til, sammenhænge mellem på den ene side form og farve og på den anden sjælelige tilstande og tilskyndelser. Bogen giver faktisk en skematisk nøgle til farvernes åndelige modsvar.
En non-mimetisk kunst, der jo er en spirituel kunst, jvf. Worringers bog og Kandinskys læsning deraf, har altså serveret sin æstetik på et sølvfad i og med Besants/Lead-beaters plancher over absolut sammenhæng mellem former, farver og bevidsthed.
Dermed er legitimeret, at et maleri, der består udelukkende af former og farver, er det mest umiddelbare udtryk for sjælelige tilstande. På den måde bibringer teosofien de gryende spirituelle ekspressionister en direkte legitimering af deres æstetisk projekt. Ydermere på en måde, så de, der sympatiserer med forestillingen, kan føle sig ikke blot som kunstnerisk avantgarde, men endog som deres samtids åndelige avantgarde. Kandinskys Om det spirituelle i kunsten fra 1911 er spækket med sådanne glorificeringer af kunstneren som menneske-hedens frontløber.
Dette er overordentligt væsentligt, for det bevirker den saltomortale i kunsthistorien, at det første non-figurative maleri i grunden ikke er non-mimetisk. Det flytter blot genstanden for sit mimesis fra de fysiske fænomener til de metafysiske aurafænomener - med støtte i de teosofiske skrifter Thought-Forms og desuden Man Visible and Invisible . Malevich, derimod kan regnes for en egentligt non-mimetisk maler. Malevich ville jo intet gengive, hans billeder skulle blot være, hvad de var, dvs. indfange "væren"; Kandinskys abstraktion afhang i begyndelsen af at gengive metafysiske fænomener.
Kandinskys notesbog fra 1908 har bl.a. optegnelser, der er hentet fra Kandinskys samling af samtlige udgaver af det teosofiske tidsskrift Lucifer-Gnosis (1903-08) , der illustrerer de tre auraer, menneskets (ifølge Steiner) syv væsensled, m.v. Selv om Kandinsky i sin bogsamling ikke havde Steiners Hvordan når man til erkendelse af de højere verdener, så er det uden betydning, for denne bog er i dert store hele kun en sammenfatning af artikler fra Lucifer Gnosis.
I årene 1909-10 har K. jævnlige ophold i Jawlensky's & Werefkins hjem. Kandinsky erhvervede sig samme år et eksempler af Steiners grundbog Theosophie (1909).
I 1910 (5 maj) skriver Kubin til Kandinsky. Han referer til sin meditation og forklarer:

> "Mine oplevelser af mystiske forhold har være overvældende og er det stadig. Jeg oplever den ene henrykkede bevidsthedstilstand efter den anden, også en stor del af det onde, men mit brev vil kræve 1000 sider til alt dette, hvilket er umuligt […] Grossmann og Walde er bestemt kunstnere, men ikke den mystiske slags i vores forstand." [Kubins fremhævelser]

Af dette brev kan vi opfatte en indforståethed omkring det spirituelle og det spirituelle livs praksis, meditation, der indikerer, at Kandinsky og Kubin havde talt en hel del om både det spirituelle og de nye kunstneres format som noget, der kan defineres ud fra kunstnernes spiritualitet. Kubin var medlem af NKV, sammen med Jawlensky, Werefkin og Marc, og det er slet ikke usandsynligt, at "vores" i den passage "den mystiske slags i vores forstand" henviser til NKV som et spirituelt fællesskab. Kubin studerede iøvrigt alt muligt mysticisme fra øst og vest samt okkul-tisme som teosofi og Steiner's alkymistisk og Rosenkeutz inspirerede variant deraf.
Kandinsky fik i 1911 udgivet sine tanker omkring forholdet mellem spiritualitet og kunst i bogen, med den rammende titel: I Om det spirituelle i kunsten. I denne bog lovpriser han Blavatskys: Key to Theosophy (tysk 1907) og Steiners bog Theosphie (1909) samt Steiners artikler i det teosofiske tidsskrift Lucifer-Gnosis.
I Kandinskys bogreol findes Steiners foredragsserie Orienten i Occidentens lys med en faktura udstedt d. 3 maj 1911 fra Teosofisk Samfund til Emy Dressler . Kandinsky må have lånt eller fået den af hende. Sådanne udgivelser var interne og kun tilgængelige for medlemmer: Emy Dressler må altså på det tidspunkt. have været medlem af TS
I 1912 skrev Marc i Blaue Reiter Almanac at deres malerier var "symboler, der hørte til på fremtidens spirituelle religions alter". For Blaue Reiter folkene var der således ikke nogen forestilling om, at de samfunds-omvæltninger, der var på vej, var politiske eller sociale, men derimod spirituelle og religiøse. De, kunstnerne, var endda de, der skulle hjælpe den spirituelle revolution på vej og ydermere producere dens altertavler: symboler, der henviser til de metafysiske verdener sådan som teosofien fremstillede dem - og ikke som den kristne kirkes altertavler gjorde: himmel, helvede, osv. Den nye religions åndelige virkelighed var de såkaldt "højere" verdener, jvf. Steiners værk Hvordan når man til erkendelse af de højere verdener?, og kunstnernes værker ikke blot pegede direkte hen imod dem, men var med til at udvikle de højere verdeners legemer i beskueren.
At dette ikke er for stærke ord fremgår bl.a. af Kandinskys Rückblicke (1913); i denne selvbiografi skriver K. at meningen med Om det spirituelle i kunsten og Blaue Reiter Almanac var at "vække det spirituelle i menneskeheden" . Desuden skrev K. i 1914 til Marc, at han ønskede at lave en ny udgave af Blaue Reiter Almanac der ikke alene var dedikeret til maleri og musik, men til "alle de spirituelle områder" . Maleri og musik ses med andre ord som blot en del af de spirituelle områder; kunstneren er således jævnført med en præst eller profet, der skal vise de mindre beåndede masser vejen frem. Kandinsky pointerer dette med al tydelighed i Om det spirituelle i Kunsten. Allerede i indledningen pointerer han, at:

