

«Η σύνδεση της ζωγραφικής με τη μουσική υπό την οπτική του Wassily Kandinsky: συστηματική ανάλυση και ιστορική επισκόπηση».

Μαρλένα Ζέρβα

“ Τι ματαιότητα η ζωγραφική, η οποία προκαλεί το θαυμασμό διαμέσου της ομοιότητας των πραγμάτων, των οποίων κανείς δεν θαυμάζει τα πρωτότυπα! ” Blaise Pascal

Ο Wassily Kandinsky υπήρξε σπουδαίος καλλιτέχνης, πρωτοπόρος ζωγράφος αλλά και θεωρητικός τέχνης· από τις σπουδαιότερες μορφές του καλλιτεχνικού στερεώματος του 20ού αιώνα. Η προσπάθεια συστηματικής διερεύνησης και ευκρινούς επισκόπησης της αισθητικής φυσιογνωμίας ενός καλλιτέχνη τέτοιου διαμετρήματος, εντός των πλαισίων ενός σεμιναριακού προγράμματος στη Φιλοσοφική του Πανεπιστημίου Κρήτης, αποτελεί ιδιαίτερα δύσκολο επίτευγμα και συνάμα ριζοκίνδυνο.¹ Ελλοχεύει πάντα ο κίνδυνος της παράληψης δομικών στοιχείων που συνθέτουν αυτή την φυσιογνωμία. Ωστόσο, μέσα από την παρούσα εργασία επιδιώκεται να προβληθεί ο τρόπος που ο σπουδαίος ζωγράφος αντιλαμβάνεται κι εκφράζει την ιδιαίτερα σημαντική για τον ίδιο έννοια της ελευθερίας. Η ελευθερία ήταν αυτή που θα τον οδηγούσε σε μια «αντικειμενική τέχνη», βασιζόμενη πρωτίστως στο προαίσθημα κι ακολούθως στη λογική. Η παρούσα έρευνα διαρθρώνεται σε έξι ενότητες, σε κάθε μια από τις οποίες διερευνάται ένα ζήτημα προκειμένου να παρουσιαστεί μια συστηματική ανάλυση και ιστορική επισκόπηση του θέματος. Συστηματική, καθώς μέσα στις επόμενες σελίδες θα επιχειρηθεί η σύγκριση της ζωγραφικής του Wassily Kandinsky με τη μουσική του Arnold Schoenberg. Από την άλλη, επισκόπηση γιατί η συγκεκριμένη μελέτη επικεντρώνεται στα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν το ζωγράφο σε σχέση με την αλληλεπίδραση των μορφών τέχνης ζωγραφική-μουσική, μέσα από την ιστορική προοπτική.

¹ Με το συγκεκριμένο ζήτημα έχουν ασχοληθεί αναρίθμητοι μελετητές και ειδικοί ερευνητές από τους κλάδους της Ιστορίας της Τέχνης, της Φιλοσοφίας, της Αισθητικής, της Ιστορίας, της Μουσικολογίας κλπ. Η παρούσα εργασία στοχεύει αφ' ενός στην αξιοποίηση των αποτελεσμάτων της έρευνας των ανωτέρω ερευνητών και αφ' ετέρου στην ανα-ταξινόμησή τους μέσα από μια συστηματική και ιστορική επισκόπηση –μέσα από μια φρέσκια ματιά-, συνυπολογίζοντας και τα στοιχεία από την προσωπική έρευνα.

