

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τμήμα Μουσικών Σπουδών



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η μουσική στο θεωρητικό έργο του Καντίνσκι»



Εικόνα 1. Καντίνσκι Β., «Σύνθεση IV» (1911)

Αλεξάνδρα Μπαλαφούτη

Αρ. Μητρώου: M2016080

Κέρκυρα

Μάιος 2023

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«Η μουσική στο θεωρητικό έργο του Καντίνσκυ»

Αλεξάνδρα Μπαλαφούτη

Επόπτρια καθηγήτρια: Αναστασία Σιώψη

Βαθμολογητές:

Δήμητρα Χόνδρου

Μαρία Ντούρου

Κέρκυρα

Μάϊος 2023

Περιεχόμενα

Πρόλογος	4
Ευχαριστίες	5
Περίληψη.....	6
Εισαγωγή.....	7
Κεφάλαιο 1ο	9
1.1 Μια αναδρομή στον βίο του Βασίλι Καντίνσκυ.....	9
1.2 Η θέση του Καντίνσκυ στο καλλιτεχνικό κίνημα του Εξπρεσιονισμού	21
2.1 Η μουσική μέσα από τα έργα του Καντίνσκυ.....	25
2.2 Η μουσική ως τέχνη.....	29
2.3 Δομικά στοιχεία σύνθεσης	32
2.3.1 Ρυθμός.....	33
2.3.2 Ήχος.....	34
2.3.3 Αρμονία	35
2.3.4 Μελωδία.....	37
3.1 Η καλλιτεχνική ιδιότητα και η εξέλιξή της.....	39
3.1.1 Κείμενα 1901-1916	40
3.1.2 Κείμενα 1926-1938	42
3.2 Η μουσική στο έργο τέχνης του Καντίνσκυ.....	43
3.3 Καντίνσκυ και Σένμπεργκ	47
Συμπεράσματα	56
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	59

Πρόλογος

Σε μια εποχή όπου η τέχνη υπερέβαινε τα παραδοσιακά όρια της αναπαράστασης, ο Βασίλι Καντίνσκι άφησε ένα ανεξίτηλο αποτύπωμα στον κόσμο της ζωγραφικής. Ωστόσο, η συμβολή του δεν περιορίζεται μόνο στα χρώματα και τις γραμμές που χρησιμοποίησε για να αποδώσει την εσωτερική του αλήθεια, αλλά εκτείνεται και στον τρόπο με τον οποίο συνδέθηκε με την μουσική, αποκαλύπτοντας έναν μοναδικό παράγοντα της καλλιτεχνικής του ιδεολογίας.

Σε αυτό το πλαίσιο, η μουσική έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην καλλιτεχνική εξέλιξη και την πολυδιάστατη προσέγγιση της τέχνης από τον Καντίνσκι. Εντυπωσιασμένος από την δύναμη της μουσικής να προκαλεί έντονες αισθητικές αντιδράσεις, θεωρούσε αυτήν την τέχνη ως πρότυπο για τη ζωγραφική, προσπαθώντας να επιτύχει ανάλογο βαθμό αφηρημένης εκφραστικότητας στα έργα του.

Μέσα από αυτή την έρευνα, θα εξερευνηθεί το πώς η μουσική εντυπώθηκε στη θεωρητική σκέψη του Καντίνσκι, δίνοντάς του τα εργαλεία να επαναπροσδιορίσει την τέχνη της ζωγραφικής μέσα από μια νέα, εκφραστική και ενδοσκοπική προοπτική. Θα γίνει κατανοητή η προσέγγισή του στη μουσική, εξετάζοντας πώς οι μουσικές του προτιμήσεις και η ενστικτώδης αντίληψή του για τον ήχο ενέπνευσαν την ιδεολογία και την πρακτική του στη ζωγραφική.

Θα αναλυθεί επίσης πώς ο Καντίνσκι εφάρμοσε τις μουσικές αρχές στη ζωγραφική, προσπαθώντας να "ακούσει" τα χρώματα και να "δει" τους ήχους, σε μια απόπειρα να δημιουργήσει έναν πολυαισθητικό κόσμο, όπου οι διάφορες μορφές της τέχνης αλληλεπιδρούν και συνδιαλέγονται μεταξύ τους.

Τέλος, θα διερευνηθεί πώς αυτή η μουσική αντίληψη της τέχνης διαμόρφωσε την αισθητική και θεωρητική κληρονομιά του Καντίνσκι, καθώς και τον αντίκτυπο που είχε στην ευρύτερη εξέλιξη της τέχνης του 20ού αιώνα.

Ευχαριστίες

Πρώτα από όλα, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, τη κα. Αναστασία Σιώπη, για τη στήριξη, την εμπιστοσύνη και την καθοδήγηση που μου προσέφερε κατά τη διάρκεια της διπλωματικής μου εργασίας. Η εμπειρία, η γνώση και η σοφία της υπήρξαν οδηγός και πηγή έμπνευσης για μένα.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την ακαδημαϊκή μας κοινότητα, τους συναδέλφους μου και το διδακτικό προσωπικό που με υποστήριξαν και με ενέπνευσαν κατά τη διάρκεια των σπουδών μου. Τα πολύτιμα μαθήματα που έμαθα από εσάς θα τα φέρω μαζί μου καθώς προχωρώ στην επόμενη φάση της ζωής μου.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένεια και τους φίλους μου για την αδιάλειπτη στήριξη, την κατανόηση και την αγάπη που μου προσέφεραν καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου.

Τέλος, θα ήθελα να αφιερώσω αυτή την εργασία στους γονείς μου, οι οποίοι πάντα με ενθάρρυναν να ακολουθώ τα όνειρά μου και με υποστήριξαν ανεπιφύλακτα σε κάθε μου επιλογή. Χωρίς την αγάπη, τη στήριξη και την καθοδήγησή σας, αυτό το εγχείρημα δεν θα ήταν δυνατό. Είμαι πάντα ευγνώμον για την ανιδιοτέλεια και την αφοσίωση που δείξατε για την εκπαίδευση και την ευημερία μου.

Με βαθιά ευγνωμοσύνη,

Αλεξάνδρα Μπαλαφούτη

Περίληψη

Η παρούσα πτυχιακή εργασία επιχειρεί να μελετήσει τη διάσταση της μουσικής στο θεωρητικό και εικαστικό έργο του Βασίλι Καντίνσκυ (Wassily Kandinsky, 1866-1944). Ο ίδιος αντιλαμβανόταν τη μουσική ως «πρότυπο προς μίμηση» για τις υπόλοιπες τέχνες, επομένως η ίδια διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των θεωριών του, αλλά και στο εικαστικό του έργο.

Μετά την παράθεση των βιογραφικών στοιχείων του ζωγράφου, προκειμένου να αποτυπωθεί η θέση του εντός του αισθητικού περιβάλλοντος που εκπροσωπεί, δεδομένα που παρουσιάζονται στο πρώτο μέρος, το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται στη θέση της μουσικής στο θεωρητικό έργο του Καντίνσκυ, επιχειρώντας να παρουσιάσει τον τρόπο σύνδεσής της με την τέχνη της ζωγραφικής. Πιο αναλυτικά, περιγράφονται τα ειδοποιά χαρακτηριστικά της μουσικής και ο βαθμός επιρροής της στο έργο του καλλιτέχνη, ενώ παράλληλα συζητούνται τα δομικά στοιχεία της σύνθεσης ως μέσα έκφρασης αναλογικά με τα εργαλεία της ζωγραφικής.

Στο τρίτο μέρος της εργασίας παρουσιάζεται η θεωρία του Καντίνσκυ για το ολικό έργο τέχνης καθώς και οι θεωρίες του όπως αυτές αποτυπώνονται στα έργα του αλλά και ο ρόλος του καλλιτέχνη, ως προσωπικότητα που δέχεται επιρροές από τις άλλες μορφές τέχνης στην ψυχική του υπόσταση. Ταυτόχρονα, μελετάται η σχέση του Καντίνσκυ με τον Σένμπεργκ ως μια καλλιτεχνική και συναισθηματική αλληλεπίδραση που είχε αντίκτυπο στο περιεχόμενο του έργου τους.

Τέλος, επιχειρείται μια ανασκόπηση των περιόδων της ζωής του Καντίνσκυ, αλλά και των αιτιών που κατεύθυναν την καλλιτεχνική πορεία και επηρέασαν την ανάπτυξη θεωριών που επεδίωκαν την επίτευξη της «μνημειώδους τέχνης» μέσα από τη σύνθεση των τεχνών.

Εισαγωγή

Η αποδέσμευση από τα πρότυπα και τους κανόνες του κλασικισμού οδήγησε τους καλλιτέχνες στην αναζήτηση νέων φορμών ώστε να προσεγγίσουν πολυπρισματικά την τέχνη. Ο Καντίνσκυ αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, καθώς ανέπτυξε θεωρίες για τη σύνδεση των τεχνών και ειδικότερα για τη σύνδεση της ζωγραφικής με τη μουσική. Άλλωστε, ο ρόλος του καλλιτέχνη έχει άμεση σχέση με το καλλιτεχνικό αίτημα. Αυτό σημαίνει πως η δημιουργία της τέχνης υπηρετεί κάποιον σκοπό, ο οποίος κατά τον Καντίνσκυ συνδέεται με τη μουσική.

Η αναπαράσταση της φύσης αποτελούσε τον κύριο άξονα της τέχνης¹, στη συνέχεια όμως ο Καντίνσκυ φαίνεται να απομακρύνεται από αυτή τη θεωρία, προσανατολιζόμενος στην εσωτερική διάσταση ενός έργου τέχνης. Εφόσον το έργο τέχνης θα πρέπει να εκφράζει τόσο την ορθολογική όσο και τη συναισθηματική διάσταση του καλλιτέχνη, το περιεχόμενο της δημιουργίας είναι κατά κύριο λόγο ανθρωποκεντρικό.

Η μουσική επιτελεί, σύμφωνα με τον ίδιο, μια στροφή προς τον εσωτερικό κόσμο του δημιουργού, για αυτό θεωρείται ως πρωταρχική μορφή τέχνης. Επομένως, ο Καντίνσκυ αξιοποιεί τα δομικά χαρακτηριστικά της για να απομακρύνει τη ζωγραφική από την αναπαραστατική ιδιότητά της και να την εμπλουτίσει με νέες εκφραστικές δυνατότητες. Σύμφωνα με τον Arnason ο Βασίλι Καντίνσκυ «έσπασε το φράγμα της απεικόνισης της φύσης και έφερε στη ζωγραφική σε ένα εξωτικό και ανεξερεύνητο κόσμο απόλυτη αφαίρεση».²

Ο Καντίνσκι ασχολήθηκε με τη μουσική υπό διάφορες καλλιτεχνικές διαστάσεις παρακινούμενος κυρίως από τους παρακάτω λόγους. Αρχικά, είχε την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τις ιδιαιτερότητες των αισθήσεων των ανθρώπων και των μηνυμάτων που εκπέμπονταν μέσω του ήχου. Έπειτα, επηρεασμένος από τους Ρώσους και τους Γερμανούς Ρομαντικούς οδηγήθηκε στη δόμηση του ολικού έργου τέχνης.³ Σε αυτό το πλαίσιο προσέγγισε και τη μελέτη άλλων ειδών τέχνης σε συνδυασμό πάντοτε με τη

¹ Νικόλαος Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη: Η μουσική στην Ευρώπη, Τομ Γ',* ΕΑΠ, Πάτρα, 2001, 84-85.

² Arnason H.H., *Ιστορία της Σύγχρονης τέχνης, Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία,* Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1995, 122.

³ Peter Vergo. "Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg στο Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910-20. London. TateGallery. 1980, 42.

μουσική. Τέλος, περιστρεφόταν γύρω από το γενικότερο πλαίσιο αναζήτησης σύγχρονων φορμών σε αντίθεση με τις κλασικές.

Η παρούσα εργασία, λοιπόν, αναλαμβάνει να προβάλλει αφενός τις παραμέτρους που επηρέασαν τη διακαλλιτεχνική πορεία μιας σημαντικής εικαστικής προσωπικότητας, εφόσον ο Καντίνσκυ αναγνώριζε τον κοινό σκοπό των τεχνών και ταυτόχρονα επεδίωκε τη συνύπαρξή τους και αφετέρου να προβάλλει τον ρόλο που είχε η μουσική κατά τις αρχές του εικοστού αιώνα.

Κεφάλαιο 1ο

1.1 Μια αναδρομή στον βίο του Βασίλι Καντίνσκυ

Ο Βασίλι Καντίνσκυ υπήρξε μια σημαντική μορφή της ζωγραφικής τέχνης κατά τον 20^ο αιώνα, αλλά και θεωρητικός της τέχνης. Ανήκει μεταξύ των πρώτων προσωπικοτήτων που ενσωμάτωσε τις μουσικές αρχές, επιχειρώντας να προσεγγίσει την αφαίρεση στη ζωγραφική⁴. Γεννημένος στις 4 Δεκεμβρίου 1866 στη Μόσχα, ήταν γόνος μιας εύπορης οικογένειας, η οποία δεν είχε άλλα παιδιά και κατάφερε να του μεταδώσει την αγάπη για όλες τις τέχνες, όπως φάνηκε αργότερα, και πιο συγκεκριμένα για τη ζωγραφική και τη μουσική. Αργότερα, το 1871, όταν ο πατέρας του έγινε διευθυντής σε εργοστάσιο τσαγιού, ο Καντίνσκυ με την οικογένειά του μετακόμισαν στην Οδησό. Όμως, η μεταφορά αυτή διαδέχτηκε τον χωρισμό των γονιών του και κατά περίπτωση την ανατροφή του ίδιου δεν ανέλαβε κάποιος από τους γονείς, αλλά η αδερφή της μητέρας του και θεία του, Ελισάβετ⁵.

Ο ζωγράφος πέρασε τα παιδικά του χρόνια στην Οδησό, όπου αποφοίτησε από τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ενώ μέσα από τη μελέτη της μουσικής, καθώς μελετούσε μουσικά όργανα, όπως το τσέλο και το πιάνο, αλλά και χάρη στην ενασχόλησή του με τη ζωγραφική με λάδι, αναγνώρισε τις καλλιτεχνικές του τάσεις, οι οποίες στάθηκαν και ως αφορμή και συνάμα αιτία για τη μετέπειτα πορεία του. Πίστευε ότι κάθε χρώμα κρύβει και μια ζωή. Μετά τα χρόνια που πέρασε στην Οδησό, γύρισε στη Μόσχα το 1886, προκειμένου να σπουδάσει Οικονομικά και Νομική στο Πανεπιστήμιο της πόλης. Δεν έπαψε όμως ποτέ να ασχολείται με τη ζωγραφική έστω και με ερασιτεχνικό τρόπο. Μια εθνογραφική αποστολή του πανεπιστημίου το 1889 στην περιοχή Βόλογντα αποτέλεσε την αφορμή για να στραφεί το ενδιαφέρον του Καντίνσκυ στα μη ρεαλιστικά στυλ της ρωσικής λαϊκής ζωγραφικής. Η ακαδημαϊκή του πορεία τον οδήγησε στην απονομή του ισότιμου πτυχίου του διδακτορικού το 1893. Στην αρχή

⁴Βελένη, Θέμις. *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ου αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυσυναισθητική συνέργεια*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, Εθνικό Κληροδότημα, 2014, 146, <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/28405>

⁵Αναστασιάδη.Κωνταντίνα, Βασίλι Καντίνσκυ: Οι πίνακες γεννιούνται στην καρδιά μου, 13.12.2020, <https://www.maxmag.gr/afieromata/vasili-kantinski-oi-pinakes-genniontai-stin-kardia-moy/>

ξεκίνησε να διδάσκει στο Πανεπιστήμιο, όμως στη συνέχεια ανταποκρίθηκε στη θέση του διευθυντή στο φωτογραφικό τμήμα τυπογραφείου στη Μόσχα που του προτάθηκε⁶.

Η ακαδημαϊκή του καριέρα δεν αποτέλεσε εμπόδιο ούτε συγκέντρωσε την προσοχή του για να παραμελήσει ο Καντίνσκυ το ενδιαφέρον του για τις τέχνες και ειδικότερα τη ζωγραφική και τη μουσική. Αντιθέτως, η επιθυμία του αυτή ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο κατά κύριο λόγο χάρη σε δύο συμβάντα. Το πρώτο είχε να κάνει με την έκθεση που είχε λάβει χώρα στη Μόσχα από τους Γάλλους μπρεσιονιστές και το δεύτερο αφορούσε την ακρόαση της όπερας «Λοένγκριν» του Richard Wagner (1813-1883) στο Βασιλικό Θέατρο στη Μόσχα. Μάλιστα, η ρομαντική αυτή όπερα αποτέλεσε την αφορμή για να διευρύνει ο Καντίνσκυ τη συναισθητική του εμπειρία μέσα από την ένωση της φόρμας και του χρώματος με τη μουσική. Πιο αναλυτικά, ο Καντίνσκυ αναφέρει: «Τα βιολιά, οι χαμηλές νότες του βαθύφωνου και κυρίως τα πνευστά, ενσάρκωναν συμπυκνωμένη την ώρα του δειλινού, για μένα τότε. Είδα όλα τα χρώματα που είχα στο νου μου. Άγριες, σχεδόν παράφορες γραμμές διαγράφονταν μπρος μου. Δεν τόλμησα να χρησιμοποιήσω την έκφραση ότι ο Βάγκνερ είχε ζωγραφίσει μουσικά την «ώρα μου». Αλλά συνειδητοποίησα πως η τέχνη είναι γενικά πιο δυνατή απ' ό,τι νόμιζα και ακόμα πως η ζωγραφική μπορεί να αποκτήσει τόση δύναμη όση και η μουσική»⁷.

Όταν ο Καντίνσκυ βρίσκεται στην ηλικία των τριάντα χρόνων, δηλαδή το 1896 αποφασίζει να φύγει από τη Μόσχα και να εγκατασταθεί στο Μόναχο, προκειμένου να σπουδάσει την εικαστική τέχνη. Στην περιοχή ήδη τέσσερα χρόνια πριν είχε δημιουργηθεί μια ομάδα, γνωστή και ως Απόσχιση, η οποία συγκέντρωνε καλλιτέχνες που αντιπροσώπευαν ο καθένας διαφορετικές τεχνολογίες. Στην αρχή, ο Καντίνσκυ μαθήτευσε στη σχολή του Αντόν Αζμπέ, (Anton Ažbe, 1862-1905), όπου έμεινε για δύο χρόνια που συνοδεύτηκαν από έναν χρόνο εργασίας. Στη συνέχεια μαθήτευσε δίπλα στον Φραντς φον Στουκ (Franz Ritter von Stuck, 1863-1928), στην Ακαδημία του Μονάχου με συμμαθητή τον Πάουλ Κλέε (Paul Klee, 1879-1940).⁸ Ο Φραντς φον Στουκ θεωρείται από τους πιο σπουδαίους καλλιτέχνες και δασκάλους στο σχέδιο. Η αποφοίτησή του από την Ακαδημία του Μονάχου το 1900 δεν στέφθηκε με μεγάλη

⁶McMullen, R. Donald, "WassilyKandinsky", Encyclopedia Britannica, 12/12/2021, www.britannica.com/biography/Wassily-Kandinsky

⁷ Kandinsky Wassily. *Αναδρομή 1901-1913*, Αθήνα: Διάττων, 2008, 43.

⁸ Aronson, J. K., & Ramachandran, M. The diagnosis of art: Scleroderma in Paul Klee—and Rembrandt's scholar?. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 103(2), 2010. 70-71.

επιτυχία, καθώς ο ίδιος φαίνεται πως δεν ήταν ιδιαίτερα εξοικειωμένος και άρα ικανός καλλιτέχνης αναφορικά με τις σύγχρονες ζωγραφικές τάσεις. Ίσως αυτός να ήταν και ο λόγος που το επόμενο έτος αποφάσισε να φύγει από το εργαστήριο του Φραντς φον Στουκ, αποσκοπώντας να γνωρίζει ομοϊδεάτες καλλιτέχνες και κατ' επέκταση να ανακαλύψει τα καλλιτεχνικά του όρια.

Η Phalanx ήταν μια καλλιτεχνική ένωση που δημιούργησε ο ίδιος το 1901. Το περιεχόμενο των εκθέσεων της πρόβαλλε έργα τα οποία χαρακτηρίζονταν από νεωτεριστικά στοιχεία. Το γεγονός όμως αυτό δεν αντιμετωπίστηκε θετικά. Αντιθέτως, η καλλιτεχνική σκηνή του Μονάχου αντέδρασε εχθρικά. Έτσι, η ένωση άρχισε να ασκεί κριτική μέσω έντυπου τύπου από τη Ρωσία, εστιάζοντας με καυστικό τρόπο στον συντηρητισμό της σχολής του Μονάχου⁹. Η Phalanx διαλύθηκε το 1904, όμως ως τότε είχε παρουσιάσει δώδεκα εκθέσεις στο σύνολο, οι οποίες πρόβαλλαν τις συμβολιστικές και μεταϊμπρεσιονιστικές τάσεις, καθώς και το διεθνές κίνημα τέχνης της Αρ Νουβό που εντάσσεται μεταξύ των ετών 1890-1910. Όμως, οι αντιδράσεις χαρακτηρίζονταν κυρίως από αδιαφορία, γιατί οι εκθέσεις αυτές θεωρήθηκαν πως δεν συμβάδιζαν με τα καλλιτεχνικά δεδομένα του Μονάχου.¹⁰ Ωστόσο, αυτό που ο Καντίνσκυ προσδοκούσε και προσπαθούσε τόσο προσωπικά όσο και μέσα από συνεργασίες με ανθρώπους που μοιράζονταν τις ίδιες καλλιτεχνικές ιδέες και ανησυχίες ήταν να εδραιώσει ένα νέο status quo στην στον χώρο της τέχνης. Επίσης, παράλληλα με την καλλιτεχνική του πορεία, είχε γνωρίσει τη ζωγράφο Γκαμπριέλε Μύντερ (Gabriele Münter, 1877-1962) με την οποία ξεκίνησε να συνεργάζεται και μάλιστα εκείνη ήταν που τον συντρόφευσε μετά τον χωρισμό που είχε από τη σύζυγό του.¹¹

Οι εκθέσεις «Salon d' Automne» και «Salon des Indépendants» στο Παρίσι, αποτέλεσαν το μέσο παρουσίασης των έργων του Καντίνσκυ. Εκεί ο ίδιος είχε την ευκαιρία να γνωρίσει καλλιτέχνες που αντιπροσώπευαν τα κινήματα του κυβισμού και του φωβισμού. Ο Βίλχελμ Βόρινγκερ (Wilhelm Robert Worringer, 1881-1965) και το έργο του «Αφαίρεση και εν συναίσθηση» (1907) συνιστούν μια από τις καλλιτεχνικές επιρροές του Καντίνσκυ, με βάση την οποία υποστηρίζει ότι η τέχνη δεν μπορεί να στηρίζεται μόνο στην αναπαράσταση, δηλαδή να μένει στην επιφάνεια των

⁹ Weiss, P. Kandinsky and the 'Jugendstil' Arts and Crafts Movement. *The Burlington Magazine*, 117(866), 1975. 270-279.

¹⁰ Duchting Hajo, *Kandinsky*. Cologne: Taschen GmbH, 2018, 13-18.

¹¹ Bachrach, S. P. A Comparison of the Early Landscapes of Münter and Kandinsky, 1902-1910. *Woman's Art Journal*, 1981. 21-24.

πραγμάτων, αλλά θα πρέπει να επιδιώκει την εύρεση της εσωτερικής πραγματικότητας του έργου τέχνης, δηλαδή να εστιάζει σε αυτό με άξονα το πνεύμα¹².