> "Det spirituelle liv, som kunsten er en del af og i hvilket kunsten er et af de stærkeste elementer, er en kompliceret men bestemt og let definerbar bevægelse fremad og opad"

Kunsten fører masserne opad og fremad i åndelig forstand. Bevægelsen kommer af erfaringen og kunsten giver masserne en erfaring af det åndelige, som de ellers ikke ville kunne få på deres stadie af åndelig udvikling. Masserne søger desuden altid at knække de profetiske enere, men når det lykkedes, så kommer der altid en messias til undsætning, der viser vejen frem (sammesteds). I den sammenhæng pointerer K. ikke, hvem han tænker på, men ud fra de efterfølgende passager i bogen, kan der ikke være megen tvivl om, at han tænker på Teosofisk Samfunds stifter: mme. Blavatsky. Kunstnerens status som profet er utvivlsom:

> "Enhver, der fordyber sig i de spirituelle muligheder, der ligger i hans kunst, yder en værdifuld hjælp til at bygge den spirituelle pyramide, der en dag vil nå til himlen"

Hvordan kan nu et kunstværk hjælpe en spirituel revolution på vej? Gennem ressonans. På samme måde som en urørt violin begynder at klinge, hvis man stryger strengene på en violin, der ligger ved siden af den, så vil beskuerens sjæl begynde at vibrere i harmoni med maleriet, hvis han giver sig hen til maleriet. Kandinsky giver i Om scenekunst (forordet til Der Gelbe Klang) følgende argumentation

> 1) Kunstens mål er visdom.
> 2) Sjælen opnår visdom gennem at erhverve sig bestemte finere vibrationer.
> 3) Målet for de enkelte kunstneriske midler er at fremkalde bestemte sjælelige vibrationer.
> 4) Kunstværkets mål er et bestemt sammensat sæt vibrationer.
> 5) Det veludførte kunstværk har fundet et materielt udtryk for de vibrationer, som kunstneren har i sin sjæl og vil give udtryk for.
> 6) Hvis kunstværket er vellykket, vil det fremkalde nøjagtig de samme vibrationer i beskueren.

Kandinsky bemærker dog, at sidstnævnte punkt afhænger af beskueren, i det graden af resonnans vil variere med styrken af beskuerens indfølingsevne, og vibrationen i beskueren vil betones eller ændres af de vibrationer beskueren allerede har i sin sjæl, der svinger sympatisk med værkets vibrationer. Dette sidstnævnte, hævder K., er beskuerens fantasi.
Abstrakt kunst: Okkultisme eller Mysticisme?
Jeg antydede ovenfor, at Steiner havde en noget besynderlig, og temmelig middelalderlig , version af teosofien og desuden fordrejer mysticismen og den østlige lære om åndelig udvikling til uigenkendelighed. Steiners uærlighed ud i det åndelige træder uigendriveligt frem, når han præsenterer sin fuldkomne omskrivning af østlig filosofi, som om det var en objektiv præsentation af dens traditionelle lære og veletablerede begreber. En kort diskussion af mysticisme versus okkultisme og mysticismens specielle problem med uudsigelighed synes nødvendig.
Vi må først ty til samtidige tanker om religion - hvilkt først og fremmest er William James' klassiker, Varieties of Religious Experience; den konkluderer, at mysticismen er det indre spirituelle liv, der fortsætter, hvor religionen (forstået som teologi, tro, kirke, mv.) holder op. Mystikeren vil en direkte, umedieret, værensmæssig enhed med guds væren; deraf giver det sig, at gud som en personlighed er trancenderet og vi har at gøre med Absolut Væren. Mystik-forskningen har da også gennem hele dette århundrede været overbevist om, at mysticisme i øst og vest drejer sig om den samme erkendelse og ontologisk set samme væren - hvilket selvfølgelig har fremprovokeret teologers rent dogmatiske kritik.
Mysticismen transcenderer altså ikke blot den enkelte religions begreb, den er i det hele taget transkulturel og dens mål almenmenneskelig: det enkelte individ har, på tværs af race og religion, rod i Absolut Væren. Mystikkens emne: Absolute Væren, er i sagens natur trans-alt-muligt: transreligiøs, transkulturel, transpersonlig, osv. altså om noget alle metaplaners metaplan, der dog på paradoksal vis er immanent i alle planer og hvoraf alle planer manifesteres. W. James pointerer da også, at han ikke selv forstår mystikkens indsigter, men at der dog ikke er nogen grund til at betvivle, at de rækker langt ud over, hvad religionen, sproget og filosofien begriber og at religionen og metafysikken kun evner at pege hen imod disse mystikkens indsigter.
Er det da givet, at mystik i al evighed er dømt til:

a) at være noget uudsigeligt? Eller noget, der ved sin sprogligt set uhåndterlige status, altid:
b) vil være plumret sammen med alt muligt andet svært udsigeligt, specielt okkultismens higen efter metafysiske kræfter og fænomener? - sådan som vi har set hos kunstnerne omkring Kandinsky og Malevich.

Vedrørende udsigelser af forsøg på at udsige den mystiske indsigt, så gælder selvfølgelig to ting:

at mystikere synes at udsige deres indsigt;samt
at ikke-mystikere forsøger at modtage det, mystikerne har udsagt.

