

**Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Σχολή μουσικής κι οπτικοακουστικών τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών**

Διπλωματική Εργασία

Ναυσικά -Μαρία Φρόνιμου
(Α.Μ. 2005030)

“Το φαινόμενο της Συναισθησίας μέσα από το θεωρητικό έργο του Wassily Kandinsky”

Επόπτρια Καθηγήτρια

Αναστασία Σιώψη

Κέρκυρα : Φεβρουάριος 2019

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία είναι προϊόν μελέτης και επεξεργασίας βιβλιογραφικών πηγών όπως επιστημονικά άρθρα δημοσιευμένα σε διαδικτυακές πηγές, εξειδικευμένοι ιστότοποι σχετικά με το θέμα όπως οι αντίστοιχοι της Αγγλικής και της Αμερικανικής Ένωσης για τη Συναισθησία, η επίσημη ιστοσελίδα του Wassily Kandinsky κ.α. , διδακτορικές διατριβές, λεξικά και άλλη έντυπη δευτερεύουσα βιβλιογραφία. Όλα τα στοιχεία τα οποία παρατίθενται στην εργασία αυτή ανάγονται στις αντίστοιχες πηγές, αποτελούν επεξεργασία αυτών και δεν συνιστούν πρωτότυπη δημιουργία μου.

Διεξήχθη από προσωπικό ενδιαφέρον για το θέμα με σκοπό τον εντοπισμό της έννοιας της συναισθησίας στο θεωρητικό έργο του ζωγράφου Wassily Kandinsky και είναι βασισμένη σε δύο από τα πιο σημαντικά θεωρητικά του έργα το *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* και το *Σημείο Γραμμή Επίπεδο*.

Είναι συνολικής έκτασης τριανταεπτά σελίδων και αποτελείται από τα εξής τμήματα : τον Πίνακα των Περιεχομένων , την Εισαγωγή που περιγράφει αναλυτικά το περιεχόμενο της εργασίας, μια σύντομη βιογραφία του Kandinsky, τις έξι ενότητες με τις υποενότητες τους που αποτελούν και το βασικό κορμό της εργασίας, τον Επίλογο- Συμπεράσμα όπου συνοψίζονται τα συμπεράσματα που προέκυψαν, το Παράρτημα των Εικόνων που λειτουργεί συμπληρωματικά του κειμένου, και την παράθεση των βιβλιογραφικών πηγών .

Λέξεις κλειδιά : Συναισθησία, Wassily Kandisky, Musicalisme (μουζικαλισμός), Συμβολισμός, Καθολικό Έργο Τέχνης

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

Σύντομα βιογραφικά στοιχεία του Wassily Kandinsky

1. Τι είναι συναισθησία;

1.1 Συναισθησία με την χρήση ψυχοτρόπων ουσιών

1.2 Συναισθησία ή κάτι που της μοιάζει;

1.3 Επίκτητη Συναισθησία

2. Ορόσημα Σκέψης

3. Συναισθησία και Συμβολισμός

4. Συναισθησία και το Καθολικό Έργο Τέχνης (σύντομη αναφορά)

5. Άλλοι Συναισθητικοί καλλιτέχνες

6. Συναισθησία στον Καντίνσκι

6.1 Η σχέση χρώματος ήχου και η τάση *Musicalisme*

6.2 Συναισθητικές προσεγγίσεις στο Χρώμα ,το Σημείο, τη Γραμμή και το Επίπεδο : ως στοιχεία της νέας καλλιτεχνικής γλώσσας

6.2.α Για το πνευματικό στην τέχνη

6..2.β Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο

Επίλογος-Συμπέρασμα

Παράρτημα Εικόνων

Βιβλιογραφία

Εισαγωγή

Η εργασία μελετά το φαινόμενο της συναισθησίας μέσα από το θεωρητικό έργο του Wassily Kandinsky και συγκεκριμένα όπως αυτή εκφράστηκε μέσα από τις δύο πραγματείες του *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* και *Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο* -η μία συνέχεια της άλλης- που συνέθεσε στην προσπάθειά του να συστηματοποιήσει μια θεωρία για τη ζωγραφική σύνθεση.

Οι προσέγγισή του βασίζεται στην τάση *Musicalisme* που αφορά στην πεποίθηση για την ανωτερότητα της μουσικής έναντι των άλλων τεχνών μια τάση που χαρακτηρίζει τους καλλιτέχνες εκείνης της εποχής, και βασίζεται στην πλεονεκτική θέση των μέσων έκφρασης που διέθετε η μουσική για την απόδοση πιο αφηρημένων εννοιών. Γι αυτό και υιοθετεί ένα λεξιλόγιο μουσικό χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους όπως *αντηχήσεις* για να περιγράψει την συνολική αίσθηση μιας φόρμας ή ενός στοιχείου τα οποία για τον Kandinsky φαίνεται να *ηχούν* συγκεκριμένα. Καθιερώνει ένα τέτοιο λεξιλόγιο μέσα στο θεωρητικό του έργο αλλά αυτό είναι μόνο ένα τμήμα και περισσότερο μεταφορικό, της συνολικής συναισθητικής του έκφρασης.

Μετά την παράθεση των βιογραφικών στοιχείων του Wassily Kandinsky παρμένα από τις εκδόσεις των παραπάνω συγγραμμάτων, η παρούσα εργασία ξεκινάει με μια προσπάθεια προσέγγισης του φαινομένου της συναισθησίας παραθέτοντας κάποιες απόψεις σχετικά με το τί είναι συναισθησία και πως έχει επιχειρηθεί να οριστεί κατά καιρούς, πως αυτή εμφανίζεται, με μια προσπάθεια διαχωρισμού της κλινικής από την καλλιτεχνική συναισθησία η οποία φαίνεται να βασίζεται περισσότερο στη μεταφορά. Παρατίθενται κάποια από τα σημαντικότερα ορόσημα σκέψης και μια σύντομη αναφορά στο *Καθολικό Έργο Τέχνης* στο οποίο επανέρχεται η εργασία αυτή στην ενότητα 6. Δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον συμβολισμό σαν ορισμό καθώς είναι η βάση όλων των μεταφορών, παραθέτοντας κάποια πολύ χαρακτηριστικά παραδείγματα συμβολιστών ποιητών όπως ο Baudelaire, ο Rimbaud στα έργα των οποίων το φαινόμενο της συναισθησίας εκδηλώνεται μέσα από διαφορετικές συμβολιστικές αντιστοιχίες. Στη συνέχεια γίνεται αναφορά και σε άλλους συναισθητικούς καλλιτέχνες.

Το τελευταίο και μεγαλύτερο σε έκταση μέρος συγκριτικά με τα υπόλοιπα αφορά στην παράθεση της πρότασης του Kandinsky για τη δημιουργία μιας ενιαίας καλλιτεχνικής γλώσσας και μέσα από τη θεωρία αυτή αλλά και τις θέσεις του επιχειρείται προσπάθεια εντοπισμού και προσδιορισμού της συναισθησίας στο θεωρητικό του έργο. Αναπτύσσεται και αντιπαραβάλλεται η ιδέα της *Μνημειώδους τέχνης* του Kandinsky με την αντίστοιχη ιδέα για το *Καθολικό Έργο Τέχνης* όπως την συνέλαβε ο Wagner και διερευνάται η έννοια της *εσωτερικής αναγκαιότητας* που αποτελεί και το βασικό του αίτημα και τον λόγο δημιουργίας και συστηματοποίησης των όποιων θεωριών της τέχνης οι οποίες θα πρέπει να οριστούν με τέτοιο τρόπο μέσα από την έρευνα ώστε τα όποια εκφραστικά μέσα να υπηρετούν την ανάγκη αυτή.

Σύντομα βιογραφικά στοιχεία του Wassily Kandinsky¹

Ο Wassily Kandinsky γεννήθηκε στη Μόσχα στις 4 Δεκεμβρίου του 1866, σε εποχή πολιτιστικής και οικονομικής άνθισης. Ο πατέρας του ήταν διευθυντικό στέλεχος σε εταιρεία τσαγιού και καταγόταν από την Κναχτα, μια πόλη της Σιβηρίας κοντά στα σύνορα με την Κίνα. Η μητέρα του Lydia Ticheeva καταγόταν από την Μόσχα. Από μικρός ταξίδευε πολύ μέχρι το 1871, που οι γονείς του χώρισαν και μετακόμισε στην Οδησό. Σημαντική επιρροή πάνω του άσκησε η θεία του Elissabeth Ticheeva (αδερφή της μητέρας του) η οποία και τον μεγάλωσε. Συγκεκριμένα τα Ρωσικά και Γερμανικά παραμύθια που του διάβαζε, αποτέλεσαν τις βασικές επιρροές της καλλιτεχνικής του ευαισθησίας. Στα σχολικά του χρόνια παράλληλα με την γενικότερη εκπαίδευσή του, παρακολουθούσε μαθήματα πιάνου και βιολοντσέλου.

Το 1886 ξεκινάει σπουδές στη νομική και τα οικονομικά στο πανεπιστήμιο της Μόσχας, ενώ συνεχίζει να ζωγραφίζει. Σημαντική εμπειρία για τη ζωή του ήταν το ταξίδι στην επαρχία Βολογκντα, όπου βρέθηκε για μια εθνογραφική αποστολή, ως απεσταλμένος “της εταιρείας φυσικών επιστημών εθνογραφίας και ανθρωπολογίας” του πανεπιστημίου της Μόσχας, του οποίου διατέλεσε μέλος μετά το τέλος της αποστολής.

Στο ταξίδι αυτό ο Kandinsky ανακαλύπτει τη Ρωσική λαϊκή τέχνη, με τις ρεαλιστικές τεχνοτροπίες της, κάτι που επρόκειτο να επηρεάσει τα μελλοντικά αφαιρετικά του έργα και τη θεωρία του γύρω από το καθολικό έργο τέχνης. Η θρησκευτική τελετουργία των μογγολικών ομάδων που μελετούσε, και η ταυτόχρονη χρήση πολλών τεχνών για την τέλεσή της ενέπνευσε τον Kandinsky κατά την καλλιτεχνική του διαμόρφωση.² Το 1892, παίρνει το πτυχίο της νομικής και παντρεύεται την ξαδέρφη του Anya Chimiakin. Το 1893 γίνεται λέκτορας στο νομικό κλάδο του πανεπιστημίου της Μόσχας.

Δύο εμπειρίες έπαιξαν καθοριστικό ρόλο για να αφήσει την ακαδημαϊκή καριέρα και να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη ζωγραφική. Η πρώτη ήταν η έκθεση ζωγραφικής του ιμπρεσιονιστή Claude Monet (1840-1926) στη Μόσχα το 1895 με τη σειρά των έργων “Meuler”. Και η δεύτερη ήταν η παράσταση της όπερας “Lohengrin” (1850) του Richard Wagner (1813-1883) στο βασιλικό θέατρο της Μόσχας. Ο Kandinsky κατά την ακρόαση της όπερας του Wagner είχε μία έντονη συναισθητική εμπειρία η οποία έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη μετέπειτα συναισθησία του και συγκεκριμένα στη συσχέτιση των χρωμάτων με τους μουσικούς ήχους αλλά και στο συμπέρασμα ότι η ζωγραφική μπορούσε να αναπτύξει ίδιες δυνατότητες με τη μουσική “Τα βιολιά, οι βαθείς μπάσοι τόνοι και προπάντων τα πνευστά μου έδωσαν τότε με σάρκα και οστά όλη τη δύναμη της ώρας πρίν πέσει το σούρουπο. Είδα με το μυαλό μου όλα τα χρώματα, απλώνονταν μπρός στα μάτια μου. Την έκφραση ότι ο Wagner είχε ζωγραφίσει μουσικά “την ώρα μου”, δεν τόλμησα να την χρησιμοποιήσω.

Συνειδητοποίησα, ωστόσο, πως η Τέχνη εν γένη είναι η δυνατότερη απ'ότι νόμιζα, και ακόμα ότι η ζωγραφική μπορεί να αποκτήσει και να αναπτύξει τόσες δυνάμεις, όσες και η μουσική.”³

Ένα ακόμα γεγονός το οποίο σημάδεψε βαθιά τον Kandinsky ήταν η διάσπαση του ατόμου : “Ένα επιστημονικό γεγονός έβγαλε από το δρόμο μου ένα από τα μεγαλύτερα εμπόδια: Πρόκειται για τη διάσπαση του ατόμου. Το θρυμμάτισμα του ατόμου ισοδυναμούσε στη ψυχή μου με θρυμμάτισμα του κόσμου ολόκληρου. Σα να κατέρρευσαν ξαφνικά άπαρτα τείχη. Τα πάντα έγιναν αβέβαια, κλονίστηκαν και αδυνάτισαν. (...) η Επιστήμη μου φάνηκε ότι εξαφανίστηκε:(...) ο θεϊκός της οίκος δε χτιζόταν πιά πέτρα-πέτρα και με χέρι σταθερό στο φως που εξαυλώνει, αλλά τυχαία και στο σκοτάδι, αντι στην αλήθεια, ενώ εμείς, τυφλοί, γυρεύαμε στα ψαχτά το αντικείμενό της και το μπερδεύαμε με άλλα.”⁴ Ειδικά η διάσπαση του ατόμου του δημιουργεί σκέψεις σχετικά με την διάλυση του

1 Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετ. Μηνάς Παράσχης, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1981), 167-181

2 Peg Weiss, “The artist as Shaman” στο *Kandinsky and Old Russia, The artist as Ethnographer and Shaman*, (London: Yale university press, 1995), 71-112 : 106

3 Wassily Kandinsky, *Αναδρομή 1901-1913 : σύντομη αυτοβιογραφία*, μετ.- σημ. Γιώργος Κεντρωτής, (Αθήνα: Διάττων, 1988), 28-29

4 Wassily Kandinsky, *Αναδρομή 1901-1913 : σύντομη αυτοβιογραφία*, μετ.- σημ. Γιώργος Κεντρωτής, (Αθήνα: Διάττων, 1988), 29-30

αντικειμένου στην επιστήμη και ανοίγει νέες συνδέσεις για το αντικείμενο στην τέχνη.

Το 1896, κάνει τη μεγάλη στροφή και αρνείται την πανεπιστημιακή έδρα που του προσφέρετε στο Ντορπατ, για να πάει στο Μόναχο να σπουδάσει ζωγραφική. Εκεί πρόκειται να μένει έως το 1914. Το 1897 γράφεται στη σχολή ζωγραφικής του Anton Azbe, από την οποία δεν μένει ικανοποιημένος και συναντάει τον Alexei Von Jawlensky. Το 1900 μπαίνει στην βασιλική ακαδημία του Μονάχου στην τάξη του Franz Stuck. Από τότε και για μια επταετία τα έργα του έχουν επιρροές από λαϊκά παραμύθια της ανατολής χρησιμοποιεί έντονα χρώματα και ιμπρεσιονιστικά στοιχεία. Το 1901 δημιουργεί την ομάδα “Die Phalanx” της οποίας ηγείται την επόμενη χρονιά (1902) οπότε και κάνει τα πρώτα χαρακτηριστικά σε ξύλο και ζωγραφίζει τη “Παλιά πόλη”.

Το 1903 κλείνει τη σχολή της ζωγραφικής και του σχεδίου και ταξιδεύει στην Βενετία στην Οδυσσό και τη Μόσχα, την ίδια χρονιά ζωγραφίζει την πρώτη παραλλαγή του “Γαλάζιου Καβαλάρη” και συμμετέχει σε εκθέσεις που διοργανώνονται στη Ρωσία. Εμφανίζεται στη Δρέσδη η κίνηση “Die Brücke”. Το 1904 ο Kandinsky διαλύει την ομάδα “Die Phalanx” και ταξιδεύει σε διάφορες χώρες. Στη Μόσχα εκδίδεται το πρώτο άλμπουμ με χαρακτηριστικά: “Ποιήματα χωρίς λόγια” και συμμετέχει για πρώτη φορά στο Φθινοπωρινό Σαλόνι του Παρισιού. Το 1905 πηγαίνει στη Δρέσδη και μετά στο Rapallo της Ιταλίας. Την ίδια χρονιά, ανακαλύπτει ο Αινστάιν τη Θεωρία της σχετικότητας. Το 1906 ο Kandinsky τυπώνει το άλμπουμ “Ευλογγραφίες”. Το 1909 Αγοράζει σπίτι στο Μουρναου της Ελβετίας και περνάει εκεί τα καλοκαίρια. Παράλληλα δουλεύει εντατικά και στο Μόναχο. Είναι η εποχή που αρχίζει να χάνεται το αντικείμενο από τη ζωγραφική του. Αρχίζει τη σειρά των “Αυτοσχεδιασμών”, ζωγραφίζει το “Γαλάζιο Βουνό” και κάνει τη δεύτερη παραλλαγή του “Γαλάζιου καβαλάρη”. Την ίδια χρονιά δημοσιεύονται τα πρώτα κείμενά του για την τέχνη στο Ρωσικό περιοδικό “Apollo” και θεμελιώνει μαζί με τους Jawlensky και Kubin τη νέα *Συμμαχία του Μονάχου*, της οποίας και ηγείται. Είναι η χρονιά που δημοσιεύεται το φουτουριστικό μανιφέστο του Marinetti και η περίοδος του αναλυτικού κυβισμού του Picasso. Το 1910 είναι μια σημαντική χρονιά για τον Kandinsky καθώς ζωγραφίζει την πρώτη “αφηρημένη ακουαρέλα” που αποτελεί το πρώτο έργο απελευθερωμένο από τον Νατουραλισμό, και αρχίζει η περίοδος της ανεικονικής ζωγραφικής, με τα έργα “αυτοσχεδιασμός 6” και τις τρεις πρώτες “συνθέσεις”. Επίσης, ολοκληρώνει το θεωρητικό έργο για το πνευματικό στη τέχνη. Την επόμενη χρονιά (1911) χωρίζει με την Ania Chimiakin. Γνωρίζεται με τους Macke Klee και Arp. Και μαζί με τους Jawlensky, Marc Kubin, Gabriel Muntz φεύγει από την Νέα Συμμαχία και ιδρύει το “Γαλάζιο Καβαλάρη”. Η πρώτη έκθεση του “Γαλάζιου καβαλάρη” ανοίγει στις 18 Δεκεμβρίου στη γκαλερί Thannhauser του Μονάχου. Την επόμενη χρονιά εκδηλώνεται η δεύτερη έκδοση του “Γαλάζιου καβαλάρη” και γίνονται οι δυο συνεχείς εκδόσεις του “Για το πνευματικό στη τέχνη” οι οποίες και εξαντλούνται. Επίσης τυπώνεται το πρώτο και τελευταίο αλμανακ του “Γαλάζιου καβαλάρη”. Το 1913 δημοσιεύονται οι “Ανασκοπήσεις”, το αυτοβιογραφικό πόνημα του Kandinsky. Την ίδια χρονιά έργα του εκτείνονται στο πρώτο Γερμανικό Σαλόνι στη Γκαλερί Sturm (στο Βερολίνο) και στη διεθνή έκθεση μοντέρνας τέχνης του “Armory Show” στην Ν. Υόρκη και το Σικάγο. Είναι η εποχή του “Μαύρου τετραγώνου” του Malevic, του ραγιονιστικού μανιφέστου του Larionov και της “Ιεροτελεστίας της Άνοιξης” του Stravinsky. Διαλύεται η ομάδα “Die Brücke”.