Εφόσον η Phalanx διαλύθηκε, ο Καντίνσκυ πραγματοποίησε ταξίδια στη Ρωσία και στη Δυτική Ευρώπη, παράλληλα με κάποια χρονικά διαστήματα που ζούσε στην πόλη Μούρναου κοντά στις Άλπεις και έπειτα γύρισε ξανά στο Μόναχο. Τα έργα αυτής της περιόδου χαρακτηρίζονται από έντονες αντιθέσεις και χρώματα, ενώ τα περισσότερα σχήματα είναι αφηρημένα. Ένας από τους παράγοντες που διέπλασε την καλλιτεχνική του ταυτότητα ήταν και η Θεοσοφία με τον εσωτερισμό, όπως αναφέρει ο Ringbom.¹³ Η ενασχόλησή του αυτή τον ώθησε να αντιληφθεί ότι η τέχνη μπορεί να εκληφθεί και πέρα από την υλικές αναπαραστάσεις της, δηλαδή χάρη στο «εσωτερικό περιεχόμενό» της. Υπό αυτή τη λογική, στράφηκε στην πνευματική έκφραση, αξιοποιώντας τα αφηρημένα χρώματα και τις φόρμες, οι οποίες είναι αποδομημένες. Από την άλλη πλευρά, τα ταξίδια τού πρόσφεραν νέες εμπειρίες αναφορικά και με άλλες τέχνες όπως τη μουσική και το θέατρο. Ειδικότερα, η μουσική αποτέλεσε την αφορμή, προκειμένου ο Καντίνσκυ να αρχίσει να ανταλλάσσει αλληλογραφία με τον Σένμπεργκ κυρίως λόγω του κοινού τους ενδιαφέροντος να συνδέουν τη μουσική με τη ζωγραφική και να επιτελούν μια συνδιαλλαγή τεχνών. Τα έργα του Καντίνσκυ ονομάζονται σύμφωνα με τον ίδιο, Αυτοσχεδιασμοί, Εντυπώσεις και Συνθέσεις. Οι τίτλοι του προκύπτουν από την τάση του Καντίνσκυ να συνδέει τα χρώματα με τους ήχους.¹⁴

Πιο συγκεκριμένα, τα έργα του μπορούν να ταξινομηθούν σε διάφορες διακριτές περιόδους, η καθεμία με τα δικά της χαρακτηριστικά. Κατά τη διάρκεια της πρώιμης αντιπροσωπευτικής περιόδου (1900-1910), τα έργα του Καντίνσκυ ήταν αναπαραστατικά, δηλαδή απεικόνιζαν αναγνωρίσιμα αντικείμενα και σκηνές. Οι πρώιμοι πίνακές του επηρεάστηκαν από τον ιμπρεσιονισμό και τον συμβολισμό. Αν και δεν είναι τόσο γνωστά όσο τα μεταγενέστερα αφηρημένα έργα του, δείχνουν τον πειραματισμό του με το χρώμα και τη φόρμα.¹⁵

¹²Duchting Hajo, [...],ό.π. 13-18.

¹³Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: "A Study of Spiritualism in Kandinsky and Abstract Painting"* (Turku: ÅboAkademi, 1970), 48.

¹⁴ Thomas M. Messer, *Vasily Kandinsky*, Harry N Abrams 1997. 43.

¹⁵ Ione, A., & Tyler, C. Was Kandinsky a synesthete?. *Journal of the History of the Neurosciences*, 12(2), 2003. 223-226. Synthesis of Art. In *Schönberg and Kandinsky* 2013. (pp. 95-100). Routledge.

¹⁵ Thomas M. Messer, [...],ό.π.

¹⁵ Zhang, K., & Yu, J. Generation

Der Blaue Reiter (The Blue Rider) Περίοδος (1911-1914): Ο Καντίνσκυ συνίδρυσε το κίνημα *Der Blaue Reiter* με επιρροή μαζί με τον Φραντς Μαρκ (Franz Marc, 1880-1916). Την περίοδο αυτή τα έργα του έγιναν πιο αφηρημένα και συμβολικά. Επικεντρώθηκε στην έκφραση συναισθημάτων και πνευματικών ιδεών μέσα από ζωντανά χρώματα, δυναμικές συνθέσεις και απλοποιημένες φόρμες. Σημαντικό ρόλο έπαιξε ο συμβολισμός και η χρήση γεωμετρικών σχημάτων.¹⁶

Περίοδος αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης (δεκαετίες 1910-1920): Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο Καντίνσκυ προχώρησε περαιτέρω στην αφαίρεση, δημιουργώντας αυτό που ονόμασε «Αυτοσχεδιασμούς» και «Συνθέσεις». Ο Καντίνσκυ θεώρησε τις συνθέσεις ως κύριες δηλώσεις των καλλιτεχνικών του ιδεών. Ακριβώς όπως οι συμφωνίες ορίζουν ορόσημα στην καριέρα ενός συνθέτη, οι συνθέσεις του Καντίνσκυ αντιπροσώπευαν το αποκορύφωμα του καλλιτεχνικού του οράματος σε μια δεδομένη στιγμή της καριέρας του.¹⁷

Περίοδος γεωμετρικής αφαίρεσης (δεκαετίες 1920-1930): Τα έργα του Καντίνσκυ σε αυτήν την περίοδο έδωσαν μεγαλύτερη έμφαση σε γεωμετρικά σχήματα, όπως κύκλους, τρίγωνα και τετράγωνα. Πίστευε ότι οι γεωμετρικές μορφές είχαν πνευματική και καθολική σημασία. Οι συνθέσεις έγιναν πιο δομημένες και χρησιμοποίησε σχέσεις χρώματος και σχήματος για να δημιουργήσει μια αίσθηση ισορροπίας και αρμονίας.¹⁸

Ύστερα έργα (1930-1944): Στα τελευταία του χρόνια, τα έργα του Καντίνσκυ επικεντρώθηκαν περισσότερο σε βιομορφικές μορφές, που είναι οργανικά και ρευστά σχήματα που μοιάζουν με ζωντανούς οργανισμούς. Συνέχισε την εξερεύνηση της σχέσης μεταξύ χρώματος και μορφής αλλά με μια πιο ήπια και πιο λυρική προσέγγιση. Ορισμένα από τα έργα του κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου έδειξαν μια αίσθηση έντασης και αναταραχής λόγω του πολιτικού και κοινωνικού κλίματος της εποχής.¹⁹

Η «Νέα Ένωση Καλλιτεχνών» ιδρύθηκε από τον Καντίνσκυ το 1909 στο Μόναχο, με σκοπό τη διοργάνωση εκθέσεων και κατ' επέκταση την προσέλκυση καλλιτεχνών όπως ο Πάμπλο Πικάσο (Pablo Picasso, 1881-1973) και ο Ζωρζ Μπρακ (Georges Braque,

¹⁶ Vanechkina, I. L. Where does “The Blue Rider” Gallop? Schönberg, Kandinsky and Scriabin on the Synthesis of Art. In *Schönberg and Kandinsky* 2013. (pp. 95-100). Routledge.

¹⁷ Thomas M. Messer, [...],ό.π.

¹⁸ Zhang, K., & Yu, J. Generation of Kandinsky art. *Leonardo*, 49(1), 2016. 48-54.

¹⁹ Mcmillan, G., Casadio, F., Fiedler, I., & Sorano-Stedman, V. An Investigation into Kandinsky's Use of Ripolin in his Paintings after 1930. *Journal of the American Institute for Conservation*, 52(4), 2013. 258-277.

1882-1963).²⁰ Όμως, αυτή η ανεικονική εικαστική οπτική επικρίθηκε ιδιαίτερα με αποτέλεσμα να ακυρωθούν οι εκθέσεις και ο ίδιος να αφήσει τη θέση του Προέδρου που είχε μέχρι τότε. Η σύγκρουση αυτή με την ένωση καλλιτεχνών του Μονάχου αποτέλεσε την αιτία προκειμένου ο Καντίνσκυ να ιδρύσει σε συνεργασία με τον ζωγράφο Φραντς Μαρκ (Franz Marc, 1880-1916) μία ομάδα που ονομαζόταν Γαλάζιος Καβαλάρης (1911-1914). Αυτή η καλλιτεχνική κίνηση συνέβαλε σε σημαντικό βαθμό στην εδραίωση τόσο της αφαίρεσης όσο και του εξπρεσιονισμού στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Η ομάδα του Γαλάζιου Καβαλάρη οργάνωσε για πρώτη φορά έκθεση στις 18 Δεκεμβρίου 1911 στην οποία συμμετείχαν αρκετοί καλλιτέχνες και προανήγγειλε τη δημοσίευση του Αλμανάκ που έφτιαζαν από κοινού ο Καντίνσκυ και ο Μαρκ και έφερε την ίδια ονομασία με την ομάδα. Τα έργα των εκθέσεων του Γαλάζιου Καβαλάρη έχουν κάποια κοινά όσον αφορά την ποικιλομορφία, την τάση τους προς τον πειραματισμό, τη μορφολογική ανάπτυξη και γενικότερα την πρωτοπορία ως κυρίαρχο στοιχείο. Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά αποτελούν συμβολές που αποσκοπούν στην πνευματική ανύψωση σε όλα τα καλλιτεχνικά πεδία²¹.

Το *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, του Καντίνσκυ δημοσιεύτηκε περίπου το ίδιο χρονικό διάστημα. Σε αυτό το βιβλίο ο ίδιος εκφράζει τις εικαστικές του απόψεις και τις σκέψεις του σχετικά με την αφαίρεση. Μάλιστα, θεωρεί πως ανεξαιρέτως όλα τα είδη της τέχνης μπορούν να προσεγγίσουν με έναν τρόπο το αφηρημένο, γιατί αυτό αποτελεί και τον σκοπό τους. Αυτές οι απόψεις του όχι μόνο για το χρώμα, αλλά και για τη δομή αποτελούν τις κατευθύνσεις προς μία «καθαρή ζωγραφική», «...μία ανάμειξη χρώματος και φόρμας όπου το καθένα υπάρχει ξεχωριστά αλλά και μαζί, σε μία κοινή ζωή που ονομάζεται εικόνα και προκύπτει ως εσωτερική αναγκαιότητα»²². Εκλαμβάνει την προκαθορισμένη φόρμα ως κατάλληλο εργαλείο, όμως δεν τη θεωρεί απαραίτητη ώστε ένα έργο να έχει μια θετική αξιολόγηση. Ειδικότερα, θεωρεί ότι «η ρεαλιστική τέχνη δεν είναι απαραίτητως καλύτερη ή χειρότερη από την αφαιρετική, αλλά κάθε μια από αυτές δύναται, όπως για παράδειγμα η πρώτη να καταστρέψει τη φόρμα εξαιτίας της άκαμπτης προσκόλλησης της στην εξωτερική (υλική) εμφάνιση, ή

²⁰ Heller, R. Hans Konrad Roethal, with Jean K. Benjamin, Kandinsky (Book Review). *Art Journal*, 39(4), 1980. 308.

²¹ Duchting Hajo, [...], ό.π.

²² Kandinsky Wassily. *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, (Μετ. Μηνάς Παράσχης). Αθήνα, Νεφέλη, 1981, 77.

η δεύτερη να την μειώσει (υποβαθμίσει) σταδιακά έτσι ώστε αναγωγικά να καταλήξει σε μια απλή διακόσμηση»²³.

Η ομάδα που δημιούργησαν ο Καντίνσκυ και ο Μαρκ, ο Γαλάζιος Καβαλάρης, ξεπερνούσε τα όρια της ζωγραφικής και συνιστούσε έκκληση για μια αναγέννηση με έρεισμα το πνεύμα απευθυνόμενη σε όλα τα είδη της τέχνης. Επιπλέον, το 1912 στη γκαλερί Der Sturm του Χέρβαλτ Βάλντεν, έλαβε χώρα η πρώτη ατομική έκθεση του Καντίνσκυ. Έναν χρόνο μετά εξέδωσε ένα βιβλίο που αφορούσε τη θεωρία της ζωγραφικής, αλλά και μία ποιητική συλλογή. Γενικότερα, η ομάδα είχε διαδοχικές επιτυχίες καθώς είχε διοργανώσει δύο ομαδικές εκθέσεις, παρόλο που τελικά η δράση της διήρκεσε λίγο²⁴.

Το 1914 η έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου οδήγησε τον Καντίνσκυ στην Ελβετία και στη συνέχεια γύρισε πίσω στη Μόσχα. Οι επαφές του με τη Ρωσία δεν είχαν διακοπεί ποτέ, αφού φρόντιζε να τις διατηρεί και να παρακολουθεί τα καλλιτεχνικά δεδομένα της χώρας. Έτσι, άλλοτε δημοσίευε κείμενα σε περιοδικά εικαστικής θεματικής και άλλοτε συμμετείχε σε εκθέσεις.²⁵ Μάλιστα, μεταξύ των συνεργασιών του βρίσκονταν και αυτή με τα μέλη μιας ομάδας συμβολιστών που ονομαζόταν το Γαλάζιο Ρόδο καθώς είχε συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις που είχαν διοργανώσει.

Το κίνημα του Γαλάζιου Ρόδου αποτέλεσε μία δημιουργική και αυθεντική συνεισφορά στον ρωσικό συμβολισμό και γενικότερα στην εξέλιξη της μοντέρνας ρωσικής τέχνης. Το Γαλάζιο Ρόδο δεν υπήρξε μόνο το «ρήγμα» μεταξύ του νατουραλισμού και της αφαιρετικότητας αλλά και έπαιξε και σημαντικό ρόλο στη συνολική προσπάθεια των Ρώσων συμβολιστών.²⁶

Ο δεύτερός του γάμος πραγματοποιείται το 1916, όταν ο ίδιος ήταν πενήντα ετών με την κατά τριάντα περίπου χρόνια νεότερή του Νίνα Αντρεγιέφσκαγια, η οποία ήταν κόρη στρατηγού. Μαζί απέκτησαν έναν γιο. Κατά τη διάρκεια του πολέμου διάφοροι καλλιτέχνες όπως ο Πάβελ Φιλονόφ (Pavel Nikolayevich Filonov, 1883-1941) και ο Καζιμίρ Μάλεβιτς (Kazimir Malevich, 1879-1935) παράγουν έργα που έχουν έναν

²³ Ringbom Sixten, "Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting", *The Journal of Warburg and Courtauld Institutes*. Vol 29: 393, 1966.

²⁴ Αναστασιάδη, Κωνταντίνια, [...], ό.π.

²⁵ Izenberg, G. *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I*. University of Chicago Press. 2000. 56.

²⁶ Bowl, J. E. Russian Symbolism and the 'Blue Rose' Movement. *The Slavonic and East European Review*, 51(123), 1973. 161-181.

σαρκαστικό χαρακτήρα για τον ίδιο τον άνθρωπο που βρίσκεται μέσα σε ένα πολεμοχαρές κοινωνικό πλαίσιο²⁷. Στην αρχή, ο Καντίνσκυ εντάχθηκε στον ριζοσπαστικό κύκλο των καλλιτεχνών, εφόσον κοινά τους σημεία ήταν η αναζήτηση της πρωτοπορίας. Μετέπειτα όμως αποχώρησε εκδιωγμένος από αυτόν γιατί θεωρήθηκε ότι τα μετα-ιμπρεσιονιστικά και τα ημι-αναπαραστατικά του πισωγυρίσματα δεν συμβάδιζαν με τις απαιτήσεις της καλλιτεχνικής εκείνης περιόδου. Πραγματικά, υποστηρίζεται ότι η περίοδος του Μονάχου διακρίνεται για την τόλμη της σε σχέση με τη Σοβιετική περίοδο του Καντίνσκυ²⁸.

Ο Καντίνσκυ το διάστημα 1918-1920 διατέλεσε μέλος του Τμήματος Καλών Τεχνών και ασχολήθηκε όχι μόνο με τη διδασκαλία της τέχνης αλλά και με την αναδιοργάνωση των μουσείων. Την ίδια περίοδο ήταν και επικεφαλής στα Ελεύθερα Κρατικά Καλλιτεχνικά Εργαστήρια (SVOMAS) της Μόσχας. Εκεί δίδασκε μαθήματα, τα οποία στηρίζονταν στις ιδέες που είχε ήδη εκφράσει μέσα από το βιβλίο του *Για το πνευματικό στην τέχνη*. Επίσης, για μικρό χρονικό διάστημα βρισκόταν στη θέση του διευθυντή στο Ινστιτούτο για την Καλλιτεχνική Παιδεία (INChUK) στη Μόσχα. Στη συνέχεια, το άφησε διότι επιχείρησε να διαμορφώσει το Πρόγραμμα Σπουδών στο Τμήμα Ψυχολογίας και Φυσιολογίας στη Ρωσική Ακαδημία Αισθητικής. Ταυτόχρονα με την ενασχόλησή του με τη διδασκαλία, συνέγραψε έργα για τις εικαστικές τέχνες και έλαβε μέρος σε επτά εκθέσεις.²⁹ Ωστόσο, οι νέες αρχές στην τέχνη, όπως αυτές θεμελιώθηκαν μετά τη ρωσική επανάσταση και την εγκαθίδρυση του Σοσιαλιστικού Ρεαλισμού, αποτέλεσαν την αιτία της απομάκρυνσης των έργων του από τα μουσεία που ανήκαν στο πεδίο ελέγχου της Σοβιετικής Ένωσης, γιατί θεωρήθηκε ότι τα έργα του Καντίνσκυ δεν συμβαδίζουν με αυτές τις προδιαγραφές. Έτσι η εχθρική στάση που διατηρούσαν οι καλλιτέχνες απέναντί του τον οδήγησε στη νέα φυγή προς τη Γερμανία.³⁰

Το 1922 η επιστροφή του Καντίνσκυ στη Γερμανία συνοδεύεται από μία δυσκολία προσαρμογής, επομένως ο ίδιος μετά από πρόταση του ιδρυτή της σχολής του Μπαουχάους, Βάλτερ Γκρόπιους (Walter Adolph Georg Gropius, 1883-1969) αναλαμβάνει τη διδασκαλία στη Βαϊμάρη. Η σχολή αξιοποιούσε τη σφαιρική

²⁷ Κάμιλα Γκραϊή, *Η Ρωσική πρωτοπορία, Προεπαναστατική και Επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*, μετ. Πέπη Ρηγοπούλου (Αθήνα: Υποδομή, 1987), 216.

²⁸ Duchting Hajo, [...], ό.π. 55-59.

²⁹ Μποζώνη, Αρ. (2019). *Βασίλι Καντίνσκι, όπως λέμε αφηρημένη τέχνη*, Ανακτήθηκε από: www.elculture.gr (Τελευταία πρόσβαση: 21/11/20).

³⁰ Duchting Hajo, [...], ό.π., 59-60.

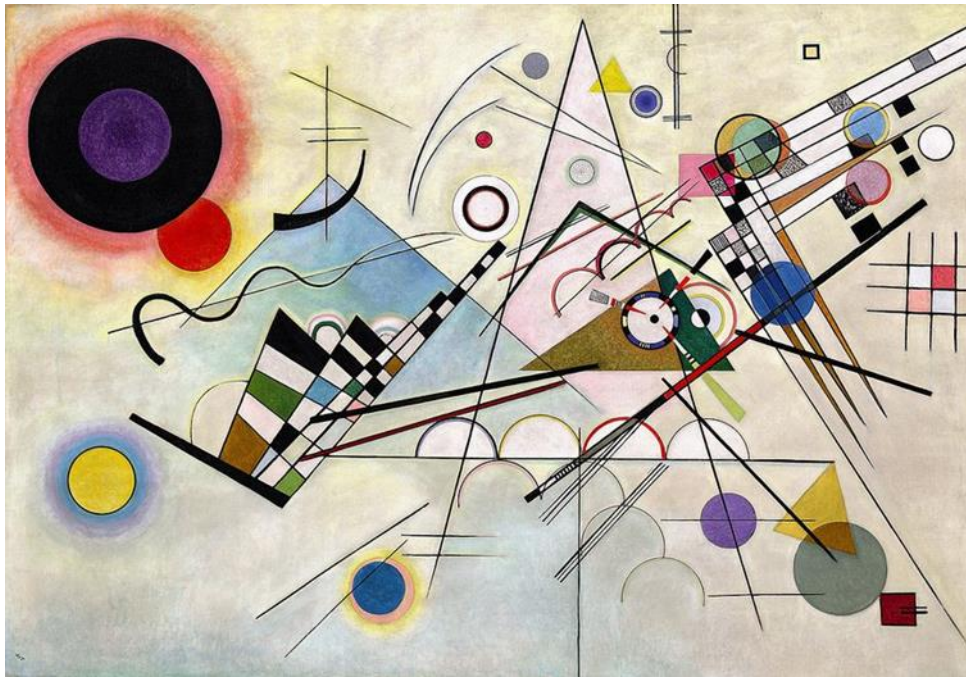
διδασκαλία όλων των μορφών τέχνης, καθώς αποσκοπούσε να συνδέσει τις εφαρμοσμένες με τις καλές τέχνες. Αυτό το γεγονός θυμίζει την προσπάθεια του Καντίνσκυ με την ομάδα του Γαλάζιου Καβαλάρη να ενώσει όλες τις τέχνες. Το μάθημα που δίδασκε ο Καντίνσκυ σε αυτή τη σχολή ήταν συνεργατικά με τον Πάουλ Κλέε και αφορούσε τη φόρμα. Μάλιστα, η διδασκαλία του εμπεριέχει στοιχεία από προσωπικές αποκρυφιστικές και θεοσοφικές μελέτες που είχε κάνει ο ίδιος.³¹

Κύριο αντικείμενο της διδασκαλίας του ήταν τα αντιθετικά ζεύγη χρωμάτων. Έτσι, εξερεύνησε χρώματα, όπως το μπλε, το κίτρινο και το κόκκινο, ενώ παράλληλα τα ανέλυσε μορφολογικά αξιοποιώντας στοιχεία όπως το επίπεδο, η γραμμή και το σημείο³². Κατά το διάστημα αυτό, οι ζωγραφικοί του πίνακες διακρίνονται για την αυστηρότητά τους και την ύπαρξη των γεωμετρικών σχημάτων. Τα χρώματα που επιλέγει κινούνται σε ψυχρούς τόνους σε σύγκριση με τη θερμότητα των χρωμάτων κατά την περίοδο του Μονάχου. Η επιλογή αυτή όσον αφορά τα χρώματα σηματοδοτεί την έναρξη της «ψυχρής περιόδου» του ζωγράφου, όπως είναι γνωστή, το διάστημα δηλαδή που βρισκόταν στη Ρωσία. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται κατά κύριο λόγο από το έργο Σύνθεση VIII, στο οποίο κυριαρχεί η ανυπαρξία έντονων αντιθέσεων μεταξύ των χρωμάτων αλλά και ένας αρμονικός συνδυασμός των γεωμετρικών στοιχείων.³³

³¹ Kentgens-Craig, M. *The Bauhaus and America: first contacts, 1919-1936*. Mit Press. 2001. 33.

³² Duchting Hajo, [...], ό.π. 63-66.

³³ Coovadia, I. Composition VIII. *The Threepenny Review*, (105), 2006. 28-30.



Εικόνα 2: Kandinsky, W., *Composition VIII*, 1923, λάδι σε καμβά, 140 × 201 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, Νέα-Υόρκη. Πηγή: Duchting, 72.

Το 1925 μεταφέρεται στο Ντεσσάου, ακολουθώντας τη σχολή Μπαουχάουζ. Ένα από τα σπουδαιότερα έργα εκείνης της περιόδου θεωρείται ο ζωγραφικός πίνακας «Κίτρινο-κόκκινο-μπλε», γιατί εκφράζει την τάση του προς την υιοθέτηση του «ψυχρού ρομαντισμού».³⁴

Το Bauhaus ήταν μια καλλιτεχνική σχολή που λειτούργησε από το 1919 έως το 1933, γνωστό για την έμφαση που έδινε στην ενσωμάτωση της τέχνης, της χειροτεχνίας και της τεχνολογίας. Το κίνημα προσπάθησε να ενώσει τις καλλιτεχνικές αρχές με τη βιομηχανική παραγωγή, προωθώντας τον λειτουργικό σχεδιασμό και την απλότητα. Ενώ το Bauhaus είχε τις δικές του αισθητικές αρχές και φιλοσοφίες, ο όρος «ψυχρός ρομαντισμός» δεν φαίνεται να συνδέεται με αυτό. Είναι πιθανό ο όρος να είναι μια προσωπική ερμηνεία ή μια σκοτεινή αναφορά που μπορεί να μην αναγνωρίζεται ευρέως στον ευρύτερο λόγο για το Bauhaus.³⁵

³⁴ Brooks, D. *It Could Have Been Great: An Examination of Kandinsky's Bauhaus Paintings and the Great Synthesis of the Arts*. 2016. 61.

³⁵ Λαμπράκη-Πλάκα Μαρίνα, *Μπαουχάουζ: Από τον ιδεαλισμό στον φονκσιοναλισμό*, εκδ. Νεφέλη 1986. 13.