Εξπρεσιονισμός και Γαλάζιος Καβαλάρης

Με το τέλος του ρομαντισμού εγκαινιάζεται ένα νέο καλλιτεχνικό ρεύμα που έρχεται να ταράξει τα νερά της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο εξπρεσιονισμός. Μετά τις αρμονικές και γεμάτες συνέπεια συνθέσεις του ρομαντισμού επικρατεί μια περίοδος μετάβασης σε νέα δεδομένα που αυτήν τη φορά δεν βασίζονται πάνω σε προκαθορισμένα μορφολογικά πλαίσια, αλλά ούτε βαδίζουν με τη συνέπεια του παρελθόντος. Ο εξπρεσιονισμός σημαίνει μια νέα εποχή με την εμφάνιση νέων ρευμάτων που διαδραμάτισαν σπουδαίο ρόλο στον αιώνα που ακολούθησε. Η μετάβαση από τη «συνέπεια» του ρομαντισμού στην πιο αφηρημένη πτυχή του εξπρεσιονισμού δεν έγινε ξαφνικά, υπήρξε μια μεταβατική φάση που ουσιαστικά έβαλε και τα θεμέλια γι' αυτό που θα ακολουθούσε στη συνέχεια. Οι υστερο-ρομαντικοί συνθέτες με έναν φρενήρη ρυθμό οδήγησαν τα «ρομαντικά πρέπει» στα άκρα, εντάσσοντας νέα στοιχεία στις συνθέσεις τους και διαστέλλοντας τα όρια των δημιουργιών που είχαν κληρονομήσει από τους προκατόχους τους οδήγησαν σε αυτό που ονομάζουμε εξπρεσιονισμό. Από την άλλη όμως, θα ήταν καταστροφικό να εξετάζουμε τον εξπρεσιονισμό μόνο από την πλευρά της μουσικής μιας και εμφανίζεται και σε άλλες μορφές τέχνης, όπως ζωγραφική, η λογοτεχνία κ.ό. Ο χαρακτηρισμός μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας ως εξπρεσιονιστικής απαιτεί και έναν αριθμό χαρακτηριστικών που πολύ εύστοχα δίνονται από τον R.S Furness «Η Απόδοση του όρου εξπρεσιονισμός σε έναν ορισμένο συγγραφέα ή σε ένα ορισμένο έργο, εξαρτάται από τη σημασία που δίνουμε στα ακόλουθα: 1) τη χρήση ποικίλων αντι-νατουραλιστικών ή «αφηρημένων» τεχνασμάτων, όπως λόγου χάρι τη συντακτική σύμπτυξη ή την αλληλουχία συμβολιστικών εικόνων, 2) τη βίαιη επίθεση μιας αριστερής διεθνιστικής κίνησης ενάντια στα «ιερά και όσια» της αστικής τάξης της εποχής του Γουλιέλμου του Δεύτερου, 3) την εκλογή του θέματος της πνευματικής αναγέννησης ή ανανέωσης και 4) την υιοθέτηση ενός φλογερού ρητορικού ύφους»². Ο Furness συνεχίζει δίνοντας επιπλέον πληροφορίες για τη σημασία και κυρίως τη δράση του εξπρεσιονισμού «την κίνηση προς την αφαίρεση προς το αυτόνομο χρώμα και την αυτόνομη μεταφορά, καθώς και την άρνηση προς την ευλογοφάνεια και τη μίμηση».³

² Furness R.S., *Εξπρεσιονισμός*, μετφ. Ιουλέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου Αθήνα, Ερμής, σειρά: *Η Γλώσσα της κριτικής*, 1980:9.

³ Furness R.S., *Εξπρεσιονισμός*, μετφ. Ιουλέττα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου Αθήνα, Ερμής, σειρά: *Η Γλώσσα της κριτικής*, 1980:88.