Τη περίοδο 1914 έως 1921, φεύγει στην Ελβετία με τη κήρυξη του πολέμου και επιστρέφει στην Ρωσία. Μιλάμε για τη Ρωσική περίοδο του Kandinsky. Στην Ρωσία οργανώνει το μουσείο κουλτούρας των εικαστικών τεχνών και θέτει τις βάσεις για μια ακαδημία καλλιτεχνικών επιστημών. Τη περίοδο εκείνη γίνεται και η τελευταία έκθεση του “Γαλάζιου Καβαλάρη”. Το 1917 ο Kandinsky παντρεύεται την Νίνα Αντρεεφσκι. Την ίδια χρονιά ανακηρύσσεται μέλος του τομέα των καλών τεχνών στο συμβούλιο του λαού, για τη δημόσια εκπαίδευση και καθηγητής στην ακαδημία των τεχνών της Μόσχας, ενώ δημοσιεύει τις “Ανασκοπήσεις” στα Ρωσικά. Το 1919 ο Walter Gropius ιδρύει τη σχολή Bauhaus. Την επόμενη χρονιά ο Kandinsky ανακηρύσσεται καθηγητής στο πανεπιστήμιο της Μόσχας και κάνει ατομική έκθεση που την οργανώνει το κράτος. Τα επόμενα δυο χρόνια, ο Kandinsky πηγαίνει στη Γερμανία, με πρόσκληση του Gropius, και γίνεται καθηγητής και αντιπρόεδρος του Bauhaus. Είναι η περίοδος των τεκτονικών του έργων. Το 1924 σχηματίζει με τους Klee, Feininger και Jawlensky την ομάδα “Οι τέσσερις Γαλάζιοι”. Την

επόμενη χρονιά μετακομίζει στο Ντεσάου, όπου έχει μεταφερθεί το Bauhaus. Το 1926 Δημοσιεύει στο Μόναχο το Θεωρητικό έργο “Σημείο-Γραμμή- Επίπεδο” που αποτελεί τη συνέχεια του έργου “Για το Πνευματικό στη Τέχνη”. Το 1928 αναλαμβάνει τα σκηνικά και τα κουστούμια για το “Εικόνες από μια έκθεση” του Mussorgsky στο Θέατρο του Ντεσάου. Εκείνη τη χρονιά αποκτά και τη Γερμανική ιθαγένεια. Την επόμενη χρονιά εκθέτει ατομικά στο Παρίσι και έρχεται σε επαφή με τα μωσαϊκά της Ραβένα, από τα οποία επηρεάζεται. Τα έτη 1932-1933 μεταφέρεται στο Βερολίνο μαζί με το Bauhaus, το οποίο επρόκειτο να κλείσει από τους Ναζιστές. Με τη διάλυση του Bauhaus ο Kandinsky καταφεύγει στο Παρίσι. Το 1937 καταστρέφονται 57 έργα του από τους Ναζι, ανάμεσα σε άλλα πρωτοποριακά έργα. Αποκτά τη Γαλλική ιθαγένεια και παραμένει στο Παρίσι μέχρι το τέλος της ζωής του στις 13 Δεκεμβρίου του 1944.

1. Τι είναι συναισθησία;

Η λέξη “συναισθησία”, αποτελείται από το πρώτο συνθετικό “συν”, που σημαίνει μαζί, και την λέξη αίσθηση. Δηλαδή περισσότερες από μια, αισθήσεις μαζί. Η συναισθησία λοιπόν είναι το νευρολογικό φαινόμενο κατά το οποίο ένα ερέθισμα που διεγείρει μια αίσθηση, άμεσα προκαλεί διέγερση σε μια άλλη διαφορετική αίσθηση.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο ελαττωματικός χαρακτήρας που έχει μερικές φορές αποδοθεί στη συναισθησία καθώς κάποιοι την παρουσιάζουν σαν ελάττωμα ενώ συχνά οι νευρολόγοι μιλούν για την συναισθησία ως μιας εκ γενετής δυσλειτουργία του εγκεφάλου που απαντάται στα συναισθητικά άτομα. Όπως αναφέρουν, περιοχές του εγκεφάλου που κανονικά δεν επικοινωνούν, όπως ο οπτικός και ο φωνητικός φλοιός, εμφανίζουν σημάδια επικοινωνίας καθώς διεγείρονται ταυτόχρονα απ' το ίδιο ερέθισμα. Αυτό και μόνο το γεγονός μας κάνει εύκολα να καταλάβουμε ότι τα συναισθητικά άτομα έχουν μια διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων γύρω τους και δεν είναι εύκολο να αντιληφθούν πως είναι να μην είσαι συναισθητικός. Κάποιος που για παράδειγμα ακούει τη νότα σολ και σκέφτεται γαλάζιο δεν μπορεί εύκολα να πιστέψει ότι δεν μπορεί να το κάνει και ένας μη συναισθητικός.

Σε ότι αφορά τα ποσοστά του φαινομένου, η συχνότητα εμφάνισης του στον πληθυσμό εκτιμάται κατά προσέγγιση κι έχει μεγάλες αποκλίσεις : από 1 στις 25.000 (Cytowic, in Baron-Cohen and Harrison) σε 1 στις 500 (Emrich and Trocha).

Τώρα σε ότι αφορά τις απόπειρες ταξινόμησής του, για να μιλήσουμε για πραγματική συναισθησία σύμφωνα με τον Cretien Van Campen, θα πρέπει να πληρούνται τουλάχιστον 4 από τα ακόλουθα 5 κριτήρια : η συναισθησία στο άτομο θα πρέπει να είναι ακούσια αλλά να προκαλείται, να προβάλλεται, να είναι ανθεκτική (με την έννοια της διάρκειας) και διακριτή, αξέχαστη, συναισθηματική ⁵.

Σε έναν διαχωρισμό του Nicolas Loth, στο “La chromesthesie ou la musique colorée”, για τη συναισθησία, αναφέρει τρεις καταγεγραμμένες κατηγορίες συναισθησίας:

τη *δίτροπη*: εκείνη που αφορά στη διέγερση δύο μόνο αισθήσεων

τη *πολύτροπη* : εκείνη που αφορά στη διέγερση περισσότερων από δύο αισθήσεων

τη *γνωστική* : εκείνη η οποία είναι επίκτητη και εκούσια ⁶.

Η ιστορία της τέχνης ασχολείται κατά κόρον με μια υποκατηγορία της *δίτροπης* συναισθησίας: τη συναισθησία που αφορά το ζεύγος όρασης-ακοής, που πολλές φορές συναντάται και ως *χρωμαισθησία* ή *χρωματική συναισθησία* και αυτό που στην ουσία συμβαίνει είναι ότι τα ακουστικά ερεθίσματα είναι δυνατόν να προκαλούν οπτικές εντυπώσεις, συχνότερα χρωματικές αλλά δεν είναι και λίγες οι φορές εκείνες που πολύ καλλιτέχνες, μουσικοί κυρίως είναι δυνατόν να ακούν τη μουσική σε σχήματα-και εδώ μιλάμε για δίτροπη συναισθησία όρασης-ακοής αλλά όχι για

⁵Cretien Van Campen, *The Hidden Sense : Synesthesia in art and science*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2008),1

⁶Nicolas Loth, “La chromesthesie ou la musique colorée”, *L’Orgue*, 283, 1er trimestre 2009, 13-36,15.

1.1 Συναισθησία με την χρήση ψυχοτρόπων ουσιών

Η συναισθησία διερευνήθηκε και μέσω των ψυχοτρόπων ουσιών, όπως τα ψυχεδελικά ναρκωτικά και οι παραισθήσεις που αυτά προκαλούν. Τέτοιες ουσίες όπως το όπιο και η κάνναβη χρησιμοποιήθηκαν και στα τέλη του 19ου αλλά και το LSD στον 20ο αιώνα κυρίως από τη δεκαετία του 1960 και μετά από καλλιτέχνες και φιλοσόφους, σαν δρόμοι προς την εξερεύνηση των αισθήσεων.

«Το ενδιαφέρον για την κάνναβη ήταν ήδη αναπτυγμένο από πολλούς συγγραφείς και ποιητές του 19ου αιώνα που το κατανάλωναν και το υπερασπίζονταν με ενθουσιασμό, ανάμεσα στους οποίους και ο Arthur Rimbaud, ο Charles Baudelaire και ο Théophile Gautier. Οι δύο τελευταίοι, μάλιστα, ήταν μέλη του Club των Χασισοποτών, στο οποίο μαζί με άλλους πειραματίζονταν με την κατανάλωση του παραισθησιογόνου χόρτου. Το φαινόμενο που προκαλούσε το ενδιαφέρον και την προσοχή τους ήταν η όξυνση της ευαισθησίας των πέντε αισθήσεων. Υπό την επίδρασή του μπορούσαν να αισθανθούν έντονη χαρά ή θλίψη και να ακούσουν με διευρυμένη προσοχή και αντίληψη τις αρμονίες και τους ρυθμούς»¹⁰.

Για το LSD χαρακτηριστικά λέγεται ότι: «μπορεί να προκαλέσει φαινομενική συγχώνευση των αισθήσεων (οι ήχοι “γίνονται ορατοί”, τα χρώματα “ακούγονται” και οι μυρωδιές μοιάζουν “απτές”»)¹¹.

Πολλοί μουσικοί της Ροκ ισχυρίζονταν ότι η χρήση ναρκωτικών όπως το LSD, τους προκαλούσε συναισθητικές εμπειρίες. Πολλές απ' τις πιο γνωστές ροκ μπάντες τις δεκαετίες του 60 και 70 επιχείρησαν να δημιουργήσουν συναισθητικές εμπειρίες με διάφορα μέσα και τρόπους, όπως οι Pink Floyd που προέβαλαν δεσμίδες φωτός ταυτόχρονα με τον ήχο του συνθεσάιζερ αποσκοπώντας στη συμπτώξουν αν όχι στη συγχώνευση του ακουστικού και του οπτικού ερεθίσματος. Ανάλογα πράγματα γίνονται ακόμα και σήμερα.

Στηριζόμενος στις επιπτώσεις της κάνναβης ο Nicolas Loth τολμάει την υπόθεση ότι με προϋπόθεση ότι, για να ενταθεί κάποιο φαινόμενο πρέπει να υπάρχει έστω και στο ελάχιστο, τότε πιθανόν όλοι οι άνθρωποι να είναι συναισθητικοί άλλοι με εμφανή συμπτώματα κι άλλοι χωρίς να το εκδηλώνουν.^{12 13 14}

Στην πραγματικότητα όμως, οι εμπειρίες που προκύπτουν από τη χρήση ουσιών διαφέρουν από την πραγματική εμπειρία της συναισθησίας. Το φαινόμενο του έγχρωμου ήχου που συναντάμε στις περιγραφές ενός συναισθητικού είναι μόνιμο κι εμφανίζεται με συνέπεια σε αντίθεση με τις παραισθήσεις που προκαλούνται από τις διάφορες ουσίες που μπορεί να είναι παροδικές και τυχαίες. Οι συναισθητικοί όσες φορές κι αν ακούσουν την ίδια νότα βλέπουν πάντα το ένα και ίδιο χρώμα. Ένα βασικό χαρακτηριστικό της πραγματικής συναισθησίας είναι ο εντελώς προσωπικός χαρακτήρας. Ο κάθε συναισθητικός βλέπει τη δική του γκάμα χρωμάτων μέσα στην οποία οι ο ήχος

7Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*, (Θεσσαλονίκη: Ενυάλιο Κληροδότημα: Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φιλιπούπολη 1848-Αθήνα 1932) Διδακτορικές Διατριβές, 2014),1

8 Jörg Jewanski, “Synaesthesia”, Stanley Sadie- Christina Bashford επιμ., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (New York: The Macmillan Press Limited, 1992, 1994),

9Cretien Van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in art and science*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2008),1

10http://web.uvic.ca/french/departement_files/courses/french446/opium/3.html, 02.01.2011.

11http://www.psychiatry24x7.gr/bgdisplay.jhtml?itemname=substance_hallucinogenic, 02.01.2011.

12Nicolas Loth, “La chromesthesie ou la musique colorée”, *L’Orgue*, 283, 1er trimestre 2009, 13-36,18

13 Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*, (Θεσσαλονίκη: Ενυάλιο Κληροδότημα: Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φιλιπούπολη 1848-Αθήνα 1932) Διδακτορικές Διατριβές, 2014)

14Cretien Van Campen, *The Hidden Sense: Synesthesia in art and science*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2008),17-18

και η εικόνα γίνονται αυτόματα αντιληπτά ως σύνολο .¹⁵

1.2 Συναισθησία ή κάτι που της μοιάζει;

Κάτι που είναι στ'αλήθεια σημαντικό μελετώντας τη συναισθησία και προσπαθώντας να την αποσαφηνίσουμε είναι να την ξεχωρίσουμε από κάποια παρόμοια φαινόμενα.

Το πρώτο παρόμοιο φαινόμενο είναι η *διατροφική κατασκευή*, που προκαλείται από ερωτήσεις, στο οποίο η σύνδεση των διαφορετικών αισθήσεων συμβαίνει εθελοντικά. Πχ. Τι χρώμα θα είχε η νότα Ντο εάν έπρεπε να της δώσουμε κάποιο χρώμα; Ένα τέτοιο ερώτημα απλά μας βάζει σε διαδικασία να δώσουμε κάποια απάντηση είτε είμαστε συναισθητικοί είτε όχι.

Το δεύτερο παρόμοιο φαινόμενο είναι η *ψευδό-συναισθησία*¹⁶, όπως αυτή που συμβαίνει στην συλλογική σκέψη, στα όνειρα, τις φαντασιώσεις και τις ομιλούμενες μεταφορές. Τέτοιοι συσχετισμοί των αισθήσεων είναι κατά βάση εθελοντικοί. Εδώ ίσως θα πρέπει να αναζητήσουμε τη αρχή αυτών των συσχετίσεων στα σύμβολα¹⁷ και το πως αυτά έχουν περάσει μέσα από συγκεκριμένες πολιτισμικές κουλτούρες στο κοινωνικό σύνολο. Πχ. Το φίδι σε κάποιους πολιτισμούς έχει αρνητική χροιά και συμβολίζει μια εχθρική παρουσία, σε άλλους την αφθονία τη γονιμότητα και την τύχη.¹⁸

1.3 Επίκτητη Συναισθησία

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούμε σε κάποιες περιπτώσεις επίκτητης συναισθησίας. Οι ορισμοί έχουν παρθεί από την διδακτορική διατριβή της Θέμης Βελένη¹⁹ και είναι οι εξής :

1) Ψευδοσυναισθησία : η ψευδοσυναισθησία χαρακτηρίζεται κι ως ελαφρά συναισθησία²⁰. Ο συσχετισμός, των αισθήσεων αν και είναι συνεπής, όπως και στην έντονη συναισθησία, δεν είναι απόλυτος, αλλά έχει σχέση με το περιεχόμενο του νοήματος και με τα υπόλοιπα συμφραζόμενα. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ελαφράς συναισθησίας είναι αυτό που, στον υψηλότερο τόνο συνήθως αντιστοιχεί το πιο ανοιχτό χρώμα της παλέτας. Αντίθετα, σε περιπτώσεις έντονης συναισθησίας, ο συσχετισμός είναι απόλυτος και συνεπής: σε έναν συγκεκριμένο τόνο αντιστοιχεί πάντα το ίδιο ακριβώς χρώμα.

2) Αναπτυξιακή συναισθησία : χρησιμοποιείται κυρίως στην εκπαίδευση μουσική και μη και αφορά στην εκούσια συσχέτιση χρωμάτων με γραφήματα για την απόκτηση συγκεκριμένων δεξιοτήτων, όπως είναι η ανάγνωση²¹

3) Συναισθησία από εγκεφαλικό τραυματισμό²²

15Cretien Van Campen, *The Hidden Sense : Synesthesia in art and science*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2008),17-18

16 βλ. αμέσως πιο κάτω 1.3 Επίκτητη Συναισθησία

17 βλ. παρακάτω 4. Συναισθησία και Συμβολισμός

18 Jörg Jewanski, "Synaesthesia", Stanley Sadie- Christina Bashford επιμ., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (New York: The Macmillan Press Limited, 1992, 1994)

19Θέμη Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*, (Θεσσαλονίκη : Ενυάλιο Κληροδότημα : Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φιλιπούπολη 1848-Αθήνα 1932) Διδακτορικές Διατριβές, 2014), 48 βλ. Υποσημείωση 100

20Η ονομαζόμενη *ψευδοσυναισθησία* χαρακτηρίζεται και ως *ελαφρά* συναισθησία, σε αντιπαράβολή με την *έντονη* στο άρθρο των Gail Martino & Lawrence E. Marks, "Synesthesia: strong and weak", *Current directions in psychological science*, 10 (2), Blackwell Publishers: April 2001, 61-65.

21Sagiv, "What is synesthesia?", *Synesthesia. Perspectives from cognitive neuroscience*, ό. π., 3-10 και Sean Day, "Some demographic and socio-cultural aspects of synesthesia", *Synesthesia. Perspectives from cognitive neuroscience*, ό.π., 11-33.

22Sagiv, "What is synesthesia?", *Synesthesia. Perspectives from cognitive neuroscience*, ό. π., 3-10 και Sean Day, "Some demographic and socio-cultural aspects of synesthesia", *Synesthesia. Perspectives from cognitive neuroscience*, ό.π., 11-33.

4)Νευρωτική συναισθησία: διαμορφώνεται κατά την περίοδο ωρίμανσης του ατόμου και προκύπτει όταν, κατά την παιδική ηλικία, ο συσχετισμός διαφορετικών αισθητηριακών ερεθισμάτων, που συνήθως συνδέεται με ένα έντονου συναισθηματικού χαρακτήρα επεισόδιο, εντυπώνεται στη μνήμη και αποκτά υποσυνείδητα στοιχεία εμμονής.²³

Μια άλλη προσέγγιση της συναισθησίας, διαφορετική από αυτή των νευρολόγων είναι ότι η συναισθησία είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό λίγων ανθρώπων, που αντιλαμβάνονται διαφορετικές διαστάσεις της πραγματικότητας. Η πεποίθηση αυτή έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς μπορεί εύκολα να γίνει σύνδεση με την μεταφυσική και τη θεοσοφία, χώροι οι οποίοι αποτέλεσαν πόλο έλξης για πολλούς συναισθητικούς και μη καλλιτέχνες που γοητεύονταν από την πιθανή μεταφυσική διάσταση του φαινομένου²⁴.