Εικόνα 3: Kandinsky. W., *Κίτρινο-κόκκινο-μπλε*, 1925, Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης, Παρίσι. Πηγή: <https://www.wassily-kandinsky.org/Yellow-Red-Blue.jsp>

Ο Καντίνσκυ το 1928 στο έργο του Μοντέστ Μουσόργκσκι «Εικόνες από μια έκθεση» κατόρθωσε να μετουσιώσει σε πράξη τη θεωρία του για το ολικό έργο τέχνης μέσα από την αξιοποίηση κινούμενων σχημάτων με φωτισμό, τα οποία συνόδευαν τη μουσική. Έτσι κατάφερε να συνδέσει δύο από τις τέχνες, τη ζωγραφική και τη μουσική³⁶. Το 1933 η σχολή κλείνει εξαιτίας του κυριαρχούντος Ναζισμού και έτσι ο Καντίνσκυ καταφεύγει στη Γαλλία και συγκεκριμένα κοντά στο Παρίσι, στο προάστιο Νεϊγύ-συρ-Σεν.³⁷

Ωστόσο, η παρουσία του εκεί είναι σχεδόν αδιάφορη για τη Σχολή των Παρισίων, εφόσον τα καλλιτεχνικά κινήματα που επικρατούσαν ήταν ο Κυβισμός, ο Σουρεαλισμός και ο Ιμπρεσιονισμός. Το καλλιτεχνικό περιβάλλον του Παρισιού ήταν επιφυλακτικό απέναντι στην παρουσία του Καντίνσκυ κι αυτό γιατί απομονώθηκε από τους ξένους συναδέλφους του και επίσης γιατί υπήρχε η απουσία αναγνώρισης της αφηρημένης ζωγραφικής γενικά. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο καλλιτέχνης να ζει και να εργάζεται μοναχικά, περιοριζόμενος να συναναστρέφεται μόνο με τους παλιούς του φίλους. Εκείνη τη στιγμή συνέβη η τελευταία μεταμόρφωση του συστήματος

³⁶ Duchting Hajo, [...], ό.π., 70-72.

³⁷ Guerman, M. *Kandinsky*. Parkstone International. 2015. 32.

ζωγραφικής του. Τώρα ο Καντίνσκυ δεν χρησιμοποιούσε συνδυασμό βασικών χρωμάτων αλλά δούλευε με απαλές, εκλεπτυσμένες, λεπτές αποχρώσεις.³⁸

Κατά τη διάρκεια της πολεμικής περιόδου, λόγω της έλλειψης υλικών, οι διαστάσεις των εικόνων του γίνονται όλο και μικρότερες, μέχρι τη στιγμή που ο καλλιτέχνης αναγκάστηκε να αρκεστεί στη ζωγραφική με γκουάς σε χαρτόνια μικρού μεγέθους. Και πάλι ήρθε αντιμέτωπος με την αποστροφή του κοινού και των συναδέλφων του.³⁹ Ανέπτυξε δηλαδή και βελτίωσε τα βασικά στοιχεία της θεωρίας του: «Η αφηρημένη τέχνη τοποθετεί δίπλα στον "πραγματικό" κόσμο έναν νέο κόσμο, ο οποίος επιφανειακά δεν έχει καμία σχέση με την "πραγματικότητα". Βαθύτερα, υπόκειται στους κοινούς νόμους του "κοσμικού κόσμου" και έτσι ένας "νέος κόσμος της τέχνης" αντιπαρατίθεται στον "κόσμο της φύσης". Αυτός ο "κόσμος της τέχνης" είναι εξίσου πραγματικός, εξίσου συγκεκριμένος. Για τον λόγο αυτό προτιμώ να αποκαλώ τη λεγόμενη "αφηρημένη τέχνη" "συγκεκριμένη τέχνη".⁴⁰

Οι ναζιστές χαρακτήρισαν το εικαστικό του έργο εκφυλισμένο, με αποτέλεσμα να το απομακρύνουν από τα μουσεία της Γερμανίας και σε μεγάλο μέρος του να το καταστρέψουν. Όλα αυτά τα γεγονότα οδήγησαν τον Καντίνσκυ να απομονωθεί και να στραφεί σε νέες ιδέες καλλιτεχνικές έκφρασης, συνδυάζοντάς τις όμως με παλαιότερες. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποίησε νέους συνδυασμούς στα χρώματα, ενώ αλληλοεπιδρούσε καλλιτεχνικά τόσο με τον Αρπ όσο και με τον Μιρό. Η καινούργια του τεχνική περιλάμβανε τη χρήση άμμου σε συνδυασμό με χρώμα επάνω στον καμβά. Τα «βιομορφικά» σχήματα αποτελούν χαρακτηριστικό των έργων του και αναλυτικότερα παραπέμπουν σε μικροοργανισμούς του ύδατος ή εμβρυϊκές μορφές. Γενικότερα, πηγή έμπνευσής του φαίνεται να είναι μεταξύ άλλων η όψη μέσα από ένα μικροσκόπιο. Επιπλέον, το ίδιο διάστημα ο Καντίνσκυ παρουσίασε τα έργα του σε μία έκθεση που αφηγούνταν την πορεία της μοντέρνας τέχνης και έλαβε χώρα στο Παρισινό μουσείο τέχνης «Jeu de Paume».⁴¹

Αλλωστε, στο Παρίσι πέρασε και τα τελευταία χρόνια της ζωής του κατά τα οποία όμως αντιμετώπιζε οικονομικά προβλήματα, γεγονός που επηρέαζε ακόμη και τη

³⁸ Zhang, K., & Yu, J. Generation of Kandinsky art. *Leonardo*, 49(1), 2016. 48-54.

³⁹ Izenberg, G. [...], ό.π., 63.

⁴⁰ Kandinsky Wassily., *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 54.

⁴¹ Brooks, D., [...], ό.π., 76.

δυνατότητα ενασχόλησής του με τη ζωγραφική. Όμως, το 1939 απέκτησε και τη γαλλική υπηκοότητα και ολοκλήρωσε τον εικαστικό πίνακα «Σύνθεση Χ».⁴²



Εικόνα 4: Kandinsky, W., *Composition X*, 1939, λάδι σε καμβά, 130 × 195 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Πηγή:

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/kandinsky.comp-10.jpg>

Η τελευταία έκθεση που πραγματοποιήθηκε πριν από τον θάνατό του έλαβε χώρα στη Γκαλερί «L' Esquisse» στο Παρίσι. Ο Καντίνσκυ απεβίωσε όντας 78 χρόνων στις 13 Δεκεμβρίου 1944 λόγω αρτηριοσκλήρωσης και η ταφή του τελέστηκε στο προάστιο του Παρισιού, Νεϊγί-συρ-Σεν.⁴³

1.2 Η θέση του Καντίνσκυ στο καλλιτεχνικό κίνημα του Εξπρεσιονισμού

Ο Εξπρεσιονισμός θεωρείται ένα καλλιτεχνικό ρεύμα στη σύγχρονη ευρωπαϊκή τέχνη. Ο 20ος αιώνας έφερε νέες τάσεις και εμφανίστηκαν νέα πρωτοποριακά ρεύματα. Ένα από αυτό είναι το καλλιτεχνικό κίνημα του εξπρεσιονισμού, το οποίο είναι ένα κορυφαίο παρακλάδι του μοντερνισμού.⁴⁴ Εμφανίστηκε κατά τα έτη 1905-1930 αλλά

⁴² Dabrowski, M. Kandinsky compositions: The music of the spheres. *MoMA*, (19), 1995. 10-13.

⁴³ Guerman, M., [...], ό.π., 39.

⁴⁴ Αναστασία Σιώπη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα* (Αθήνα: Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδανός, 2005), 312.

και μετέπειτα, δηλαδή ύστερα από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η επανεμφάνισή του αυτή απέδειξε πως στην ουσία δεν είχε παρακμάσει ποτέ, ίσως γιατί ήταν ένα καλλιτεχνικό κίνημα που δεν αφορούσε μόνο τις εικαστικές τέχνες, αλλά και άλλα είδη όπως τον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία. Ο «εξπρεσιονισμός» προέρχεται από τη λατινική λέξη *expressio*, -onis που σημαίνει έκφραση και αποδίδεται στον Antonin Matějček, ο οποίος ήταν Τσέχος ιστορικός της τέχνης.⁴⁵

Ο Antonin Matějček χρησιμοποίησε αυτόν τον όρο για να εκφράσει κυρίως μια αντίθετη κατεύθυνση από τον Ιμπρεσιονισμό. Με βάση τον ιστορικό της τέχνης Άργκαν «Η εντύπωση είναι μια κίνηση απ' έξω προς τα μέσα. Είναι η πραγματικότητα που εντυπώνεται στη συνείδηση. Η έκφραση είναι μια κίνηση ανάστροφη, από μέσα προς τα έξω. Είναι το υποκείμενο που αποτυπώνεται στο αντικείμενο. Στην αντιμετώπιση της πραγματικότητας ο Ιμπρεσιονισμός εκδηλώνει μια στάση “αισθητική”, ο Εξπρεσιονισμός μια στάση “βουλητική”, καμιά φορά και επιθετική. Διαγράφεται έτσι η αντίθεση ανάμεσα σε μια τέχνη που αισθάνεται την υποχρέωση να κάνει βαθιές τομές στην ιστορική κατάσταση και μια τέχνη της “απόδρασης”, που παραμένει ξένη προς την ιστορία και πάνω από αυτή»⁴⁶.

Ο Εξπρεσιονισμός δεν εκπροσωπούνταν ποτέ από μία συγκεκριμένη καλλιτεχνική ομάδα. Αντιθέτως, υπήρχαν ομάδες όπως ο Γαλάζιος Καβαλάρης, που είχε δημιουργηθεί από τον Καντίνκσυ και τον Μαρκ στο Μόναχο ή η Die Brücke στη Δρέσδη, οι οποίες έφεραν κάποια κοινά εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά. Έμπνευση για τους καλλιτέχνες αυτούς αποτελούν τα έργα παλαιότερων ζωγράφων, καθώς δίνουν έμφαση κυρίως στα μορφοπλαστικά στοιχεία αυτών. Επιπλέον, το γεγονός πως δεν υπήρχε κάποια ενιαία ομάδα δεν θεωρήθηκε εμπόδιο για την πρωτοπορία του εξπρεσιονισμού. Οι ζωγράφοι που εντάσσονταν στο ρεύμα αυτό δέχτηκαν επιρροές από εικαστικούς καλλιτέχνες όπως ο Έντβαρτ Μουνκ (Edvard Munch, 1776-1839), ο οποίος προβάλλει μέσα από τα έργα του τον ανθρώπινο πόνο και ο Βινσέντ Βαν Γκόγκ (Vincent Willem van Gogh, 1853-1890), που με σκοπό την έκφραση των «τρομερών παθών του ανθρώπου» χρησιμοποιούσε τα εικαστικά εργαλεία, δηλαδή τη γραμμή και

⁴⁵ Expressionism, cloudflare-ipfs.com <https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Expressionist.html> (Τελευταία πρόσβαση 28/05/2023).

⁴⁶G.C. Argan, *L'artemoderna 1770-1970* (Φλωρεντία: Sansoni, 1982), 277.

το χρώμα συναισθηματικά. Αυτά τα στοιχεία, λοιπόν, οι εξπρεσιονιστές ενσωμάτωσαν με ποικίλους τρόπους στα έργα τους.⁴⁷

Οι επιρροές από τα έργα ζωγράφων των παλαιότερων γενεών δεν ήταν αφηρημένες και επίσης οι εξπρεσιονιστές δεν παρέκκλιναν από τον στόχο τους που ήταν το υποκειμενικό συναίσθημα και η προβολή του. Εξάλλου, μέσα από αυτό θα μπορούσαν να αποτυπώσουν το προσωπικό βίωμα ή τις συναισθηματικές καταστάσεις και εντυπώσεις. Να εκφράσουν δηλαδή τα εσωτερικά ένστικτα και το υποσυνείδητο και όχι να αρκεστούν στις αναπαραστάσεις του πραγματικού κόσμου. Κύριος εκπρόσωπος αυτής της άποψης υπήρξε ο Καντίνσκυ.⁴⁸

Βασικό χαρακτηριστικό του εξπρεσιονισμού στην εικαστική τέχνη είναι το έντονο χρώμα, οι τολμηρές φόρμες ακόμη και η υπερβολή ή η παραμόρφωση. Κυριαρχούν, λοιπόν, οι εντάσεις των χρωμάτων, καθώς δεν υπάρχουν ήρεμα χρώματα, αλλά βίαια που προκαλούν μια συναισθηματική φόρτιση.⁴⁹ Επίσης, οι γραμμές δεν είναι ομαλές, αλλά κοφτερές και οι φόρμες επιθετικές. Με βάση την αναφορά του Αργκάν: «Η εξπρεσιονιστική παραμόρφωση δεν είναι καρικατούρα της πραγματικότητας. Είναι η ομορφιά, που, περνώντας από τη διάσταση του ιδεώδους στη διάσταση του πραγματικού, αντιστρέφει τη σημασία της, γίνεται ασχήμια, αλλά πάντοτε διατηρώντας το πρόσημο της επιλογής της. Γι' αυτήν τη σχεδόν διαβολική ομορφιά του χρώματος, που συχνά συνοδεύεται από φιγούρες επιδεικτικά άσχημες (τουλάχιστον σύμφωνα με τους ισχύοντες κανόνες) η εικόνα αποκτά τη δύναμη αναντίρρησης τελεσίγραφου, σάμπως πραγματικά, πέρα από την εικόνα εκείνη, να μην μπορεί πλέον να υπάρξει σκέψη. Η εξπρεσιονιστική ποιητική, που ωστόσο παραμένει ιδεαλιστική, είναι η πρώτη ποιητική του άσχημου: αλλά το άσχημο δεν είναι άλλο από ένα ωραίο που έχει καταρρεύσει και εξευτελιστεί»⁵⁰.

Στον Εξπρεσιονισμό το χρώμα μπορεί να αποτελεί ένα βασικό εργαλείο, το οποίο μπορεί να λειτουργήσει ως μέσο έκφρασης, δίχως να χρειάζεται κάποιο άλλο μέσο, όπως για παράδειγμα τα σχήματα. Και ο ίδιος ο Καντίνσκυ υποστήριζε αυτή την άποψη και έτσι συνέβαλε από την πλευρά του στην εξέλιξη της αφηρημένης τέχνης. Άλλωστε,

⁴⁷ Bahr, H. Expressionism. In *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Routledge. 2018. (pp. 165-170).

⁴⁸ R. S. Furness, Ο εξπρεσιονισμός, μετ. Ιουλιέττα Ράλλη- Καίτη Χατζηδημήδου (Αθήνα: Ερμής, 1980), 13.

⁴⁹ Bahr, H. [...], ό.π.

⁵⁰ Αργκάν Τζ. Κ., *Η Μοντέρνα Τέχνη*, μτφ. Παπαδημήτρη Λ., Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, 270-271.

είχε ιδρύσει την ομάδα του Γαλάζιου Καβαλάρη, η οποία ονομάστηκε έτσι λόγω του ομώνυμου έργου του και η κατεύθυνση αυτής ήταν καθαρά πνευματική. Εξάλλου, ο Καντίνσκυ θεωρούσε πως όλες οι μορφές τέχνης έτειναν προς το αφηρημένο. Με βάση τον ίδιο: «Ωραίο είναι εκείνο, που πηγάζει από μια εσωτερική ψυχική αναγκαιότητα. Ωραίο είναι εκείνο, που είναι εσωτερικά ωραίο»⁵¹.

Ο όρος εξπρεσιονισμός εφαρμόστηκε πιθανώς για πρώτη φορά στη μουσική το 1918, από τον Άρνολντ Σένμπεργκ (Arnold Schönberg, 1874 –1951) για να μεταφέρει ισχυρά συναισθήματα στη μουσική του», όπως ακριβώς και ο ζωγράφος Βασίλι Καντίνσκυ, ο οποίος απέφυγε τις «παραδοσιακές μορφές ομορφιάς».⁵² Η μέθοδος της ανάπτυξης της δωδεκατονικής σύνθεσης, γνωστής και ως σειριαλισμός ή τεχνική δώδεκα τόνων του Σένμπεργκ ήταν αυτή που επηρέασε περισσότερο τους σύγχρονους και μεταγενέστερους συνθέτες του μοντερνισμού και έμεινε ως κύρια έκφραση του εξπρεσιονιστικού κινήματος στη μουσική. Ο Σένμπεργκ ανέπτυξε την τεχνική των δώδεκα τόνων ως απάντηση στους αντιληπτούς περιορισμούς της τονικής μουσικής. Περιλάμβανε την οργάνωση και των δώδεκα βημάτων της χρωματικής κλίμακας σε μια σειρά ή σειρά, όπου κάθε βήμα έπρεπε να χρησιμοποιηθεί πριν από κάθε επανάληψη. Αυτή η σειρά θα μπορούσε να μεταφερθεί, να αντιστραφεί και να χρησιμοποιηθεί σε διάφορες μεταθέσεις για τη δημιουργία μελωδικού και αρμονικού υλικού σε μια σύνθεση.⁵³

Ωστόσο, η εξέλιξη του καλλιτεχνικού κινήματος του Εξπρεσιονισμού θα διακοπεί εξαιτίας της έναρξης του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, ο οποίος μάλιστα αποτέλεσε και την αιτία θανάτου αρκετών από τους καλλιτέχνες εκπροσώπους του. Τα έργα τους καταστράφηκαν σε μεγάλο βαθμό ή κατασχέθηκαν με πρωτοβουλία των Ναζί. Όμως, ο εξπρεσιονισμός έγινε ευρύτερα γνωστός μέσα από την έκθεση «Εκφυλισμένη Τέχνη» (στα γερμανικά: Entartete Kunst) το 1937, την οποία οργάνωσαν οι ίδιοι οι Ναζί στο Μόναχο, για να θέσουν τα έργα του εξπρεσιονιστών δίπλα σε αυτά των μοντερνιστών.⁵⁴

⁵¹Kandinsky Wassily., *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π. 149.

⁵²Sadie, Stanley (επιμ.). 1991., *The Norton Grove Concise Encyclopedia of Music.*, Νέα Υόρκη: WW Norton.

⁵³Machlis Joseph Machlis, Forney Kristine., [...], ό.π., 374.

⁵⁴Levi, N. " Judge for Yourselves!"-The " Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle. *October*, 85, 1998. 41-64.

Κεφάλαιο 2ο

2.1 Η μουσική μέσα από τα έργα του Καντίνσκυ

Η σχέση ανάμεσα στο χρώμα και τον ήχο αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης κατά τον δέκατο ένατο αιώνα και χαρακτηριζόταν ως «συναισθησία». Πιο αναλυτικά, «ως συναισθησία ορίζεται η νευρολογική ανάμειξη των αισθήσεων, δηλαδή η κατάσταση όπου ένα αισθητηριακό ή εννοιολογικό ερέθισμα σε έναν αντιληπτικό μηχανισμό, μπορεί να ενεργοποιήσει ταυτόχρονα ένα δεύτερο ερέθισμα στον ίδιο ή και σε έναν άλλον μηχανισμό. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι η δυνατότητα ώστε κάποιος να συνδέει χρώματα, ήχους, γραφήματα, αριθμούς, γεύσεις, οσμές»⁵⁵.

Όσον αφορά τη σύνδεση της μουσικής με τις άλλες τέχνες, ο Καντίνσκυ αναφέρει: «είναι η ακοή των χρωμάτων τόσο επακριβής που δεν βρίσκεται ίσως κανένα άτομο, το οποίο να προσπαθεί να αποδώσει την εντύπωση του ζωηρού κίτρινου στα μπάσα πλήκτρα του πιάνου ή να χαρακτηρίσει τη λάκα του κόκκινου του ριζαριού πιο βαθιά από μια φωνή σοπράνο».⁵⁶

Ο Καντίνσκυ στα θεωρητικά του έργα δίνει μια σημαντική θέση στη μουσική, γεγονός που διαφαίνεται μέσα από κάποια αποσπάσματα: *«ηχεί το άσπρο σαν σιωπή, η οποία μπορεί να γίνει αιφνίδια κατανοητή [...] Το μαύρο είναι σαν τη σιωπή του σώματος μετά τον θάνατο. Είναι το χρώμα που στερείται ήχο και για αυτό πάνω του ηχεί εντονότερα κάθε άλλο χρώμα... Όχι όπως το άσπρο, πάνω στο οποίο θολώνουν στον ήχο όλα σχεδόν τα χρώματα και μερικά διαλύονται εντελώς, αφήνουν πίσω τους έναν άτονο αποδυναμωμένο ήχο»*.⁵⁷

Επιπλέον, θεωρεί πως η μουσική υπερτερεί σε σχέση με τις άλλες τέχνες και για αυτόν τον λόγο θα έπρεπε να λειτουργεί ως πρότυπο για εκείνες. Αυτή η θέση του, η οποία ενισχύθηκε από τη θεωρία περί της καθολικότητας της τέχνης, εκφράστηκε το 1912 μέσα από το βιβλίο *Για το πνευματικό στην Τέχνη*. Δηλαδή, υποστηρίζει πως η μουσική θα πρέπει να αποτελέσει παράδειγμα για τη ζωγραφική, καθώς «η μουσική είναι η

⁵⁵ Γεωργιάδου Αλεξάνδρα, *Η Συναισθησία στην Επιστήμη και στην Τέχνη. Το Φαινόμενο της Συναισθησίας και ο Ρόλος του στην Εξέλιξη της Σύγχρονης Τέχνης*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010. 170-176, doi 10.12681/eadd/29074

⁵⁶ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π.

77.

⁵⁷ Kandinsky Wassily., *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 110-111.

τέχνη εκείνη, η οποία δεν χρησιμοποιούσε τα μέσα της για την αναπαράσταση των εμφανίσεων της φύσης, αλλά σαν μέση έκφραση της ψυχικής ζωής του καλλιτέχνη».⁵⁸

Η θεωρία που παρουσιάζεται στο παραπάνω βιβλίο δημιουργεί ένα νέο πλαίσιο αρμονίας στην τέχνη της ζωγραφικής με κεντρικό εργαλείο προσέγγισης το χρώμα, όπως συμβαίνει και με τις νότες στη μουσική: *«Οι τόνοι των χρωμάτων, όπως ακριβώς εκείνοι της μουσικής, είναι πολύ λεπτής υφής, εγείρουν πολύ πιο εκλεπτυσμένες δονήσεις στην ψυχή που δεν μπορούν να εκφραστούν με λόγια»*.⁵⁹ Ο Καντίνσκυ υποστηρίζει πως το χρώμα έχει την ικανότητα να επιδράσει τόσο στο σώμα όσο και στην ψυχή των ανθρώπων μέσα από τη δημιουργία συνειρμών που θα προκληθούν χάρη στις αισθήσεις και ιδιαίτερα την ακοή. Άλλωστε, στο *Για το πνευματικό στην Τέχνη* αναφέρει πως κάθε χρώμα έχει και έναν δικό του τρόπο να ηχεί.

Δηλαδή, θεωρεί ότι «το κίτρινο ηχεί όπως ο ήχος της σάλπιγγας, το ανοιχτό μπλε σαν τον αυλό, το μπλε σαν το τσέλο, το σκούρο μπλε σαν το κοντραμπάσο, το πράσινο ακούγεται σαν τους «ήρεμους μακρόσυρτους μέσου βάθους ήχους του βιολιού», το κόκκινο όπως η τούμπα, το ψυχρό κόκκινο σαν τους ήχους του βιολιού, το πορτοκαλί σαν το χτύπο μιας μεσαίας καμπάνας εκκλησίας, το βιολετί όπως το αγγλικό κόρνο, τη φλογέρα και το φαγκότο και το γκρι σαν να μην έχει ήχο. Το άσπρο το παρουσιάζει όπως την διακοπή που συμβαίνει προσωρινά στην ανάπτυξη ενός μέρους και το μαύρο σαν την ολοκληρωτική παύση».⁶⁰ Ο Καντίνσκυ αντιλαμβάνεται πέρα από τη χροιά που έχει κάθε ήχος ενός οποιουδήποτε οργάνου, ακόμα και τα διαφορετικά ηχοχρώματα που παράγονται. Ακριβώς αυτό το στοιχείο το συνδέει με τα ποικίλα χρώματα που διατίθενται στη ζωγραφική. Υποστηρίζει πως: «Η ανταπόκριση των χρωματικών και των μουσικών τόνων είναι αυτονόητα σχετική μόνο. Όπως ακριβώς ένα βιολί μπορεί να παράγει πολύ διαφορετικούς ήχους, οι οποίοι μπορεί να αντιστοιχούν σε διάφορα χρώματα, το ίδιο συμβαίνει π.χ. με το κίτρινο, το οποίο μπορεί να εκφραστεί σε διάφορες κλιμακώσεις από διάφορα όργανα».⁶¹

Η θεωρία του Καντίνσκυ για τα χρώματα βασίστηκε τόσο σε επιστημονικά ερείσματα όσο και σε ψυχολογικές εμπειρίες. Παρόμοια θεωρία εξάλλου είναι και αυτή του

⁵⁸Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 67-68.