Vi er vant til at de to sider, udsigelsen og modtagelsen, er integrerede dele af kommunikations-situa-tionen, men hvad angår mystikken, så er de det ikke længere: mystikeren er til fulde klar over, at hans udsigelse aldrig vil blive forstået - og modtager burde modtage mystikerens udsigelse vel vidende, at han aldrig vil modtage det intenderede, da det intenderede er uudsigeligt i og med at det drejer sig om metadiskursiv væren.
Man kan så spørge: hvorfor udsiger mystikeren så overhovedet noget? Der er to gyldige svar:

a) han kommer gennem sin egen udsigelse til konceptual klarhed om sin egen indsigt og får derved hjulpet sig selv af med teologiens indoktrinerede falske forestillinger desangående;
b) han vil aflægge et vidnesbryd om, at en sådan, uudsigelig, indsigt er mulig.

Det skulle være indlysende, at noget absolut ikke kan beskrives i prædikative termer. Mystikkens diskursive problem synes altså i høj grad at være centreret om den Aristoteliske logiks basis i subjekts-prædikat-relationen og man kunne således tænke sig, at en non-Aristotelisk logik, eller en diskurs, der bygger på eller integrerer en kritik af vores gældende lingvistik, ville tilbyde et bedre forståelsesgrundlag for mystikernes udsigelser - i det mindste et bedre formidlingsgrundlag. Denne pointe synes af en eller anden grund at have gået hen over hovedet på mystikforskningen.
I denne forbindelse kan vi dog konstatere det væsentlige, at et non-figurativt billedsprog netop ved at have afvist mimesis, og dermed det mimetiske maleris forankring i prædikativ udsigelse om det gengivne objekt, har sat sig udover den subjekts-prædikatrelationen, der hindrer den Aristoteliske logik og dens (vores) lingvistik i at kunne udsige noget gyldigt om mystikkens erkendelser. Derfor er det dog ikke givet, at det non-figurative billedsprog er i stand til at formidle mysticismens indsigt, men det tilbyder i det mindste en metadiskursiv udsigelsesmulighed.
Det synes på det bestemteste sådan, at i hvertfald Suprematismen blev udviklet på dette grundlag og i håbet om, at det ville kunne udsige den mystiske indsigt. Vi synes i dag at kunne konkludere, at Suprematismen som sådan slog fejl, for suprematismens billedsprog er siden ikke kendt som noget, der åbner folks øjne for glæden ved Det Absolutte, men, i reklamer, som noget, der åbner folks øjne for glæden ved L'Oreal hårmousse, mv.
Vi har desuden set, at de første non-figurative kunstneriske forsøg på at udsige mystikken begik den fejl, jeg ovenfor nævnte som problem "b": ikke at skelne mystik fra okkultisme. Vi må så rent metodisk spørge, om modernismens senere udviklinger af det non-figurative billesprog

1) slap tilknytningerne til det mystiske
2) fortsatte med at sammenblande mystik og okkultisme ("b")
3) tog konsekvensen af uudsigeligheden ("a"), sådan at kunstnerne malede for deres egen skyld og deres værker ikke længere var kommunikationer, men rent private konceptualiseringer af noget, der kun kan antydes i negative termer.

Dette sidste synes at være tilfældet og vi står derfor med det kulturhistoriske faktum, at udviklingen af det non-figurative maleri står i større gæld til mysticismen, end til noget andet enkeltstående. Det er da også kun passende, at hvis man vil forstå det non-figurative maleri og kunstnernes intentioner dermed, at man så tager en forståelse af mystikken med i betragtning.

Rothko, 1963.

Reinhardt og mysticismen
For at opsummere: Første bølge af non-figurativ æstetik kom som en følge af de okkult-mystiske impulser mme. Blavatsky og Ouspensky havde tilført kulturen omkring århundredeskiftet samt ved den indsprøjtning vestlig kultur for første gang fik i og med at en højt estimeret hinduistisk mystiker, Swami Vivekananda, begyndte at undervise i vesten. Næste gang, der skete noget kulturhistorisk lige så afgørende, var med Zen-buddhismens indtog. Det skete omkring 1950 da, for første gang nogensinde, en estimeret Zen-mester, slog sig ned i vesten for at undervise: D.T. Suzuki.

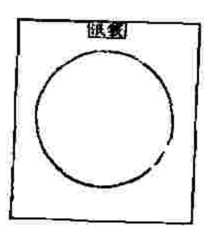
D.T. Suzuki - Zens indtog i modernismen
Suzuki, der iøvrigt var professor i filosofi, udgør for de modernistiske kunstneres åndsliv en revolution på niveau med den, der blev fremkaldt af mme. Blavatsky's Teosofisk Samfund og Swami Vivekanandas yoga og Ouspenskys "superdimensionelle psykologi". Før Suzuki var der i vesten kun én bog om Zen, fra 1913: Religion of the samurai, af K. Nukariya. Suzukis første værk på engelsk er Essays in Zen Buddhism 1927. En del heraf genbruges i det berømte værk An Introduction to Zen Buddhism (1934) som Jung skrev forord til (Suzuki mente iøvrigt, at Jung ikke rigtigt havde forstået Zen). I 1950 kom Manual of Zen Buddhism som Reinhardt studerede grundigt.

Suzuki skriver om oplysing (satori) at det er en tilstand i hvilket livet føles som total frihed og i hvilken livet nyder sig selv. Han påpeger, at Zen ikke er en filosofi.