Από το 1974 διερευνάται η πιθανή σύνδεση της *χρωματικής συναισθησίας* ή αλλιώς *χρωμαισθησίας*, με τα συναισθήματα. Η σύνδεση χρώματος και συναισθήματος δεν είναι προνόμιο μόνο των συναισθητικών καθώς μη συναισθητικά άτομα κάνουν αντίστοιχες συνδέσεις, όπως πχ. ο συνδυασμός του μπλε χρώματος με το συναίσθημα της θλίψης, του κίτρινου με της χαράς, του κόκκινου με τον θυμό. Αυτοί οι συνδυασμοί μάλιστα έχει βρεθεί ότι είναι ανεξάρτητοι παραγόντων όπως η θρησκεία και ο πολιτισμός, γεγονός που αποσυνδέει τις περιπτώσεις αυτές από τα σύμβολα και τις μεταφορές που αναφέραμε παραπάνω και αναλύονται στη συνέχεια, και αποδεικνύει, ότι δεν είναι αποτέλεσμα κοινωνικοπολιτισμικών αντιλήψεων αλλά γενικό φαινόμενο.

Κάτι τέτοιο θα ήταν ικανό να ανατρέψει όλα τα δεδομένα στην δημιουργία και την κατανόηση της ζωγραφικής, καθώς η έκφραση κι απόδοση των συναισθημάτων μέσω του ζωγραφικού έργου ήταν ανέκαθεν ένα πολύ βασικό αίτημα των ζωγράφων βάσει του οποίου όριζαν πολλές φορές και τη μειονεξία των μέσων της ζωγραφικής, στο να αποδίδουν τα συναισθήματα, σε σχέση με τα μέσα που διαθέτει η μουσική²⁵. Η διαπίστωση μιας τέτοιας “υπερπολιτισμικής” σύνδεσης θα μπορούσε να οδηγήσει πιθανόν στη δημιουργία ενός κοινού κώδικα χρώματος-συναισθήματος. Κάτι τέτοιο δυνητικά θα μπορούσε με τη σειρά του να συμβάλλει στο όραμα πολλών καλλιτεχνών που όπως ήδη αναφέρθηκε αποτελούσε και βασικό ζητούμενο της εποχής και δεν είναι άλλο από τη δημιουργία μιας παγκόσμιας γλώσσας χρώματος στη ζωγραφική. Μια τέτοια προοπτική αποτελούσε και το βασικό αίτημα του Wassily Kandinsky, με τη μορφή θεωρητικής γλώσσας βασισμένης στην έρευνα, όπως αυτό διατυπώθηκε έντονα στο θεωρητικό του έργο και επιχείρησε να προσεγγιστεί στο *Για το πνευματικό στην τέχνη* και τη συνέχεια του, *Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο*.

2. Ορόσημα Σκέψης

Παρατίθενται κάποια ορόσημα σκέψης σχετικά με τη συναισθησία :

23Galeev, “A historical and theoretical analysis of synesthesia conceptions in world psychology”, *Bulletin of the Russian Humanitarian Scientific Fund*, ό.π. Κάποιοι νευρολόγοι θεωρούν ότι η νευρωτική συναισθησία εμπίπτει στα εξαρτημένα ανακλαστικά του Pavlov.

24Cretien Van Campen, *The Hidden Sense : Synesthesia in art and science*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2008),1

25 Jamie Ward, “Emotionally mediated synaesthesia”, *Cognitive Neuropsychology*, 2004, 21 (7), 761-772.

Ο φυσικός, θεωρητικός της τέχνης και καλλιτέχνης Bulat M. Galeyeu κάνει έναν απαραίτητο για εκείνον διαχωρισμό της κλινικής από την καλλιτεχνική συναισθησία καθώς θεωρεί ότι αποτελούν αντικείμενα έρευνας διαφορετικών επιστημών. Η μεν κλινική συναισθησία αφορά την ιατρική, την ψυχιατρική και τις νευροεπιστήμες η δε καλλιτεχνική συναισθησία αφορά την ψυχολογία, την ιστορία της τέχνης, την αισθητική και σημειολογία της τέχνης²⁶. Επιμένει στο διαχωρισμό αυτό και προσθέτει ό,τι το είδος της συναισθησίας ενός καλλιτέχνη δεν μπορεί να προσδώσει κάτι στην εκτίμηση του έργου του η οποία θα γίνει ούτως ή άλλως από συναισθητικό ή μη κοινό και έχει σαν σκοπό να διεγείρει την κοινή συναισθηματική ευαισθησία.

Σύμφωνα με τον ίδιο, η καλλιτεχνική συναισθησία υπακούει στους ίδιους κανόνες -και σαν εγκεφαλική διαδικασία μοιάζει- με τις διαδικασίες των μεταφορών, και της ποιητικής γλώσσας. Οι κατά καιρούς απόπειρες συσχετισμού των εικαστικών τεχνών και της μουσικής ως προς τις δομές και τα πρότυπα βασίζονται σε μία ψυχολογικής φύσης μεταφορά. Οι αντιστοιχίες που επιχειρούνται σχετικά με την μεταφορά εννοιών και άλλων χαρακτηριστικών της μιας τέχνης στην άλλη, γίνονται κυρίως με βάση την κοινή συναισθηματική ανταπόκριση.

Η συναισθησία στην τέχνη λειτουργεί και ως κίνητρο, είτε για τον συσχετισμό των αισθήσεων μέσα από το ίδιο το έργο τέχνης -άλλοτε εμφανώς: συνυπάρχοντας ο ήχος με την εικόνα, κι άλλοτε συγκαλυμμένα μεταθέτοντας τις ιδιότητες της μιας αίσθησης στην άλλη, ενσωματωμένα στο ίδιο έργο τέχνης - είτε, όπως αναφέραμε και παραπάνω, για τη διέγερση κοινής συναισθηματικής ανταπόκρισης μέσω της οπτικής-ακουστικής διεργασίας.²⁷

Για τον Galeyeu η συναισθησία δεν αποτελεί κάποια ανωμαλία αλλά *“φυσιολογικό ανθρώπινο χαρακτηριστικό, που σχετίζεται με την αντίληψη, τη φαντασία και τη δημιουργικότητα ως ειδική εκδήλωση της μη λεκτικής σκέψης και επικοινωνίας, που με ακούσιο ή εκούσιο τρόπο συγκρίνει εντυπώσεις από διαφορετικές λειτουργίες και μορφές στη βάση δομικής, σημασιολογικής ή συναισθηματικής ομοιότητας”*. Ακόμη πρεσβεύει πως οι συναισθητικές ικανότητες άπτονται των κοινωνικοπολιτισμικών συνθηκών κι όχι βιολογικών παραγόντων. *“Η τέχνη είναι ακριβώς αυτή η περιοχή όπου η συναισθησία καλλιεργείται και αναπτύσσεται ως συγκεντρωμένη εκδήλωση μεταφορικής σκέψης έμφυτης στο καλλιτεχνικό στυλ και το πνεύμα μίας συγκεκριμένης εποχής”*.²⁸

29

Richard E. Cytowic

Ο νευρολόγος Richard E. Cytowic θέτει το θέμα διάκρισης της «καθαρής συναισθησίας», από τις άλλες μορφές συσχετισμών των αισθητηριακών δεδομένων, που συναντάμε στην τέχνη. Αυτή την προβληματική την αναπτύσσει στο βιβλίο του Συναισθησία: μία ένωση των αισθήσεων (Synesthesia: a union of the senses), (New York :1989), και στο Ο άνθρωπος που γεύοταν τα σχήματα (The man who tasted shapes) (1993), στο οποίο κάνει το φαινόμενο ευρέως γνωστό με πιο απλές περιγραφές.

Χρησιμοποίησε τη μονοφωτονιακή τομογραφία εκπομπής (SPECT), προκειμένου να εξετάσει ποιες εγκεφαλικές περιοχές πιθανόν να ευθύνονταν για την προέλευση της συναισθησίας. Τα αποτελέσματα της έρευνάς του έδειξαν ότι οι περιοχές αυτές εντοπίζονται στο μεταιχμιακό

26 Παραπέμπει στον Albert Wellek (1904-1972) για τον αυτό διαχωρισμό. Bulat M. Galeyeu, “Open letter on synesthesia”, *Leonardo*, v.34, 2001, N4, 362-363.

27B.M. Galeyeu, I. L. Vanechkina, “Synesthesie”, *KorneViShe OA: Kniga neklassicheskoi estetiki*, M., 1999, 200-202.

28 Bulat M. Galeyeu, “What is synesthesia: myths and reality”, *Leonardo Electronic Almanac*, v.7, 1999, N 6, στον ιστότοπο http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mif_e.htm, ημ. Προσπέλασης 6.2.2019

29Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*, (Θεσσαλονίκη : Ενυάλιο Κληροδότημα : Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φιλιπούπολη 1848-Αθήνα 1932) Διδακτορικές Διατριβές, 2014),48

σύστημα του εγκεφάλου όπου βρίσκεται το κέντρο αισθημάτων και κίνησης. Πιο συγκεκριμένα κατέληξε στο εξής πόρισμά : ότι “η συναισθησία προκύπτει από τον αποκλεισμό του φλοιού των εγκεφαλικών ημισφαιρίων, κάτι που συμβαίνει και σε περιπτώσεις παραισθησίας, τοξίκωσης, ειδητισμού και άλλων μορφών υπερμνησίας, από αδυναμία φιλτραρίσματος της αρχικής, κοινής στον ανθρώπινο εγκέφαλο, ασυνείδητης ανάμειξης των αισθήσεων στο μεταιχμιακό σύστημα, έμμεσα ενίσχυσε την ιδέα ότι οι συναισθητικοί, εξαιτίας της εξαίρεσης στη λειτουργία αυτή, είναι άτομα που φέρουν το απολίθωμα της αρχετυπικής πρωτόγονης γνώσης.”³⁰

Ως παράδειγμα της καθαρής συναισθησίας ο Cytowic αναφέρει τον Scriabin. Αν και αδύνατον να επαληθευτεί αν ήταν η όχι ακόμα και να υπήρχε η βεβαιότητα για τον ισχυρισμό, κάτι τέτοιο δεν θα προσέδιδε κάτι παραπάνω στην κατανόηση και τον θαυμασμό του έργου του ομοίως η άγνοια του γεγονότος αυτού δεν θα αφαιρούσε κάτι από τα παραπάνω.

John Harrison και Simon Baron-Cohen

Ο ψυχολόγος John Harrison και ο επίσης ψυχολόγος Simon Baron-Cohen, το 1997 μίλησαν για πέντε υποδιαίρεσεις της συναισθησίας.

Η πρώτη αφορά στη συναισθησία που εμφανίζεται συνήθως από την παιδική ηλικία, δεν είναι αποτέλεσμα της φαντασίας, είναι έντονη και ακούσια.

Η δεύτερη και τρίτη κατηγορία αφορούν στη συναισθησία που προκαλείται από νευρολογικές δυσλειτουργίες ή ψυχοτρόπες ουσίες αντίστοιχα.

Η τέταρτη και πέμπτη αφορούν στην λεγόμενη ψευδοσυναισθησία που είδαμε και παραπάνω και είναι είτε εκούσιο προϊόν μεταφοράς είτε αποτέλεσμα συσχετισμού και αναλογιών.³¹

Η προσέγγιση αυτή αποτελεί θα λέγαμε μια αρκετά σαφή κατηγοριοποίηση η οποία βοηθά στην αποσαφήνιση του φαινομένου και κινείται προς την κατεύθυνση ενός ορισμού όσο μπορεί να δοθεί σε φαινόμενα τόσο ιδιαίτερα και πολύπλοκα όπως η συναισθησία.

Η μέθοδοι που χρησιμοποίησαν ήταν η τομογραφία εκπομπής ποζιτρονίων PET, μέσω της οποίας φάνηκε ότι υπάρχουν νευρολογικές διαφορές μεταξύ του εγκεφάλου ενός συναισθητικού και ενός μη συναισθητικού και για επιβεβαίωση των αποτελεσμάτων της έρευνας χρησιμοποιήθηκε η μέθοδος της μαγνητικής τομογραφίας MRI μέσω της οποίας εντοπίστηκε η προέλευση της συναισθησίας στην άμεση σύνδεση δύο περιοχών του εγκεφαλικού φλοιού, οι οποίες ευθύνονται για την επεξεργασία των οπτικών και των ακουστικών πληροφοριών.

Vilayanur Subramanian Ramachandran και Edward Hubbard

Ο νευρολόγος Vilayanur Subramanian Ramachandran, έφτασε στη διαπίστωση ότι ο μηχανισμός που διαμεσολαβεί μεταξύ ακοής και όρασης σχετίζεται με την εγκεφαλική περιοχή που ονομάζεται ΤΡΟ, που είναι υπεύθυνη για την σύνθεση των αισθήσεων που συμμετέχουν στο σχηματισμό της ολοκληρωμένης αντίληψης του αντικειμένου. Ως εκ τούτου παρείχε τις πρώτες αποδείξεις για τη σύνδεση της συναισθησίας με τη μεταφορική σκέψη εξαιτίας της πιθανής προέλευσής τους από την ίδια εγκεφαλική περιοχή.³²

30Galeyev, “A historical and theoretical analysis of synesthesia conceptions in world psychology”, *Bulletin of the Russian Humanitarian Scientific Fund*

31 Margareta Tillberg, *Coloured universe and the Russian Avant-Garde. Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932*, Stockholm 2003, 46, και Ramachandran & Hubbard, “The emergence of the human mind: some clues from synesthesia”, στο *Synesthesia. Perspectives from Cognitive Neuroscience*, Lynn C. Robertson and Noam Sagiv (eds.), New York 2005, 147-190 και Galeyev, “A historical and theoretical analysis of synesthesia conceptions in world psychology”, *Bulletin of the Russian Humanitarian Scientific Fund*, ό.π.

32Galeyev, “A historical and theoretical analysis of synesthesia conceptions in world psychology”, *Bulletin of the Russian Humanitarian Scientific Fund*, ό.π. και Marco Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux à Jakobson*, Milano 2006, 281-289.

Σε συνέχεια των ερευνών του ο Vilayanur S. Ramachandran κάνει το 2005 μαζί με τον νευροψυχολόγο Edward Hubbard ,μια πολύ ενδιαφέρουσα ανακοίνωση σύμφωνα με την οποία η μελέτη της συναισθησίας μπορεί να φωτίσει σε νευρολογικό επίπεδο τη λειτουργία της μεταφοράς και πιθανόν να σχετίζεται με την εξέλιξη της γλώσσας , την αφηρημένη σκέψη και τα σύμβολα ³³. Κάτι τέτοιο θα ήταν ιδιαίτερης σημασίας να διερευνηθεί περαιτέρω καθώς αν αποδειχθεί κοινή αφετηρία στις παραπάνω διαδικασίες τότε ανοίγονται νέοι δυνατότητες για την εξερεύνηση των λειτουργιών της ανθρώπινης σκέψης.

Peter G. Grossenbacher

Ο νευροεπιστήμονας Peter G. Grossenbacher, προσεγγίζει το φαινόμενο πιο απόλυτα και συγκεκριμένα. Ορίζει τη συναισθησία σαν μια χημική δυσλειτουργία και όχι σαν μια ανατομική εξαίρεση. Τονίζει επίσης το δεδομένο της δυνατότητας ανάπτυξης νέων εγκεφαλικών συνδέσεων που προκύπτει αν λάβουμε υπόψιν την συναισθησία που προκαλείται από τη χρήση παραισθησιογόνων ουσιών για να υποστηρίξει την παραπάνω άποψη. Ακόμη αναλύει την αμφίδρομη λειτουργία που έχει η δυνατότητα του εγκεφάλου να επεξεργάζεται πληροφορίες από εξειδικευμένες μονοαισθητηριακές σε πολυαισθητηριακές περιοχές, όπως διαπιστώνεται στους συναισθητικούς.³⁴

35

3. Συναισθησία και Συμβολισμός³⁶

Συμβολισμός είναι το σύστημα των συμβόλων. Η έννοια του συμβόλου είναι κάτι που δεν μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς, αφού οι εσωτερικές δυνατότητες του συμβολικού αντικειμένου διαφοροποιούνται με την πάροδο του χρόνου και σε σχέση με τους πολιτιστικούς φορείς που έκαναν χρήση του συμβόλου. Γενικά το σύμβολο ισοδυναμεί με την “εικόνα συσχετισμού” ή με το αντικείμενο που αναλαμβάνει την ιδιότητα της εικόνας. Ακριβώς με τον ίδιο τρόπο όπως στο σήμα το σύμβολο είναι ενσωμάτωση, ετυμολογικά, μιας ιδιότητας που να υπάρχει και να αξίζει αφ'εαυτού, και ταυτοχρόνως να αντιπροσωπεύσει και κάποιο άλλο πράγμα, η παρουσία του οποίου είναι δυνατή στο σύμβολο.

Τα σύμβολα είναι διαφόρων τάξεων αλλά μπορούμε να το διαχωρίσουμε σε τέσσερις ομάδες :

- 1)τα ιδανικά αντικείμενα που υποκαθιστούν πραγματικά αντικείμενα,
- 2)τα ιδανικά αντικείμενα που παρουσιάζονται σαν άλλα εξιδανικευμένα κρυφά αντικείμενα,
- 3)τα πραγματικά αντικείμενα που ισοδυναμούν με άλλα πραγματικά αντικείμενα και
- 4)τα πραγματικά αντικείμενα που σημαίνουν άλλα εξιδανικευμένα αντικείμενα.

Σε όλα τα παραπάνω η λειτουργία είναι ίδια και ενεργεί με τους εξής μηχανισμούς : αντιπροσώπηση και συσχετισμός. Στο συμβολισμό αναζητείται η χρυσή τομή συσχετισμού των πραγμάτων. Κάποιοι συσχετισμοί όπως κόκκινο-αίμα ή άπειρο-ουρανός, είναι ο κοινοί για τους περισσότερους ανθρώπους κι είναι το σημείο που ο κοινός τόπος στο αφηρημένο μας δημιουργεί σκέψεις για την σύνδεση των πραγμάτων στο άπειρο και καταδεικνύει την ύπαρξη του

33V.S. Ramachandran & Edward M. Hubbard, “The emergence of the human mind: some clues from synesthesia”, στο *Synesthesia. Perspectives from Cognitive Neuroscience*, Lynn C. Robertson and Noam Sagiv (eds.), New York 2005, 147-190

34 Galejev, “A historical and theoretical analysis of synesthesia conceptions in world psychology”, *Bulletin of the Russian Humanitarian Scientific Fund*

35 Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*, (Θεσσαλονίκη : Ενυάλιο Κληροδότημα : Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φιλιπούπολη 1848-Αθήνα 1932) Διδακτορικές Διατριβές, 2014), 55-58

36 Επειδή πρόκειται για ορισμό- αν και αρκετά διευρυμένο- μεγάλο μέρος του κειμένου έχει παρθεί από το παρακάτω λεξικό. Έχει επιχειρηθεί η προσαρμογή και ενσωμάτωση της πληροφορίας στο κείμενο αλλά κάποια σημεία είναι αυτούσια όπως δίνονται στο Juan Eduardo Cirlot, “ Συμβολισμός”, *Το Λεξικό των Ισμών: Ερμηνευτικό των τεχνών και του πνεύματος (Φιλοσοφία-Πλαστικές τέχνες-Λογοτεχνία-Ποίηση-Μουσική)*, (Αθήνα : Εκάτη, 2008), 506

συμβολισμού πίσω από όλους τους αρχέγονους τρόπους της κοσμικής οργάνωσης.