⁵⁹Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 116.

⁶⁰Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 104-115.

⁶¹Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 104.

Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) για τα χρώματα, η οποία όπως ήταν φυσικό επηρέασε και τη θεωρία του Καντίνσκυ.⁶²

Η οργάνωση των χρωμάτων γίνεται σε ζεύγη αντίθεσης, συμπληρωματικά και βασικά. Όμως, δεν τα αξιοποιεί συμβατικά, δηλαδή με ένα μόνο συγκεκριμένο χρώμα, γιατί απορρίπτει τους κανόνες αυτούς και καταφεύγει στην αξιοποίηση συνδυασμών που χαρακτηρίζονται από δυσαρμονία. Εξάλλου, θεωρεί ότι όταν τα χρώματα συνδυαστούν μπορούν να δημιουργήσουν εικαστικές «συγχορδίες». Παρομοιάζει τη μέθοδο αυτή με τη μουσική του Μότσαρτ: *«μας είναι ένα ευπρόσδεκτο διάλειμμα στον αναβρασμό της εσωτερικής μας ζωής, μια εικόνα παρηγοριάς και μια ελπίδα, τα ακούμε όμως βέβαια σαν ήχους μιας άλλης, παρωχημένης, ξένης κατά βάθος σε μας, εποχής»*.⁶³

Σχετικά με τη φόρμα, ο ζωγράφος υποστηρίζει πως θα πρέπει να υπηρετεί το υποκειμενικό συναίσθημα και κατ' επέκταση την εσωτερική ανάγκη και επίσης να συμβαδίζει με τη σύνθεση. Η φόρμα μπορεί να καθορίσει και την κατηγορία της σύνθεσης, ενώ η σύνθεσή της με το χρώμα αποτελεί μια ανεξάντλητη πηγή συνδυασμών. Αρχικά, η «μελωδική» κατηγορία αναφέρεται στην απλή σύνθεση «που είναι υποταγμένη σε μία ευκρινώς εμφανιζόμενη απλή φόρμα» και η «συμφωνική», που είναι «η πολύπλοκη σύνθεση που αποτελείται από περισσότερες φόρμες, οι οποίες είναι με τη σειρά τους υποταγμένες σε μια εμφανή ή απόκρυφη κύρια φόρμα. Αυτή η κύρια φόρμα μπορεί να είναι πολύ δυσδιάκριτη εξωτερικά, έτσι που να αποκτά η εσωτερική βάση έναν ιδιαίτερα έντονο ήχο».⁶⁴

Ο Καντίνσκυ παραλληλίζει το πέρασμα από την απλή στην πολύπλοκη πια σύνθεση με τη μετάβαση από το μονοφωνικό στο πολυφωνικό σύστημα που συμβαίνει στη μουσική. Καθώς η φόρμα δεν έχει πια μια παραδοσιακή μορφή, προσεγγίζοντας το αφηρημένο, συμβάλλει στην ηχητική καθαρότητα της σύνθεσης και εξυπηρετεί την ευρύτερη κίνηση. Οι αφηρημένες φόρμες μπορεί να είναι σύνθετες ή γεωμετρικές και έχουν τη δυνατότητα να λειτουργούν μόνες αυτόνομα δίχως να ζητούν την «επίλυση σε συμφωνία», αναπτύσσοντας με αυτόν τον τρόπο τα ποιοτικά και ποσοτικά μέσα έκφρασης και παράλληλα «διαμορφώνοντας τη δυνατότητα μιας καθαρά σχεδιαστικής αντίστιξης».⁶⁵ Εφόσον κάθε φόρμα αφορά έναν ρυθμό, τότε ο συνδυασμός

⁶²Clarck V. Poling, "The Nature and Role of Theory", New York, 1986, 32.

⁶³ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 121.

⁶⁴Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 151.

⁶⁵Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό στην Τέχνη*, [...], ό.π., 93.

διαφορετικών φορμών οδηγεί σε σύνθετους ρυθμούς στη μουσική. Αντίστοιχα, και ο ρυθμός στη ζωγραφική δημιουργεί έναν αρωγό ακρόασης και θέασης σε κάθε σύνθεση.

Στο βιβλίο *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο*, που αποτελεί το δεύτερο θεωρητικό του έργο, ο Καντίνσκυ προβάλλει τις θέσεις του, οι οποίες σχετίζονται με την ένταση και τον ήχο αναφορικά με τα στοιχεία της εικαστικής τέχνης. Συνδέει επομένως την εντύπωση που δημιουργούν το επίπεδο, η γραμμή και το σημείο με τον ήχο. Πιο συγκεκριμένα, ισχυρίζεται πως στη ζωγραφική το σημείο θεωρείται ως «σιωπή» και η ηχητικότητα του αλλάζει καθώς εξαρτάται τόσο από τη μορφή όσο και από τις διαστάσεις του.⁶⁶ Επίσης, η επανάληψη της γραμμής συμβάλλει στην ποσοτική ενίσχυση, για παράδειγμα όπως γίνεται στην περίπτωση που πολλά βιολιά ταυτόχρονα εντείνουν τον ήχο που παράγει το ένα.⁶⁷

Επιπλέον, προσθέτει τον παραλληλισμό της έκτασης που έχει το κάθε όργανο με το πάχος της γραμμής. Δηλαδή αναφέρει: *«ο όγκος του ήχου των διαφόρων οργάνων αναλογεί στην πάχυνση της γραμμής: το βιολί, το φλάουτο, το πίκολο παράγουν μια γραμμή πολύ λεπτή από την πιο παχιά γραμμή - της βιόλας και του κλαρινέτου - φτάνουμε με τους βαρύτερους ήχους του κοντραμπάσου και του αυλού στις τελείως παχιές γραμμές»*.⁶⁸ Ο Καντίνσκυ κατανοεί τα εργαλεία της εικαστικής τέχνης σε σχέση με τα χαρακτηριστικά του ήχου, δηλαδή τη χροιά και την ένταση. Ωστόσο, το χρώμα δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί και διαχειριστεί όσο και ο ήχος. Σχετικά, λοιπόν, με τον χρόνο στο εικαστικό έργο, ο Καντίνσκυ κάνει λόγο στο θεωρητικό του βιβλίο: *«Ο χρόνος ταυτίζεται με το βάθος και έτσι επίσης με τα στοιχεία που τείνουν προς το βάθος. Επίτηδες διάλεξα το χώρο το γεννημένο από μια από-υλοποίηση σαν - «ανεξήγητο» - το βάθος του τελικά είναι ολωσδιόλου απατηλό και κρύβεται στα υλικά μέτρα. Έτσι, ο χρόνος δεν μπορεί να βρει μία αριθμητική έκφραση και δρα σχετικά. Καθώς όμως το απατηλό βάθος γίνεται όλο πραγματικό από ζωγραφική άποψη, ένα κάποιο χρονικό διάστημα - ίσως δύσκολο να μετρηθεί - μας είναι απαραίτητο για να ακολουθήσουμε τα στοιχεία που κατευθύνονται προς το βάθος. Συνεπώς ο μετασχηματισμός του υλικού του πρωταρχικού επιπέδου σ' έναν ανεξήγητο χώρο μας επιτρέπει την αύξηση της έννοιας του χρόνου»*.⁶⁹

⁶⁶ Kandinsky Wassily, *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο*, μετ. Έφη Μαλάκη – Σταθάκη (Εκδόσεις Δωδώνη, 1996), 35.

⁶⁷ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 92.

⁶⁸ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 96.

⁶⁹ Kandinsky Wasily, *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο*, [...], ό.π., 115-144.

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, τα θεωρητικά έργα του Καντίνσκυ πλάθουν σχέσεις και συνδέσεις ανάμεσα στα εργαλεία της ζωγραφικής και της μουσικής, γιατί ο ίδιος θεωρεί πως η μουσική μπορεί να αποτελέσει παράδειγμα για τη ζωγραφική όσον αφορά τον χειρισμό των γραμμών, των σχημάτων και των χρωμάτων. Έτσι, υπό αυτό το πρίσμα, οι εκφραστικές συνδέσεις και το σχήμα προσδιορίζονται εκ νέου, διότι αποκτούν πλέον καινούργιες ιδιότητες χάρη στον προσανατολισμό τους προς το εσωτερικό συναίσθημα και την εσωτερική ανάγκη που «αποτελεί το κίνητρο της μελλοντικής εξέλιξης της τέχνης, τη μυστική ουσία που στο διάβα των αιώνων βγάζει στην επιφάνεια με διάφορες μορφές, τις μεγάλες αξίες της τέχνης».⁷⁰

Το επίκεντρο της σχέσης του Καντίνσκυ με τη μουσική, φυσικά, δεν βρίσκεται στους τίτλους ή στις θεωρητικές αυτοδικαιώσεις του, αλλά στα έργα τέχνης του. Και εδώ είναι σαφές ότι, όσο αυθαίρετη και αν ήταν το θεωρητικό του πλαίσιο είχε πραγματικά καταλήξει σε έναν τρόπο να παίζει στον καμβά με τις εντάσεις και τις σχέσεις μεταξύ των καθαρών χρωμάτων. Ο Γερμανός καλλιτέχνης Bruno Haas μιλάει για τη σαφήνεια της ζωγραφικής «σύνταξης» του Kandinsky και περιγράφει πώς οι οικογένειες χρωμάτων του Kandinsky συντονίζονται μεταξύ τους για να δημιουργήσουν οπτικές «χορδές». Ο Haas προτείνει τρόπους με τους οποίους μπορούμε να αποδείξουμε στον εαυτό μας την ύπαρξη αυτών των «χορδών», παίρνοντας μια έγχρωμη εκτύπωση ενός από τους πίνακες του Kandinsky και κρατώντας τα χέρια μας πάνω σε αυτό ή εκείνο το κομμάτι για να δούμε πώς αλλάζουν τα χρώματα ή και τα σχήματα σε σχέση το ένα και με το άλλο. Ο ίδιος αναφέρει: «Είχα λίγη σκέψη για σπίτια και δέντρα, σχεδιάζα χρωματιστές γραμμές και κηλίδες στον καμβά με το μαχαίρι της παλέτας μου και τα έκανα να τραγουδήσουν όσο πιο δυναμικά ήξερα».⁷¹

2.2 Η μουσική ως τέχνη

Ο σκοπός της τέχνης, σύμφωνα με τον Καντίνσκυ, είναι κοινός, διότι έγκειται στην πρόκληση ψυχολογικών αντιδράσεων στον θεατή μέσω της παρατήρησης του έργου τέχνης. Άλλωστε, η διαπίστωση αυτή συνοψίζεται ως εξής: «Ο σκοπός των επιμέρους

⁷⁰Kandinsky Wasily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη* [...], ό.π., 25

⁷¹McBurney, G. Wassily Kandinsky: the painter of sound and vision. *The Guardian*. 2006. 9.

μέσων της τέχνης είναι το μη ορίσιμο και εντούτοις ψυχικό γεγονός. Το ορισμένο (συγκεκριμένο) πλέγμα παλμών που μπορεί να φέρει το έργο στην ψυχή του ανθρώπου».⁷²

Δεδομένου ότι πάντοτε ο σκοπός της τέχνης είναι κοινός, τα χαρακτηριστικά και τα μέσα είναι αυτά που διαφοροποιούν κάθε τέχνη. Στην περίπτωση της μουσικής, το γεγονός πως είναι χειραφετημένη από τη φύση, δηλαδή δεν χρειάζεται να αντλήσει εξωτερικές μορφές για τη γλώσσα της από οπουδήποτε, λειτουργεί ως πρότυπο για την τέχνη της ζωγραφικής. Και αυτή, δηλαδή, καλείται να απομακρυνθεί από τις «νατουραλιστικές φόρμες», ώστε αξιοποιώντας τα δικά της μέσα με ζωγραφικό τρόπο να εκπληρώσει τον σκοπό της δημιουργίας.⁷³ Οι τάσεις, λοιπόν, κάθε τέχνης αποτελούν παράδειγμα για μια άλλη. Έτσι, και στη θεωρία του Καντίνσκυ για τη ζωγραφική, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μουσικής που της άσκησαν επιρροή είναι τα εξής:

1. Ο μη αναπαραστατικός χαρακτήρας της μουσικής αποτέλεσε την αιτία για να θεωρηθεί από τον Καντίνσκυ ως «καθαρή τέχνη» (*Η ζωγραφική ως καθαρή τέχνη*, 1912-1913). Η συγκεκριμένη ιδιότητα της μουσικής εκλαμβάνεται ως παράδειγμα διότι σχετίζεται άμεσα με τον υλισμό, από τον οποίο το σύγχρονο υποκείμενο καλείται να αποδεσμευτεί και ταυτόχρονα να αναζητήσει τον πνευματισμό από όπου θα εισπράξει την «αφύπνιση».⁷⁴ Η εστίαση, λοιπόν, στα ανθρώπινα συναισθήματα αποτελεί το επίκεντρο της τέχνης, γεγονός που διαμορφώνει και τον ρόλο της μουσικής, με βάση τον Καντίνσκυ.

2. Βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής αποτελεί επίσης ο μη πρακτικός σκοπός της, αν βέβαια εξαιρεθούν ο χορός ή τα εμβατήρια. Πρόκειται δηλαδή για ένα «αφηρημένο έργο» όπως συμβαίνει και στην τέχνη της ζωγραφικής. Αυτό, άλλωστε, τονίζει και ο Καντίνσκυ σε ένα από τα γράμματα που απέστειλε στον Σέμπενργκ, χαρακτηρίζοντας τους μουσικούς «τυχερούς», εφόσον η τέχνη τους έχει απομακρυνθεί από πρακτικούς σκοπούς, γεγονός που επιθυμεί να συμβεί και στη ζωγραφική.⁷⁵

Ωστόσο, θα πρέπει να επισημανθεί ότι ο Καντίνσκυ διακρίνει τη μουσική στην οργανική ή συμφωνική, την οποία εκλαμβάνει ως μη αναπαραστατική και στη

⁷²«Περί της σκηνικής συνθέσεως» στην επετηρίδα του Γαλάζιου Καβαλάρη (*Der Blaue Reiter*), Μόναχο στο Βασίλειο Καντίνσκυ, *Τέχνη και Καλλιτέχνες*. Εκδ. Νεφέλη. Αθήνα, 1986, 23.

⁷³Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 43

⁷⁴Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη* [...], ό.π 32.

⁷⁵Jelena Hahl-Koch, Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky, *Letters, Pictures and Documents*, trans. John C. Crawford (Salzburg and Vienna: Residenz Verlag, 1980), 135-136.

φωνητική ή λόγια. Επομένως, ο ίδιος αναφέρεται στην πρώτη και ταυτόχρονα διαχωρίζει τη ζωγραφική σε αυτή με αντικείμενο και χωρίς.⁷⁶

Ο Καντίνσκυ διαχωρίζει την τέχνη σύμφωνα με το είδος της. Πρόκειται για την «αντικειμενική», η οποία έχει λογοτεχνικό περιεχόμενο και σε αυτήν εντάσσεται κυρίως το λαϊκό τραγούδι επειδή αυτό συνήθως αφηγείται μια ιστορία, δηλαδή αναπαριστά τον εξωτερικό κόσμο. Αντίστοιχα, κάνει λόγο για τη ζωγραφική που εμπεριέχει «μονότονες ζωγραφικές μορφές». Το δεύτερο είδος είναι η «Συγκεκριμένη Τέχνη» που χαρακτηρίζεται από καλλιτεχνικότητα και σε αυτήν εντάσσεται και η συμφωνική μουσική, δηλαδή η καθαρά οργανική μουσική⁷⁷, η οποία αποτελεί υπόδειγμα γιατί δεν συνδέεται με κάποιο είδος αφήγησης.

Στο ίδιο πλαίσιο ο Καντίνσκυ εστιάζει σε εκείνους τους συνθέτες, ο οποίοι μεταδίδουν μέσα από την τέχνη τους «πνευματικές εντυπώσεις» και όχι αφηγηματικές. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι Αλεξάντρ Σκριάμπιν (Alexander Nikolaevich Scriabin, 1872-1915), Κλωντ Ντεμπυσύ (Claude-Achille Debuss, 1862-1918) και Ρίχαρντ Βάγκνερ (Wilhelm Richard Wagner 1813-1883), ο τελευταίος μάλιστα θεωρείται πως μέσω του leitmotif κατάφερε να εκφράσει πρώτα την πνευματική ατμόσφαιρα και έπειτα τα στοιχεία του ήρωα.⁷⁸

Οι θεωρίες του Καντίνσκυ για τη συναισθησία, που είναι η ανάμειξη των αισθητηριακών εμπειριών, επηρέασαν την έννοια του Σκριάμπιν για την «έγχρωμη ακοή» ή τη «συνθετική ακοή». Ο Σκριάμπιν πίστευε ότι ορισμένα μουσικά πλήκτρα και αρμονίες αντιστοιχούσαν σε συγκεκριμένα χρώματα και οπτικές αισθήσεις. Ενσωμάτωσε αυτές τις ιδέες στις συνθέσεις του, με στόχο να δημιουργήσει μια συνολική αισθητηριακή εμπειρία που συνδύαζε ήχο και χρώμα.⁷⁹

Η επιρροή του Καντίνσκυ στον Ντεμπυσύ είναι λιγότερο άμεση, αλλά φαίνεται στο κοινό ενδιαφέρον τους για τον ιμπρεσιονισμό και τον συμβολισμό. Και οι δύο καλλιτέχνες προσπάθησαν να αποτυπώσουν φευγαλέες εντυπώσεις, διαθέσεις και συναισθήματα στις αντίστοιχες μορφές τέχνης τους. Οι ιδέες του Καντίνσκυ για τη

⁷⁶ «Η Τέχνη του σήμερα είναι ζωντανότερη παρά ποτέ», Cahiersd' art, (Παρίσι) στο Βασίλυ Καντίνσκυ, *Τέχνη και Καλλιτέχνες*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1986, 187.

⁷⁷ «Η αξία ενός έργου συγκεκριμένης τέχνης» ("The Value of a Concrete Work") XXth Century (Παρίσι) στο Βασίλυ Καντίνσκυ, *Τέχνη και Καλλιτέχνες*, ΕΚΔ. Νεφέλη, Αθήνα, 1986, 270.

⁷⁸ Kandinsky Wasily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 101.

⁷⁹ Vanechkina, I. L. Where does "The Blue Rider" Gallop? Schönberg, Kandinsky and Scriabin on the Synthesis of Art. In *Schönberg and Kandinsky*. Routledge. 2013.(pp. 95-100).

δύναμη της αφαίρεσης και τη χρήση του χρώματος ως συναισθηματικού και εκφραστικού στοιχείου είχαν απήχηση στη μουσική γλώσσα του Ντεμπυσσύ. Η χρήση καινοτόμων αρμονιών, μη παραδοσιακών μορφών και λεπτών, υποβλητικών υφών από τον Ντεμπυσσύ στις συνθέσεις του αντανakλά μια παρόμοια επιθυμία να δημιουργήσει ατμοσφαιρικά και υποβλητικά μουσικά τοπία.⁸⁰

Επίσης, η επιρροή του Καντίνσκυ στον Βάγκνερ φαίνεται κυρίως στα οπερατικά έργα του τελευταίου. Ο Καντίνσκυ θαύμαζε την ικανότητα του Βάγκνερ να συγχωνεύει διαφορετικές μορφές τέχνης, ιδιαίτερα τη σύνθεση μουσικής και οπτικών στοιχείων στις όπες του. Οι ιδέες του Καντίνσκυ μπορεί να ενίσχυσαν την πίστη του Βάγκνερ στη δύναμη της μουσικής να προκαλεί συναισθήματα και να δημιουργεί ζωντανές, καθηλωτικές εμπειρίες.⁸¹

Αυτό που διακρίνει τους συγκεκριμένους από άλλους συνθέτες είναι πως κατόρθωσαν να προβάλλουν το «εσωτερικά» και «εξωτερικά» ωραίο, κατ' επέκταση τους παράγοντες που χαρακτηρίζουν μία σύνθεση συμβατική ή όχι.⁸² Θα πρέπει να σημειωθεί πως συμβατικά θεωρούνται εκείνα τα στοιχεία που συνδέονται με μια εξωτερική αναφορά, ενώ εσωτερικά εκείνα που έχουν σχέση με τις βαθύτερες ανάγκες του καλλιτέχνη και το συναίσθημα. Ο Σένμπεργκ θεωρείται ο κατεξοχήν καλλιτέχνης που κατάφερε να αποδεσμευτεί από το «εξωτερικά ωραίο» και να παράγει «ψυχικά» έργα.⁸³

Απώτερος στόχος του Καντίνσκυ υπήρξε η ενσωμάτωση της πνευματικότητας από τη ζωγραφική, η οποία θα επιτευχθεί μέσω της αποδέσμευσής της από τη διαδικασία της αναπαράστασης. Επομένως, η οργανική μουσική εκλαμβάνεται ως πρότυπο γιατί είναι απομακρυσμένη από συμβάσεις και αφηγηματικά χαρακτηριστικά.

2.3 Δομικά στοιχεία σύνθεσης

Η θεωρία του Καντίνσκυ για τη μουσική σχετίζεται με τη φόρμα και τα δομικά της στοιχεία και επίσης αφορά τη χρησιμότητα αυτών, τα οποία μπορούν να αξιοποιηθούν

⁸⁰ Lachman, G. Kandinsky's thought forms and the occult roots of modern Art. *Quest*, 96(2), 2008. 57-61.

⁸¹ Short, C. *The art theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928: the quest for synthesis*. Peter Lang, 2010. 23.

⁸² Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 105.

⁸³ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 98.

κατάλληλα και στην τέχνη της ζωγραφικής. Κατ' αναλογία, λοιπόν, με έναν μουσικό, ο οποίος αξιοποιεί την αρμονία, τον ρυθμό και τη μελωδία με αφαιρετικό τρόπο, αντίστοιχα και ο ζωγράφος θα πρέπει να ακολουθήσει αυτήν την τακτική με το χρώμα, το σημείο και τη γραμμή. Άλλωστε, για τον Καντίνσκυ τα μέσα κάθε τέχνης σχετίζονται μεταξύ τους, καθώς το κοινό τους σημείο έγκειται στην έκφραση των συναισθημάτων. Επομένως, ο ίδιος αντιλαμβάνεται τα στοιχεία της μουσικής σύνθεσης, αναλογικά με τα στοιχεία της ζωγραφικής σύνθεσης, για αυτό και παρακάτω παρατίθενται η θεωρία του για τον ρυθμό, τον ήχο, την αρμονία και τη μελωδία.

2.3.1 Ρυθμός

Ο ρυθμός ως το στοιχείο που διέπει τα πάντα, είναι κοινός όχι μόνο μεταξύ της μουσικής και της ζωγραφικής αλλά και με την ίδια τη φύση. Για τον Καντίνσκυ, ο ζωγραφικός ρυθμός θεωρείται «ως η μαθηματική, αφηρημένη κατασκευή, ο σημερινός υπολογισμός της επανάληψης του χρωματικού τόνου, του τρόπου με τον οποίο κινείται το χρώμα».⁸⁴ Ο ρυθμός δηλαδή εκλαμβάνεται όπως και η μελωδία, ως το στοιχείο που προσδιορίζει την κατανομή των κατασκευαστικών φορμών στο έργο τέχνης.⁸⁵ Επιπλέον, δεδομένου ότι η παράθεση των κατασκευαστικών στοιχείων δεν είναι πάντα προφανής, θεωρεί ότι οι όροι «ρυθμικό» και «άρρυθμο» είναι σχετικοί.