> "Zen er ganske afgjort ikke et system, der er grundet på logik og analyse. Om noget er det logikkens antipode, idet jeg ved logik forstår den dualistiske tænknings metode."

Ideen er, at alle mennesker allerede er Buddhaer, ie. "oplyste", de ved det bare ikke. Zen (og buddhisme generelt) vil altså ikke lægge noget til individet, men vil antyde vejen til at afdække, eller genopdage, realisere, ens sande natur - buddhanaturen. Zens middel dertil er Zazen: meditativ introspection i hvilken sjælelig stilhed, tomhed, dyrkes. Den tomhed kaldes sunyata. Ideen er, at når man har lagt alt bort, er der kun væren tilbage og den væren er ét med Det Absolutte. Sålees er der egentlig ikke tale om tomhed, men fravær af ikke-oplysthed, fravær af dualitet - men da alt vi normalt kender er dualistisk, beskrives sunyata i almindelighed som tomhed eller ved negation: ikke-. For så vidt er der stor overensstemmelse mellem Zen og mysticismens via negativa.
Denne overensstemmelse var da også en sag, man udforskede i årtierne efter Zen kom til vesten, dvs. op i '70-erne. Trappist munk Thomas Merton, med hvem Reinhardt var livslang ven , promoverede denne opfattelse og korresponderede privat med Suzuki. Det væsentlige er, at Reinhardt, med Merton, indoptog Zen og hele den østlige mysticisme på en måde, der udelukkede okkultismens metafysiske fænomenologi og istedet orienterede sig om væren som noget, der kunne realiseres ved at aflægge sig ikke-væren: fjerner man med andre ord alt, så er der Det Absolutte tilbage. Overfører vi dén logik på kunst: fjerner man alt fra kunstværket, så er der absolut, ren, kunst tilbage. Lad os undersøge dén pointe i forhold til Reinhardt:

Reinhardts æstetik
Ad Reinhardts (1913-67) indfaldsvinkel til kunsthistorie, livet, mv var i det væsentlige ud fra mysticismen. Hans yndlingsforfattere er f.eks.: Coomaraswamy (kunst- og kulturhistoriker), D.T. Suzuki, Tillich, Maritain, Buber og Johannes af Korset. Alle er enten mystikere eller tænkere med den opfattelse, at mystikkens mål er almenmenneskeligt og transreligiøst.
Fra 1931-35 studerede R. ved Columbia College, hvor han blev ven med Tomas Merton. Merton fik siden et lille "sort billede" af Reinhardt, som han opfatter som en "ikon" og et godt redskab for andagt.
R. Studerede Buddhisme, Sufi-mystik samt kristen mystik hele sit liv 1940-43 studerede han Amerikansk Indiansk kunst og kultur. 1944 : Japansk kunst og Islamisk bygningsdekoration. 1946-52: Asiatisk kunsthistorie. I 1960 skrev han f.eks. en afhandling om Buddha-figurer og Buddhafremstillinger. R. har altså hele sit liv haft en vægtig interesse i den æstetiske realisation af mysticismen og ydermere en forståelse af mysticismen som transkulturel. Han har således også været bekendt med de monokrome billeder, der forekommer i hinduistisk tantra til at afbilde den ultimative væren, samadhi .
Gennembrudet i Reinhardts kunst kom i 1953, hvor han opgav farven fuldstændig og malede alene sort-i-sort. Året er ikke tilfældigt: i 1952 holdt D.T. Suzuki sine historiske forelæsninger om Zen på Columbia Universitet. R. flyttede tilbage til Columbia fra New York for at følge forelæsningerne. Suzukis Manual of Zen Buddhism udkom og rummede den klassiske billedserie, der illustrerer zenmunkens vej til satori og efterfølgende tilbagevenden til et almindeligt liv. Tegning 8 gengiver satori, oplysningen, og minder påfaldende om konceptet i Reinhardts (og Rothkos) billeder:



I årene '53 - '55 udviklede Reinhardt sin karakteristiske komposition: et strengt geometriseret monokromt kors, malet sort-i-sort. Korset er (i følge ham selv) ikke er et kristen motiv, men en "non-komposition". Reinhardts erklæringer om sin æstetik tager da også nu en drejening; han definerer sin kunst på Zen vis: ved negation "no …" ("ikke …"), og det nærmeste vi kommer et bestemt, positivt, udsagn, bliver dobbeltnegation:

> "Idag nægter mange kunstnere som jeg selv at være involveret i ideer. For mig er maleri - ikke synsbedrag, ikke vindue-i-væggen, ikke illusioner, […] ikke anti-intellektualisme, […] ikke lavt bevidst-hedsniveau, ikke naturforbedring, ikke virkeligheds-reduceren, ikke afspejlen-af-livet, ikke abstreheren fra noget, ikke vrøvl, ikke involvering, ikke forveksling af maleri med noget, der ikke er maleri."