Ο συμβολισμός είναι αποτέλεσμα μιας ανάγκης για την επανασύνδεση του φυσικού αντικείμενου με το ιδανικό αντικείμενο.

Ενώ στον εξπρεσιονισμό επιχειρείται η σύνδεση του προσωπικού με το παγκόσμιο, ο συμβολισμός επιδιώκει να ενώσει με ποιητικό τρόπο το μακρινό, το ξεχωριστό, σεβόμενος τα όρια των πραγμάτων. Ο συμβολισμός επιχειρεί μια σύνδεση ανάμεσα στις διάφορες πραγματικότητες και προσοικονομεί τη μεγάλη επιθυμία (που εκφράστηκε σαν ανάγκη πολλών συμβολιστών) της τελικής ενότητας του όλου. Επιχειρεί να χτίσει την ισορροπία ανάμεσα στον εσωτερικό κόσμο (εικόνα) και τον εξωτερικό (πραγματικότητα), γεμίζοντας το χάσμα που φαινομενικά υπάρχει ανάμεσα τους και δίνει στον άνθρωπο την αίσθηση ότι αυτό (το χάσμα) δεν είναι οριστικό ούτε ανίκητο. Φαίνεται τελικά ότι πιο κραταιός τρόπος συμβολισμού είναι η ένωση μεταξύ φανταστικών ή πνευματικών αντικειμένων και πραγματικών.

Όταν ένα πράγμα είναι υλικό και αντιπροσωπεύει ένα άλλο μη υλικό, το υλικό υποστηρίζει όλη τη συγκινησιακή φόρτιση του δεύτερου. Το αυθεντικό σύμβολο αποτελείται όχι από το πραγματικό που αναφέραμε, αλλά από μια εικόνα. Έτσι οι συμβολικές εικόνες είναι ενδιάμεσα αντικείμενα μεταξύ του πραγματικού κόσμου των φαινομένων και αυτού των σημαινόντων εννοιών.

Εξ αυτού προκύπτει ότι συμβολισμός υπάρχει όπου υπάρχει εικόνα - είτε ορατή, είτε φανταστική- και γι αυτό απαντάται σε έργα τέχνης όλων των εποχών, ιδιαίτερα στις ανατολικές τέχνες οι οποίες είναι μιας συνεχούς συμβολικής διεργασίας. Ο καλλιτεχνικός συμβολισμός συμπίπτει ιστορικά με τις πρωτοϊστορικές εποχές ίδρυσης των μεγάλων παγκόσμιων μύθων. Στις θρησκείες των Ασδέκων και των Ελλήνων για παράδειγμα εντοπίζεται μεγάλος εικονιστικός συμβολισμός στην τέχνη.

Ο Συμβολισμός στη μουσική εντοπίζεται στο έργο αρκετών συνθετών αλλά την πρωτοκαθεδρία κατέχει το έργο του Richard Wagner οποίος εισήγαγε την τεχνική του *leitmotiv* (*λειτουργία*) ως χαρακτηριστικό μουσικό μοτίβο που αφορά είτε ολόκληρες μουσικές φράσεις είτε μια συγχορδία, που δεν είναι περιγραφικές με την έννοια της αναπαράστασης των εξωτερικών χαρακτηριστικών των ηρώων, αλλά ως μεταφορές της ατμόσφαιρας που προηγείται του ήρωα. Δηλαδή ως φορείς του εσωτερικού περιεχομένου της μουσικής. Χαρακτηριστική είναι η σύλληψη της ιδέας του Wagner , σχετικά με το *καθολικό έργο τέχνης*, της συνένωσης δηλ όλων των τεχνών σε μία μορφή έργου τέχνης με σκοπό την απόδοση του *Όλου* ^{37 38 39}

Βλέπουμε εδώ την μεταφορά της ατμόσφαιρας-αίσθησης για τον ήρωα, μέσω της μουσικής, που προηγείται της εικόνας του. Ο Wagner πάει βήματα παραπέρα το συμβολισμό απ' την εικόνα και επιχειρεί να αποδώσει μια αίσθηση που σχετίζεται με αυτήν. Συνενώνει μια αίσθηση που προηγείται του ήρωα, με τον ίδιο τον ήρωα -δηλ την εικόνα- που πρόκειται να εμφανιστεί, μέσω του περιεχομένου της μουσικής . Και είναι σαφές πως αν μπορούν να ενωθούν συμβολικά τόσες έννοιες μαζί τότε αυτό και μόνο το γεγονός κυοφορεί την ιδέα του καθολικού έργου τέχνης. Φυσικά και η συναισθητική διαδικασία είναι παρούσα αν αναλογιστούμε τον πολύ προσωπικό χαρακτήρα που έχει η *αίσθηση-ατμόσφαιρα* που προηγείται μιας *εικόνας* και πως αυτή τελικά *ακούγεται*.

Σε αυτή τη λογική οι συμβολιστές ζωγράφοι επηρεασμένοι σαφώς από την ιδέα του καθολικού έργου τέχνης όπως διατυπώθηκε από το Wagner, διερευνούν τη συναισθησία με βασικό άξονα τη μουσική και την έλξη που τους ασκούσε εξαιτίας της άυλης φύσης της.

Η μουσική είναι παρούσα σαν έννοια σε αλληγορικά ζωγραφικά έργα του συμβολισμού όπως στον πίνακα *Μουσική* του Gustav Klimt (1862-1918) όπου η μορφή της Σφίγγας συμβολίζει την άφατη φύση της μουσικής και στη λιθογραφία *Ουράνια Τέχνη* του 1894 ο Odilon Redon (1840-1916) επικαλείται τον αιθέριο και μεταφυσικό χαρακτήρα της μουσικής. Όπως έλεγε : “*Τα έργα μου εμπνέουν αλλά δεν καθορίζουν τίποτα. Όπως συμβαίνει στη μουσική μας μεταφέρουν στην ασαφή σφαίρα του ακαθορίστου.*”⁴⁰

37 Σχετικά με την ιδέα του καθολικού έργου τέχνης και τη συναισθησία γίνεται αναφορά στο επόμενο κεφάλαιο

38 Juan Eduardo Cirlot, “ Συμβολισμός”, *Το Λεξικό των Ισμών: Ερμηνευτικό των τεχνών και του πνεύματος (Φιλοσοφία-Πλαστικές τέχνες-Λογοτεχνία-Ποίηση-Μουσική)*, (Αθήνα : Εκάτη, 2008), 511, 518

39 Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετ. Μηνάς Παράσχης, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1981) Σελ 60

40 Karin V. Maur, *The sound of painting: Music in modern art*, (Munich: 1999) πηγή από Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*, (Θεσσαλονίκη : Ενυάλιο Κληροδότημα : Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φιλιπούπολη 1848-Αθήνα 1932)

Ήδη το 1878 ο ζωγράφος James Abbot McNeil Whistler διακήρυττε: «*Η μουσική είναι η ποίηση των ήχων, όπως η ζωγραφική είναι η ποίηση της όρασης [...] Η Τέχνη πρέπει να είναι αυθύπαρκτη και να προκαλεί την καλλιτεχνική αίσθηση της όρασης και της ακοής χωρίς την ανάμειξη συναισθημάτων άσχετων προς αυτήν. Γι' αυτό επιμένω να ονομάζω τα έργα μου με τίτλους όπως "Arrangements" και "Harmonies"*»⁴¹.

Από τα λόγια αυτών των συμβολιστών στη ζωγραφική αντιλαμβανόμαστε ότι η μουσική εδώ αποτελεί τέχνη αναφοράς ως προς τη μεταφορά εννοιών και συμβόλων, λόγω της “άφατης φύσης” της όπως λέει ο Klimt. Ο μουσικαλισμός που θα δούμε παρακάτω είναι μια κάπως τροποποιημένη ως προς τους λόγους θεωρία - πια – υπεροχής της μουσικής βασισμένη στη θεωρία των υπεροχών του Henry Valensi.

Στη ζωγραφική του ο Whistler δίνει έμφαση στην απόδοση της ατμόσφαιρας-της συναισθηματικής εντύπωσης που παραπέμπει και στα leitmotiv του Wagner που αναφέραμε παραπάνω. Η απόδοση της “εντύπωσης” αποτέλεσε άλλωστε βασικό χαρακτηριστικό του Ιμπρεσιονισμού. Στη ζωγραφική όπου πρωτοκαθιερώθηκε σαν ρεύμα, χαρακτηρίστηκε από την κατάργηση της γραμμής-περιγράμματος και την ένταση των χρωμάτων. Αυτό αντιστοιχούσε στην κατάργηση του έντονου περιγραφικού χαρακτήρα των έργων και στην απόδοση έμφασης στο συναίσθημα.

Ο Whistler ήταν πρωτοπόρος στη χρήση μουσικών αντιστοιχιών με στόχο την επικύρωση της αυτονομίας του ζωγραφικού έργου. Επίσης υποστήριζε ένθερμα την καθαρά οργανική μουσική, η οποία το 19ο αιώνα αποτελούσε την πρώτη μορφή τέχνης που αυτονομήθηκε από εξωτερικούς παράγοντες σε αντίθεση με την περιγραφικό χαρακτήρα της προγραμματικής μουσικής. Στην περίπτωση των *Νυχτερινών* του Whistler, η μουσική ακολουθεί και εμπνέεται από τη ζωγραφική κάπου εδώ στα *Νυχτερινά* του, συναντάμε τον Claude Debussy (1862-1918) οποίος εμπνέεται από αυτά και αρχίζει να εξερευνά την αντιστοιχία του χρωματικού φάσματος με το φάσμα των ήχων του κάθε οργάνου. Ο Debussy και καθιερώνει τον Ιμπρεσιονισμό στη μουσική. Η πιο χαλαρή φόρμα και δομή ήταν χαρακτηριστικά των συνθέσεών του στα οποία επιχείρησε την απόδοση εντυπώσεων. Δεν περιέγραφε πια ένα στοιχείο ή ένα αντικείμενο αλλά την εντύπωση που του έμενε από αυτό. Εδώ η συναισθησία εμφανίζεται με την προσπάθεια αντιστοιχίας χρώματος με τον ήχο του οργάνου και ξανά στην απόδοση της “εντύπωσης”. Η μουσική του Debussy παραμένει βαθιά συμβολική κυρίως μέσα από εμβληματικά έργα όπως είναι *Το Πρελούδιο στο απομεσήμερο ενός Φαύνου*, όπου χρησιμοποιεί το *Φαύνο* ως σύμβολο που σηματοδοτεί την ανάγκη για μια πιο αγνή κοινωνία πέρα από το ανθρώπινη παρέμβαση.^{42 43 44}

Άλλοι Συμβολιστές:

Charles Baudelaire (1821-1867): Η συναισθησία στο έργο του εκφράστηκε μέσα από την ποιητική μεταφορά και τον συσχετισμό που προκαλείται απ το περιεχόμενο μιας λέξης. Είχε επινοήσει λίστες αντιστοιχιών καθώς πίστευε ότι οι αντιστοιχίες αυτές άνοιγαν το δρόμο για την κατάκτηση του Όλου. Κάθε ήχος, οσμή, συναίσθημα και εικόνα αντιστοιχεί στο ισοδύναμό του. Πάνω σε αυτά τα ισοδύναμα βάσισε το έργο του. Η συναισθησία στον Baudelaire είναι ιδιαίτερα έντονη στο ποίημα *Correspondences: Les parfums, les couleurs et les sons se rependent* στο οποίο γράφει: «Υπάρχουν αρώματα τόσο φρέσκα όσο η παιδική σάρκα». Όπως αναφέρει «Εκείνο που πραγματικά θα προκαλούσε έκπληξη θα ήταν να ανακαλύψουμε ότι ο ήχος δεν υποβάλλει το χρώμα, ότι τα χρώματα δεν προκαλούν την ιδέα μίας μελωδίας και ότι ήχος και χρώμα είναι ακατάλληλα για την μεταφορά των ιδεών, αν αναλογιστεί κανείς ότι τα πράγματα πάντα

Διδακτορικές Διατριβές, 2014), 136

41 Judith Zilczer, «Music for the eyes: abstract painting and light art», *Visual music: synaesthesia in art and music since 1900*, (New York :Thames & Hudson, 2005)

42 Κρίστοφερ Σμώλ, *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση*, (Αθήνα: Νεφέλη, 1983), 154 -156

43 Zilczer, “Music for the eyes: abstract painting and light art”, *Visual music*, ό.π., 26.

44 Η. Η. Arnason, *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, μετ. Κακαβέτσης Φώτης, επιμ.Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου,(Αθήνα: Επίκεντρο, 2005), 53-54.

εκφράζονταν μέσω ενός συστήματος αλληλοπαθών αναλογιών» (*Revue Européenne*: Απρίλιος, 1861)⁴⁵.

Arthur Rimbaud (1854-1891) : Το φαινόμενο της συναισθησίας εντοπίζεται σε μια από τις πιο προφανείς μορφές του στο ποίημα *Les Voyelles* (1871) όπου στον πρώτο στίχο αντιστοιχεί τα γράμματα με τα χρώματα : “ *Α μαύρο, Ε λευκό, Ι κόκκινο, Υ πράσινο, Ο μπλε : φωνήεντα*”. Εδώ οι συσχετισμοί γίνονται σε βαθύτερο επίπεδο και δεν αφορούν μόνο το προφανή συσχετισμό που προκύπτει από το περιεχόμενο της λέξης , αλλά δημιουργεί και νέους δίνοντας χρώμα στον ήχο της λέξης που παράγεται από το κάθε γράμμα ξεχωριστά.⁴⁶

Stephane Mallarme (1842-1898) : Ο συμβολισμός εδώ θυμίζει πολύ τον συμβολισμό των Ιμπρεσιονιστών και τα χαρακτηριστικά του συμβολισμού του Mallarme είναι εκείνα όπως αποτυπώθηκαν στο ποίημα του *Το απομεινέρο ενός Φαύνου* που μελοποιήθηκε αργότερα από τον Debussy. Είχε την φιλοδοξία ότι η ποίηση μέσα από τη φινέτσα και την ακρίβεια της γλώσσας ήταν δυνατόν να φέρει σε επαφή τον άνθρωπο με τον ιδανικό κόσμο. Έτσι γι αυτόν η μουσική ήταν το αφηρημένο μοντέλο του ιδανικού, αλλά θεωρούσε την πραγματική μουσική ανεξάρτητη, από την αναγκαιότητα των οργάνων και των παικτών, σε σημείο που η ποίηση θα μπορούσε να την υπερβεί. Περιφρονούσε την ποιητική προσφυγή σε ψευδο-μουσική ανακρίβεια και αντιμετώπιζε τον Wagner με ένα μείγμα φθόνου και συναγερμού (Richard Wagner, *réverie d'un poète français*, 1885).⁴⁷

Alexander Scriabin (1872-1915) : Το πιο χαρακτηριστικό έργο του συμβολισμού του Scriabin είναι το Συμφωνικό ποίημα *Προμηθέας*. Για την εκτέλεσή του κατασκεύασε μια ταστιέρα φωτός που αντιστοιχούσε χρώματα με συγκεκριμένες αρμονίες. Ο Scriabin είχε τη δική του λίστα αντιστοιχιών των νοτών της κλίμακας με χρώματα με έκδηλη τη συναισθησία όντας συναισθητικός. Στην ταστιέρα αυτή αντιστοιχούσε επιτηδευμένα τονικότητες και συγχορδίες βασισμένες στον κύκλο τον πέμπτων με τα χρώματα του κύκλου του Νεύτωνα .

Ο Scriabin ήταν επηρεασμένος από τον φιλόσοφο Friedrich Nietzsche και τη θεοσοφία. Προς το τέλος της ζωής του σχεδίαζε να παρουσιάσει στα Ιμαλάια μια παράσταση πολυθέαμα με συνδυασμό διαφορετικών τεχνών και αισθήσεων. Η παράσταση θα είχε τον τίτλο *Mysterium* αλλά το πλάνο αυτό δεν ολοκληρώθηκε ποτέ.

Αν και συναισθητικός όπως υποστήριζε τα χρωματικό του σύστημα με βάση το οποίο κατασκεύασε την ταστιέρα φωτός φαίνεται ότι ήταν περισσότερο ένα συνειδητό αποτέλεσμα των θεοσοφικών επιρροών του και της οπτικής του Νεύτωνα.⁴⁸

4. Συναισθησία και το Καθολικό Έργο Τέχνης (σύντομη αναφορά)

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω χαρακτηριστική είναι η σύλληψη της ιδέας του Wagner , σχετικά με το *καθολικό έργο τέχνης*, της συνένωσης δηλ όλων των τεχνών σε μία μορφή έργου τέχνης με σκοπό την απόδοση του Όλου. Ο Wagner οραματίστηκε ένα τέτοιο έργο σαν κάποιου είδους όπερα αλλά σε πολύ προχωρημένη μορφή, στο οποίο θα συνενώνονταν η μουσική, η θεατρική πράξη, η ποίηση, το τραγούδι και οι εικαστικές τέχνες με στόχο την ανιδιοτελή και άμεση ανάδειξη της τελειότητας της ανθρώπινης φύσης. Όπως και η όπερα έτσι και η ιδέα του Wagner βασίστηκε στην αρχαία τραγωδία που αποτελούσε για κείνον το ιδανικό πρότυπο συνένωσης των τεχνών.

45 Maur, *The sound of painting. Music in modern art*, ό. π., 12. πηγή από Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*.

46 Juan Eduardo Cirlot, “ Συμβολισμός”, *Το Λεξικό των Ισμών: Ερμηνετικό των τεχνών και του πνεύματος (Φιλοσοφία-Πλαστικές τέχνες-Λογοτεχνία-Ποίηση-Μουσική)*, (Αθήνα : Εκάτη, 2008), 513

47 Lucy Beckett-Jean-Michel Nectoux, “Mallarmé, Stéphane”, Stanley Sadie- Christina Bashford επιμ., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (New York: The Macmillan Press Limited, 1992, 1994)

48 Jonathan Powell, “Skrjabin, Aleksandr Nikolayevich : 3. Life, 1906–15.”, Stanley Sadie- Christina Bashford επιμ., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (New York: The Macmillan Press Limited, 1992, 1994)

Στο βιβλίο του με τίτλο *Το μελλοντικό έργο τέχνης* (1850), κάνει ανοιχτή πρόταση για μια ύψιστη μορφή τέχνης, όπου θα γίνεται σύνθεση όλων των τεχνών με στόχο την έκφραση των συναισθημάτων του ατόμου και της κοινωνίας, στο έπακρο.