Αν αναλογιστεί κανείς τον ορισμό των Machlis & Forney (1996) για τον ρυθμό, τον οποίο αντιλαμβάνονται ως «έμμετρη κίνηση της μουσικής στον χρόνο», είναι φυσικό ο Καντίνσκυ να συσχετίζει τον ζωγραφικό με τον μουσικό ρυθμό ως μια κατασκευαστική αρχή που διέπει το έργο της μουσικής αναφορικά με τη διάσταση του χρόνου και το έργο της ζωγραφικής με τη διάσταση του χώρου. Στο βιβλίο *Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο* (1926) ο Καντίνσκυ αναφέρει πως ο χρόνος είναι υπαρκτός στην αφηρημένη τέχνη και ότι ο ίδιος τον χρησιμοποίησε στο έργο του.⁸⁶

Ενώ, λοιπόν, ο ίδιος θεωρεί ότι ο ρυθμός ως δομικό στοιχείο διέπει διαφορετικές διαστάσεις στην τέχνη της ζωγραφικής και της μουσικής, καθώς στην πρώτη αφορά τη διάσταση του χώρου και στη δεύτερη τη διάσταση του χρόνου, αναγνωρίζει ότι στα αφαιρετικά έργα τέχνης γίνεται αντιληπτή και η διάσταση του χρόνου.⁸⁷

⁸⁴Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, «Η Πυραμίδα», 1912, 68.

⁸⁵ Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, «Η Πυραμίδα», 152.

⁸⁶Kandinsky Wassily, *Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο*, «Σημείο», 1926, 38.

⁸⁷Joseph Machlis και Kristine Forney, «Ρυθμός: Ο Μουσικός χρόνος», *Η απόλαυση της μουσικής*. Εκδ. Φαγκότο, Αθήνα, 1996, 28.

2.3.2 Ήχος

Ο ήχος αποτελεί τη γλώσσα της μουσικής έκφρασης, όμως ο Καντίνσκυ δεν ερμηνεύει την έννοιά του μονοδιάστατα αλλά και σχετικά με τη μουσική και τις υπόλοιπες τέχνες. Στο έργο του, *Περί συνθέσεως* (1912) αναφέρει πως «κάθε τέχνη έχει τη δική της γλώσσα», επομένως και τα μέσα που χρησιμοποιεί η κάθε μία είναι διαφορετικά, όπως ο ήχος ή το χρώμα⁸⁸.

Παράλληλα, ο ήχος γίνεται αντιληπτός ως το εσωτερικό συστατικό της μορφής. Χαρακτηριστικά αναφέρει πως «ο ήχος είναι η ψυχή της μορφής, γι' αυτό το έργο τέχνης μόνο με τον ήχο μπορεί να αποκτήσει ζωή και να δράσει από μέσα προς τα έξω».⁸⁹ Συγκεκριμένα, ο ίδιος αντιλαμβάνεται τον ήχο σύμφωνα με τρεις διαστάσεις, ως στοιχείο της μουσικής έκφρασης, ως στοιχείο της εσωτερικής έκφρασης και με βάση τα χαρακτηριστικά του.

Αρχικά, ο ήχος ως στοιχείο της μουσικής έκφρασης αφορά τον ήχο που παράγεται από τη φωνή του ανθρώπου, καθώς ο Καντίνσκυ θεωρεί τη φωνή αυτόνομη και όχι εξαρτημένη από τις λέξεις. Άλλωστε, στο *Περί Συνθέσεως* (1912) αναφέρει πως «ο ήχος της ανθρώπινης φωνής εφαρμόζεται αμιγώς δίχως να συσκοτίζεται από τη λέξη ή από την έννοιά της». Με βάση τις «εξωτερικές εντυπώσεις που μεταδίδονται μέσω του αυτιού», διακρίνει τους ήχους σε αυτούς που προκαλούνται από την ανθρώπινη φωνή ή από άλλα όργανα και ονομάζονται «ξεχωριστοί ήχοι», στους ήχους της «πραγματικής μουσικής» που αναφέρονται κυρίως σε συνθέτες όπως ο Μότσαρτ και ο Βάγκνερ και τέλος στους «θορύβους».⁹⁰

Η θεωρία του για τη σύνδεση του ήχου με το χρώμα, την οποία έχει αναπτύξει κυρίως στο έργο του, *Για το πνευματικό στην Τέχνη* (1912) βασίζεται στην αντίληψη του ήχου ως φαινόμενο που προκαλεί ακουστικά και οπτικά ερεθίσματα. Αυτά τα ερεθίσματα μπορεί να δημιουργήσει εξίσου και μια ζωγραφική σύνθεση. Η παρατήρηση του χρώματος εκ μέρους του θεατή, επενεργεί ψυχικά. Μάλιστα, αναφέρει χαρακτηριστικά πως «επειδή είναι γενικά η ψυχή άρρηκτα συνδεδεμένη με το σώμα, είναι έτσι δυνατό να προκαλεί ψυχική συγκίνηση, μία άλλη αντίστοιχή της συνειρμικά... Αν ήταν αυτό

⁸⁸ Kandinsky Wassily, *Περί συνθέσεως*, 1912, 54.

⁸⁹ Kandinsky Wassily, *Περί μορφής*, 1912, 18.

⁹⁰ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 110.

κανόνας, θα μπορούσαμε τότε εύκολα να βρούμε με τον συνειρμό μια εξήγηση των άλλων φυσικών επενεργειών του χρώματος, των επενεργειών δηλαδή όχι μόνο στο οπτικό όργανο αλλά και πάνω στις άλλες αισθήσεις».⁹¹

Οι συνειρμοί που προκαλεί το χρώμα δημιουργούνται μέσα από όλες τις ανθρώπινες αισθήσεις. Άλλωστε, η θεωρία του Καντίνσκυ πως το χρώμα επηρεάζει την ψυχή και το ανθρώπινο σώμα, στηρίζεται στη θεωρία της συναισθησίας. Η προσέγγιση της θεωρίας των χρωμάτων του Καντίνσκυ βασιζόταν σε ψυχολογικές, συμβολικές εμπειρίες, αλλά και σε κάποια επιστημονικά ερείσματα.⁹² Συσχετίζει, λοιπόν, άμεσα τον ήχο με τις εντυπώσεις που προκαλεί, δηλαδή τα εσωτερικά ερεθίσματα που δημιουργούνται στον θεατή μέσα από τα στοιχεία σύνθεσης του έργου τέχνης, κάνοντας λόγο για την επιρροή τους στον ψυχικό κόσμο του θεατή.

Από την άλλη πλευρά, ο Καντίνσκυ αντιπαραβάλλει τα χαρακτηριστικά του ήχου με τα εργαλεία της ζωγραφικής. Συγκρίνει, δηλαδή, τη χροιά των μουσικών οργάνων με τα χρώματα, αντιλαμβανόμενος ταυτόχρονα και το ηχόχρωμα. Παράλληλα, συσχετίζει εικόνες και ήχους. Είναι χαρακτηριστικό πως για τον ίδιο η χροιά κάποιων συγκεκριμένων οργάνων μπορεί να παραπέμπει σε εικόνες από τοπία. Επομένως, εκτός από τις ψυχικές εντυπώσεις, ο Καντίνσκυ συνδέει τον ήχο και με οπτικές εντυπώσεις, οι οποίες όμως εμπεριέχουν μία πνευματικότητα.

2.3.3 Αρμονία

Η θεωρία του Καντίνσκυ για την αρμονία αναπτύχθηκε κυρίως κατά τα έτη 1911-1926. Στα πρώτα κείμενα φαίνεται να εστιάζει στον αισθητικό χαρακτήρα της αρμονίας επισημαίνοντας τις έννοιες της «ισορροπίας» και του «ωραίου» και συνδέοντάς την με τη ζωγραφική φόρμα και έπειτα με την αρμονική συνύπαρξη και οργάνωση των χρωμάτων μιας ζωγραφικής σύνθεσης, όπως ακριβώς συμβαίνει με τη μουσική.

Στο έργο *Kampf um die Kunst* (1910-1911) αναφέρεται ότι «η απόλυτη αρμονία ενός έργου τέχνης επιτυγχάνεται με την ισορροπία μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού, δηλαδή μεταξύ περιεχομένου και φόρμας» και επίσης πρόκειται για «υποταγή του εξωτερικού στοιχείου στο εσωτερικό».⁹³ Συνεπώς τα κριτήρια σύμφωνα

⁹¹Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 115.

⁹²Clare. V. Poling, *Synaecisthisia and the Inner Effects of Color*, σ. 38.

⁹³Strauss, M. Kandinsky and “Der Sturm”. *Art Journal*, 43(1), 1983. 31-35.

με τα οποία επιτυγχάνεται η αρμονία και στα οποία ο καλλιτέχνης οφείλει να δίνει έμφαση είναι τόσο το περιεχόμενο όσο και η μορφή. Η αρμονία προκύπτει ως φυσικό επακόλουθο της εξέλιξης. Επομένως, η νέα αρμονία και η νέα ομορφιά αποτελούν την εξέλιξη των ήδη υπάρχουσών μορφών και όχι την άρνησή τους.⁹⁴

Η αρμονία αφορά εξίσου και τη φόρμα ενός έργου τέχνης, καθώς η αρμονική κατασκευή της θα πρέπει να στηρίζεται στην εσωτερική αναγκαιότητα του καλλιτέχνη. Άλλωστε, στο έργο του, *Για το πνευματικό στην Τέχνη* (1912) αναφέρει πως «είναι προφανές πως η αρμονία της φόρμας πρέπει να βασίζεται στο αξίωμα μόνον της επωφελούς προσέγγισης της ανθρώπινης ψυχής».⁹⁵ Επομένως, η αφαιρετική φόρμα και η φόρμα που έχει περιγραφικό σκοπό γίνονται αντιληπτές με αρμονικό τρόπο διότι η συνύπαρξη αυτών των δύο με «συνήχηση ή αντήχηση» προκαλεί ανάλογα αρμονικό ή δυσαρμονικό αποτέλεσμα.⁹⁶ Η νέα αρμονία στηρίζεται στην αντίθεση, η οποία είναι εσωτερική και «αποκλείει κάθε βοήθεια άλλων αξιωμάτων εναρμόνισης», δηλαδή αρχών της μουσικής εξαιτίας της ανάγκης να διατηρηθεί το ενδιαφέρον που προκαλεί η αντίθεση σε μια μουσική σύνθεση. Εξάλλου, χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη θα πρέπει να αποτελεί η ικανότητά του να συνδυάζει την πολυφωνία των στοιχείων του έργου τέχνης με αρμονικό τρόπο, βασιζόμενος στην αρχή της αντίθεσης.

Στο θεωρητικό του έργο, *Σημείο Γραμμή-Επίπεδο* (1926), ο Καντίνσκυ υποστηρίζει πως κάθε σημείο είτε επιφάνεια ενός έργου τέχνης αντιστοιχεί σε έναν ορισμένο ήχο, ενώ η επανάληψη αυτού του σημείου ή ο πολλαπλασιασμός του αντιστοιχεί σε ένα σύνολο συγχορδιών. Η θεώρηση αυτή αποδεικνύει πως ο Καντίνσκυ αντιλαμβάνεται τον ζωγραφικό καμβά σαν μια αρμονική μουσική σύνθεση.

Σύμφωνα με τον ίδιο, ο τρόπος που «ηχεί» κάθε γραμμή εξαρτάται από τη μορφή, τη θέση και την κλίση της. Στις δύο ευθείες γραμμές η αντήχηση είναι μειωμένη στο ελάχιστο.⁹⁷ Τα χαρακτηριστικά της κάθε γραμμής εκλαμβάνονται ως «τρεις ηχητικότητες που δημιουργούν μια τριπλή ηχητικότητα». Παρομοίως και στον καμβά όπου υπάρχουν δύο κάθετες και δύο οριζόντιες γραμμές αντίστοιχα θεωρεί ότι το αποτέλεσμα της «συγχορδίας των ήχων» των γραμμών είναι «γαλήνιο» (*Σημείο*

⁹⁴ Strauss, M., [...], ό.π., 31-35.

⁹⁵ Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην Τέχνη*, «Η γλώσσα της φόρμας και του χρώματος» 1912, 84.

⁹⁶ Kandinsky Wassily, *Για το πνευματικό στην Τέχνη*, «Η γλώσσα της φόρμας και του χρώματος» 1912, 88.

⁹⁷ Kandinsky Wassily, *Σημείο Γραμμή –Επίπεδο*, «Σημείο», 1926, 62.

Γραμμή-Επίπεδο, 1926). Κάθε ζωγραφικό στοιχείο, λοιπόν, έχει το ηχητικό του ισοδύναμο.

Συνεπώς, η εναρμόνιση των στοιχείων ενός έργου τέχνης λαμβάνει υπόψιν και τις πιθανές αντιθέσεις και δεν περιορίζεται μέσα στα όρια των συμβατικών νόμων, αρκεί αυτά τα στοιχεία να υπηρετούν και να συμβαδίζουν με την ανάγκη έκφρασης του καλλιτέχνη. Ο Καντίνσκυ κάνει πράξη αυτή τη θεωρία μέσω της «απελευθερωμένης ζωγραφικής αρμονίας» που στηρίζεται στο πρότυπο μουσικής αρμονίας του Σένμπεργκ, προάγοντας νέους τρόπους καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο Καντίνσκυ επιθυμούσε να μετουσιώσει στη ζωγραφική του τη ρυθμική μελωδική και αρμονική ενέργεια της μουσικής. Το 1908 χρησιμοποίησε έντονα αντιθετικά χρώματα μαζί για να δημιουργήσει έντονο ρυθμό, πολύπλοκες αρμονίες και διαφωνίες. Έτσι, η μελωδία στη ζωγραφική του είναι γραμμική.⁹⁸

Έχοντας ως πεποίθηση πως η μουσική αποτελεί παραδειγματική τέχνη, ο Καντίνσκυ προσπαθεί να δημιουργήσει αναλογίες ανάμεσα στα στοιχεία της και στα ζωγραφικά μέσα, καθώς θεωρεί πως η μουσική μπορεί να καθοδηγήσει τον τρόπο χειρισμού των σχημάτων, των χρωμάτων και των γραμμών. Η στροφή του, λοιπόν αυτή συνηγορεί στην απομάκρυνση του εικαστικού του ενδιαφέροντος από την αναπαράσταση του κόσμου και καταλήγει στην αντίληψη της τέχνης μέσα από την ολική αφαίρεση.

2.3.4 Μελωδία

Ο Καντίνσκυ συσχετίζει τη μελωδία με τη ζωγραφική φόρμα. Ανάμεσα στη μελωδική και τη συμφωνική θεωρεί ότι υπάρχουν κάποιες μεταβατικές φόρμες που περιέχουν το «μελωδικό αξίωμα». Επιπλέον, στο έργο του *Για το πνευματικό στην Τέχνη*, (1912) θεωρεί παρόμοια τη διαδικασία εξέλιξης της μουσικής σύνθεσης με αυτή της ζωγραφικής. Κατ' επέκταση συνδέει τη μελωδία, ως διαδοχή φθόγων, με τα σχήματα σε μια ζωγραφική φόρμα. Τα σημεία κορύφωσης και κατάληξης αποτελούν κοινά στοιχεία μεταξύ μιας μουσικής μελωδίας και μιας σύνθεσης γεωμετρικών φορμών.⁹⁹

Για τον Καντίνσκυ, η μελωδία στην τέχνη αναφερόταν στη ρυθμική και αρμονική διάταξη οπτικών στοιχείων όπως γραμμές, σχήματα, χρώματα και υφές. Πίστευε ότι

⁹⁸Paul Overy, "Allegory", *The Language of the Eye*. Εκδ. Elek, London, 1969, 61.

⁹⁹Joseph Machlis και Kristine Fonrey, «Ρυθμός: Ο Μουσικός χρόνος», *Η απόλαυση της μουσικής*. Εκδ. Φαγκότο, Αθήνα, 1996, 25.

όπως οι μουσικές μελωδίες μπορούν να προκαλέσουν ορισμένα συναισθήματα ή διαθέσεις και οι οπτικές συνθέσεις θα μπορούσαν να δημιουργήσουν ένα παρόμοιο αποτέλεσμα. Η μελωδία εκλαμβάνεται ως δομικό στοιχείο της μουσικής, το οποίο μπορεί να παρουσιαστεί σε διάφορα μοτίβα ή παραλλαγές, δημιουργώντας και ανάλογες ενότητες που όμως έχουν συγκεκριμένη οργάνωση. Κατά τον Καντίνσκυ, η ίδια διαδικασία σύνθεσης επιτελείται και στο έργο τέχνης, με τη μελωδία να καθορίζει την πολυπλοκότητά του. Η μελωδία στην τέχνη αναφερόταν στην αρμονική και ρυθμική διάταξη των εικαστικών στοιχείων, με στόχο να προκαλέσει συναισθηματικές και πνευματικές αντιδράσεις στον θεατή, όπως το αποτέλεσμα μιας μουσικής μελωδίας.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό στην τέχνη*, 1912, 151.

Κεφάλαιο 3ο

3.1 Η καλλιτεχνική ιδιότητα και η εξέλιξή της

Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ο Καντίνσκυ αναπτύσσει θεωρίες σχετικά με τον ρόλο του καλλιτέχνη. Ενώ στην αρχή καθήκον του καλλιτέχνη φαίνεται να είναι η αναπαράσταση της φύσης, στη συνέχεια η οπτική αυτή μεταβάλλεται στρεφόμενη προς την αποτύπωση των εσωτερικών αναγκών του καλλιτέχνη που θα επηρεάσουν και τον θεατή.¹⁰¹ Για να εκπληρωθούν αυτές οι ανάγκες, ο καλλιτέχνης μπορεί να αξιοποιήσει μέσα από διαφορετικές τέχνες προκειμένου το έργο του να είναι προσωπικό και συνάμα διαχρονικό. Αυτή η θεώρηση του Καντίνσκυ εντάσσεται στην περίοδο 1901-1912 αντανakλώντας μια πνευματική διάσταση της καλλιτεχνικής ιδιότητας.

Στη συνέχεια, όμως, οι απόψεις του φαίνονται να αλλάζουν διότι κατά την περίοδο 1926-1935 επισημαίνει την ανάγκη πραγματοποίησης έρευνας εκ μέρους του καλλιτέχνη, ώστε το έργο του να βασίζεται σε μια σύνθετη σκέψη και όχι μόνο στις εσωτερικές ανάγκες, τις οποίες ωστόσο δεν παύει να υποτιμά, όμως αναγνωρίζει και τη σημασία των επιστημονικών ερεισμάτων.¹⁰² Καταλήγει, λοιπόν, πως ο συνδυασμός λογικής και συναισθήματος είναι η πιο ασφαλής επιλογή για τη δημιουργία ενός έργου.

Αναφερόμενος στην έννοια «καλλιτέχνης», ο Καντίνσκυ δεν εστιάζει μόνο στους ζωγράφους αλλά στους εργάτες όλων των τεχνών, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη μουσική, την οποία θεωρεί πρωταρχική μορφή τέχνης, καθώς μέσα από αυτή μπορεί

¹⁰¹Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 110.

¹⁰²Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 111.

να εκφράσει ευκολότερα τη θέση του για την «εσωτερική αναγκαιότητα» του καλλιτέχνη.¹⁰³

3.1.1 Κείμενα 1901-1916

Αρχικά, στα κείμενα της πρώτης περιόδου, ο Καντίνσκυ φαίνεται να αντιλαμβάνεται τον αναπαραστατικό χαρακτήρα της τέχνης. Συγκεκριμένα, στηριζόμενος στις απόψεις του Λέοντα Τολστόι αναφέρει πως «ο καλλιτέχνης καταγράφει οτιδήποτε αντιλαμβάνεται μέσω της όρασής του», διότι αποσκοπεί στην ανακάλυψη της ομορφιάς που κρύβει η φύση. Για πρώτη φορά το 1910-1911 στα κείμενα *Inhalt Und Form* και *Erste Ausstellung* κάνει λόγο για τα εσωτερικά ερεθίσματα, την επιρροή που ασκούν στον καλλιτέχνη και την αποτύπωσή τους μέσα από τα υλικά της τέχνης. Η αποτύπωση όμως αυτή προϋποθέτει και την καλλιέργεια της ψυχής του καλλιτέχνη.¹⁰⁴

Μέσα από αυτές τις θεωρίες, ο Καντίνσκυ προσπαθεί να παρακινήσει τους καλλιτέχνες και να τους απομακρύνει από τα όρια της αναπαράστασης του εξωτερικού κόσμου. Θεωρεί ότι ένας καλλιτέχνης πρέπει να ακολουθεί εξίσου και τις δύο αυτές αρχές, ώστε να αποφύγει την απομίμηση και να προσεγγίσει την έκφραση των συναισθημάτων του. Η μουσική αποτελεί το σπουδαιότερο μέσο για την επίτευξη αυτής της θεωρίας, για αυτό λειτουργεί για εκείνον ως πρότυπο που πρέπει να ακολουθήσει και η ζωγραφική.¹⁰⁵

Στα πρώτα του κείμενα, λοιπόν, επιτυγχάνεται μια μετάβαση αναφορικά με τον τρόπο έκφρασης του καλλιτέχνη με άξονα την έκφραση των ανθρώπινων συναισθημάτων χωρίς περιγραφικό ή αφηγηματικό χαρακτήρα. Στη συνέχεια, οι ιδέες του εμπλουτίζονται κυρίως σε σχέση με την εσωτερική έκφραση του καλλιτέχνη, η οποία ανάγεται σε πνευματική ανύψωση. Στο έργο του *Για το πνευματικό στην Τέχνη* (1912) αναφέρει πως «ο καλλιτέχνης δεν έχει δικαίωμα να ζει ανεύθυνα καθώς έχει αναλάβει την εκτέλεση ενός δύσκολου έργου που γίνεται συχνά ο σταυρός του».¹⁰⁶

¹⁰³ Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 78.

¹⁰⁴ Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 135.

¹⁰⁵ Lachman, G. Kandinsky's thought forms and the occult roots of modern Art. *Quest*, 96(2), 2008. 57-61.

¹⁰⁶ Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 148.

Μάλιστα, θεωρεί πως οι καλλιτέχνες έχουν προφητικές ικανότητες φέρνοντας ως παράδειγμα τον Μωρίς Μαίτερλινκ (Maurice Maeterlinck, 1862-1949) για τα συμβολικά λογοτεχνικά έργα του οποίου υποστηρίζει πως απηχούν μια εσωτερική πνευματικότητα. Η άποψή του όμως αυτή βασίζεται και στην απήχηση που οι καλλιτέχνες επιθυμούν για τα έργα τους και άρα στην πιθανή προφητική ιδιότητά τους.¹⁰⁷

Επιπλέον, εστιάζει στη σχέση των καλλιτεχνών με το υλικό που χρησιμοποιούν. Τονίζει πως οι ίδιοι θα πρέπει να συγκρίνουν τα δικά τους στοιχεία με αυτά άλλων τεχνών, γιατί μπορεί αυτά να λειτουργήσουν ως παράδειγμα και να αξιοποιηθούν με κάποιον τρόπο. Και πάλι, θεωρεί τα στοιχεία της μουσικής ως τα κατάλληλα για την έκφραση του εαυτού για αυτό αναφέρει «*Το χρώμα είναι το πλήκτρο, το μάτι είναι το σφυρί, η ψυχή είναι το πιάνο με τις πολλές χορδές. Ο καλλιτέχνης είναι το χέρι που κάνει μέσω εκείνου ή του άλλου πλήκτρου την ανθρώπινη ψυχή να δονηθεί επωφελώς*».¹⁰⁸ Συνδέοντας τις τέχνες φανερώνει και τον κοινό σκοπό τους, δηλαδή την έκφραση της ανθρώπινης ψυχής και αποκαλύπτει τις πιο εσώτερες σκέψεις και τα συναισθήματα του καλλιτέχνη ή τη μυστήρια πραγματικότητα που υπάρχει πίσω από την εξωτερική εμφάνιση των πραγμάτων.¹⁰⁹

Τα στοιχεία που ο καλλιτέχνης μπορεί να εκφράσει μέσα από το έργο τέχνης του είναι εκτός από τα ειδοποιά χαρακτηριστικά της προσωπικότητας και της εποχής του, το διαχρονικό στοιχείο της τέχνης που είναι κοινό μεταξύ των ιστορικών περιόδων, των λαών και των πολιτισμών. Για να το επιτύχει αυτό, θα πρέπει να χρησιμοποιεί τα μέσα του με απεριόριστη ελευθερία, η οποία θα κατευθύνεται από τις εσώτερες ανάγκες του. Αντιθέτως, οφείλει να μην ακολουθεί τους συμβατικούς νόμους αλλά να καθοδηγείται από τις προσωπικές του επιθυμίες έκφρασης. Το περιεχόμενο ενός έργου τέχνης αποτελεί και τη βάση του. Επομένως, ο καλλιτέχνης πρέπει να μπορεί να εκφραστεί γιατί καθήκον του δεν είναι η φόρμα αλλά η προσαρμογή της στο περιεχόμενο.¹¹⁰

Από το 1912 ως το 1916 ο Καντίνσκυ επεξεργάζεται τη μορφή και τον τρόπο αποτύπωσής στο έργο τέχνης, υποστηρίζοντας πως αυτή θα πρέπει να πηγάζει από τις εσωτερικές ανησυχίες του καλλιτέχνη. Στο έργο *Περί του ζητήματος της μορφής* (1912)

¹⁰⁷Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 57-58.