Reinhardt udtalte om sit standard sort-i-sort "kors" maleri:

> "det er et rent, abstrakt, non-objektivt, tidløst, rumløst, uforanderligt, relationsløst, uegennyttigt maleri - et objekt, der er selvbevidst (ingen ubevidsthed), idealt, transcendent, bevidst om ingen ting uden kunst (på det bestemteste ingen anti-kunst)

Reinhardt beskrev i '54 det østlige perspektiv som et, der begynder med "en bevidsthed om den ufattelige uendelighed af alle ting dér ude, og ganske som tingene bliver mindre, jo tættere de kommer, så ender beskueren med at miste (finde?) sig selv i sin egen bevidsthed". Pointen hér er, at det at miste sig selv, ganske som i mystikken, i sin yderste konsekvens regnes for at finde sig selv.
I æstetisk forstand kan dette ikke overføres til ret meget andet end, at ved at fratage maleriet alt, det rummer: farve, former, komposition, osv. så ender maleriet med at være et rent maleri, der falder sammen med ren væren og ren handling, dvs. ikke blot repræsenterer noget nondualistisk, men er den nondualisme. Reinhardts sorte billeder er således ikke billeder eller repræsentationer, men negationer der negerer alt andet end deres egen eksistens, dvs. væren som sådan. De er således eksakte paralleller til mystikerens forsøg på 1) at udsige det uudsigelige gennem ikke-udsigelse deraf, 2) i det mindste at komme uvidenhed om den mystiske realisering til livs gennem at pointere, hvad der ikke er den realisering, siden den i sig selv er uudsigelig, 3) at afgive et vidnesbyrd om det uudsigeliges væren og værdi til inspiration for andre. I 1958 skrev R. følgende, der synes et forsøg på at placere hans æstetik i mysticismens non-dualistiske sfære:

> "Metafysisk=æstetisk spekulation, negativt=positivt rum, dybde=overfladetid, objekt=subjekt, nærvær=fravær, mikro/makrokosmos, yin og yang, zemin u zemain."

Ad Reinhardt, 1960.

I et interview fra 1966 erklærede han sin uforbeholdne interesse i det, der transcenderer både materie og ideer:

> "Mit maleri har intet at gøre med materialer, lige så lidt som det har noget at gøre med ideer. Hvad jeg end gør, så kommer det alene fra gøren og forholder sig alene til, hvad der er gjort"

Han er således ved det zen-buddhistiske ideal om handling i verden efter man har realiseret den absolutte væren hinsides alt bevidstheds-materiale, samt hinsides alle fysiske og metafysiske, okkulte, kræfter og fænomener (at dette samles i zen begrebet makhyo, som det, der skal renses ud, transcenderes).
Reinhardt erklærer sammesteds, at hvis man vil udsige noget om Det Absolutte, må man gøre det i negative termer: at en kunst, der vil søge at udtrykke noget absolut, må gøre det ved hjælp negative, ikke positive virkemidler. Således må mimesis selvfølgelig også afvises, men også alt andet, hvorved kun sort bliver tilbage. Sort, da hvidt er en syntese af alle farver. R. kalder sine standard sort-i-sort billeder for "sorte" billeder, eller "negative" billeder. Han forbinder sin kunst direkte med mysticismen; med:

> "En lang tradition af negativ teologi, hvor i religionens essens, og i mit tilfælde kunstens essens, er beskyttet, eller der gøres forsøg på at beskytte den, fra at fastlåses eller vulgariseres eller udbyttes."

Kunstnerne som "mystikere"
Der synes at være sammenfald mellem de citerede kunstneres opfattelse af deres (og deres kunsts) forhold til religion og spiritualitet, som der er mellem og mystikernes forhold til religion og spiritualitet. Kunstnerne insisterer eksplicit på, at de med deres værker transcenderer religionen og peger hen mod det, som msytikken også peger hen mod; kunstnerne opfatter sig selv som mystikere. Er det nu også rimeligt?
Vi kan måske mene det om Reinhardt, men knap så godt om Malevich og slet ikke om Kandinsky med hans foranking i Steiners forvridning af mysticismen så den passer ind i okkultismens kosmologi. For at forstå bevægelsen gennem århundredet fra Kandinksy og Malevich til Reinhardt må vi altså nu forstå forholdet mellem okkultisme og mysticisme. Reinhardt - og også Rothko - brugte i høj grad mystikken som deres æstetiske legitimering og som grund til at afvise den tidlige ekspressionisme, specielt Kandinskys og Blaue Reiters - Rothko sagde f.eks. i 1958 at kunst ikke er et spørgsmål om at udtrykke sig selv: "Forestillingen om at udtrykke sig selv [self-expression] sømmer sig for en forfængelig kvinde eller et uhyre, men ikke for en kunstner. For kunstneren er problemet at tale om, og til, noget udenfor en selv" ; altså ingen inderlighed eller ekspressionisme dér.
Reinhardt & Rothko synes at være mystikere, hvor grupperne omkring Kandinsky er okkultister og de omkring Malevich er "psykologiske superdimensionalister" i Ouspensky ånd - men de regner sig dog alle for af samme ånd som mystikerne. Giver det mening? Vi må således først have fat i de afgørende forskelle mellem mystikken og okkultismen, før vi præcist kan værdsætte udviklingen af det non-figurative maleri op gennem modernismen.