Η ιδέα του καθολικού έργου τέχνης όπως είχε προταθεί από το Βάγκνερ, στη θεωρία του για το συλλογικό έργο τέχνης (*Gesamtkunstwerk*), και που εφάρμοσε τεχνικά στο *Όπερα και δράμα* (1851), λέει ότι το κάθε τι θα υποτάσσεται στο συναίσθημα και ο λόγος, η δράση, η διάρθρωση και ο ήχος, θα συνενώνονται και θα συγχωνεύονται λαμβάνοντας υπόψη την ειδική φύση της κάθε τέχνης που αξίωνε την ένωση οπτικών ακουστικών και άλλων αισθητηριακών δεδομένων.

Τον όρο συναισθησία των συναντάμε σε μελέτες σχετιζόμενες με το *Gesamtkunstwerk*/ καθολικό έργο τέχνης καθώς ο συνδυασμός διαφορετικών τεχνών εκ των πραγμάτων ενεργοποιεί παράλληλα διαφορετικές αισθήσεις. Όμως εδώ όπως και στον Kandinsky, η συναισθησία δεν αφορά μόνο στην ενεργοποίηση των αισθήσεων αλλά παίζει βασικό ρόλο στη συνένωση των τεχνών και στον ειδικό τρόπο όπου αυτή πραγματοποιείται στο εκάστοτε έργο, καθώς όλα όπως διακηρύσσει θα πρέπει να υποτάσσονται στο συναίσθημα, να προκύπτουν από εσωτερική αναγκαιότητα όπως θα έλεγε κατ'αναλογία κι ο Kandinsky, και το συναίσθημα είναι ένα υποκειμενικό κριτήριο το οποίο γεννά συναισθητικές συνδέσεις και μεταφορές. Όμως η πολυπλοκότητα μιας τέτοιας σύλληψης, η συνέργεια όλων των τεχνών που απαιτείται και η συνέργεια όλων των αισθήσεων που προκύπτει, καθιστά τον εντοπισμό της συναισθησίας δύσκολο έργο που άπτεται όλων των παραγόντων που αναφέραμε. Η σχέση της συναισθησίας με το καθολικό έργο τέχνης καθώς και η σημασία της και ο ρόλος της σε αυτό δεν έχουν ακόμη αναπτυχθεί και μελετηθεί επαρκώς. Είναι τέτοια η πολυπλοκότητα και η ποικιλία της πληροφορίας, που το φάσμα μελέτης της συναισθησίας που προκύπτει είναι τεράστιο.^{49 50 51}

Η τοποθέτηση του Καντίνσκυ σχετικά με το καθολικό έργο τέχνης βασίζεται στην ιδέα της *Μνημειώδους Τέχνης* όπως την αποκαλεί ο ίδιος και αναπτύσσεται σχετικά στο υποκεφάλαιο 6.2.α *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* της εργασίας αυτής.

5. Άλλοι Συναισθητικοί καλλιτέχνες

Olivier Messiaen

Ο Γάλλος συνθέτης Olivier Messiaen (1908-1992) έβλεπε την μουσική σε χρώματα και σχήματα και άκουγε την μουσική σε χρώματα. Χρησιμοποιώντας τη συναισθησία του ανέπτυξε μοναδικές τεχνικές σύνθεσης με τρόπους συγκεκριμένης καταγραφής.

Κάθε τρόπος ανταποκρίνεται σε μια εικόνα με χρώματα. Έτσι σύμφωνα με τον Olivier Messiaen ο αριθμός 3 αποτελείται από πορτοκαλί και χρυσό με γαλακτερά άσπρες αποχρώσεις. Ακόμα συνέκρινε τα χρώματα των τρόπων, με το χρωματιστό φως από λερωμένα παράθυρα των εκκλησιών.

Χρησιμοποίησε την αυτήν την τεχνική σύνθεσης για να συλλάβει οπτικές παρουσιάσεις της μουσικής. Όταν κάποτε επισκέφθηκε την Αμερική, εντυπωσιάστηκε από τις θαυμάσιες αποχρώσεις στα φαράγγια της Utah και συγκεκριμένα το Bryce Canyon. Έγραψε σχετικά:

Το φαράγγι Bryce Canyon στην Utah είναι ένα διαμάντι. Είναι ένα γιγάντιο αμφιθέατρο σχηματισμένο από κόκκινες πορτοκαλί βιολετί πέτρες που με τα χρόνια έχουν πάρει φανταστικά σχήματα.: κάστρα, τετράγωνους πύργους, στρογγυλούς πύργους φυσικά παράθυρα και κάποιες φορές

49 βλ. παρακάτω Συναισθησία και Συμβολισμός και Συναισθησία στον Kandinsky : Για το πνευματικό στην Τέχνη στην παρούσα εργασία.

50 Καίτη Ρωμανού, «Το βαγκνερικό έργο. Υποδοχή και τύχες του έργου τέχνης του μέλλοντος», στο Νίκος Μπακουνάκης (επιμ.), Μέγαρο μουσικής Αθηνών (περίοδος εξορμήσεως 1992-93), Κύκλος Βάγκνερ, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1992, Αθήνα 1992, 40-44.

51 Jörg Jewanski, "Synaesthesia", Stanley Sadie- Christina Bashford επιμ., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (New York: The Macmillan Press Limited, 1992, 1994)

απίθμενους μαύρους λάκους.

Gyorgy Ligeti

Οι πηγές πληροφοριών σχετικά με τον τρόπο που συνέθετε είναι τα σχεδιαγράμματα και οι σημειώσεις του. Η συναισθησία σε όλη του τη ζωή ήταν το να φαντάζεται τη μουσική σε εικόνες. Η παγκόσμια αναγνώριση του ως συνθέτη ήρθε κάπου στα 1960 με ηλεκτρονικά του έργα όπως Apparitions και Atmospheres. Συγκεκριμένα, μέρη από το Atmospheres χρησιμοποιήθηκαν στην ταινία του Κιουμπρικ “Οδύσσεια του διαστήματος” το 1968. Η μουσική στην ταινία οπτικοποιήθηκε από καλλιτέχνες που εμπνεύστηκαν από πειραματικούς ανιματερ που έκαναν έφτιαχναν τα φώτα σε ροκ συναυλίες.

Δεν συνέθετε προγραμματική μουσική καθώς ο στόχος του δεν ήταν να δώσει μουσική έκφραση σε μια σκέψη ή μια εικόνα. Σκεφτόταν συναισθητικά, όπως ο ίδιος έλεγε, οι ήχοι για εκείνον είχαν πάντα μορφές και χρώματα. *“Η μη σκόπιμη μετάφραση οπτικών εκφράσεων σε ακουστικές μου συμβαίνει συχνά. Χρώμα σχήμα και ουσία σχεδόν πάντα προκαλούν ήχους, αλλά και το ανάποδο, κάθε ακουστική αίσθηση παράγει σχήμα και μορφή και ποιότητες υλικών. Ακόμα και αφηρημένα θέματα όπως η ποσότητα η σχέσεις και η συνοχή μου εμφανίζονται σε αισθησιακές μορφές και έχουν μια θέση σε ένα φανταστικό χώρο.”*

Η συναισθησία του ήταν αμοιβαία μεταξύ ήχων και εικόνας, όπως και με το Messiaen. Η μουσική του είναι επίσης οπτική και οι εικόνες με ήχο. Επίσης ο χρόνος παράγει μια εικόνα όπως περιγράφει: *“Για εμένα ο χρόνος είναι άσπρο της ομίχλης και ρέει ασταμάτητα από αριστερά προς τα δεξιά, καθώς αναδύει ένα πολύ απαλό χχχχ ψίθυρο. Σ' αυτήν την εντύπωση το “αριστερά” είναι μια βιολετί βούλα με αλουμινένια υφή και ανάλογο ήχο, το “δεξιά” έχει πορτοκαλί χρώμα με ξύλινη επιφάνεια και γεμάτο ήχο.*

Ο Ligeti “έπιανε” τους ήχους. Δεν μιλούσε μόνο με όρους ψηλό και χαμηλό, ή σιγανό και δυνατό αλλά και για λεπτό και παχύ ήχο. Η μουσική του Ligeti εύκολα παράγει απτές εντυπώσεις. Με λίγη προσπάθεια ακόμα και οι μη συναισθητικοί μπορούν πιθανόν να νοιώσουν κάτι εύθραυστο και συμπαγές ή βαρύτητα και ελαφρότητα στο Atmospheres.

Michael Torke

Ο συνθέτης Michael Torke (1961) βλέπει τους ήχους, τα γράμματα, τις μέρες, τους μήνες και τις χρονιές σε χρώματα. Κάνει εσκεμμένη χρήση της συναισθησίας του και χρησιμοποιεί αυτά τα χρώματα που βλέπει στις συνθέσεις του. Χαρακτηριστικά ονομάζει τα μέρη μιας σύνθεσης για μπαλέτο ως διαφορετικές αποχρώσεις του πορτοκαλί. Για τον Torke η συναισθητική του αντίληψη είναι μια προσωπική πηγή έμπνευσης που κρατάει άγνωστη στο κοινό. Συνήθως δεν χρησιμοποιεί συναισθητικά χρώματα ως κόλπο και δεν προτιμά τα light shows (σόου φώτων) στις παραστάσεις του. Για κείνον το κοινό το γνωρίζει το κοινό τα χρώματα που ακούει δεν προσδίδει κάτι στην εκτόμηση της μουσικής του. Τα χρώματα έχουν ενδιαφέρον για τον ίδιο όταν συνθέτει το κομμάτι, αλλά δεν είναι απαραίτητα για την παρουσίασή του κομματιού.

Φαίνεται ότι και για τους τρεις παραπάνω συναισθητικούς συνθέτες η συναισθησία αποτελεί μια πηγή έμπνευσης ή και μια τεχνική που χρησιμοποιούν για να παράγουν μουσική, αλλά δεν είναι απαραίτητη σαν πληροφορία στο κοινό και δεν προσφέρει κάτι στη συνεκτίμηση της μουσικής τους η οποία θα πρέπει να μιλάει από μόνη της.

6. Συναισθησία στον Καντίνσκι

6.1 Η σχέση χρώματος ήχου και η τάση *Musicalisme*

Στο τέλος του 19ου αιώνα διαπιστώνεται ένας συναισθητικός πυρετός σε διάφορα επίπεδα. Φαίνεται ότι εκείνη την εποχή ένα κοινό ζητούμενο απασχολούσε καλλιτέχνες και μη και αυτό ήταν η γλώσσα. Συγκεκριμένα πίσω από συναισθητικές αναζητήσεις όλων των ειδών διαφαίνεται ένα κοινό αίτημα, η δημιουργία μιας ενιαίας γλώσσας που να συνδέει τον γραπτό και ομιλούμενο λόγο, με τις μεταφορές και το αφηρημένο, που να μπορεί να λειτουργήσει και ως εργαλείο έκφρασης των τεχνών που χρειάζονταν να συστηματοποιήσουν μια θεωρία. Φαίνεται πως η συναισθησία ως μηχανισμός σύνδεσης σε μεγάλο βαθμό ακούσιος, έδινε την ελπίδα ότι θα μπορούσε να είναι ο δίαυλος αν όχι το σημείο αναφοράς για την δημιουργία μιας τέτοιας γλώσσας καθώς έμοιαζε με την εξορισμού ένωση των αισθήσεων και κατ' επέκταση αποτελούσε κάποιου είδους απόδειξη για την ύπαρξη υλικού που περίμενε μια κοινή γλώσσα ώστε να εκφραστεί.

Ο John Gage στο βιβλίο του *Colour in Art* δίνει παραδείγματα αναζητήσεων γύρω απ' τη συναισθησία πίσω απ' τα οποία διαφαίνεται το ζητούμε της γλώσσας. Γλωσσολογικά αναφέρεται στο ποίημα του Arthur Rimbaud *Voyelles* (Φωνήεντα), όπου κάθε φωνήεν αντιστοιχεί σε ένα χρώμα⁵³. Παράλληλα κάνει αναφορά σε τεχνητές γλώσσες όπως η Esperanto, η Interlingua και η Ido για να τις παραλληλίσει αναφέροντας φυσικά το εγχείρημα του Kandinsky για τη δημιουργία μιας παγκόσμιας καλλιτεχνικής γλώσσας. Όπως μας πληροφορεί Ο Γλωσσολογικός Κύκλος της Μόσχας (The Moscow linguistic circle) περί τα 1910 διερευνούσε την κοινή φωνητική βάση όλων των γλωσσών ως προς τον ήχο των φωνηέντων και των συμφώνων και οι θεοσοφικοί κύκλοι των Rudolf Steiner και Helena Blavatsky, αναζητούσαν το νοηματικό περιεχόμενο των χρωμάτων. Ο Kandinsky ήταν επηρεασμένος και από τους παραπάνω κύκλους καθώς και για τις εξελίξεις στη Ρωσία ήταν ενήμερος, αλλά μελετούσε και τις θεωρίες των θεοσοφιστών. Έτσι στο έργο του Ο κίτρινος ήχος, το 1912 που δημοσιεύτηκε στο Αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη, εισάγει μία άρια, σε λιμπρέτο του Alexei Kruschenykh, το οποίο συνθέτουν ακατανόητες λέξεις και το αποτέλεσμα αυτού του εγχειρήματος είναι ένα ηχητικό ποίημα χωρίς νόημα. Ο Kruschenykh θα ξαναχρησιμοποιήσει την ίδια ακατανόητη γλώσσα και στην όπερα Νίκη επί του ήλιου το 1913. Στα ίδια χνάρια τα επόμενα χρόνια φουτουριστής Fortunato Depero, θα συνθέσει ένα μικρής διάρκειας σκηνικό έργο, με τίτλο *Χρώματα*, όπου τέσσερις χρωματιστές φιγούρες συνομιλούσαν σε ένα μπλε δωμάτιο σε μία αφηρημένη γλώσσα.⁵⁴

Μέσα σε όλο αυτό το κλίμα ο Kandinsky συνθέτει το 1912, το θεωρητικό έργο του *Για το πνευματικό στην τέχνη* την πρώτη απόπειρα συστηματοποίησης μιας θεωρίας της τέχνης της οποίας η συνέχεια το *Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο* θα εκδιδόταν αρκετά χρόνια αργότερα το 1926. Το κύριο αίτημα του Wassily Kandinsky όπως αυτό εκφράστηκε στα σημαντικότερα θεωρητικά του έργα ήταν η διαμόρφωση ενός λεξιλογίου που να είναι ικανό να εκφράζει όλα εκείνα που επιτάσσει στον καλλιτέχνη μια “εσωτερική αναγκαιότητα”. Για τον Kandinsky η έννοια αυτή της “εσωτερικής αναγκαιότητας” και η έκφρασή της, θα πρέπει να αποτελεί αυτοσκοπό του καλλιτέχνη στο έργο τέχνης και με βάση αυτή την ανάγκη κρίνει και τα έργα τέχνης ως προς την αξία τους. Για εκείνον οτιδήποτε δεν πηγάζει από την “εσωτερική αναγκαιότητα” αποτελεί απλά μίμηση κάποιου εξωτερικού πράγματος- είναι κενό και χωρίς εσωτερικό ήχο που να μπορεί να αγγίξει τον παρατηρητή.

“(.)Σε όλα τα αναφερθέντα υπάρχουν τάσεις προς το μη νατουραλιστικό, το αφηρημένο και προς την εσωτερική φύση. Συνειδητά ή ασυνειδητά πειθαρχούν στο λόγο του Σωκράτη : “Γνώθι σαυτόν!” Συνειδητά ή ασυνειδητά στρέφονται οι καλλιτέχνες κύρια στο υλικό του, εξετάζουν αυτό το ίδιο, θέτουν πάνω στην πνευματική ζυγαριά στην εσωτερική αξία των στοιχείων από τα οποία αρμόζει η τέχνη τους να δημιουργεί.”⁵⁵

53 Βλ. Παραπάνω Συναισθησία και Συμβολισμός

54 John Gage, *Colour in art*, New York 2006, 134-137

55 Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*: IV. Η Πυραμίδα, μετ. Μηνάς Παράσχης, (Αθήνα: Εκδόσεις

Το βασικότερο πρόβλημα που αντιμετώπισε στην αναζήτηση αυτή της απόδοσης της “εσωτερικής αναγκαιότητας” ήταν η ανεπάρκεια των μέσων της ζωγραφικής και η στενότητα του συστήματος των κανόνων που την διέπουν.

Στα έργο του *Για το πνευματικό στην τέχνη* και στο *Σημείο γραμμή επίπεδο* που, όπως ήδη αναφέρθηκε, τα θεωρεί το ένα συνέχεια του άλλου, επιχειρεί αυτό ακριβώς, να δημιουργήσει τις βάσεις για ένα ολοκληρωμένο σύστημα ζωγραφικής γλώσσας που να είναι ικανό να εκφράσει αυτό το κεντρικό του αίτημα, την “εσωτερική αναγκαιότητα”.

Ο τρόπος που επιχειρεί να προσεγγίσει το αίτημα αυτό αρχικά στο *Για το πνευματικό στην τέχνη* είναι αναζητώντας την εσωτερική δύναμη των χρωμάτων, και το πως αυτά είναι ικανά να αποδώσουν αφηρημένες έννοιες και να εγείρουν διάφορα συναισθήματα, καθώς και την μεταβολή του χαρακτήρα της φόρμας. Στο *Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο* αναζητά τα εσωτερικά χαρακτηριστικά του σημείου, του κινούμενου σημείου δλδ. της γραμμής, και του επιπέδου, μεμονωμένα, αλλά και τοποθετώντας τα πάνω σε ένα πρωταρχικό επίπεδο.

Η προσέγγιση που κάνει ο Kandinsky στη βασική του επιδίωξη, την δημιουργία μιας καλλιτεχνικής γλώσσας με σκοπό να ανταποκρίνεται στο αίτημα της “εσωτερικής αναγκαιότητας”, είναι μέσω της μουσικής συγκρίνοντας την μουσική με τη ζωγραφική και χρησιμοποιώντας μουσικούς όρους για να περιγράψει αντίστοιχες ποιότητες με της μουσικής, στα ζωγραφικά μέσα. Η τάση αυτή είναι χαρακτηριστική της εποχής και αναφέρεται στην ανωτερότητα της μουσικής ως προς τα μέσα έκφρασης του αφηρημένου και των συναισθημάτων σε σχέση με τις άλλες τέχνες.

Αυτή η θεωρία της υπεροχής της μουσικής ονομάστηκε από τον ζωγράφο Henri Valensi , *Musicalisme* (Μουσικαλισμός).

Ο Valensi είχε ήδη αναπτύξει από το 1913 με αφορμή μια έκθεσή του στη γκαλερί *La Boëtie* τη θεωρία του *Το Νόμο των Υπεροχών* κατά την οποία σε κάθε σημαντική πολιτισμικά περίοδο υπάρχει μια τέχνη που υπερέχει. Η υπεροχή της κάθε τέχνης έναντι των άλλων έγκειται στην αφομοίωση αλλά και στην απόδοση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της εκάστοτε υπερέχουσας τέχνης στις υπόλοιπες.⁵⁶

Για τους μουσικαλιστές, η αναλογία ήχου-χρώματος έγκειται, στη δυνατότητα έκφρασης σε συναισθηματικό επίπεδο και όχι στην εικαστική μεταγραφή των ήχων, ενώ αναγνωρίζουν, τη σημασία κάποιων παραμέτρων αμιγώς μουσικών, όπως είναι ο ρυθμός, η αρμονία, η σύνθεση.