¹⁰⁸Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 78.

¹⁰⁹Peter Vergo, "Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg στο *Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910-20*. London. Tate Gallery. 1980, 42.

¹¹⁰Lachman, G., [...], ό.π., 57-61.

αναφέρει πως εξωτερικά στοιχεία μπορούν να αναπαρασταθούν στην τέχνη μόνο όμως αν συμπίπτουν με την εσωτερική αναγκαιότητα του δημιουργού.¹¹¹ Όλα τα μέσα, συνεπώς, μπορούν να αξιοποιηθούν, εφόσον ανταποκρίνονται στις ανάγκες του καλλιτέχνη ούτως ώστε να δημιουργήσουν πνευματικές αξίες ως παρακαταθήκη στην τέχνη.

3.1.2 Κείμενα 1926-1938

Στα κείμενά του από το 1926 ως το 1935 δίνει έμφαση στην παρατήρηση της φύσης, στην έρευνα και τον πειραματισμό. Η ορθολογική σκέψη κυριαρχεί και αλληλοσυμπληρώνεται με το συναίσθημα. Το 1926 στο έργο *Σημείο Γραμμή – Επίπεδο*, ο Καντίνσκυ αναλύει τα στοιχεία του τίτλου και μελετά τον τρόπο οργάνωσης της σύνθεσης ενός έργου. Ενδεχομένως, οι τέχνες της μουσικής και της ζωγραφικής να μην έχουν κάποιον πρακτικό σκοπό, όμως, η ερευνητική διάσταση του καλλιτέχνη προσδίδει σε αυτές ένα επιστημονικό ύφος και συνιστά παράγοντα για την εξέλιξη της τέχνης.¹¹² Και σε αυτή την περίπτωση προτείνει τη σύγκριση των στοιχείων της ζωγραφικής με άλλες τέχνες αλλά και με την ίδια τη φύση. Πιο συγκεκριμένα, μέσω της διερεύνησης της φύσης, ο καλλιτέχνης αποκτά «πνευματικές εντυπώσεις», συσχετίζει την ικανότητα της τέχνης με αυτή της φύσης, ενώ μπορεί να εξάγει και συμπεράσματα με βάση τους αισθητικούς του δείκτες.¹¹³

Στα τελευταία του έργα έως και το 1938 επεκτείνει τον ερευνητικό ρόλο του καλλιτέχνη και στην καλλιέργεια της σκέψης του. Η επιστημονική σκέψη είναι απαραίτητη για τη διαμόρφωση του έργου του, γι' αυτό απαιτούνται γνώσεις όχι μόνο φιλοσοφικές αλλά και σχετικές με τους φυσικούς νόμους. Έτσι θα γνωρίσει καλύτερα τα στοιχεία της τέχνης και θα επιτύχει την «εσωτερική επαφή» με τα μέσα της. Η έρευνα, λοιπόν, λειτουργεί ως προϋπόθεση σύνδεσης του ορθολογισμού με τον εσωτερικό διαλογισμό. Το συναισθηματικό και το ορθολογιστικό στοιχείο συνυπάρχουν στη διαδικασία της εξέλιξης ενός έργου τέχνης.¹¹⁴

¹¹¹ Wassily Kandinsky, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, «Επενέργεια του χρώματος», 1912, 80.

¹¹² Wassily Kandinsky, *Σημείο Γραμμή – Επίπεδο*, «Εισαγωγή», 1926, 24.

¹¹³ Kandinsky Wassily. *Σημείο-Γραμμή-επίπεδο. Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*, Αθήνα: Δωδώνη, 1980. 27.

¹¹⁴ Peter Vergo. [...], ό.π., 41.

Από την αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου συνδυαστικά με αυτή των εσωτερικών αναγκαιοτήτων των καλλιτεχνών, ο Καντίνσκυ μεταβαίνει στην πρόταση για την έκφραση των σκέψεων ως αποτέλεσμα των ερεθισμάτων που εκλαμβάνονται από το εξωτερικό περιβάλλον. Η σκέψη αυτή εξελίσσεται σε επιστημονική γνώση που θα συμβάλλει στην κατανόηση των εσωτερικών επιθυμιών και στην ορθή αποτύπωσή τους στο έργο τέχνης, αξιοποιώντας όλα τα διαθέσιμα μέσα.

Οι θεωρίες του ανταποκρίνονται και στα έργα του. Η εξωτερική φύση αποτυπώνεται στις *Εντυπώσεις*, οι *Αυτοσχεδιασμοί* αντανακλούν τις εσωτερικές σκέψεις, ενώ οι *Συνθέσεις* συνδυάζουν τον ορθολογισμό με το συναίσθημα αποσκοπώντας στην εξέλιξη της τέχνης.¹¹⁵

3.2 Η μουσική στο έργο τέχνης του Καντίνσκυ

Ο Clark Poling ήταν εκείνος που αναγνώρισε την έννοια του ολικού έργου τέχνης, περιγράφοντάς τον με τον όρο “Gesamtkunstwerk”. Υπό αυτή την έννοια της καθολικότητας, ο Καντίνσκυ θεωρεί την εφαρμογή διαφορετικών τεχνών στο ίδιο έργο μνημειώδη τέχνη,¹¹⁶ την οποία επιδιώκει να πραγματοποιήσει ήδη από το 1910. Κατά την περίοδο που απομακρύνεται από την αναπαράσταση της πραγματικότητας και στρέφεται προς την αφαίρεση αρχίζουν να αναδύονται οι σκέψεις του για τη συνθετική τέχνη. Αφορμή για τη σύλληψη αυτής της συνθετικής δημιουργίας αποτέλεσε το έργο *Εικόνες από μία σύνθεση* του Μόντεστ Μουσόργκσι (Modest Mussorgsky, 1839-1881).

Η σύνδεση της μουσικής και της ζωγραφικής εντάσσεται στη γενικότερη θεωρία του Καντίνσκυ για τη μνημειώδη τέχνη, θεωρία την οποία πραγματώνει μέσα από τα εικαστικά έργα του. Οι θεωρίες αυτές λειτουργούν επεξηγηματικά όσον αφορά τους λόγους για τους οποίους ο Καντίνσκυ ασχολήθηκε με τη σχέση της ζωγραφικής με τις άλλες τέχνες, ενώ παράλληλα αναφέρει πως είχαν λάβει χώρα και άλλες προσπάθειες παλαιότερα για την επίτευξη της σύνθεσης των τεχνών.

Το 1910 ο Καντίνσκυ αναφέρεται στις αιτίες που οδήγησαν στη δημιουργία της μνημειώδους τέχνης, ορίζοντάς την και περιγράφοντας το περιεχόμενό της. Ειδικότερα αναφέρει: «Κάθε τέχνη διαθέτει από μόνη της έναν ποικιλόμορφο χαρακτήρα ιδιαίτερο

¹¹⁵ Thomas M. Messer, ό.π., 43.

¹¹⁶ «Η τέχνη του σήμερα είναι ζωντανότερη παρά ποτέ», Cahiersd’ Art, (Παρίσι) στο *Βασίλν Καντίνσκυ, Τέχνη και Καλλιτέχνες*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 1986, 187.

ως προς τον εαυτό της, ο οποίος μπορεί να γεννήσει ανεξάρτητες μορφές διαφορετικών έργων τέχνης. Επομένως, κάθε διαφορετική μορφή τέχνης μπορεί να ντύσει το ίδιο το πνευματικό συναίσθημα μέσα σε μία φόρμα ιδιαίτερη προς αυτό. Κατά συνέπεια, κάθε ανεξάρτητο έργο που ανήκει σε μια τέτοια μορφή τέχνης αποκτά αυτόματα λόγο ύπαρξης. Για αυτόν τον λόγο είναι αδύνατον να αντικαταστήσουμε το προϊόν μιας μορφής τέχνης από μία άλλη. Έτσι πηγάζει όχι μόνο η δυνατότητα αλλά και η αναγκαιότητα της δημιουργίας μιας μορφής μνημειακής τέχνης, της οποίας οι πρώτες εικόνες έχουν ήδη συλληφθεί και θα ανθίσουν στο μέλλον».¹¹⁷

Για τον Καντίνσκυ αυτή η μνημειακή τέχνη θεωρείται συνδυασμός διαφορετικών τεχνών σε ένα έργο. Το αποτέλεσμα δεν αλλοιώνει τα χαρακτηριστικά της κάθε τέχνης, αντιθέτως η κάθε μία τηρεί τα όρια της φόρμας της, ενώ ταυτόχρονα παραπέμπεται στο βάθος με βάση την αρχή της άμεσης ή αντεστραμμένης αντίθεσης. Αυτή άλλωστε είναι και η αρχή που αποτελεί έρεισμα για την κατασκευή του έργου τέχνης, η οποία παραμένει σταθερή για τη δημιουργία κάθε ανεξάρτητης τέχνης.¹¹⁸ Όπως ήδη αναφέρθηκε, κάθε τέχνη μπορεί να εκφράσει το ίδιο «πνευματικό συναίσθημα», ενώ παράλληλα χαρακτηρίζεται από την ιδιαιτερότητα των μέσων της. Επομένως, ο Καντίνσκυ συμπεραίνει πως αυτό που διαφοροποιεί μία τέχνη από μία άλλη είναι τα χαρακτηριστικά και όχι το περιεχόμενό της.

Στο έργο του *Για το πνευματικό στην Τέχνη* (1912), ο Καντίνσκυ διατυπώνει μια νέα θεώρηση σχετικά με τον σκοπό των τεχνών. Εκλαμβάνοντας το ολικό έργο τέχνης ως «σκηνική σύνθεση», υποστηρίζει πως ο στόχος όλων των τεχνών σχετίζεται με την κατεύθυνσή τους. Δηλαδή, την απομάκρυνση από την αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου και την εστίαση στις ψυχολογικές διεργασίες που λαμβάνουν χώρα μέσω της τέχνης. Δεδομένου, λοιπόν, πως ο στόχος είναι κοινός η σύνδεση των χαρακτηριστικών και των μέσων κάθε τέχνης, δηλαδή η σύσταση της μνημειώδους τέχνης καθίσταται εφικτή. Ένας τρόπος επίτευξης αυτής της σύνδεσης είναι ο πειραματισμός μεταξύ των στοιχείων τους.¹¹⁹ Ταυτόχρονα, η αντίληψή του για τον κοινό σκοπό των τεχνών συνεπάγεται πως αντιμετωπίζει κάθε μορφή τέχνης ισότιμα.

¹¹⁷“Content and Form” στο *Kandinsky Complete Writings on Art*, εκδ. Kenneth S. Lindsay και Peter Vergo, Da Capo Press, Νέα Υόρκη, 1994, 84.

¹¹⁸“Content and Form”, [...], ό.π., 85.

¹¹⁹ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 117.

Χρησιμοποιώντας παραδείγματα από τη μουσική, αποδεικνύει πως για εκείνον η συγκεκριμένη τέχνη κατέχει μια ξεχωριστή θέση, διότι έχει αποδεσμευτεί από τον αναπαραστατικό χαρακτήρα. Ένα από τα παραδείγματά του αποτελεί το συμφωνικό ποίημα του Σκριάμπιν *Prometheus: The Poem of Fire op 60* (1909-1910), στο οποίο ένα μουσικό όργανο ανάλογα με τις τονικότητές του δημιουργούσε διαφορετικό χρωματικό φωτισμό. Αυτό το έργο θεωρείται ως μία μονάχα έκφραση της λεγόμενης σκηνικής σύνθεσης και η πρώτη προσπάθεια σύνδεσης των τεχνών για τον Καντίνσκυ.¹²⁰ Η τέχνη του Σκριάμπιν αποτελεί πρότυπο για τον Καντίνσκυ κι έχει αντίκτυπο στο έργο του ως αποτέλεσμα της συσχέτισης των χρωμάτων με τους μουσικούς τόνους.

Στο *Περί σκηνικής συνθέσεως* (1912) ο Καντίνσκυ αναφέρεται σε είδη τέχνης, η ύπαρξη των οποίων οφείλεται στον συνδυασμό τεχνών. Τέτοια είδη είναι μεταξύ άλλων το μπαλέτο ή η όπερα. Επομένως, αυτή την τάση που υπήρχε ήδη από παλαιότερα, ο ίδιος εμπλουτίζει με την αποτύπωση των ψυχολογικών διεργασιών και των εσωτερικών νοημάτων ως σκοπό της σύνδεσης των τεχνών. Η έννοια της μνημειώδους τέχνης, σύμφωνα με τον ίδιο, πηγάζει από τη συνδιαλλαγή των μέσων έκφρασης τριών τεχνών, της ζωγραφικής, της αρχιτεκτονικής και της γλυπτικής.¹²¹

Ενώ για την αρχιτεκτονική διαπιστώνει πως διαφέρει από τις άλλες τέχνες λόγω του λειτουργικού της χαρακτήρα, θεωρεί ότι θα ανανεωθεί σχεδιάζοντας αφαιρετικά κτιριακά μοντέλα που θα επιτρέπουν και τη συμμετοχή άλλων τεχνών όπως η γλυπτική και η ζωγραφική. Σχετικά με τη γλυπτική, ο Καντίνσκυ παρατηρεί τα σχήματα της σφαίρας, του κύβου και της πυραμίδας και τα συνδέει με τα χρώματα του μπλε, του κόκκινου και του κίτρινου αντίστοιχα με σκοπό να εξετάσει σε βάθος την ογκομετρική φόρμα.¹²²

Έπειτα στο ίδιο κείμενο επιχειρεί να αναλύσει τα εργαλεία έκφρασης των τεχνών σε σχέση με τους κανόνες τους, με σκοπό την εύρεση μιας μεθόδου προσδιορισμού του αντίκτυπου που έχουν αυτά τα στοιχεία στον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου. Συγκεκριμένα, το χρώμα και το επίπεδο συνιστούν το χρώμα στο επίπεδο, ο χώρος και ο όγκος τον ψευδαισθητικό χώρο, η κίνηση και η λέξη το συγκεκριμένο και το

¹²⁰Kandinsky Wassily, Για το Πνευματικό Στην Τέχνη, [...], ό.π., 118.

¹²¹«Περί της σκηνικής συνθέσεως», στην επετηρίδα του Γαλάζιου Καβαλάρη (Μόναχο) στο Βασίλυ Καντίνσκυ, *Τέχνη και Καλλιτέχνες*, εκδ. Νεφέλη, 1986, 56.

¹²² Kandinsky Wassily, Για το Πνευματικό Στην Τέχνη, [...], ό.π., 125.

αφηρημένο και τέλος ο ήχος και ο χρόνος τον ήχο σε χρόνο ή τον χρόνο χωρίς ήχο.¹²³ Συνδυάζοντας αυτά τα στοιχεία με βάση κάποια πρακτικά κριτήρια αλλά και θεωρητικά αντικείμενα διερευνά τις αισθήσεις και αξιοποιεί γραφικές παραστάσεις για να εντοπίσει τον τρόπο με τον οποίο οι τέχνες συνδέονται μεταξύ τους. Συνεπώς, γίνεται αντιληπτό πως ο Καντίνσκυ δεν αρκείται στη διατύπωση θεωριών αλλά προσπαθεί να τις στηρίξει μέσω πειραματισμών και έρευνας με βάση δύο παραμέτρους, τις ανθρώπινες αισθήσεις και τον ψυχικό κόσμο.

Ένα χαρακτηριστικό πείραμά του συνδυάζει τρεις διαφορετικές τέχνες, τη μουσική, τη ζωγραφική και τον χορό. Ο ίδιος ζωγράφισε κάποιες ακουαρέλες ζητώντας από τον μουσικό Thomas von Hartmann (1885-1956) να τις εκτελέσει και έπειτα από τον χορευτή Skharon να τις χορέψει. Στο τέλος, ο χορευτής αναγνώρισε τη μουσική εκτέλεση της ακουαρέλας που είχε χορέψει.¹²⁴ Πρόκειται επομένως για μια απόπειρα απόδειξης της σύνδεσης των τεχνών μέσω ενός βιωματικού παραδείγματος, το οποίο επιβεβαιώνει την επίδραση της μουσικής και γενικότερα της τέχνης στο «πνευματικό συναίσθημα».

Εξίσου, στο έργο *Περί της Αφηρημένης Σκηνικής Συνθέσεως* (1923) διατυπώνει θεωρίες για το ολικό έργο τέχνης, σύμφωνα με τις οποίες οι αφηρημένες τέχνες θα δημιουργήσουν τη «μνημειώδη αφηρημένη τέχνη». Μάλιστα, το θέατρο συνιστά εκείνη τη μορφή τέχνης που μπορεί να συγκεντρώσει όλα τα εκφραστικά μέσα διαφορετικών τεχνών. Δηλαδή, το χρώμα ως εργαλείο της ζωγραφικής, τον χώρο ως μέσο της αρχιτεκτονικής, τον οργανωμένο ήχο και την οργανωμένη κίνηση ως χαρακτηριστικά της μουσικής και του χορού αντίστοιχα, τις μεμονωμένες χωρικές εκτάσεις ως μέσο της γλυπτικής και τέλος την ποίηση. Ειδοποιό χαρακτηριστικό το συγκεκριμένου συγγράμματος αποτελεί η διαυγής αναφορά του Καντίνσκυ στην αφαιρετική τέχνη, διότι σε προηγούμενα έργα του ο προσδιορισμός αυτός δεν ήταν ιδιαίτερα σαφής.¹²⁵

¹²³ Ashmore, J. Sound in Kandinsky's painting. *The journal of aesthetics and art criticism*, 35(3), 1977. 329-336.

¹²⁴ Vestnik RabotnikovIskusstv, "Report to the Pan-Russian Conference, 1920" στο *Kandinsky Complete Writings of Art*, εκδ. Kenneth C. Lindsay και Peter Vergo, Da Capo Press. Νέα Υόρκη, 1994, 478.

¹²⁵ Vergo, Peter. "Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg" στο *Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910-20*. London. Tate Gallery. 1980.

Το οικοδόμημα, λοιπόν, της «συνθετικής τέχνης» οφείλεται στην ανάγκη της ζωγραφικής να βρει νέα μέσα έκφρασης μέσα από άλλες τέχνες αλλά κυρίως μέσα από τη μουσική. Επομένως, και ο ίδιος ο Καντίνσκυ ως καλλιτέχνης χρειαζόταν καινούργια μέσα έκφρασης για να τα αξιοποιήσει στην προσωπική του τέχνη. Επεδίωκε να αποδεσμεύσει κάθε στοιχείο από τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά και όπως αναφέρει η Hahl-Koch (1980) να επιτύχει την υπέρβαση, η οποία προσεγγίζει την αφαίρεση και όχι την απεικόνιση του υλικού κόσμου.¹²⁶

Το ολικό έργο τέχνης αποτυπώνεται στον *Κίτρινο Ήχο* (1912) και στην επετηρίδα του *Γαλάζιου Καβαλάρη*, σε μια συνθετική έκδοση στην οποία έλαβαν μέρος προσωπικότητες από τη μουσική, την ποίηση και τη ζωγραφική με σκοπό να ενώσουν τις μορφές τέχνης. Από την άλλη πλευρά, ο *Κίτρινος Ήχος* αποτελεί τη σοβαρότερη προσπάθεια του Καντίνσκυ να αποτυπώσει την κίνηση, τη μουσική, τη ζωγραφική και τον λόγο ως ένα ενιαίο έργο.¹²⁷

Συνοπτικά, η μουσική διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη σύλληψη των καλλιτεχνικών ιδεών του Καντίνσκυ τόσο όσον αφορά το ολικό έργο τέχνης όσο και σχετικά με την εκπλήρωση της ανάγκης για νέους τρόπους έκφρασης. Έναυσμα για τη στροφή του προς τη σύνδεση των τεχνών μέσω της εφαρμογής αρχών και μέσων από ποικίλες μορφές τέχνης σε ένα έργο δεν στάθηκε μόνο η όπερα του Βάγκνερ αλλά και η αφαιρετική μορφή της μουσικής που επιθυμούσε να περιέχει το μνημειώδες έργο τέχνης.

3.3 Καντίνσκυ και Σένμπεργκ

Η συμμετοχή του Σένμπεργκ σε μία συναυλία που πραγματοποιήθηκε στο Μόναχο το 1911 κατά την οποία παρουσίασε το *Τρία Κομμάτια για Πιάνο op.11* και το *Δεύτερο Κουαρτέτο εγχόρδων op. 10* στάθηκε η αφορμή για τη συνάντησή του με τον Καντίνσκυ. Ωστόσο, τα έργα του Σένμπεργκ δεν είχαν θετική ανταπόκριση από το κοινό ίσως γιατί ο ίδιος είχε στραφεί καλλιτεχνικά προς τον μουσικό εξπρεσιονισμό και την ελεύθερη ατονικότητα. Αυτά τα στοιχεία ήταν άλλωστε που ένωσαν τους δύο

¹²⁶ Jelena Hahl-Koch, Arnold Schoenberg, Wassily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents, (Translated by John C. Crawford, Salzburg and Vienna: Residenz Verlag), 1980, 132.

¹²⁷ Cardullo, R. J. RETRACTION: Wassily Kandinsky's The Yellow Sound as a Total Work of Art: Reception and Interpretation. *Journal of Modern Literature*, 2018. 41(4), 1-17.

καλλιτέχνες, επειδή και ο Καντίνσκυ εκείνο το διάστημα ενδιαφερόταν για τη σύνδεση των ήχων και των χρωμάτων, όπως γίνεται αντιληπτό μέσα από το βιβλίο του *Για το πνευματικό στην Τέχνη*. Η παρουσία του, λοιπόν, σε αυτή τη συναυλία συνοδεύτηκε από μια έντονη ηχητική εμπειρία που τον εντυπωσίασε. Συσχέτισε τις προσωπικές εικαστικές του απόπειρες για την απομάκρυνση από τις παραδοσιακές μορφές της απλής αναπαράστασης του πραγματικού κόσμου με την ατονικότητα της μουσικής του Σένμπεργκ. Όλα αυτά αποτέλεσαν τις αιτίες και άνοιξαν τον δρόμο για να έρθει ο Καντίνσκυ σε επαφή με τον Σένμπεργκ μέσα από την ανταλλαγή αλληλογραφίας.¹²⁸

Ο Καντίνσκυ στο γράμμα που απέστειλε για πρώτη φορά στον Σένμπεργκ το 1911 συγκρίνει τα νεωτερικά στοιχεία των δύο τεχνών:

*«Η ανεξάρτητη ζωή των μεμονωμένων φωνών στις συνθέσεις σας, είναι αυτό ακριβώς που προσπαθώ να βρω στους πίνακές μου. Η αρμονία του σήμερα δεν θα βρεθεί στις γεωμετρικές προσεγγίσεις του Κυβισμού, αλλά σε μια προσέγγιση που θα αφήνει έξω τον παράγοντα της λογικής. Και αυτή είναι η ύπαρξη των διάφωνων συνηχήσεων στη μουσική όσο και στη ζωγραφική. Η διαφωνία του σήμερα δεν είναι τίποτα άλλο παρά μόνο η συμφωνία του αύριο».*¹²⁹

Ακόμη και ο φίλος του Καντίνσκυ, Φραντς Μαρκ επιβεβαιώνει σε ένα γράμμα που απέστειλε στον Όγκουστ Μακ τη συσχέτιση που είχε διαμορφωθεί μεταξύ του Καντίνσκυ και του Σένμπεργκ:

*«Ένα μουσικό γεγονός με συντάραξε – μία συναυλία του συνθέτη Άρνολντ Σένμπεργκ [...] Μπορείς να φανταστείς μία μουσική χωρίς τονικότητα; Συνεχώς μου έρχονται στο νου οι πίνακες του Καντίνσκυ όπου παρομοίως δεν υπάρχει σταθερό σημείο αναφοράς... Μια υποτιθέμενη διαφωνία δεν είναι παρά μία συμφωνία με μεγαλύτερα διαστήματα μεταξύ των σύμφωνων ήχων. Αυτή η ιδέα με απασχολεί καθώς εργάζομαι και την εφαρμόζω στη ζωγραφική».*¹³⁰

Ο Καντίνσκυ είχε κάποιες μουσικές γνώσεις διότι έπαιζε δύο μουσικά όργανα, βιολοντσέλο και πιάνο, όμως υστερούσε σε γνώσεις που αφορούσαν την αρμονία και τη θεωρία. Ο Σένμπεργκ και τα έργα του αποτέλεσαν την αφορμή για να ασχοληθεί περεταίρω με τα αυτά τα θέματα γύρω στο 1911 σε μια αναζήτηση για τον τρόπο με

¹²⁸Jelena Hahl-Koch, [...], ό.π., 135-136.