Okkultisme vs. mysticisme
Blavatskys esoteriske system, promoveret under Teosofisk Samfund, er oprindelig en blanding af både vestlig og østlig okkultisme og mysticisme, men blev under Annie Besants ledelse blev det mere og mere drejet over mod den indiske metafysik: Yoga, Samkhya, Vedanta og Buddhisme. Teosofiens erkendelseslære er imidlertid mestendels okkult, i det den mener, at individet skal udvikle sig hen imod enhed med det guddommelige ved at erkende først det ene metafysiske skabelsesplan, siden det næste, indtil individet transcenderer alle planer og når "logos": Det Absolutte. Teosofiens system er godt nok et forsøg på at lave en syntese af okkultisme og mysticisme, men mysticismen lader sig kun svært forene med en evolutionstankegang.
Mystikeren vil ikke udvikle sin erkendelse fra det ene metafysiske plan til det næste, men vil transcendere alle metafysiske planer for at nå umiddelbar erkendelse af Det Højeste, gud, Det Absolutte (hvad man nu vil benævne det). Mystikeren vil således også transcendere sin egen individualitet, både sit legemlige ego og sit såkaldt "Højere Selv", ud fra den forestilling, at han allerede i sit væsen er ét med Det Absolutte, men kun forhindres i at begribe det, fordi han identificerer sig med egoet, såvel det lavere som det højere. Det, der angiveligt skulle udvikle sig, anses således for noget, der skal transcenderes, hvorved evolutionstankegangen falder bort. Mystikeren mener ikke, at man kan guddommeliggøre sig, men derimod at man ved at transcendere alle fænomener samt den personlige individualitet kan erkende ens værensmæssige enhed med det guddommelige, Det Absolutte.
Okkultisten derimod har den forestilling, at det spirituelle liv er et spørgsmål om udvikling og ophobning af indsigt gennem erfaring fra inkarnation til inkarnation - Steiner pointerer dette i de fleste af hans hovedværker . Okkultisten vil udvikle sig mere og mere, indtil han når en fuldkommen forståelse af sin plads i kosmos og af skabelsens sammenhænge. Steiner bruger i den forbindelse Goethe til at forankre sin okkultisme i Goethes natur-romantiske organismetænkning. Okkultisten, & Steiner, vil altså ikke ud over sin individualitet, men vil lade individualiteten vokse til et format, der er en halvgud værdig: udødelig og alvidende - ganske som Goethes Faust. Okkultisten har således den temmelig modsatte opfattelse af spiritualitet i forhold til mystikeren. Han har ydermere en temmeig modsat opfattelse af det guddommelige i forhold til mystikeren, hvilket nok kræver en uddybning:
For mystikeren er der tale om Absolut Væren, der i sig selv er alkærlig, lyksalig, bevidst, osv. og som man alene er forhindret i at leve helt og fuldt i bevidst enhed med, fordi man identificerer sig med jeget og personligheden. Steiner derimod er af den opfattelse, der i det hele taget kendetegner okkultismen, at: "Jeg'et lever i den enkelte menneskelige individualitet som det højeste guddommelige". Det højeste guddommelige betyder selvfølgelig, at der ikke er nogen erkendelse mulig udover erkendelse af jeget (det reinkarnarende, højere jeg, eller højere selv). Hvad mener Steiner da om det at erkende det guddommelige? Han skriver i Den Højere Erkendelses Udviklingstrin:

> "Ganske vist findes »Det guddommelige Selv« jo i ethvert menneske. Men det er jo dog tilfældet med ethvert væsen. I stenen, i planten, i dyret findes og virker også det »guddommelige Selv«" .

For så vidt synes Steiner at sige det samme som mystikken, for guds (eller Det Absoluttes) allestedsnærvær er jo udgangspunktet for det hele: at gud er i én og at man i det væsentlige er ét med gud og skal komme til erkendelse af den enhed. Men Steiner affejer så interessen i væren som uvæsentlig og sætter istedet interessen i fænomener og "den usædvanlige oplevelse" som det, det åndelige liv kommer an på:

> "Men det, det kommer an på, kan ikke være blot i al almindelighed at føle og vide dette, men virkelig at komme i forbindelse med dette »guddommelige selvs« åbenbaringer.
> "Man skal lukke sine øjne op og betragte guddommens åbenbaring i den fysiske verdens ting, i stenen, i planten, ikke give sig hen i drømmerier om, at dette dog altsammen kun er »tilsyneladelser« og at guds sande skikkelse er skjult der bagved. Nej, gud åbenabrer sig i sine skabninger og hvem der vil erkende gud må lære at erkende disse skabningers væsen. Derfor skal man også lære virkelig at betragte det, der foregår i de højere verdener, hvis man vil erkende det »guddommelige«. Bevidstheden om, at det »guddommelige menneske« lever i én, kan højst udgøre begyndelsen."
> Okkultismens standpunkt er dét, at blive et andet menneske, for at kunne opleve andet end det sædvanlige."

Hér definerer Steiner sin "åndsvidenskab" som mysticismens antitese. Det væsentlige for ham er ikke at erkende, slet ikke være ét med, den guddommelige væren, hvilket han kort affejer som drømmerier. Både okkultisten og mystikeren vil altså erkende noget metafysisk, men hvor mystikeren vil erkende sin absolutte væren og transcendere individualiteten og fænomener, vil okkultisten erkende metafysiske fænomener og udødeliggøre sin individualitet - "blive et andet menneske, for at kunne opleve andet end det sædvanlige".
Steiner er således rendyrket okkultist, teosofferne derimod antager en mellemposition, i det de mener, mysticismens erkendelse af Det Absolutte godt nok transcenderer både jeg og "højere Selv", men at den erkendelse forudsætter åndelig evolution. Teosofferne overtager østlig metafysik og sætter med den en række metafysiske planer og erkendelsestadier over individualiteten; de er i østlig filosofi kendt som hhv. manas, buddhi og atma: de er subjektive bevidsthedstilstande mellem det individuelle ego, eller "højere Selv" som man vil, og Det Absolutte. Steiner sætter egoet som det absolut højeste (guddommelige) i mennesket og for at gyldiggøre det ud fra østlig filosofi og mysticisme, tvinges han til fuldstædnig at omdefinere den østlige metafysiks væsentligeste begreber - vel at mærke uden at gøre opmærksom på, at det er det, han gør. Steiner hævder, at manas, buddhi og atma ikke er givne højere niveauer af bevidstheden, der ligger over, transcenderer, det individuelle jeg, men at de tre består i opøvede evner hos det individuelle jeg, nemlig jegets erobring af de lavere principper, hhv. sit følelseslegeme, sit vitallegeme og sit fysiske legeme . Det er mildest talt at vende tingene på hovedet.
Teosofien holder fast i begrebernes korrekte betydning, så omskrivningen er Steiners eget påhit. Steiners projekt er at erkende de metafysiske kræfter, der virker i sjælen og kosmos og gøre brug af dem til dels at forædle sig selv i Goetheansk forstand, og dels, som yderste mål, komme til fuld erkendelse af udødelighed, sit reinkarnerende ego. Steiners perversion af mysticismen består i, at han insisterer på, at dette er, hvad mysticisme, Buddhisme, Hinduisme, mv. traditionelt lærer .