Ο Kandinsky παρατηρεί σχετικά : “ Έτσι εμβαθύνοντας η κάθε τέχνη στον εαυτό της μεταφέρουν τη σύγκριση της μιας με την άλλη στην “εσωτερική” τους τάση. Αντιλαμβάνεται κανείς πως η κάθε τέχνη έχει τις δυνάμεις της, οι οποίες δεν μπορούν να αντικατασταθούν από εκείνες μιας άλλης. Φθάνει έτσι κανείς τελικά στη συνένωση των ιδιαίτερων δυνάμεων διαφορετικών τεχνών. Από τη συνένωση αυτή θα προκύψει με τον καιρό η τέχνη εκείνη, την οποία είμαστε σε θέση να προαισθανόμαστε σήμερα κιόλας, η “αυθεντική μνημειώδης τέχνη”⁵⁷.

Στο σημείο αυτό ο Kandinsky ταυτίζεται με τις μεταγενέστερα διατυπωμένες ιδέες του Valensi και το πηγαιίνει και ένα βήμα παραπέρα λέγοντας πως αυτού του είδους η μεταφορά της μιας τέχνης στην άλλη μπορεί να αποτελέσει το φορέα μια πληρέστερης μορφής τέχνης “αυθεντικής μνημειώδους τέχνης” όπως την ονομάζει διατύπωση που μας μεταφέρει στη ιδέα του καθολικού έργου τέχνης.

Ο André Devaux (1894-1981) στην εισαγωγή του στο βιβλίο του Valensi, αναγνωρίζει στην αισθητική του Hegel, τις ρίζες της ιδέας μίας τέχνης ανώτερης, παγκόσμιας και απόλυτης, το αντικείμενο και το υποκείμενο θα ταυτίζονται, όπου εδώ συγκεκριμένα η τέχνη αυτή ήταν η ποίηση. Ο Devaux, ισχυρίζεται ότι το ποια τέχνη θα υπερέχει βρίσκεται σε συνάρτηση και άπτεται των ιστορικών συνθηκών. Στον 20ό αιώνα η μουσική, κατά τον ίδιο, είναι η τέχνη που φαίνεται ικανή να λειτουργήσει ως υπερέχουσα τέχνη και άρα ως πρότυπο για την θεωρία και πράξη των υπολοίπων τεχνών.⁵⁸

Νεφέλη, 1981), 67

56 Henri Valensi, *Le musicalisme*, Paris 1936 στο Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια*, (Θεσσαλονίκη : Ενυάλιο Κληροδότημα : Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φίλιππούπολη 1848-Αθήνα 1932) Διδακτορικές Διατριβές, 2014), 101

57 Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, 70

58 <http://musicalisme.fr/gb/le-musicalisme/le-mouvement-artistique/> στο Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και*

Η μουσική και η ποίηση ήταν οι κύριες τέχνες που διεκδικούσαν την υπεροχή και στις ιδέες του Guillaume Apollinaire (1880-1918), στο δοκίμιό του *Για το θέμα στη μοντέρνα ζωγραφική 1912*, αναφερόμενος στον Κυβισμό και αντιπαραβάλλοντας την απόλαυση που προσφέρει η καθαρή τέχνη με εκείνην που προσφέρει η αναπαράσταση αναφέρει :

«Μία ολοκαίνουργια τέχνη εξελίσσεται, μία τέχνη που θα είναι για τη ζωγραφική, όπως αυτή έχει ως τώρα προβλεφθεί, ό, τι είναι η μουσική για τη λογοτεχνία. Θα είναι καθαρή ζωγραφική, όπως η μουσική είναι καθαρή λογοτεχνία [...] Αν αυτή η τέχνη της καθαρής ζωγραφικής επιτύχει να αποδεσμευτεί εντελώς από τον παραδοσιακό τρόπο ζωγραφικής, η τελευταία δε θα εξαφανιστεί απαραίτητα. Η ανάπτυξη της μουσικής, άλλωστε, δεν προκάλεσε τον αφανισμό των ποικίλων λογοτεχνικών ειδών, ούτε η στυφή γεύση του καπνού αντικατέστησε την απόλαυση του φαγητού»⁵⁹. Με την ανάπτυξη της μουσικής θεωρίας και πράξης από το 18ο αιώνα και μετά η μουσική πήρε την πρωτοκαθεδρία ως τέχνη αναφοράς ως προς τη θεωρία και την πράξη των υπολοίπων κατά τον 20ο αιώνα.

6.2 Συναισθητικές προσεγγίσεις στο Χρώμα ,το Σημείο, τη Γραμμή και το Επίπεδο : ως στοιχεία της νέας καλλιτεχνικής γλώσσας

Στο παρόν κεφάλαιο θα προσπαθήσουμε να δώσουμε τα πιο σημαντικά παραδείγματα της απόπειρας του Kandinsky για τη δημιουργία της νέας καλλιτεχνικής γλώσσας, όπως αυτά είναι διατυπωμένα στα συμπληρωματικά θεωρητικά του έργα *Για το πνευματικό στην τέχνη* και *Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο* και θα τα αναπτύξουμε σε δύο βασικούς άξονες ο ένας έχει να κάνει με την προσέγγιση του χρώματος και τις ιδιότητες που του αποδίδονται και ο άλλος έχει να κάνει με τα σχηματικά στοιχεία όπως το σημείο, η γραμμή και το επίπεδο και οι ιδιότητες που τους αποδίδονται επίσης. Θα επιχειρήσουμε παρατηρώντας τα πιο βασικά στοιχεία αυτής της “καλλιτεχνικής γλώσσας” να εντοπίσουμε σε τι συνίσταται η συναισθησία στην περίπτωση του Kandinsky αν και ήδη αναφερθήκαμε στο μουσικαλισμό που άπτεται της μεταφορικής και ποιητικής συναισθησίας στη μορφή του διατυπώθηκε παραπάνω από τον Bulat M. Galeev⁶⁰.

6.2.α Για το πνευματικό στην τέχνη

Στο θεωρητικό έργο του Wassily Kandinsky , *Για το πνευματικό στην τέχνη*, το φαινόμενο της συναισθησίας εμφανίζεται σε δύο κυρίως άξονες : τον άξονα χρώματος-ήχου, και τον άξονα χρώματος- αίσθησης (κυρίως κίνησης) δίνοντας παράλληλα ψυχολογικές προεκτάσεις. Ο Kandinsky αποδίδει στα χρώματα συγκεκριμένες ιδιότητες που έχουν να κάνουν καθαρά με τη συναισθητική του αντίληψη για αυτά. Το κόκκινο ας πούμε θεωρεί ότι διαχέεται στο χώρο και ότι δεν είναι εύκολο να το φανταστούμε στα πλαίσια μιας συγκεκριμένης φόρμας. Το κόκκινο από μόνο του ηχεί συγκεκριμένα και ο Kandinsky το παρομοιάζει με τον ήχο μια ς σάλπιγγας ή του μουσικού οργάνου που φαντάζεται κανείς με τη λέξη “σάλπιγγα”.

Για τον Kandinsky η σχέση ανάμεσα στο χρώμα και τη φόρμα είναι αναπόφευκτη. Συγκεκριμένα, αναφέρει πως η φόρμα έχει το δικό της εσωτερικό ήχο πριν καν της δώσουμε συγκεκριμένο χρώμα. Για παράδειγμα ένα τρίγωνο σαν γεωμετρική φόρμα, για τον Kandinsky, αντιστοιχεί στο κίτρινο χρώμα και είναι οξύ. Αντιστοίχως πιστεύει ότι ο κύκλος είναι μπλε και το τετράγωνο είναι πράσινο.

Προσδίδοντας στη κάθε φόρμα διαφορετικό χρώμα από αυτό για το οποίο ο Kandinsky την

Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας): Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργεια, (Θεσσαλονίκη : Ενυάλιο Κληροδότημα : Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φιλιππούπολη 1848-Αθήνα 1932) Διδακτορικές Διατριβές, 2014), 102
59 Guillaume Apollinaire (1880-1918), “On the subject in modern painting”, στο Charles Harrison & Paul Wood (eds), *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, London 2003, 186-187.

60 Βλ. παραπάνω Ορόσημα σκέψης :Ο Bulat M. Galeev

αντιστοιχεί η φόρμα αποκτά νέα αντήχηση η οποία οφείλεται στην αντίθεση του νέου χρώματος με αυτό που αρχικά εκπέμπει. Αυτές τις νέες αντηχήσεις και τις δυνατότητές τους διερευνά ο Kandinsky σαν ένα διάλογο ανάμεσα στον εσωτερικό και τον εξωτερικό ήχο του κάθε στοιχείου, αλλά και όλων αυτών μεταξύ τους. Από τη στιγμή που μιλάμε για διάλογο μας ενδιαφέρουν και τα σύμφωνα στοιχεία και τα διάφωνα και κυρίως στην αφηρημένη ζωγραφική που το αντικείμενο χάνεται, αυτές οι διαφωνίες σκιαγραφούν την εσωτερική δόνηση του αντικειμένου, και μας κάνουν να το αντιλαμβανόμαστε. Κάθε σύνθεση ηχεί με ένα συγκεκριμένο τρόπο, ο οποίος είναι δυνατόν να αλλάξει αλλάζοντας την αρμονία της σύνθεσης ήτε αλλάζοντας τις σχέσεις των στοιχείων που την αποτελούν ήτε συμπαρανθέτοντας μια ακόμα σύνθεση. Στη περίπτωση αυτή η μία σύνδεση δίπλα στην άλλη αποκτούν νέες αντηχήσεις. Το περιεχόμενο της κάθε σύνθεσης και ο τρόπος που αυτό οργανώνεται θα πρέπει να υπακούει στο αξίωμα της “εσωτερικής αναγκαιότητας” το οποίο σύμφωνα με τον Kandinsky διαμορφώνεται απο τρεις μυστικιστικές αναγκαιότητες : Η πρώτη είναι ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να εκφράσει την ιδιαιτερότητά του. Η δεύτερη είναι ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να εκφράσει το στοιχείο της εποχής του και τρίτη είναι ότι ο καλλιτέχνης οφείλει να φέρει στο έργο του το καθαρό στοιχείο της τέχνης του, που χαρακτηρίζεται απο την διαχρονικότητα. Με βάση αυτή την εσωτερική αναγκαιότητα ο Kandinsky επιχειρεί να προσεγγίσει μια ‘γλώσσα του χρώματος που θα τεθεί στην υπηρεσία των προθέσεων του καλλιτέχνη.

Συνοπτικά ο Kandinsky υποδιαιρεί το χρώμα ως εξής: 1. Ανάλογα με την θερμότητα και την ψυχρότητα του έγχρωμου τόνου 2. Ανάλογα με την φωτεινότητα ή την σκοτεινότητα του έγχρωμου τόνου. Η θερμότητα και η ψυχρότητα του χρώματος είναι μια γενική κλήση προς το κίτρινο ή το μπλε. Συγκεκριμένα ο Kandinsky την ορίζει με την κίνηση καθώς νοιώθει ότι το κίτρινο έρχεται προς τον παρατηρητή και διαχέεται στο χώρο, ενώ το μπλε απομακρύνεται απο αυτόν και τείνει προς το ίδιο του το κέντρο. Αντίστοιχα θεωρεί το άσπρο και το μαύρο ως σημεία σιωπής αλλά με διαφορετική αντίσταση. Το άσπρο συμβολίζει τη σιωπή πριν τη γέννηση και είναι η αιώνια αντίσταση ενώ το μαύρο συμβολίζει τη σιωπή μετά το θάνατο και χαρακτηρίζεται απο έλλειψη αντίστασης. Πίνακας 1

Πίνακας I

Πρώτο ζεύγος τῶν ἀντιθέσεων: I καὶ II

(Ἑσωτερικοῦ χαρακτήρα
σάν ψυχικὴ ἐπενέργεια)

I *Ζεστό*
 Κίτρινο *Ψυχρό* = I. Ἀντίθεση
 Μπλέ

2 *Κινήσεις:*

1 ὀριζόντια

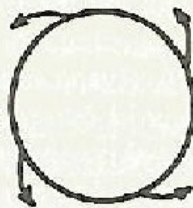
Πρὸς τὸν θεατὴ (σωματικὴ) ἀπὸ τὸν θεατὴ (πνευματικὴ)

Κίτρινο

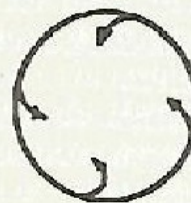
Μπλέ

2.

ἑκκεντρος



καὶ



συγκεντρικὴ

II

Ἀνοιχτό
Ἄσπρο

Σκούρο
Μαῦρο = II Ἀντίθεση

2 *Κινήσεις:*

1. II κίνηση τῆς ἀντίστασης

Αἰώνια ἀντίσταση
καὶ παρ' ὅλα αὐτὰ
Δυνατότητα
(Γέννηση)

Ἄσπρο

Ἀπόλυτη ἔλλειψη ἀντίστασης
καὶ καμία
Δυνατότητα
(Θάνατος)

Μαῦρο

2. ἑκκεντρος καὶ συγκεντρικὴ,

ὅπως στὸ κίτρινο καὶ στὸ μπλέ, σὲ παγωμένη ὁμῶς μορφὴ

Μιλώντας για το μπλε, αναφέρει οτι το ανοιχτό μπλε μοιάζει με έναν αυλό το σκούρο με ένα τσέλο και όσο το μπλε βαθαίνει μοιάζει με τους ήχους ενός κοντραμπασου, ενω το πολύ βαθύ μπλέ με εκείνον του μπάσου αρμονίου. Αναφερόμενος στο κίτρινο λέει οτι μπορεί να γίνει εύκολα οξύ δε αντίθεση με το μπλέ που δεν μπορεί να αναδυθεί πολύ. Τη φυσική ισορροπία αυτών των δυο

χρωμάτων την αποδίδει στο πράσινο, το οποίο αντιπροσωπεύει την απόλυτη ηρεμία. Δεν κινείται σε καμία κατεύθυνση και δεν έχει καμία παρήχηση χαράς, λύπης ή πάθους. Το ανοιχτό πράσινο έχει το χαρακτήρα αδιαφορίας ενώ το σκούρο πράσινο έχει το χαρακτήρα του βαθύ στοχασμού και το απόλυτο πράσινο μοιάζει με ήρεμους, μακρόσυρτους, μέσου βάθους ήχους βιολιού. Το γκρίζο είναι η μείξη του άσπρου και του μαύρου, στερείται ήχου και κίνησης καθώς προκύπτει από δυο αντίθετες και ίσες τιμές της αντίστασης. Είναι μια ηρεμία διαφορετική από του πράσινου, καθώς είναι αποτέλεσμα δυο ενεργητικών χρωμάτων. Η ακινησία του γκρίζου είναι απαρηγόρητη. Το γκρίζο που προκύπτει από το κόκκινο και το πράσινο, μοιάζει με πνευματική ανάμιξη, της αυτοϊκανοποιούμενης παθητικότητας και του έντονου ενεργητικού πυρακτώματος εντός τους. Το κόκκινο για τον Kandinsky είναι ένα δίχως όρια χαρακτηριστικά ζεστό χρώμα, το οποίο δεν διαχέεται στο χώρο όπως το κίτρινο αλλά έχει μια στατική ενεργητικότητα. Υπάρχει όπως λέει *σε αυτό το κοχλασμό και το πυράκτωμα εντός του κυρίως και πολύ λίγο προς τα έξω, μια για να το πω έτσι ανδρική ωριμότητα*. Το ανοιχτό ζεστό κόκκινο (Saturn) έχει αρκετό κίτρινο και μοιάζει μουσικά με τον ήχο από φανφάρες και συνηχεί με τον επίμονο ήχο της τούμπας δίνοντας έναν δυνατό και φορτικό τόνο. Το κόκκινο-κιννάβαρι που βρίσκεται στη μέση από το κίτρινο και το μπλε, μοιάζει με μια εσωστρεφή σίγουρη δύναμη που δεν μπορεί εύκολα να υπερτονιστεί αλλά μπορεί να σβηστεί από το μπλε όπως το πυρακτωμένο σίδηρο. Το ζεστό κόκκινο τείνοντας προς το κίτρινο, σχηματίζει το πορτοκαλί, που συνδυάζει την εσωστρεφή κίνηση του κόκκινου και τη διάχυση στο περιβάλλον του κίτρινου. Μοιάζει με έναν πεπεισμένο με τις δυνάμεις του άνθρωπο και προκαλεί υγιή αίσθηση. Ηχεί σαν μια καμπάνα εκκλησίας που καλεί για προσευχή ή σαν μια δυνατή γέριχη φωνή, σαν ένα παλιό βιολί που τραγουδάει σε λάργκο. Τείνοντας το κόκκινο προς το μπλε, προκύπτει το βιολέ. Ο Kandinsky χαρακτηρίζει το βιολέ σαν ένα κόκκινο που έχει ψυχρανθεί με την ψυχική έννοια. Και το παρομοιάζει με την σκουριά του κάρβουνου. Για τους Κινέζους είναι το χρώμα του πένθους και ηχεί παρόμοια με το Αγγλικό κόρνο, τη φλογέρα και στους πιο βαθείς του τόνους ηχεί σαν φαγκότο. Έτσι ο Kandinsky δημιουργεί τέσσερα ζεύγη χρωματικών αντιθέσεων. Τα : Κίτρινο-μπλε, μαύρο-άσπρο, κόκκινο-πράσινο και πορτοκαλί-βιολέ. Πίνακες 2 και 3

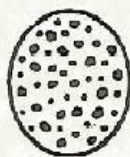
Πίνακας II

Δεύτερο ζεύγος αντιθέσεων: III καί IV

(φυσικοῦ χαρακτήρα, σάν
συμπληρωματικά χρώματα)

III Κόκκινο Πράσινο =III. 'Αντίθεση
I. Κίνηση ή πνευματική ἐξαλειφθεῖσα I.
'Αντίθεση

'Εσωστρεφής κίνηση



=κινητικότητα σέ δυναμικό
=ἀκίνησία

Κόκκινο

Λείπουν ἐντελῶς ή ἐκκεντρος καί ή συγκεντρική κίνηση
Στήν ὀπτική ἀνάμιξη = Γκρίζο
ὅπως στή μηχανική ἄσπρου καί μαύρου = Γκρίζο