¹²⁹Jelena Hahl-Koch, [...], ό.π., 21.

¹³⁰Jelena Hahl-Koch, [...], ό.π., 136.

τον οποίο δημιουργήθηκαν οι θεωρίες του συνθέτη. Μάλιστα, ο Σένμπεργκ παρατηρώντας αυτό το ενδιαφέρον εκ μέρους του Καντίνσκυ του χάρισε ένα αντίγραφο του βιβλίου *Θεωρία της Αρμονίας* (1911) που είχε συγγράψει. Το βιβλίο αυτό συνέβαλε στην κατανόηση του θεωρητικού πλαισίου, αλλά ο Καντίνσκυ δεν κατάφερε να εντρυφήσει σε πιο τεχνικά θέματα της μουσικής¹³¹.

Από την άλλη πλευρά, ο Σένμπεργκ ενδιαφερόταν για τη μουσική κυρίως κατά το διάστημα 1907-1912, δηλαδή στο πλαίσιο της εξπρεσιονιστικής του περιόδου, που χαρακτηριζόταν από ατονικότητα¹³². Και ο ίδιος έχει καλλιτεχνήσει 160 ακουαρέλες και 70 ελαιογραφίες, παρόλο που υπολείπονταν σε θεωρητικές γνώσεις και η αισθητική του δεν ήταν τόσο εξεζητημένη. Στο άρθρο «Οι Εικόνες» ο Καντίνσκυ διαχωρίζει τα εικαστικά έργα του Σένμπεργκ σε αυτά που θεωρεί ρεαλιστικά, δηλαδή αυτά που προκύπτουν από τα στοιχεία της φύσης και στα αφηρημένα οράματα. Όμως, φαίνεται να προτιμούσε τα ρεαλιστικά, γιατί ισχυριζόταν πως η «ειλικρίνεια» την οποία προβάλλουν φανερώνει μια προσωπική ισχύ.¹³³

Μετά την ανάγνωση του πρώτου γράμματος του Καντίνσκυ, ο Σένμπεργκ συμφώνησε με τις ιδέες του πρώτου για τον χώρο της τέχνης και στο δικό του γράμμα έγραψε:

*«Είμαι βέβαιος πως η δουλειά μας έχει πολλά κοινά - και μάλιστα στα σημαντικότερα ζητήματα, σε αυτό που εσείς ονομάζετε “μη λογικό” και εγώ αποκαλώ “εξάλειψη της συνειδητής βούλησης στην τέχνη”... Αλλά η τέχνη ανήκει στο υποσυνείδητο! Κανείς πρέπει να εκφράζεται! Να εκφράζεται άμεσα...Και δεν χρειάζεται να είναι πρωτοπόρος για να δημιουργήσει, αρκεί να παίρνει στα σοβαρά τον εαυτό του και συνεπώς να παίρνει στα σοβαρά αυτό που είναι το πραγματικό καθήκον της ανθρωπότητας σε κάθε πνευματικό ή καλλιτεχνικό πεδίο: να αναγνωρίζει και να εκφράζει αυτό που έχει ήδη αναγνωρίσει! Αυτή είναι η πεποίθησή μου!».*¹³⁴

Το επόμενο γράμμα στάλθηκε από τον Καντίνσκυ το 1912:

«... με όμοιο τρόπο αντιλαμβάνομαι και εγώ τη δομή, η οποία, κατά τη γνώμη σας, δεν κατασκευάζεται αρμονικά στον “Κίτρινο Ήχο”. Αναμφισβήτητα με καταλαβαίνετε ήδη!

¹³¹ Rucsanda, M. D. Aspects of the relationship between Music and Painting and their influence on Schoenberg and Kandinsky. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, 12(2), 2019. 91-100.

¹³² Kim, Sohee. "The Study of the Relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky During Schoenberg's Expressionist Period." Doctoral dissertation, Ohio State University, 2010. 139.

¹³³ Allen Shawn, *Arnold Schoenberg's Journey* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002), 59-60.

¹³⁴ JelenaHahl-Koch, [...], ό.π., 23.

...Ωστόσο θα καταδείξω, πως η δομή θα πρέπει να επιτευχθεί μέσα από την “αρχή” της διαφωνίας, (ή ακόμα καλύτερα) πως αυτή προσφέρει πολύ περισσότερες δυνατότητες, οι οποίες αναμφίβολα θα πρέπει να εκφραστούν στην εποχή αυτή που τώρα ξεκινά. Με αυτόν τον τρόπο κατασκευάστηκε ο “Κίτρινος ήχος”».¹³⁵

Ωστόσο, η επαφή τους διακόπηκε λόγω του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου για αρκετά χρόνια, περίπου δέκα. Αργότερα όμως ξεκίνησε ξανά με την επιστροφή του Καντίνσκυ στη Γερμανία. Και τώρα τα γράμματά τους κινούνταν στο ίδιο υφολογικό και θεματικό πλαίσιο όπως στο παρελθόν. Όμως, η κατηγορία του Σένμπεργκ προς τον Καντίνσκυ για αντισημιτισμό αποτέλεσε την αιτία της ρήξης στη σχέση τους. Ο Καντίνσκυ δεν έμεινε άπραγος, αλλά σε γράμμα που του έστειλε τον Απρίλιο του 1923 έκανε φανερή την απογοήτευσή του:

«Σε αγαπάω ως καλλιτέχνη και ως άνθρωπο, ή πιο σωστά πρωτίστως ως άνθρωπο και έπειτα ως καλλιτέχνη. Σε τέτοιες περιπτώσεις το τελευταίο που σκέφτομαι είναι η εθνικότητα - είναι ένα ζήτημα που με αφήνει παγερά αδιάφορο. Σχέσεις όπως η δική μας συνεχίζονται μέχρι “τον θάνατο”».¹³⁶

Όπως ήταν φυσικό η επικοινωνία τους διακόπηκε ύστερα από αυτά τα γεγονότα, όμως οι καλλιτεχνικές τους πορείες δεν διαχωρίστηκαν. Ο Καντίνσκυ εκείνη την περίοδο φιλοτέχνησε έργα, τα οποία αντικατοπτρίζουν την ψυχολογική του κατάσταση λόγω της διαφωνίας του με τον Σένμπεργκ (*Schwarz und Violett, Im Schwarzen Quadrat, Dreiecke*).

¹³⁵ Jelena Hahl-Koch, [...], ό.π., 57.

¹³⁶ Kim Sohee, [...], ό.π., 38-43.



Πίνακας 7: Kandinsky, W. Schwarz und Violett, 1923, oil on canvas, 77.8 x 100.4 cm. Πηγή:

<https://www.kandinskywassily.de/werk-234.php>

Με πρωτοβουλία του Καντίνσκυ το 1928 καθώς τότε αποφάσισε να στείλει ένα γράμμα στον Σένμπεργκ αποκαταστάθηκε η σχέση τους. Σε αυτήν την εξέλιξη μάλλον έπαιξε ρόλο και η κοινή καλλιτεχνική τους ιδεολογία και πορεία. Ο Μακμπέρνι ισχυρίζεται πως: «τόσο ο Καντίνσκυ, όσο και ο Σένμπεργκ επιδιώκουν να δημιουργήσουν μουσικά δράματα στα οποία το χρώμα μπορεί να αντιληφθεί ως ήχος και δράση».¹³⁷ Τόσο το *Για το πνευματικό στην Τέχνη* του Καντίνσκυ που δημοσιεύθηκε το 1912 όσο και *Η Θεωρία της Αρμονίας* του Σένμπεργκ το 1911 αντανακλούν τον δισταγμό και την επιφυλακτικότητα προς τις παλαιότερες μεθόδους στην τέχνη, αλλά και ως προς την αναπαράσταση της πραγματικότητας που γίνεται αντιληπτή με την αίσθηση της όρασης, που επομένως είναι αντικειμενική και όχι αυτής που εκλαμβάνεται με το υποκειμενικό συναίσθημα. Έτσι, δημιουργείται μια νέα μορφή τέχνης που δεν περιορίζεται από τις παραδοσιακές συμβάσεις, αλλά διαμορφώνει μία νέα τάξη πραγμάτων.

¹³⁷ Gerard McBurney, "Wassily Kandinsky: The Painter of Sound and Vision: Concertos on Canvas", 2006, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jun/24/art.art>.

Τόσο ο Καντίνσκυ όσο και ο Σένμπεργκ επεσήμαναν πως η φόρμα πρέπει να καθορίζεται από το καλλιτεχνικό υπόβαθρο κάθε δημιουργού και όχι να ακολουθεί τα παραδοσιακά μέτρα. Για τον Καντίνσκυ η φόρμα αποτελεί μια εκδοχή της έκφρασης της εσωτερικότητας και για τον Σένμπεργκ η φόρμα είναι η «τέχνη της αναπαράστασης ενός εσωτερικού συμβάντος». Με βάση τον Λουίτζι Ρονιόνι *«Η εξπρεσιονιστική μουσική αποτελεί πάντοτε μια σημαντική γλώσσα. Αφορά το ζήτημα της “εσωτερικής χροιάς”, η οποία υπονοείται μέσα από το ίδιο μουσικό κείμενο, όπως ακριβώς υπονοείται μέσα από το βίαια εικονογραφημένο συναίσθημα στους πίνακες του Έμιλ Νόλντε ή του πρώιμου Καντίνσκυ»*.¹³⁸

Στο δοκίμιο *Η σχέση με το κείμενο* του Σένμπεργκ, έργο που εντάχθηκε στο αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη, υποστηρίχθηκε το ζήτημα που απασχολούσε τον Καντίνσκυ και αφορούσε τη σύνδεση των τεχνών ως αντίδραση στην ως τότε αλληλεπίδραση που ήταν επιφανειακή. Αναλυτικότερα, έγραψε πως σκοπός της μουσικής δεν θα πρέπει να είναι η προσέγγιση ενός θέματος που γίνεται εύκολα αντιληπτό, αλλά η παρουσίαση μίας νέας ιδέας. Η οπτική του αυτή βασίζεται στη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ, σύμφωνα με την οποία: *«ο κάθε συνθέτης αποκαλύπτει την ενδότατη ουσία του κόσμου και εκφράζει την πιο βαθιά σοφία σε μία γλώσσα, που η λογική του δεν μπορεί να κατανοήσει. Είναι σαν ένας θολωμένος υπνοβάτης που αποκαλύπτει μυστικά για πράγματα που του είναι άγνωστα»*.¹³⁹

Στο άρθρο του Καντίνσκυ «Σχετικά με το ερώτημα της φόρμας», ισχυρίζεται ότι η αφαίρεση είναι ένα καλλιτεχνικό εκφραστικό μέσο. Δηλαδή: *«Η εξέλιξη, η κίνηση προς τα εμπρός και πάνω, είναι δυνατή μόνο όταν ο δρόμος είναι καθαρός, ελεύθερος από εμπόδια. Αυτή είναι η “εξωτερική κατάσταση”. Η δύναμη που ωθεί το ανθρώπινο πνεύμα με σαφή τρόπο προς τα εμπρός και προς τα επάνω είναι το πνεύμα της αφαίρεσης. Αυτή πρέπει να είναι σε θέση να ακουστεί και πρέπει να είναι μία σημαντική γλώσσα, ακόμα και όταν είναι καθαρά οργανική στη δομή της και απελευθερωμένη από λόγιες αναφορές. Αφορά την εσωτερική “χροιά”, η οποία υπονοείται μέσα από ίδιο το μουσικό συναίσθημα. Το κάλεσμα αυτό θα πρέπει να είναι εφικτό. Αυτή είναι η εσωτερική κατάσταση»*.¹⁴⁰

¹³⁸ Luigi Rognoni, *The Second Vienna School: Expressionism and Dodecaphony*, trans. Robert W. Mann, (London: John Calder, 1977), 13.

¹³⁹ Arnold Schoenberg, “The Relationship to the Text”, in *Blaue Reiter*, 91–92.

¹⁴⁰ Kandinsky Wassily, *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, [...], ό.π., 125.

Η κραυγή του Σένμπεργκ που είχε πρωτόγονες καταβολές ταυτίζεται με το κάλεσμα του Καντίνσκυ.¹⁴¹ Στα έργα του τελευταίου η έλλειψη της φόρμας προκαλεί μια αίσθηση ανεξάρτητων ήχων. Στα πρώτα έξι έργα των *Συνθέσεων* τα μοτίβα έχουν δεχθεί την επιρροή κάποιων φυσικών αντικειμένων ή δομών που είναι πιο αφηρημένες όπως στη Σύνθεση VII. Όμως, είναι οργανωμένα έτσι ώστε ο θεατής να αντιλαμβάνεται τις απεικονίσεις αυτές ενιαία. Αυτή η ασυνείδητη διαδικασία έχει ως αποτέλεσμα τη συναισθηματική και ψυχολογική του φόρτιση, δίχως ο ίδιος να περιμένει την «επίλυση» των μοτίβων που αντικρύζει.¹⁴²

Το Βαγκνερικό δόγμα σχετικά με την καθολικότητα της τέχνης και των έργων της έχαιρε της αποδοχής τόσο του Καντίνσκυ όσο και του Σένμπεργκ και άρα αποτελούσε ένα ακόμη στοιχείο που τους συνέδεε.¹⁴³ Η ομάδα καλλιτεχνών του Γαλάζιου Καβαλάρη επιχειρούσε να μην καταστήσει αντιληπτά τα όρια μεταξύ των τεχνών, δηλαδή της ποίησης, του θεάτρου, του χορού, της μουσικής και της ζωγραφικής. Στο ίδιο πλαίσιο οι προαναφερθέντες καλλιτέχνες, επηρεασμένοι από τη θεωρία του Βάγκνερ, αναζητούσαν το ολικό έργο τέχνης, χάρη στο οποίο η σύνδεση της μουσικής με τη ζωγραφική θα ήταν επιτεύξιμη.¹⁴⁴

Ο Καντίνσκυ κατά τη δημιουργική διαδικασία των έργων *Κίτρινος Ήχος* και *Μωβ Κουρτίνα* ζήτησε τις οδηγίες του Σένμπεργκ, προκειμένου να κατορθώσουν να εντάξουν το όραμα της συσχέτισης του χρώματος και του ήχου. Η επιρροή που ασκούν οι αρμονικοί ήχοι αλλά και οι ενδιάμεσες αναλογίες που γίνονται σταδιακά πιο σύνθετες και κατ' επέκταση απομακρύνονται από το σημείο της ηχητικής αφετηρίας τους ωθούν τον καλλιτέχνη να αναμείξει διαφορετικά και δευτερεύοντα ακόμη χρώματα ώστε να δημιουργήσει πιο σύνθετες αποχρώσεις.¹⁴⁵

Η παράσταση *Κίτρινος Ήχος* είναι «ένα συνολικό έργο τέχνης, που συνδυάζει χρώμα, ομιλία, μουσική και κινησιολογία και μέσω αυτού αναδεικνύονται οι καλλιτεχνικές απόψεις του ζωγράφου περί του αξιώματος της «εσωτερικής αναγκαιότητας» και του

¹⁴¹ Kim Sohee, [...], ό.π., 50.

¹⁴² Δημήτριος Μπατσής, «Ο ήχος ως μέσο έκφρασης στην τέχνη του εικοστού αιώνα. Βιομουσική και νέα μέσα» (Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2011), 37.

¹⁴³ Jelena Hahl-Koch, [...], ό.π., 144.

¹⁴⁴ Annette and Luc Vezin, *Kandinsky and Der Blaue Reiter* (Παρίσι: Terrail, 1992), 113.

¹⁴⁵ Lynn Edward Boland, "A Culture of Dissonance: Wassily Kandinsky, Atonality, and Abstraction" (Διδακτορική διατριβή, University of Texas at Austin, 2014), 224-225, <http://hdl.handle.net/2152/30323>.

εσωτερικού ήχου». ¹⁴⁶Το έργο δεν έχει συγκεκριμένη πλοκή, αλλά παρουσιάζει μια σειρά από σκηνικές εικόνες, οι οποίες περιλαμβάνουν μορφές ενδεδυμένες με έντονα χρωματικά κοστούμια, λουλούδια που κινούνται με δόνηση, κόκκινες φιγούρες που περιστρέφονται στη σκηνή, πέντε κίτρινους γίγαντες, πολύ μικρούς ανθρώπους που περπατάνε σε έναν τόπο που αλλάζει το χρώμα του και τέλος μια χορωδία που δεν βρίσκεται μπροστά αλλά στο πίσω μέρος της σκηνής.

Η θεωρία των χρωμάτων του Καντίνσκυ αποτελεί τη βάση για τα χρώματα που χρησιμοποιούνται στην παράσταση. Το μαύρο χρώμα παραπέμπει *«κάτι που έχει εκλείψει, σαν μία σβησμένη πυρά, κάτι ακίνητο, σαν ένα πτώμα, που δεν αισθάνεται κανένα γεγονός... Είναι σαν τη σιωπή του σώματος μετά τον θάνατο, το τέλος της ζωής»*. ¹⁴⁷Το άσπρο χρώμα πιστεύει ότι είναι *«μια σιωπή, που δεν είναι νεκρή, αλλά όλο δυνατότητες. Ηχεί εσωτερικά σαν ένας μη ήχος, γεγονός που αντιστοιχεί αρκετά σε μερικές παύσεις στη μουσική, στις παύσεις εκείνες που διακόπτουν πρόσκαιρα μόνον την ανάπτυξη ενός μέρους ή περιεχομένου και δεν είναι ένα οριστικό κλείσιμο μιας ανάπτυξης»*. ¹⁴⁸

Ο κίτρινος ήχος χαρακτηρίζεται από ζωηρότητα και ηχηρότητα και είναι αυτός που μπορεί να μας καθοδηγήσει προς έναν νέο κόσμο, *«το κίτρινο κεντρίζει τον άνθρωπο, τον διεγείρει και δείχνει τον χαρακτήρα της χρωματικής του δύναμης ... Με τη ένταση αυτή ηχεί, παρόμοια ο διαπεραστικός ήχος της σάλπιγγας ή ένας υψηλός ήχος φανφάρας»*. ¹⁴⁹Τα χρώματα, λοιπόν, των κουστουμιών της παράστασης αναδεικνύουν ορισμένους συμβολισμούς εκ μέρους του δημιουργού. Για παράδειγμα, η άσπρη μπλούζα με την οποία είναι ενδεδυμένο το παιδί στην τέταρτη σκηνή αλλά και η μεταμφίεση του άντρα με μαύρο ένδυμα αλλά άσπρη μάσκα συμβολίζουν τα συναισθήματα της ελπίδας και της αγανάκτησης. ¹⁵⁰

Η κίνηση, η χορωδία και φυσικά το χρώμα, σύμφωνα με τον Καντίνσκυ είναι *«δομικά στοιχεία αλληλοεξαρτώμενα και θα πρέπει να αντιμετωπίζονται με τρόπο ισάξιο, προκειμένου να ενισχυθεί η εσωτερική τους αξία, που εμπλουτίζει τις ψυχές του κοινού»*. ¹⁵¹Επίσης, ο Καντίνσκυ τονίζει πως διαχειρίστηκε αυτά τα στοιχεία με ίδιο

¹⁴⁶Jelena Hahl-Koch, [...], ό.π., 112-113.

¹⁴⁷Kandinsky Wassily, [...], ό.π., 111.

¹⁴⁸Kandinsky Wassily, [...], ό.π., 110.

¹⁴⁹Kandinsky Wassily, [...], ό.π., 104.

¹⁵⁰Kim Sohee, [...], ό.π., 85.

¹⁵¹Geraint D'arcy, "The Yellow Sound, An unstageable composition? Technology, modernism and space that should-not-be" *Body Space and Technology, Journal* 12 (2013).

τρόπο: «Η μουσική παραδείγματος χάρη μπορεί να περιοριστεί πλήρως στο παρασκήνιο ή να παίζεται εκτός σκηνής όταν η κίνηση είναι έντονα εκφραστική, που σε αυτήν την περίπτωση η δυνατή μουσική υπόκρουση απλά θα αποδυνάμωνε το αποτέλεσμα. Η πύκνωση της μουσικής κίνησης μπορεί να αντιστοιχεί στη μείωση των χορευτικών κινήσεων. Με αυτόν τον τρόπο και οι δύο κινήσεις ενισχύουν την εσωτερική τους αξία. Υπάρχουν πολλοί συνδυασμοί ανάμεσα στους δύο πόλους: τη συνεργασία και την αντίθεση. Από άποψη γραφικής αναπαράστασης οι τρεις κινήσεις θα μπορούσαν να κινούνται προς εντελώς ξεχωριστές, εξωτερικά ανεξάρτητες κατευθύνσεις».¹⁵²

Τέλος, γίνεται αντιληπτό πως οι καλλιτεχνικές πορείες του Καντίνσκυ και του Σένμπεργκ συμβάδιζαν και μέσα από αυτές διαφαίνονται και οι ομοιότητές τους. Πιο συγκεκριμένα, κοινός σκοπός και των δύο ήταν η ανάδειξη του υποκειμενικού συναισθήματος και της εσωτερικής ανάγκης του κάθε καλλιτέχνη, προκειμένου να δομήσει ένα νέο είδος τέχνης. Πλέον, η ομορφιά των πραγμάτων της φύσης και του εξωτερικού κόσμου γενικότερα θεωρείται επιφανειακή. Αντιθέτως, η ουσία έγκειται στην αποτύπωση του συναισθήματος. Μάλιστα, η Χαλ-Κοχ επισημαίνει πως οι δύο καλλιτέχνες «μοιράζονται μια θεμελιώδη αρχή, η οποία είναι η πίστη σε όλα αυτά που μπορεί να προσφέρει η συναισθηματική έκφραση, που είναι προσωπική και όχι αντικειμενική. Αποσκοπεί, δηλαδή στη διαμόρφωση της αναγκαιότητας που πηγάζει από το εσωτερικό του καλλιτέχνη και κατ' επέκταση του ανθρώπου. Έτσι συμβάλλει στην προβολή της ουσίας όλων των πραγμάτων, τα οποία αναγνωρίζει ο καλλιτέχνης μέσα από οράματα και οι υπόλοιποι άνθρωποι μέσα από μία αλήθεια με αρχέγονες καταβολές. Αυτά τα στοιχεία έχουν ως μοναδικό και κεντρικό τους σκοπό να αφυπνίσουν τα υποκείμενα, καλλιτεχνικά και μη και να διαπλάσουν τον «νέο άνθρωπο».¹⁵³

¹⁵² Simon Shaw-Miller, *Eye-Music, Kandinsky, Klee and all that Jazz* (Chichester: Pallant House, 2007), 24.

¹⁵³ Jelena Hahl-Koch, [...], ό.π., 159-160.