Kandinsky, Malevich og Reinhardt
Det bliver mere klart, hvilken radikal forskel der er mellem på den ene side Kandinskys spirituelle æstetik og på den anden side Malevich's og Reinhardts. Kandinskys interesse i tanke-former og det synæstetiske sammenfald mellem klang, form, farve og følelse/tanke på de metafysiske planer synes at være hele grundlaget for hans æstetik. For så vidt er han okkultist af Steiners skole.
Malevich derimod synes mere at orientere sin æstetik mod Det Absolutte og mod transcendering af alle fænomener, også de metafysiske. Kandinsky ville lave billeder, der havde en virkning på beskuerens metafysiske legemer og således udviklede beskueren åndeligt. I dén æstetik gælder det samme, som okkultisten siger om de metafysiske verdener: at form/farve og klang er uadskillelige; ud fra den tankegang må Kandinsky mene, at der til hans form/farve kompositioner er knyttet klange, der vibrerer i de metafysiske sfærer omkring billedet og forplanter sig til beskuerens metafysiske legemer - sådanne betragtninger er hans skrifter spækket med. Noget sådant finder vi ikke hos Malevich eller Reinhardt: De centrerer deres æstetik omkring transcendens og absolut væren; Kandinsky centrerer sin om transformation og metafysiske fænomener. Reinhardt er således at regne for mystiker, hvor Kandinsky, sammen med NKV, Blaue Reiter, osv., er at regne for okkultister. Malevich derimod er ikke så klart definérbar: hans spiritualitet synes egentlig mest at kunne spores til den forvirrede sammenblanding af tidens tanker om den 4.dimension, non-euclidisk geomtri og yoga, som vi finder hos den tidlige Ouspensky - dvs. før denne blev elev af Gurdjieff (1915).
Imidlertid har de alle tre, Malevich, Kandinsky og Reinhardt det til fælles, at kunsten for dem er en metafysisk erkendelsespraksis, ikke en rent æstetisk handling - som Rothko sagde om sine malerier: "De er ikke billeder", hvilket lægger hans æstetik i samme spor som Reinhardts. Malevich's og Reinhardt/Rothkos projekt synes ganske vist at være nogenlunde det samme: at nå den absolutte væren, som de østlige mystikere kalder samadhi eller satori, men med den forskel, at Malevich opfattelse falder sammen med teosoffernes, at man skal udvikle sig til at kunne inkarnere den væren: "Jeg søger gud, jeg søger mit ansigt, jeg har allerede skitseret dets omrids og jeg stræber efter at inkarnere mig selv" . Reinhardt derimod vil, i mysticismens ånd, ikke inkarnere noget som helst: man skal alene ophøre med at være uvidende om sin absolutte væren, dertil kræves, at man aflægger sig både sindsstoffet og sindets forblændelse af okkulte fænomener (makhyo) og går gennem tomheden (sunyata) ind til Det Absolutte (satori). Det synes sådan, at Reinhardt har forstået det mystiske erkendelsesprojekt en del bedre end Malevich og at Reinhardts, og vel også Rothkos, æstetik udgør en mere rendyrket realisering af mystikkens idéindhold.

Suggestion og tro vs. viden
Med mysticisme taler vi altså ene og alene om den direkte erfaring af det guddommelige/Det Absolutte og den derpå følgende erkendelse af det guddommelige som noget, der ikke er adskilt fra en selv, men er ens inderste, absolutte væren. Altså transcenderes gudsbegrebet til slut, i det man går hinsides ethvert begreb til ren væren. Det er ikke underligt, at de, der tror mere på dogmer end umiddelbar erfaring, altid har haft det svært med mystikken. For at undertrykke mystikken brugte katolicismen bålet, protestantismen bruger den dag idag frost. Præsteskabet er selvfølgelig rædselsslagent for den mulighed, at nogle skulle vide, hvad de taler om, når de taler om det guddommelige: tænk hvis erfaringen stred mod teologien - hvad den som regel gør!
Det er beklageligt at intellektuelle ofte afviser mysticismen som enten okkulte fantasterier eller religiøst præk, specielt i dag, hvor teologiens under-trykkel-ses-virksomhed burde været smidt ud med badevandet. Mysticismen rummer et prægnant filosofisk og erkendelsesteoretisk projekt, der kan tilbyde en vital indsprøjtning til tidens åndsliv - ikke mindst en kritik af Derridas dekonstruktion og psykosemiologien.
Der er i kirken kun tro, samt den følelse af glæde i hverdagen, der kommer af den suggestion, at man er befriet for alle synder og frelst ud i al evighed. Mystikeren afviser enhver form for teologisk selvsuggestion såvel som præsternes rituelle heterosuggestion hver søndag, mv.
Religionskritiske tanker, på linie med disse, var hverdagskost for de banebrydende non-figurative modernister. De mente, at deres kunst ville være med til at bringe en ende på kirkens undertrykkelse af spiritualitet og stimulere menneskets naturlige stræben efter at opleve det absolutte guddommelige.
Enhver moderne, der på en eller anden måde støtter sig til endda blot Schopenhauer og ikke teosofi, mv., tager del i denne holdning. Det non-figuratives fædre og mødre mente så (naivt), at kunsten tilbød en vej til direkte indsigt i enheden mellem Det Absolutte og ens eget væsen - eller i det mindste tilbød et fingerpeg derom. Derved skiller de sig fra de egentlige mystikere, der mener at det guddommelige i første omgang kun kan erkendes umedieret og i én selv. For mystikeren er indsigt i guds væsen det samme som den ultimative indsigt i ens eget væsen (og omvendt): siden gud er allestedsnærværende, er han også aldeles nærværende i een: der er derfor ingen grund til at lede efter gud eller det guddommelige andre steder, end hinsides psykens diskursive og konceptuelle register, dvs. ikke i metafysiske fænomener eller skabelsens åbenbaringer (á la Steiner); ikke i sentiment eller naturen (á la romantikken); og ikke via prædikener eller nogen diskurs overhovedet, ej heller bøn, (som i kirkendommen).
Ydermere er det mystikkens yderste erkendelse, og derfor om noget dens eneste teologiske belæring, at siden gud er allesteds-nær-værende, kan vi overhovedet ikke tale om adskilthed mellem os selv og gud : guds væren og vor egen væren er således eet i den yderste Absolutte væren og vi har ikke andet at gøre, end at aflægge os alt det, der holder os fra at indse den enhed og leve den enhed. En kunstnerisk æstetik baseret på mysticisme må derfor, for at udtrykke noget sådant, først fjerne alt mimetisk, siden flere og flere forskelle: vi ender således med Malevich's hvidt i hvidt, Reinhardts sort i sort, Rothkos brunt i brunt.