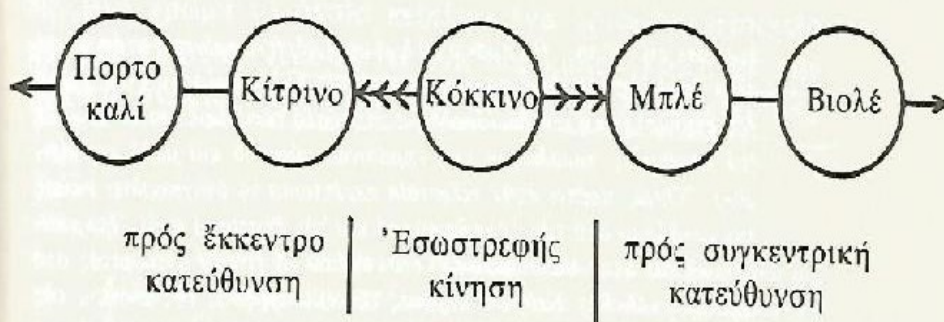
IV Πορτοκαλί Βιολέ =IV. 'Αντίθεση

Ἔχουν προκύψει ἀπό τήν I. 'Αντίθεση μέ

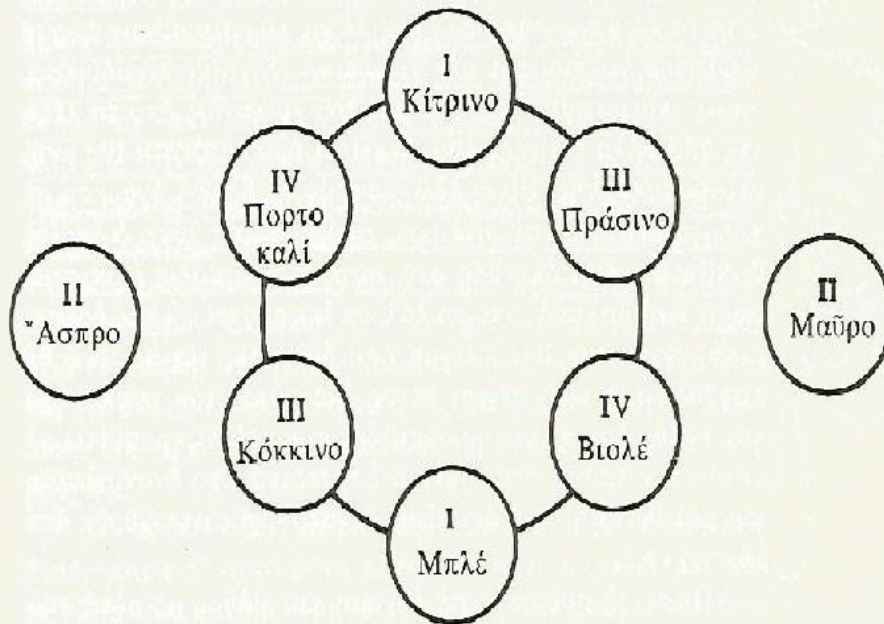
1 ἐνεργητικό στοιχείο τοῦ κίτρινου
στό κόκκινο

= πορτοκαλί

2 παθητικό στοιχείο τοῦ μπλέ στο κόκκινο = βιολέ



Πίνακας III



Οἱ *Αντιθέσεις σάν δακτύλιος μεταξύ δύο πόλεων
=ή ζωή τῶν ἀπλῶν χρωμάτων μεταξύ Γέννησης καί
Θανάτου

(Οἱ λατινικοὶ ἀριθμοὶ ὑποδηλώνουν τὰ ζεύγη τῶν
*Αντιθέσεων)

Στο έργο αυτό ο Kandinsky μιλάει επίσης για την επενέργεια του χρώματος πάνω στο παρατηρητή η οποία εξαρτάται και από τη φόρμα. Με τα ακόλουθα παραδείγματα επιχειρεί να αποδώσει τις διαφορετικές αντηχήσεις ή αλλιώς το διαφορετικό χαρακτήρα και τις διαφορετικές ιδιότητες που παίρνουν τα χρώματα σε διαφορετικές φόρμες. Το κόκκινο όπως λέει, αντηχεί διαφορετικά πάνω στον ουρανό, στο λουλούδι, το φόρεμα, το πρόσωπο, το άλογο, το δέντρο. Στον ουρανό για παράδειγμα, μπορεί να δώσει την αίσθηση της δύσης και της ηρεμίας που επιφέρει εκείνη η ώρα. Στο πρόσωπο συμβολίζει διέγερση του θυμικού και εκφράζει συγκεκριμένα συναισθήματα, ενώ στο φόρεμα ή στο λουλούδι είναι αναμενόμενο και δεν προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση. Τοποθετημένο όμως ένα κόκκινο φόρεμα σε ένα μαύρο φόντο, ηχεί διαφορετικά και αλλάζει την επενέργεια του χρώματος. Ο Kandinsky εδώ, επιχειρεί να δείξει τους ποικίλους συμβολισμούς και σημασίες που μπορούν να έχουν τα ίδια χρώματα σε διαφορετικά αντικείμενα, ή στα ίδια αντικείμενα σε διαφορετική φόρμα.

Ο Kandinsky χωρίζει τις συνθέσεις του σε δυο κατηγορίες :

1. Την απλή σύνθεση που είναι υποταγμένη σε μια ευκρινώς εμφανιζόμενη απλή φόρμα. Αυτή τη σύνθεση την ονομάζει μελωδική.
2. Τη 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.

Με βάση αυτό τον διαχωρισμό ο Kandinsky ξεχωρίζει τα έργα του σε τρεις κατηγορίες ανάλογα με της πηγές των θεμάτων:

1. Αυτά που αποτελούν άμεση εντύπωση από την “εξωτερική φύση” που εκφράζεται με μια σχεδιαστική-φόρμα και ονομάζει αυτούς τους πίνακες εντυπώσεις.
2. Αυτά που αποτελούν κυρίως ασυνείδητες στο μεγαλύτερο μέρος εκφράσεις που βγήκαν ξαφνικά, εκφράσεις εσωτερικών διαδικασιών, εντυπώσεις δηλαδή από την “εσωτερική φύση” και ονομάζει αυτούς τους πίνακες “Αυτοσχεδιασμούς”
3. Αυτά που με παρόμοιο τρόπο αλλά πολύ αργά είναι εκφράσεις διαμορφωμένες εσωτερικά τις οποίες επεξεργάζεται πολύ και σχολαστικά μετά από τα πρώτα σχέδια. Και ονομάζει αυτούς τους πίνακες “Σύνθεση”. Σε αυτές τις συνθέσεις καθοριστικό λόγο παίζει ο Λόγος, το συνειδητό, το σκόπιμο, το επωφελές. Δίνεται βάρος στην αίσθηση και όχι στον υπολογισμό.

Κεντρική θέση στο έργο αυτό έχει για τον Kandinsky η έννοια της *μνημειώδους τέχνης* η οποία μοιάζει με την ιδέα του *καθολικού έργου τέχνης* του Wagner αλλά έχει βασικές διαφορές που αφορούν κυρίως το είδος της σχέσης των τεχνών μεταξύ τους με σκοπό την απόδοση του *Όλου*. Ο Wagner απέβλεπε σε μία συνένωση όλων των τεχνών για την απόδοση του έργου τέχνης κυρίως συμπληρώνοντας, η μία την άλλη κάτι σαν πολύ προχωρημένο ιδίωμα όπερας. Το μοντέλο των σχέσεων μεταξύ των τεχνών που ο Kandinsky προτείνει μοιάζει με αυτό των σχέσεων των στοιχείων της ζωγραφικής σύνθεσης που με βάση την εσωτερική αναγκαιότητά της η κάθε τέχνη ξεχωριστά δημιουργεί με την άλλη αντηχήσεις, συνηχήσεις, συμφωνίες αλλά κυρίως διαφωνίες και μέσα από αυτή τη διαλεκτική φθάνουμε κοντά στην απόδοση του *Όλου*. Για αυτό και προκύπτει η ανάγκη για μια ενιαία καλλιτεχνική γλώσσα ικανή να ταχθεί στις επιταγές της εσωτερικής αναγκαιότητας.

6.2.β Σημείο Γραμμή Επίπεδο

Οι επιδράσεις των στοιχείων της σύνθεσης -του σημείου και της γραμμής πάνω σε ένα πρωταρχικό επίπεδο- στον άνθρωπο καθώς και η προσέγγιση αυτών των επιδράσεων βασίζεται σε έναν μεγάλο

βαθμό στο συμβολισμό. Αντιμετωπίζει τα στοιχεία αυτά αρχικά ως σύμβολα.

Ο Καντίνσκι για να αναλύσει το σημείο και τις δυνατότητες του βασίζει τη σκέψη του στην τελεία ως σύμβολο στο σχέδιο αλλά και ως σύμβολο στην γλώσσα όπου ορίζει τη σιωπή.

Το πνευματικό στη τέχνη ήταν μια απόπειρα να αναλυθούν τα στοιχεία-χρώματα. Το Σημείο-Γραμμή-Επίπεδο είναι αφιερωμένο στην ανάλυση των θεμελιωδών στοιχείων της φόρμας : το σημείο, στοιχείο απ' όπου προέρχονται όλες οι άλλες φόρμες, και τη γραμμή.

Το σημείο εξετάζεται πρώτα σαν αφηρημένο στοιχείο, γεωμετρικό και άυλο. Στη κατάσταση αυτή παριστάνει “τη τελική ένωση της σιωπής και του λόγου”. Με τη χρήση του σημείου σε σήατος στη γραφή καλύπτεται η καθαρή εσωτερική του αντήχηση. Για να ελευθερώσουμε την εσωτερική αντήχηση πρέπει “να το απομονώσουμε από το στενό κύκλο της συνηθισμένης του δράσης”. Τότε θα αρχίσει να ζει σαν ένα αυτόνομο ον και θα μπει στο κόσμο της ζωγραφικής.

“Ένα σημείο πάνω σε ένα επίπεδο στο κέντρο είναι η πρώτη εικόνα κάθε ζωγραφικής έκφρασης”.

Μπορούμε τότε να παρατηρήσουμε τις θεμελιώδεις του αντηχήσεις που είναι : η ομόκεντρη πίεση του, η στατικότητα του και η τάση του να “εγκατασταθεί οριστικά στην επιφάνεια”. Αυτές είναι οι θεμελιώδεις αντηχήσεις του σημείου οι οποίες μπορούν να τροποποιηθούν από δευτερεύουσες που προκύπτουν κατά την υλοποίηση του. Τέτοιες αντηχήσεις σχετίζονται με την διάστασή του, τη μορφή του ή τη θέση του στο επίπεδο. Το σημείο που ορίσαμε μπορεί να γίνει αφορμή να δημιουργηθούν καλλιτεχνικά αποτελέσματα που η έντασή τους αυξάνει με γεωμετρική πρόοδο με την προσθήκη καινούργιων στοιχείων : φυγόκεντρη κατασκευή, επανάληψη, ρυθμοί.

Συμπεραίνουμε, μελετώντας τις υλικές εκδηλώσεις του σημείου, στη φύση και στις διάφορες τέχνες όπως η αρχιτεκτονική χορός η μουσική και οι γραφικές τέχνες, ότι τα χαρακτηριστικά του είναι ίδια παρότι διαφορές στα εκφραστικά μέσα συνεπιφέρουν δευτερεύουσες τροποποιήσεις των αντηχήσεων.⁶⁴

“Μια εξωτερική δύναμη μπορεί να σπρώξει το σημείο σε μια κατεύθυνση, καταστρέφοντας την ομόκεντρη του ένταση και δημιουργώντας ένα καινούργιο ον, υποταγμένο σε καινούργιους νόμους: τη γραμμή”. Η γραμμή θεωρείται δευτερεύον στοιχείο εφόσον προέρχεται από το σημείο.

Κύριο χαρακτηριστικό της γραμμής είναι η παρέμβαση μίας ή περισσότερων εξωτερικών δυνάμεων, εξαιτίας των οποίων, περνάει από το στατικό στο δυναμικό. Μέσα στην γραμμή συνυπάρχουν μια ένταση (ενυπάρχουσα δύναμη) και μια κατεύθυνση (δύναμη σε δράση). Οι γραμμές που δημιουργήθηκαν με την παρέμβαση μιας και μόνο δύναμης, είναι οι ευθείες γραμμές και ανάλογα με την κατεύθυνση τους παράγουν συγκεκριμένες αντηχήσεις.

Ψυχρές, οριζόντιες, θερμές κατακόρυφες, θερμές-ψυχρές διαγώνιες και πλάγιες. Οι πλάγιες είναι παρέκκλιση των διαγωνίων και η αντήχηση τους είναι ψυχρότερη ή θερμότερη ανάλογα με το αν τείνουν προς την οριζόντια ή την κατακόρυφη.

Οι γραμμές που παράγονται με την παρέμβαση δυο δυνάμεων είναι εκείνες στις οποίες οι δύο δυνάμεις παρεμβαίνουν συγχρόνως και είναι οι καμπύλες και εκείνες όπου οι δυνάμεις παρεμβαίνουν εναλλάξ και είναι οι τεθλασμένες (ζιγκ - ζαγκ).

Αυτές οι γραμμές παράγουν διαφορετικές αντηχήσεις σχετιζόμενες με την επιφάνεια.

Δεδομένου ότι η ευθεία γραμμή διατηρεί χαλαρούς δεσμούς με το επίπεδο, η πιο δυνατή αντήχηση παράγεται από μια οριζόντια και μια κάθετη πάνω στο επίπεδο. “Μια οριζόντια γραμμή και μια κάθετη που χωρίζουν μια τετράγωνη επιφάνεια σε τέσσερα ίσα μέρη αποτελούν την πρώτη εικόνα της σύνθεσης-γραμμική έκφραση”. Μιλάμε για την βασική γραμμική αρμονία όπως το σημείο στο κέντρο του επιπέδου ήταν η πρώτη εικόνα της ζωγραφικής έκφρασης. Στην περίπτωση της συνάντησης οριζόντιας κάθετης η αντήχηση πολλαπλασιάζεται το ίδιο όπως αυξάνονται και τα στοιχεία. Το γενικό γνώρισμα των αντηχήσεων των ευθειών γραμμών είναι ότι ανήκουν στο λυρικό χώρο (μοναδική έκφραση). Οι αντηχήσεις των τεθλασμένων γραμμών και των καμπύλων είναι

64 Καντίνσκι, *Σημείο Γραμμή Επίπεδο : Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*, β' εκδ., μετ. Έφη Μαλάκη-Σταθάκη, (Αθήνα-Γιάννινα : Εκδόσεις “Δωδώνη”, 1996), 8-9

δραματικές (έκφραση μιας σύγκρουσης). Ο Kandinsky δεν επεξηγεί τον όρο λυρικό, αλλά εξηγεί τον όρο δραματικό ως εξής: “Το δράμα υποθέτει αποσφήνωση και σοκ (= σύγκρουση), δηλαδή παρέμβαση τουλάχιστον δύο δυνάμεων.

Η τεθλασμένη γραμμή έχει στενότερες σχέσεις με το επίπεδο. Η αντήχηση της εξαρτάται από την αντήχηση των ευθειών γραμμών που την αποτελούν και από την φύση της γωνίας που σχηματίζουν (οξεία, αμβλεία, ορθή ή ελεύθερες γωνίες) και από τις σχέσεις της με το επίπεδο. Πχ Αν η τεθλασμένη αποτελείται από τρεις τουλάχιστον ευθείες, τότε το γεωμετρικό σχήμα που αποδίδει είναι ζωηρό, νεανικό και αυθόρμητο.

Η καμπύλη γραμμή δημιουργείται από δυο δυνάμεις που δρουν ταυτόχρονα και η μία επικρατεί. Ενώ η ευθεία έχει ανάγκη τριών δυνάμεων για την δημιουργία μιας επιφάνειας “ η καμπύλη φέρνει μέσα της την υπόσταση της πιο εφήμερης επιφάνειας, μα συγχρόνως και της πιο στερεής του κύκλου”. Ο Kandinsky ξεχωρίζει τρία ζεύγη αντινομικών στοιχείων. Στη γραμμή : η ευθεία και η καμπύλη, στο χρώμα : το κίτρινο και το μπλε, στο σχέδιο : το τρίγωνο (ενεργητικό) και ο κύκλος (παθητικός).

Όπως στο σημείο τροποποιούνται οι θεμελιώδεις αντηχήσεις από την υλοποίησή του, έτσι από το πάχος μιας γραμμής , μπορεί να προκύψει μια επιφάνεια. Σε αυτή την περίπτωση, το αν θα είναι γραμμή η επιφάνεια, καθορίζεται με την διαίσθηση και είναι δυνατών να δημιουργηθεί διαφορετική αντήχηση. Τα αποτελέσματα (effects) της υλοποίησης των γραμμών είναι διάφορα και προκύπτουν από τους συνδυασμούς τους σε ενεργητικές και παθητικές ωθήσεις, σε αντηχήσεις που προκύπτουν από την κατεύθυνση και σε δευτερεύουσες αντηχήσεις. Με την επανάληψη διαλείμματα των γραμμών εισάγεται ο ρυθμός. Η θέση τους στο επίπεδο και η αλληλεπίδρασή τους πολλαπλασιάζουν τις αντηχήσεις τους στο άπειρο. Στο σημείο σαν σύμβολο, συναντάται στην απαγγελία τη μουσική την αρχιτεκτονική, το χορό και τις γραφικές τέχνες. Οι οριζόντιες και κάθετες γραμμές επικρατούν στην αρχιτεκτονική. Η ζωγραφική σε σχέση με τη μουσική, μέσα από τον παραλληλισμό τους μας βοηθάει να ορίσουμε, στις δύο αυτές τέχνες, την έννοια του χώρου και του χρόνου.

Το πρωταρχικό επίπεδο (ΠΕ) είναι ουδέτερο και είναι η υλική επιφάνεια που μέλλεται να φέρει το έργο. Παρόλο την ουδετερότητα του, που προκύπτει από την συμμετοχή του στο γενικό επίπεδο, έχει τη δική του αντήχηση, που προκύπτει από τις γραμμές που το οριοθετούν: δύο κάθετες και δυο οριζόντιες. Η αντήχηση αυτή δίνει την αίσθηση της ισορροπίας, καθώς είναι αποτέλεσμα της θερμής ηρεμίας (κάθετη) και της ψυχρής ηρεμίας (οριζόντια). Το τελικό αποτέλεσμα αυτής της αντήχησης είναι η αντικειμενικότητα και η γαλήνη. Η τελική αυτή αντήχηση εξαρτάται και από τις διαστάσεις των γραμμών.

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό του αρχικού επιπέδου είναι η δύναμη της αντίστασης των πλευρών του. Η αντίσταση αυτή αυξάνεται από πάνω αριστερά προς τα κάτω δεξιά. Αυτή η αντίσταση καθορίζει την αντήχηση των στοιχείων πάνω στο επίπεδο ανάλογα με την θέση τους σε σχέση με τις πλευρές του. Οι εντάσεις φεύγουν από το κέντρο που είναι ουδέτερο, και ακολουθούν τη κατεύθυνση των διαγωνίων για να πάνε προς τις πλευρές όπου ενίοτε προσκρούουν.

Δημιουργείται μια αντίθεση μεταξύ των τεσσάρων πλευρών του πίνακα. Η μέγιστη δυνατή αντίθεση βρίσκεται ανάμεσα στο επάνω αριστερά μέρος όπου η αντίσταση είναι μηδαμινή και στο κάτω δεξιά μέρος όπου η πίεση προσκρούει σε μια πολύ δυνατή αντίσταση.