Συμπεράσματα

Συνοπτικά, ο Εξπρεσιονισμός, ως αισθητικό πλαίσιο δράσης του Καντίνσκυ, προβάλλει μια συναισθηματική ανησυχία, ένα «φλογερό ρητορικό ύφος» και μια εσωτερική «φωνή».¹⁵⁴ Ο Καντίνσκυ αποτέλεσε μια από τις κύριες μορφές του εξπρεσιονιστικού καλλιτεχνικού ρεύματος κυρίως χάρη στη διορατικότητα και το ταλέντο του που επεκτεινόταν πέρα από τη ζωγραφική, προσεγγίζοντας και τις άλλες τέχνες κυρίως τη μουσική.

Η καλλιτεχνική πορεία του Καντίνσκυ μπορεί να διακριθεί σε ορισμένες περιόδους κατά τις οποίες παρατηρείται μια διαφορετική σκοπιά του ίδιου απέναντι στην τέχνη.¹⁵⁵ Στο καλλιτεχνικό του ξεκίνημα, δηλαδή μεταξύ του 1900 και 1914 το ενδιαφέρον του μεταφέρθηκε από την απλή αναπαράσταση της πραγματικότητας, όπως είχε μάθει από τις παλαιότερες καλλιτεχνικές γενιές στη μετουσίωση αυτής από μία εξπρεσιονιστική σκοπιά.¹⁵⁶ Αυτή η στροφή συνιστά και την απαρχή της ενασχόλησής του με την αφαίρεση, την οποία υπερασπίζεται και τονίζει σε μεγάλο μέρος του έργου του. Εξάλλου, η αφαίρεση αποτελεί βασικό συστατικό της εικαστικής διεύρυνσης του Καντίνσκυ όχι μόνο για τον ίδιο αλλά και για τον όποιο θεατή του έργου του.¹⁵⁷

Στη συνέχεια κατά το διάστημα 1920-1930, δηλαδή για μια δεκαετία, το εικαστικό του περιεχόμενο χαρακτηρίζεται από γεωμετρικά σχήματα, ενώ κατά την τελευταία περίοδο, όταν πια φτάνει και προς το τέλος της ζωής του, αποδεσμεύεται ολοκληρωτικά από τα κυρίαρχα δόγματα της τέχνης και αυτό του δίνει τη δυνατότητα και συνάμα την ευκαιρία να γίνει αποδέκτης νέων ερεθισμάτων που θα συμβάλλουν στην καλλιτεχνική του εξέλιξη.¹⁵⁸ Έτσι, ο Καντίνσκυ κατόρθωσε να βρει την ισορροπία ανάμεσα στην αναπαράσταση του εξωτερικού κόσμου και της φύσης εν γένει και στην έκφραση της εσωτερικής αναγκαιότητας αλλά και μεταξύ του υποκειμενισμού και του ορθολογιστικού ή θετικιστικού τρόπου σκέψης που επικρατούσε ως τότε και θεωρούνταν συνέχεια ή κατάλοιπο της κλασικιστικής περιόδου.

¹⁵⁴ Ζερβός Γιώργος, Schoenberg, Berg, Webern, *Η Κρίση της Μουσικής δια Μέσου της Κρίσης του Θέματος και των Μορφών*, Αθήνα: Κ. Παπαγρηγορίου - Χ. Νάκας, 2001., 101.

¹⁵⁵ Thomas M. Messer, [...], ό.π., 12.

¹⁵⁶ Thomas M. Messer, [...], ό.π., 14

¹⁵⁷ Thomas M. Messer, [...], ό.π., 8.

¹⁵⁸ Thomas M. Messer, [...], ό.π., 10.

Στο θεωρητικό του έργο ο Καντίνσκι ασχολήθηκε με τη μουσική λόγω της προσοχής που αυτή απέδιδε στις ανθρώπινες αισθήσεις, ικανότητα που τον οδήγησε στη διατύπωση θεωριών για τη σύνδεση της ζωγραφικής και της μουσικής, ενώ επίσης οι επιρροές που δέχτηκε είχαν σχέση με την πραγματοποίηση του ολικού έργου τέχνης. Άλλωστε, αυτή η καλλιτεχνική του κατεύθυνση θεωρείται απόρροια της διερεύνησης εκ μέρους του των ηχητικών μηνυμάτων και της αντίληψής του για τις αισθήσεις. Παρόλα αυτά, η αισθητική της εσωτερικής έκφρασης αποτέλεσε τον πιο καθοριστικό παράγοντα για τη θέση της μουσικής στο έργο του. Μέσα από τις αντιστοιχίσεις των αρχών της μουσικής και της ζωγραφικής όπως αυτή των ήχων και των χρωμάτων, ο Καντίνσκι αποδίδει αξία στα συστατικά της δικής του τέχνης, εξυψώνοντας τη σημασία των μουσικών μέσων, τα οποία μπορούν από τη φύση τους να εκφράσουν την εσωτερικότητα του έργου τέχνης.

Δεν θα πρέπει να παραληφθούν τα δομικά στοιχεία της μουσικής τα οποία αξιοποίησε ο Καντίνσκι και στην τέχνη της ζωγραφικής ως απόρροια της πεποίθησής του πως αυτές οι δύο τέχνες αλλά και όλες οι τέχνες γενικότερα συνδέονται. Η αρμονία, ο ήχος, ο ρυθμός και η μελωδία αποτέλεσαν αντικείμενο της έρευνάς του, καθώς ο ίδιος παραλλήλως αυτά τα στοιχεία με τα εργαλεία της εικαστικής τέχνης και επίσης μελέτησε μεταξύ άλλων στα θεωρητικά του κείμενα ανά περιόδους και αυτές τις έννοιες. Είναι εύλογο, λοιπόν, πως παρουσίασε τη σύνδεση της μουσικής με τη ζωγραφική σε όλα τα επίπεδα, τόσο τα οργανικά όσο και τα λειτουργικά. Φυσικά, στη μελέτη του αυτή δεν διαδραμάτισε ρόλο μόνο η γνώση που ήδη είχε για τη μουσική, άλλωστε το γνωστικό υπόβαθρο για τη θεωρία της μουσικής υστερούσε, αλλά και η επικοινωνία του με τον Σένμπεργκ, η οποία του έδωσε τη δυνατότητα να αναπτύξει στα θεωρητικά του έργα τις μουσικές αρχές.

Στο θεωρητικό του έργο *Για το πνευματικό στην Τέχνη* ο Καντίνσκι αποδίδει ιδιαίτερες συναισθηματικές και πνευματικές ιδιότητες σε κάθε απόχρωση, ομαδοποιώντας τις σε οικογένειες όμοιων και ανόμοιων και προτείνοντας πολύπλοκους τρόπους με τους οποίους τα αντίθετα χρώματα θα μπορούσαν να εξισορροπηθούν μεταξύ τους. Η θεμελιώδης ιδέα του Καντίνσκι για μια ενοποιητική θεωρία χρωμάτων, όσο παράξενη ή ιδιόρρυθμη και αν φαίνεται, διαδραμάτισε μεγάλο ρόλο στο εκπληκτικό φανταστικό άλμα του στην αφαίρεση.

Για τον Καντίνσκυ η μουσική αποτελεί παράδειγμα προς μίμηση για όλες τις άλλες τέχνες και κυρίως για αυτή που βρίσκεται στο επίκεντρο της έρευνάς του δηλαδή τη ζωγραφική. Η σχέση του ίδιου με τον Σένμπεργκ διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην πρόοδό τους ως καλλιτέχνες αλλά και στην εξέλιξη της τέχνης του καθενός και συνδυαστικά. Ωστόσο, η πρωτοπόρα τους φιλοσοφία προκάλεσε αντιδράσεις και επικρίσεις γιατί θεωρήθηκε μεταξύ άλλων τολμηρή για την εποχή. Αυτό βέβαια δεν αποτέλεσε εμπόδιο, καθώς κατόρθωσαν να αποδεσμεύσουν την τέχνη από την αναπαράσταση της πραγματικότητας και να προβάλλουν νέους εκφραστικούς τρόπους με βασικό άξονα την ελευθερία. Η αλληλογραφία τους λειτούργησε θετικά ως μέσο που άνοιξε και προετοίμασε τον δρόμο του νεωτερισμού, ενώ υπήρξε προάγγελος και για τον μοντερνισμό, θεωρούμενη από τους καλλιτεχνικούς τους διαδόχους ως πρότυπο.

Τέλος, θα πρέπει να επισημανθεί η παράλληλη εξέλιξη των τεχνών και ο τρόπος με τον οποίον αυτές συσχετίζονται και επηρεάζουν η μία την άλλη. Η σχέση μεταξύ των τεχνών είναι ένα διαχρονικό φαινόμενο στην Ιστορία και φανερώνεται συνεχώς στα διάφορα πεδία της. Τόσο ο ίδιος ο Καντίνσκυ όσο και η σχέση του με τον Σένμπεργκ αποτελούν παράδειγμα συμβολής στη φιλοσοφία που περιστρέφεται γύρω από το ολικό έργο τέχνης.¹⁵⁹ Εξίσου παραδειγματική είναι και η θέση του Καντίνσκυ για τον καλλιτέχνη, διότι θεωρεί πως αυτός από οποιαδήποτε τέχνη και αν προέρχεται πρέπει να είναι άμεσα συνδεδεμένος με το καλλιτεχνικό αίτημα. Μόνο τότε θα μπορέσει να συναισθανθεί την τέχνη του και να εκπληρώσει το όραμά του.

Ωστόσο, το καλλιτεχνικό έργο δεν θα πρέπει να εστιάζει μόνο στο συναισθηματικό περιεχόμενο αλλά και στην ορθολογική διάσταση του καλλιτέχνη. Αυτά τα στοιχεία θα πρέπει να συνυπάρχουν ισότιμα, δίχως το ένα να υπερτερεί του άλλου. Έτσι, τα χαρακτηριστικά αυτά συνηγορούν πως το κίνητρο της δημιουργίας είναι ανθρωποκεντρικό.

¹⁵⁹ JelenaHahl-Koch, [...], ό.π., 162.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αναστασιάδη Κωνσταντίνα, Βασίλι Καντίνσκυ: Οι πίνακες γεννιόνται στην καρδιά μου, 13.12.2020, <https://www.maxmag.gr/afieromata/vasili-kantinski-oi-pinakes-genniontai-stin-kardia-moy/> (Τελευταία πρόσβαση 22/03/2023)

Αργκάν Τζ. Κ, *Η Μοντέρνα Τέχνη*, (μετ. Παπαδημήτρη, Λ.), Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2002.

Arnason H.H., *Ιστορία της Σύγχρονης τέχνης, Ζωγραφική, γλυπτική, αρχιτεκτονική, φωτογραφία*, Θεσσαλονίκη, Παρατηρητής, 1995.

Βελένη Θέμις, *Εικαστικές τέχνες και μουσική (τέλη 19ου - αρχές 20ού αιώνα). Συναισθητικοί πειραματισμοί και οπτικοακουστικές εφαρμογές στην τέχνη του 20ου αιώνα. Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ, Ενυάλιο Κληροδότημα, 2014, 146, <https://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/28405> (Τελευταία πρόσβαση, 20/03/2023)

Βερέμης Θάνος, *Μοντερνισμός, Τέχνη και Ιστορία τον 20ο αιώνα*, Αθήνα: Κυριάκος Παπαδόπουλος Α.Ε., 2018.

Γεωργιάδου Αλεξάνδρα, *Η Συναισθησία στην Επιστήμη και στην Τέχνη. Το Φαινόμενο της Συναισθησίας και ο Ρόλος του στην Εξέλιξη της Σύγχρονης Τέχνης*, Διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2010.

Γκραίη Κάμιλα, *Η Ρωσική πρωτοπορία, Προεπαναστατική και Επαναστατική τέχνη στη Ρωσία, 1863-1922*, (μετ. Πέπη Ρηγοπούλου), Αθήνα: Υποδομή, 1987.

Ζερβός Γιώργος, Schoenberg, Berg, Webern, *Η Κρίση της Μουσικής διά Μέσου της Κρίσης του Θέματος και των Μορφών*, Αθήνα: Κ. Παπαγρηγορίου - Χ. Νάκας, 2001.

Δρακάτου, Μ.- Καλαντζοπούλου, Τ., *Η μουσική και η ιστορία της*. Εκδόσεις Ορφέως, 2004.

Kandinsky, W. Σημείο-Γραμμή-επίπεδο. *Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*, Αθήνα: Δωδώνη. 1980.

- Καντίνσκυ Βασίλυ, *Τέχνη και Καλλιτέχνες*, Δοκίμια, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα. 1986
- Λαμπράκη-Πλάκα Μαρίνα, *Μπάουχαους: Από τον ιδεαλισμό στον φονκσιοναλισμό*, εκδ. Νεφέλη 1986.
- Μάμαλης. Ν., *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη: Η μουσική στην Ευρώπη*, Τομ Γ΄, ΕΑΠ, Πάτρα, 2001.
- Μπατσή Δημήτριος, *Ο ήχος ως μέσο έκφρασης στην τέχνη του εικοστού αιώνα. Βιομουσική και νέα μέσα*, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2011.
- Μποζώνη Αρ., *Βασίλι Καντίνσκι, όπως λέμε αφηρημένη τέχνη*, 2019, Ανακτήθηκε από: www.elculture.gr.
- Πασχαλίδης Γ., «Εισαγωγή στην έννοια του πολιτισμού», στο *Εισαγωγή στον Ελληνικό πολιτισμό*, τ. Α., *Η έννοια του πολιτισμού. Όψεις του Ελληνικού πολιτισμού*. (Επιμέλεια Ι. Βούρτσης κ.α., εκδ: Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο). Πάτρα, 1999.
- Ραφαηλίδης Βασίλης, *Στοιχειώδης Αισθητική*. Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 1992.
- Ρηντ Χέρμπερτ, κ.ά., *ΛΕΞΙΚΟ ΕΙΚΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ*, Υποδομή, Αθήνα, 1986.
- Σάλτσμαν Έρικ, *Εισαγωγή στη Μουσική του 20ου αιώνα*, (Μτφ. Γιώργος Ζερβός), Αθήνα: Νεφέλη, 1983.
- Σιώψη Αναστασία, *Η Μουσική στην Ευρώπη του Δεκάτου Ενάτου Αιώνα*, Αθήνα: Τυπωθήτω, Γιώργος Δαρδανός, 2005.
- Σοκόλης. Ευρωπαϊκά Γράμματα, *Ιστορία της Ευρωπαϊκής λογοτεχνίας*, τ.Γ΄, (μετ Α. Ζήρας κ.α.). Αθήνα, 1999.
- Στειακάκης Χρυσοβαλάντης, *Ο μοντερνισμός στην αυγή του 20ού αιώνα*, Τελευταία προσπέλαση Οκτώβριος 13, 2013.
- <https://www.artmag.gr/articles/art-articles/about-art/item/5015-o-monternismos-sthn-augh-tou-20ou-aiwna>
- Τζώνος Πάνος, 14+3 Μαθήματα για το Μοντερνισμό, 2008-2009. <http://users.auth.gr/~tzonos/lectures/monternismos.html>. (Τελευταία πρόσβαση 20/02/2023)

Φωσκόλου Γεωργία, *Η μουσική στο θεωρητικό έργο του Καντίνσκι*, Πτυχιακή Εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Κέρκυρα, 2005

Χαραλαμπίδης, Άλκης, *Η τέχνη του 20ου αιώνα*, τόμος I, 1880-1920, Θεσσαλονίκη: UniversityStudioPress, 1990.

Argan, Giulio Carlo, *Η μοντέρνα τέχνη*. (μτφ. Παπαδημήτρη Λ.). Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης-Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών Αθηνών. Αθήνα. 2006.

Furness, R. S., *Ο εξπρεσιονισμός*, (μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη χατζηδημήδου. Αθήνα: Ερμής, 1980.

Gomrich, E.H., *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998.

Gunther, Vogel., *Άτλας της μουσικής*, τόμος II, (μτφ. Κώστας Μόσχος, Παναγιώτης Βλαγκόπουλος).

Headington Christopher. *Ιστορία της Δυτικής Μουσικής, Από την Αρχαιότητα ως τις Μέρες Μας*. Τόμος δεύτερος, Από τον Γερμανικό Ρομαντισμό κι Εφεξής, (Μτφ. Μάρκος Δραγούμης), Αθήνα: Gutenberg, 1994.

Kandinsky Wassily, ανακτήθηκε από: <http://www.artnet.com/artists/wassily-kandinsky/past-auction-results> (Τελευταία πρόσβαση 23/02/2023)

Kandinsky Wassily. *Αναδρομή 1901-1913*, Αθήνα: Διάττων, 2008.

Kandinsky Wassily. *Για το Πνευματικό Στην Τέχνη*, (Μτφ. Μηνάς Παράσχος). Αθήνα, Νεφέλη, 1981.

Kandinsky Wassily, *Σημείο – Γραμμή – Επίπεδο*, (μτφ. Έφη Μαλάκη – Σταθάκη). Εκδόσεις Δωδώνη, 1996.

Leibowitz Rene, Σένμπεργκ, *Η Μεγάλη Στροφή της Σύγχρονης Μουσικής*, (Μτφ. Θωμάς Σλιώμης). Αθήνα: Πατάκη, 2003.

Machlis J, ForneyKr, *Η απόλαυση της Μουσικής: Εισαγωγή στην ιστορία- μορφολογία της δυτικής μουσικής*, (Μετ. Δ. Πυργιώτης). FagottoBooks, Αθήνα, 1996.σσ. 28-31.

ΞΕΝΗΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adorno Theodor W. *Night Music: Essayson Music 1928–1962*, (επιμέλεια Rolf Tiedemann, μετ. Wieland Hoban), Λονδίνο, Νέα Υόρκη και Καλκούτα: Seagull Books, 2009.

Aronson, J. K., & Ramachandran, M. The diagnosis of art: Scleroderma in Paul Klee—and Rembrandt's scholar ?. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 103(2), 2010. 70-71.

Ashmore, J. Sound in Kandinsky's painting. *The journal of aesthetics and art criticism*, 35(3), 1977. 329-336.

Bahr, H. Expressionism. In *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology* 2018. (pp. 165-170). Routledge.

Boland Lynn Edward, *A Culture of Dissonance: Wassily Kandinsky, Atonality, and Abstraction*, PhD diss. University of Texas at Austin, 2014. <http://hdl.handle.net/2152/30323>.

Bowl, J. E. Russian Symbolism and the 'Blue Rose' Movement. *The Slavonic and East European Review*, 51(123), 1973. 161-181.

Brooks, D. It Could Have Been Great: An Examination of Kandinsky's Bauhaus Paintings and the Great Synthesis of the Arts. 2016. 76.

Cardullo, R. J. RETRACTION: Wassily Kandinsky's The Yellow Sound as a Total Work of Art: Reception and Interpretation. *Journal of Modern Literature*, 41(4), 1-17. 2018.

Clemons, L. Staging New Dimensions: Wassily Kandinsky, Der Blaue Reiter Almanac and the Reconfiguration of Artistic Space. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 135-144. 1994.

Coovadia, I. Composition VIII. *The Threepenny Review*, (105), 2006. 28-30.

Guerman, M. *Kandinsky*. Parkstone International. 2015.

Dabrowski, M. Kandinsky compositions: The music of the spheres. *MoMA*, (19), 10-13. 1995.

D'arcy Geraint, "The Yellow Sound An unstageable composition? Technology, modernism and spaces that should-not-be" *Body Space & Technology* 12, 2013, doi: <http://doi.org/10.16995/bst.57>

Duchting Hajo, *Kandinsky*. Cologne: Taschen Gmbh, 2018.

Fanning, David, *Expressionism*, Grove Music online, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09141>

Faulkner, Peter, *Μοντερνισμός*. (μτφ. Ιουλιέττα Πάλλη – Καίτη Χατζηδήμου). Ερμής, Αθήνα 1982.

Finocchio, Ross, "Nineteenth-Century French Realism", In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004.

Hahl-Koch, Jelena, Arnold Schoenberg, *Wassily Kandinsky, Letters, Pictures and Documents*, (Translated by John C. Crawford, Salzburg and Vienna: Residenz Verlag), 1980.

Heller, R. (1980). Hans Konrad Roethal, with Jean K. Benjamin, *Kandinsky* (Book Review). *Art Journal*, 39(4), 308.

Ione, A., & Tyler. Was Kandinsky a synesthete?. *Journal of the History of the Neurosciences*, 12(2), 223-226. 2003.

Izenberg, G. *Modernism and Masculinity: Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I*. University of Chicago Press. 2000.

Kentgens-Craig, M. *The Bauhaus and America: first contacts, 1919-1936*. MIT Press. 2001.

Kuiper Kathleen, "Modernism", *Encyclopedia Britannica*, 14/12/2021, <http://www.britannica.com/art/Modernism-art>. (τελευταία πρόσβαση 22/03/2023)

Lachman, G. Kandinsky's thought forms and the occult roots of modern Art. *Quest*, 96(2), 2008. 57-61.

Levi, N. " Judge for Yourselves!"-The " Degenerate Art" Exhibition as Political Spectacle. *October*, 85, 1998.

McBurney Gerard, “Wassily Kandinsky: The Painter of Sound and Vision: Concertos on Canvas”, 2006, <http://www.theguardian.com/artanddesign/2006/jun/24/art.art> (τελευταία πρόσβαση 22/03/2023)

McMullen, R. Donald, “Wassily Kandinsky”, Encyclopedia Britannica, 12/12/2021, www.britannica.com/biography/Wassily-Kandinsky (τελευταία πρόσβαση 22/03/2023)

Messer Thomas M., *Vasily Kandinsky*, Harry. N. Abrams, inc. 1997.

Overy, P. “Allegory”, *The Language of the eye*, Elek London. 1969.

Poling Clarc V., *The Nature and Role of Theory*, New York, 1986.

Ringbom Sixten, “Art in the Epoch of the Great Spiritual: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting”, *The Journal of Warburg and Courtauld Institutes*. Vol 29: 393, 1966.

Ringbom Sixten, *The Sounding Cosmos: A Study of Spiritualism in Kandinsky and Abstract Painting*, Turku: ÅboAkademi, 1970.

Rognoni Luigi, *The Second Vienna School: Expressionism and Dodecaphony*, (Translated by Robert W. Mann), London: John Calder, 1977.

Rucsanda, M. D. Aspects of the relationship between Music and Painting and their influence on Schoenberg and Kandinsky. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts*, 12(2), 91-100. 2019.

Schoenberg Arnold, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg*, Επιμέλεια Leonard Stein, (Μετ. Leo Black). Λονδίνο: Faber and Faber., 1975.

Schoenberg Arnold, *Theory of Harmony*. (translated by Roy E. Carter). London: Faber and Faber, 1978.

Shawn Allen, *Arnold Schoenberg's Journey*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

Short, C. *The art theory of Wassily Kandinsky, 1909-1928: the quest for synthesis*. Peter Lang. 2010.

Strauss, M. Kandinsky and “Der Sturm”. *Art Journal*, 43(1), 1983. 31-35.

Sohee Kim, “The Study of the Relationship between Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky during Schoenberg’s Expressionist Period”. The Ohio State University, 2010.

Vanechkina, I. L. Where does “The Blue Rider” Gallop? Schönberg, Kandinsky and Scriabin on the Synthesis of Art. In *Schönberg and Kandinsky* (pp. 95-100). Routledge. 2013.

Vergo, Peter. “Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schoenberg στο *Towards a New Art: essays on the background to abstract art 1910-20*. London. Tate Gallery. 1980.

Wallace Jeff, *Beginning Modernism*. Manchester: Manchester University Press, 2011.

Weiss, P. Kandinsky and the 'Jugendstil' Arts and Crafts Movement. *The Burlington Magazine*, 117(866), 270-279. 1975.

Zhang, K., & Yu, J. Generation of Kandinsky art. *Leonardo*, 49(1), 48-54. 2016.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΔΙΑΔΙΚΤΥΟΥ

Expressionism, cloudflare-ipfs.com <https://cloudflare-ipfs.com/ipfs/QmXoypizjW3WknFiJnKLwHCnL72vedxjQkDDP1mXWo6uco/wiki/Expressionist.html> (Τελευταία πρόσβαση 28/05/2023).

Impressionism 11/01/2023, history.com <https://www.history.com/topics/art-history/impressionism> (Τελευταία πρόσβαση 22/03/2023)

Μοντερνισμός, users.auth.gr <http://users.auth.gr/~tzonos/lectures/monternismos.html> (Τελευταία πρόσβαση 22/03/2023)

Impressionism, theartstory.org, <https://www.theartstory.org/movement/impressionism/> (Τελευταία πρόσβαση 22/03/2023)