Mysticismens aktualitet
Samspillet mellem modernisme og mysticisme har siden '70-erne bevæget sig ind i en ny fase. Mysticismens indflydelse på æstetikken synes at have endt med Rothko og Reinhardt omkring 1970. Derimod er mysticismen ved at blive undersøgt og reformuleret på en måde, der befrier den fra teologi og religion og istedet placerer den indenfor psykologien og filosofien. Det har afført to livskraftige retninger:

1) mysticismen er ved at ændre vore psykolgi; en ny psykologisk retning: Transpersonel Psykologi, er ved at udvikle sig, der på vestlig humanistisk grund søger at begribe mysticismens erkendelser og konkludere noget fornuft om, hvordan de kan hjælpe os til en større selvforståelse .
2) mystikerne selv er ved kristisk at undersøge og afvise den forankring i myter og teologi, mysticismen har haft gennem enten tradition, kulturel isolation eller metaforisk brug af religiøse og mytiske begreber og forestillinger. Der er hér to kategorier, 1) de mystikere, der har opnået indsigt uafhængigt af en religiøs sammenhæng og således kritisk revurderer de traditionelle forståelserammer udefra, med udgangspunkt i egne erfaringer; vi har hér et, med rette, verdensberømt eksempel: Gopi Krishna ; 2) de, der har nået indsigt indenfor et system og diskuterer systemet indefra i forhold til psykologi .

Mysticismens projekt synes langt mere tidssvarende og nyttig for et moderne intellektuelt menneske end alle varianter af genkristning og New-Age; dette både i filosofisk, psykologisk eller religiøst henseende. Mysticismen kan i kraft af sin tusindårige og transkulturelle historie ikke reduceres til blot en religiøs henrykkelse over, om ikke erkendelse af, det teologien i bedste fald fabler om, i værste fald udsteder tomme løfter om. I krafts af mysticismens alder og transkulturelle udbredelse fremlægger den et kollosalt vidnesbyrd om, at der muligt at erkende sin rene væren og at væren i den erkendelse viser sig at være både lyksalig, ikke-referentiel og non-diskursiv.
Hvad kan man så bruge al dette til nu i 1996? Ud over den personlige erkendelsesmæssige værdi, synes mysticismen at tilbyde potente perspektiver på, som ovenfor vist: moderne kultur, men i særdeleshed også på psykologien og filosofien: Psykoanalysen og Lacans semiologisering af bevidstheden samt Derridas dekonstruktion af "ontoteologien" synes ihvertfald meget mangelfulde forståelses-rammer i lyset af mysticismens vidnesbyrd om den prædiskursive bevidsthed og nondiskursive væren . Mysticismens vidnesbyrd pointerer, vel at mærke, at den rene væren ikke er fravær af viden eller opmærksomhed, men fuldstændig bevidst opmærksomhed i nuet; og ydermere kendetegnet ved i sig selv at være ikke blot fredfyldt, men lyksalig, kærlig og bevidst, uden af den grund at være hverken naiv, sentimental eller forstyrret.
At oplevelsen af samadhi, unio mystica, er sådan, vil jeg hermed aflægge et personligt vidnesbyrd om. Jeg vil endda tilbyde at lære andre at hensætte sig i den tilstand, der traditionelt kaldes mystisk kontemplation, hvor bevidstheden får adgang til samadhi.
En neuropsykologisk eller neuromedicinsk undersøgelse af de, der kan gå ind i tilstanden af samadhi, vil det kun være på høje tid at få gennemført.
Uanset hvad man end måtte mene om disse tilbud, så er det ikke til at lukke øjnene for den grad, i hvilken mysticismen har været med til at forme modernismens æstetik og åndsliv og endnu udgør en væsentig og voksende påvirkning, der synes at brede sig til flere og flere områder.

JAN ESMANN

Copyright 1998, Jan Esmann. All text and images on this site are protected by Danish, U.S. and international copyright laws. Unauthorized use is prohibited.