Ο Kandinsky αντιμετωπίζει την αρχική επιφάνεια σαν ένα φύλλο γραμμένο, που ο δυναμισμός αναπτύσσεται από πάνω αριστερά όπου είναι η αφετηρία της γραφής και της ανάγνωσης, προς τα κάτω δεξιά, όπου είναι το ακραίο σημείο και το απόλυτο μορφικό τέρμα.⁶⁵

65 Καντίνσκι, *Σημείο Γραμμή Επίπεδο : Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*, β' εκδ., μετ. Έφη Μαλάκη-Σταθάκη, (Αθήνα-Γιάννινα : Εκδόσεις “Δωδώνη”, 1996),12

Οι αντηχήσεις πολλαπλασιάζονται με την αλλαγή της διεύθυνσης των εντάσεων, ή αν οι εντάσεις φεύγουν φυγοκεντρικά από ένα σημείο.

Προστίθενται δευτερεύουσες αντηχήσεις με την επιλογή του σχήματος (αλλαγή διεύθυνσης διαγωνίων) ή με την μορφή των ορίων του επιπέδου (καμπύλη, πλάγια γραμμή, χοντρή, λεπτή). Από την ανάλυση των βασικών στοιχείων της φόρμας, προκύπτουν κάποιες αρχές που θα καθοδηγήσουν το καλλιτέχνη στην “ εφαρμοσμένη επιστήμη” και θα προωθήσουν τη “σύνθεση”. Με την προσθήκη στοιχείων πολλαπλασιάζονται οι αντηχήσεις και αυτό μπορεί να είναι καθοριστικό στην γενικότερη αντήχηση, καθώς μπορεί να αλλάξει την ποιότητά της: ένα σύνολο ψυχρών αντηχήσεων θα μπορούσε να δώσει την εντύπωση της θερμότητας πχ αν παραθέσουμε τμήματα οριζόντιων ευθειών γραμμών (ψυχρές) τη μία πάνω στην άλλη θα έχουμε μια κάθετη (θερμή) στήλη απο οριζόντιες ευθείες γραμμές.

Σύμφωνα με τον Kandinsky υπάρχουν πρωταρχικές αντιθέσεις ανάμεσα στα χρώματα τις γραμμές και τις επιφάνειες, και έτσι έχουμε ενεργητικές και παθητικές ωθήσεις, λυρικές και δραματικές αντηχήσεις. Για τον Kandinsky τα χρώματα και οι φόρμες είναι παράλληλα στην ανάλυση των αντηχήσεων τους. Σε αυτό το παραλληλισμό θα βασιστεί για να διατυπώσει την θεωρία της αυτοδυναμίας που θα διδαχθεί στο Bauhaus. (Όλα τα στοιχεία απαιτούν την κατάλληλη δύναμη, “που ζωοποιεί την ύλη. Αυτή η ζωή εκφράζεται με εντάσεις που δίνουν μια εσωτερική έκφραση στα στοιχεία”. Στο σημείο δίνουν εσωτερική και ομόκεντρη πίεση, στη γραμμή ένταση και κατεύθυνση, λυρική ή γραμματική έκφραση.)

Τελευταία αρχή αυτής της μεθόδου: Η σύνθεση όλων των τεχνών βασίζεται στην αντιστοιχία αντηχήσεων που υπάρχει στις διάφορες τέχνες μεταξύ τους. Ο Kandinsky κάνει λόγω και για την εξεύρεση ενός αριθμητικού τύπου που να αντιστοιχεί στις δυνάμεις και τις αναλογίες τους : Με αυτό το τρόπο οι αντηχήσεις θα έχουν το δικό τους μοναδικό χαρακτήρα που θα προέρχεται από την εσωτερική αναγκαιότητα.

Σε αυτή τη μελέτη ο Kandinsky αντιμετωπίζει σημαντικά εμπόδια. Καθώς μελετά τα στοιχεία της φόρμας, τις δυνατότητες των υλικών μέσων της ζωγραφικής, τις διαστάσεις των αντικειμένων, τη δημιουργική μέθοδο και το συνδυασμό όλων αυτών, συνειδητοποιεί ότι αυτή η πολυπλοκότητα δε μπορεί πάντα να ερμηνευθεί με την οργάνωση που απαιτούν οι μαθηματικές σχέσεις. Για αυτό το λόγο και υπενθυμίζει συνεχώς στη μελέτη του ότι θα πρέπει να βασιστούμε κυρίως στη διαίσθηση κι έτσι να προσεγγίσουμε και τους συσχετισμούς που κάνει. Νιώθει την ανάγκη να τονίσει τη λεπτότητα των ορίων όπου αυτό χρειάζεται και την μεταβλητότητα της τελικής αντήχησης η οποία εξαρτάται και από την παραμικρή αλλαγή των στοιχείων της σύνθεσης. Την αναγκαιότητα όλων αυτών των εξηγήσεων την αποδίδει στην εμβρυακή κατάσταση της επιστήμης της τέχνης. Προτείνει εκτός από τη δημιουργία ενός λεξικού μορφών και τη δημιουργία ενός λεξικού αισθητικής καθώς καταφεύγει στην έννοια της μεταφοράς, που ούτως ή άλλως υπάρχει στο επίπεδο του μουσικαλισμού στο έργο του, για να περιγράψει τις ποιότητες των ζωγραφικών στοιχείων πχ. Η οξεία είναι “ζωηρή νέα και αυθόρμητη” η καμπύλη είναι “ώριμη και συνειδητή” γεγονός που δεν ευνοεί πάντα τη ροή και την απόδοση της σκέψης του. Στην ίδια δυσκολία συντελεί και η διαφορετική χρήση των ίδιων λέξεων όπως η λέξη “στοιχείο” που σημαίνει και το στοιχείο της σύνθεσης αλλά και το στοιχείο την αίσθηση δλδ της αντήχησης.

Επίλογος-Συμπέρασμα

Η Συναισθησία στον Kandinsky εντοπίζεται σε διάφορα επίπεδα. Αρχικά μπορούμε να πούμε ότι εμφανίζεται σε επίπεδο “πραγματικής συναισθησίας” και συγκεκριμένα με τον τύπο της δίτροπης συναισθησίας που αφορά τη σχέση ήχου-χρώματος. Αυτή εμφανίζεται όταν παρομοιάζει τα χρώματα και τις διάφορες διαβαθμίσεις τους με το συγκεκριμένο ηχόχρωμα κάποιων οργάνων. Η συναισθησία εδώ έχει όλα τα ακούσια χαρακτηριστικά του φαινομένου τα οποία επαληθεύονται με

τον εντελώς συγκεκριμένο και απόλυτο τρόπο της ταύτισης.

Το επόμενο επίπεδο στο οποίο εντοπίζεται η συναισθησία είναι αυτή των αναμνήσεων και της ποιητικής μεταφοράς η οποία μοιάζει με τα χαρακτηριστικά που της προσδίδει ο Gauguin όταν μιλάει για καλλιτεχνική συναισθησία, καθώς και με τη χρήση της μεταφοράς στους συμβολιστές προσδίδοντας ανθρώπινα χαρακτηριστικά στα χρώματα και τα σημεία, τις γραμμές και τα επίπεδα. Μιλήσαμε ήδη για την συνειδητή μεταφορά των δυνατοτήτων των εννοιών της μίας τέχνης σε μία άλλη και συγκεκριμένα της μουσικής το λεγόμενο *μουσικαλισμό* όπως ορίστηκε σαν τάση από το Valensi. Αναφέρεται εδώ όχι ως διαπίστωση συναισθησίας αλλά ως τάση με στοχευμένο το στοιχείο της μεταφοράς.

Ένα άλλο επίπεδο μεταφοράς που ενδεικτικά αναφέρεται αν και δεν αναπτύχθηκε στην παρούσα εργασία είναι προσπάθεια του Kandinsky να ζωγραφίσει τις αναμνήσεις του από την Μόσχα όπως το *Μοσχοβίτικο Σούρουπο* και γίνεται σε επίπεδο μεταφοράς εικόνων (όχι απαραίτητα με αναπαράσταση του αντικειμένου) πως αναφέρει στο αυτοβιογραφικό *Αναδρομή*.

Αλλά η συναισθησία του Kandinsky βρίσκει το αντίκρουσμα της στην απόλυτη συναισθητική εμπειρία που βίωσε ακούγοντας τον *Lohengrin* του Wagner όπου μπορούμε εύκολα να συμπεράνουμε ότι αποτέλεσε την αρχή της σύλληψης της ιδέας για το καθολικό έργο τέχνης, τη “*μνημειώδη τέχνη*” όπως την ονομάζει. Με την έννοια όμως που ο Kandinsky της προσδίδει : Μιας σύνθεσης των διαφόρων μορφών τέχνης που η μεταξύ τους διαλεκτική θα είναι εκείνη των στοιχείων της σύνθεσης του ζωγραφικού πίνακα που απαντάται στο *Για το Πνευματικό στην Τέχνη* και όχι αθροιστική συνένωση όλων των τεχνών όπως απαντάται στην ιδέα του Wagner. Θα μπορούσαμε έτσι να πούμε πως η παλιά σύλληψη της ιδέας του *καθολικού έργου τέχνης* μεταλαμπαδεύτηκε στον Kandinsky μέσω του έργου του ίδιου του Wagner ο οποίος την προσέλαβε μέσω της συναισθητικής του εμπειρίας με σκοπό την επανακάληψη και ολοκλήρωσή της.

Παράρτημα Εικόνων



Εικ.1 Wassily Kandinsky, *Impression V*, 1911⁶⁶

66 <https://www.topofart.com/artists/Kandinsky/art-reproduction/16157/Impression-V-Park-.php>



Ек.2 Wassily Kandinsky, *Improvisation 18*, 1911⁶⁷

67 <https://www.wassilykandinsky.net/work-510.php>



Ек.3 Wassily Kandinsky, Composition II, 1910 ⁶⁸

68 <https://www.wassilykandinsky.net/work-16.php>

Βιβλιογραφία

Cretien Van Campen, *The Hidden Sense : Synesthesia in art and science*, (Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, 2008)

The Documents of 20th-Century Art : The Blaue Reiter Almanac, edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc, Documentary Edition Klaus Lankheit (London : Thames and Hudson Ltd.,1974)

Moshe Barasch, *Theories of Art : From Winckelmann to Baudelaire*, τόμος 2, (New York and London: Routledge: Taylor & Francis Group, 2000)

Moshe Barasch, *Theories of Art : From Impressionism to Kandinsky*, τόμος 3, (New York and London: Routledge: Taylor & Francis Group, 2000)

Καντίνσκι, *Σημείο Γραμμή Επίπεδο : Συμβολή στην ανάλυση των ζωγραφικών στοιχείων*, β' εκδ., μετ. Έφη Μαλάκη-Σταθάκη, (Αθήνα-Γιάννινα : Εκδόσεις “Δωδώνη”, 1996)

Wassily Kandinsky, *Για το πνευματικό στην τέχνη*, μετ. Μηνάς Παράσχης, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1981)

Wassily Kandinsky, *Αναδρομή 1901-1913 : σύντομη αυτοβιογραφία*, μετ.- σημ. Γιώργος Κεντρωτής, (Αθήνα: Διάττων , 1988)

Wassily Kandinsky, *Τέχνη και Καλλιτέχνες*, από τη σειρά *Βιβλιοθήκη της Τέχνης*, μετ. Γιώργος Κεντρωτής, (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1986)

Θανάσης Ντινόπουλος, *Εγκέφαλος και τέχνη*, (Αθήνα: 2008)

H. H. Arnason, *Ιστορία της σύγχρονης τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*, μετ. Κακαβέτσης Φώτης, επιμ.Μιλτιάδης Μ. Παπανικολάου,(Αθήνα: Επίκεντρο, 2005), 53-54.

Θέμις Βελένη, *Εικαστικές Τέχνες και Μουσική (τέλη 19ου-20ός αιώνας):Από τη συναισθησία στην πολυαισθητηριακή συνέργια*, (Θεσσαλονίκη : Ενυάλιο Κληροδότημα : Στη μνήμη Λάμπρου Ενυάλη (Φιλίππουπολη 1848-Αθήνα 1932) Διδακτορικές Διατριβές, 2014)

R. Brice Elder, *Harmony + dissent. Film Avant-garde art movements in the early twentieth century*, (Canada:2008)

Lynn C. Robertson, Noam Sagiv, “What is synesthesia?”, *Synesthesia. Perspectives from cognitive neuroscience*, (New York Oxford : University Press, 2005)

Sean Day, “Some demographic and socio-cultural aspects of synesthesia”, *Synesthesia. Perspectives from cognitive neuroscience*, (New York Oxford : University Press, 2005)

V.S. Ramachandran & Edward M. Hubbard, “The emergence of the human mind: some clues from synesthesia”, στο *Synesthesia. Perspectives from Cognitive Neuroscience*, Lynn C. Robertson and Noam Sagiv (eds.), (New York Oxford : University Press, 2005), 147-190.

Guillaume Apollinaire (1880-1918), “On the subject in modern painting”, στο Charles Harrison &

Paul Wood (eds), *Art in theory 1900-2000. An anthology of changing ideas*, (London: 2003), 186-187.

Margareta Tillberg, *Coloured universe and the Russian Avant-Garde. Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932*, (Stockholm:2003)

Judith Zilcher, «Music for the eyes: abstract painting and light art», *Visual music: synaesthesia in art and music since 1900*, (New York :Thames & Hudson, 2005)

Karin V. Maur, *The sound of painting: Music in modern art*, (Munich: 1999)

Eli Bornstein, "Sight and sound: analogies in art and music", *Structurist*, 4, 1964, 12-20.

Jamie Ward, "Emotionally mediated synaesthesia", *Cognitive Neuropsychology*, 2004, 21 (7), 761-772.

Gail Martino & Lawrence E. Marks, "Synesthesia: strong and weak", *Current directions in psychological science*, 10 (2), Blackwell Publishers: April 2001, 61-65.

Nicolas Loth, "La chromesthésie ou la musique colorée", *L'Orgue*, 283, 1er trimestre 2009

Galeyev, "A historical and theoretical analysis of synesthesia conceptions in world psychology", *Bulletin of the Russian Humanitarian Scientific Fund*, Vol.38, 161-168

Bulat M. Galeyev, "What is synesthesia: myths and reality", *Leonardo Electronic Almanac*, v.7, 1999, N 6, στον ιστότοπο http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mif_e.htm, ημ. προσπέλασης 6.2.2019

Raymond Holder Wheeler and Thomas D. Cutsforth, "Synaesthesia and Meaning", *The American Journal of Psychology*, Vol. 33, No. 3 (Jul., 1922), pp. 361-384, (University of Illinois Press), <http://www.jstor.org/stable/1413525>, ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:16 UTC

Stephen de Ullmann, "A Comparative Study of Sense Transfer in Keats and Byron", *PMLA*, Vol. 60, No. 3 (Sep., 1945), pp. 811-827, (Modern Language Association), <http://www.jstor.org/stable/459180>, ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:19 UTC

Irving Massey, "A Note on the History of Synaesthesia", *Modern Language Notes*, Vol. 71, No. 3 (Mar., 1956), pp. 203-206, (The Johns Hopkins University Press), <http://www.jstor.org/stable/3043488>, ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:20 UTC

Walter Silz, "Heine's Synaesthesia", *PMLA*, Vol. 57, No. 2 (Jun., 1942), pp. 469-488, (Modern Language Association), <http://www.jstor.org/stable/458787>, ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:21 UTC

Mary Whiton Calkins, "Synaesthesia", *The American Journal of Psychology*, Vol. 7, No. 1 (Oct., 1895), pp. 90-107, (University of Illinois Press), <http://www.jstor.org/stable/1412040>, ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:24 UTC

John Harrison and Simon Baron-Cohen, "An Account of Coloured Hearing", *Leonardo*, Vol. 27, No. 4 (1994), pp. 343-346, (The MIT Press), <http://www.jstor.org/stable/1576010>, ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:26 UTC

Crétien van Campen and Clara Froger, "Personal Profiles of Color Synesthesia: Developing a Testing Method for Artists and Scientists", *Leonardo*, Vol. 36, No. 4 (2003), pp. 291-294, (The MIT Press), <http://www.jstor.org/stable/1577324> , ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:28 UTC

Bulat Galejev, "Open Letter on Synesthesia", *Leonardo*, Vol. 34, No. 4 (2001), pp. 362-363, (The MIT Press), <http://www.jstor.org/stable/1577167> , ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:30 UTC

Crétien van Campen, "Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia", *Leonardo*, Vol. 32, No. 1 (1999), pp. 9-14, (The MIT Press), <http://www.jstor.org/stable/1576620> , ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:36 UTC

Judith Zilcher, "'Color Music': Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art", *Artibus et Historiae*, Vol. 8, No. 16 (1987), pp. 101-126, (IRSA s.c.), <http://www.jstor.org/stable/1483303>, ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:47 UTC

Bulat M. Galejev, "The Fire of 'Prometheus': Music-Kinetic Art Experiments in the USSR", *Leonardo*, Vol. 21, No. 4 (1988), pp. 383-396, (The MIT Press), <http://www.jstor.org/stable/1578701> , ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:50 UTC

Peter Selz, "The Aesthetic Theories of Wassily Kandinsky and Their Relationship to the Origin of Non-Objective Painting", *The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 2 (Jun., 1957), pp. 127-136, (College Art Association), <http://www.jstor.org/stable/3047696> , ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:34 UTC

Jerome Ashmore, "Sound in Kandinsky's Painting", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3 (Spring, 1977), pp. 329-336, (Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics), <http://www.jstor.org/stable/430292> , ημ. προσπέλασης 29-05-2018 20:35 UTC

Megan R. Luke, "Review: The Incomplete, Total Work of Modernism Reviewed Work(s): Modernism after Wagner by Juliet Koss; The Aesthetics of the Total Artwork: On Borders and Fragments by Anke Finger and Danielle Follett", *Oxford Art Journal*, Vol. 35, No. 1 (2012), pp. 100-103, (Oxford University Press), <http://www.jstor.org/stable/41415644> , ημ. προσπέλασης 29-05-2018 21:36 UTC

Σταυρούλα Σαμαρτζή, *Σύγχρονα Θέματα Γνωστικής Ψυχολογίας*, Πάντειο Πανεπιστήμιο: Τμήμα Ψυχολογίας στον ιστότοπο:

<https://openeclass.panteion.gr/modules/document/file.php/TMD258/Συναισθησία.ppt>

ημ.προσπέλασης : 6.2.2019

<http://musicalisme.fr/gb/le-musicalisme/le-mouvement-artistique/> ημ.προσπέλασης 13.2.2019

<https://www.wassilykandinsky.net> ημ. προσπέλασης 14.2.2019

Jörg Jewanski, "Synaesthesia", Stanley Sadie- Christina Bashford επιμ., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (New York: The Macmillan Press Limited, 1992, 1994)

Juan Eduardo Cirlot, "Συμβολισμός", *Το Λεξικό των Ισμών: Ερμηνετικό των τεχνών και του πνεύματος (Φιλοσοφία-Πλαστικές τέχνες-Λογοτεχνία-Ποίηση-Μουσική)*, (Αθήνα : Εκάτη, 2008), 506