Ο *Γαλάζιος Καβαλάρης* -Der Blaue Reiter- στα γερμανικά αποτελεί μια ομάδα καλλιτεχνών, ένα περιοδικό στη συνέχεια και συνολικά ένα κίνημα που έφτασε στο μέγεθος επανάστασης. Ιδρυτές ήταν ο Wassily Kandinsky μαζί με τον γερμανό ζωγράφο Franz Marc, το 1911. Στην πορεία εξελίχθηκε σε δυναμικό κίνημα που περιέλαβε αρκετά μεγάλα ονόματα του καλλιτεχνικού κόσμου. Ο *Γαλάζιος Καβαλάρης* και η *Γέφυρα* ήταν από τις σημαντικότερες εκφράσεις του μοντερνισμού⁴ στην προπολεμική Γερμανία και αποτέλεσε το έναυσμα για τη δημιουργία του αφηρημένου εξπρεσιονισμού⁵. Έδρα του κινήματος υπήρξε το Μόναχο, ενώ το όνομά του προέκυψε από έναν πίνακα που είχε συνθέσει ο Kandinsky το 1903, που απεικόνιζε έναν καβαλάρη με γαλάζια ενδυμασία. Πριν από την ενασχόλησή του με το κίνημα αυτό ο Kandinsky υπήρξε επικεφαλής μιας ομάδας με το όνομα *Φάλαγγα* (*La falange*) και έπειτα ιδρυτής αλλά και πρόεδρος της *Νέας Ένωσης Καλλιτεχνών* (Ιανουάριος 1909), που ενσωμάτωσε στους κύκλους της σπουδαίους καλλιτέχνες, όπως τον Georges Braque και τον Pablo Picasso. Αρκετοί ήταν εκείνοι που επέκριναν τη δράση αυτού του νεοσυσταθέντος μορφώματος, μιας και προωθούσε μια ανεικονική εικαστική απεικόνιση της τέχνης. Αυτές οι ιδεολογικές επιθέσεις που δεχόταν το κίνημα ανάγκασαν τον Kandinsky να παραιτηθεί από την προεδρία της Ένωσης και ακολούθως να εκδώσει μαζί με τον Franz Marc περιοδικό με τον τίτλο *Γαλάζιο Καβαλάρη* στο οποίο έδιναν νέες κατευθύνσεις στην απεικόνιση της ανεικονικής τέχνης.

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι και στα δύο κινήματα του *Γαλάζιου Καβαλάρη* αλλά και στη *Γέφυρα* της Δρέσδης ακολουθούνται κοινές θεωρητικές γραμμές αλλά και στόχοι που αποσκοπούσαν σε μια ανανεωτική δράση. Επιπλέον, υπήρχαν κοινές γραμμές του κινήματος του *Γαλάζιου Καβαλάρη* με το ρεύμα του Κυβισμού, ενώ τέτοιοι κοινοί τόποι δεν εντοπίζονταν μεταξύ της *Γέφυρας* και του Κυβισμού.

Ο *Γαλάζιος Καβαλάρης* αποτελούνταν από μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών με ένα ιδιαίτερα σφιχτοδεμένο πρόγραμμα και στόχο πάντα, την προαγωγή μιας ανεικονικής τέχνης που εξαρτάται καθαρά από τις παρορμήσεις του υποκειμένου. Μ' αυτόν τον τρόπο δίνεται ένας πνευματοκρατικός χαρακτήρας στην τέχνη. Ο

4 Μοντερνισμός: Οι τάσεις και τα κινήματα που αναπτύχθηκαν από τα μέσα του 19ου έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα (μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο), κοινό χαρακτηριστικό των οποίων ήταν η κατάργηση όλων των παραδοσιακών κανόνων και αρχών και η υιοθέτηση νέων μορφών έκφρασης.

5 Αφηρημένος εξπρεσιονισμός: Ευρύτερο καλλιτεχνικό κίνημα αφηρημένης ζωγραφικής, που εμφανίστηκε στη Νέα Υόρκη τη δεκαετία 1940 και έδινε προτεραιότητα στην ίδια τη διαδικασία της ζωγραφικής πράξης, καθώς και στη δυναμική λειτουργία του χρώματος.

Kandinsky ως ρώσος ζωγράφος ήταν λογικό να έχει ενσωματώσει σε ένα εικαστικό πρότυπο τη γη που προερχόταν. Παρόλα αυτά αρνείται να δώσει στον *Γαλάζιο Καβαλάρη* έναν κλασικό χαρακτήρα και εντάσσει αρκετά νέα στοιχεία στην τέχνη του από τη Δύση. Ιδιαίτερα ενδιέφερε τον ίδιο να ανανεώσει την τέχνη και ίσως να την απομακρύνει από τον ορθολογισμό που πρέσβευε μια μορφή τέχνης που ταίριαζε περισσότερο στην Ανατολή. Έτσι γίνεται πιο ξεκάθαρη και η διαφορά που είχε ο *Γαλάζιος Καβαλάρης* από τον *Κυβισμό*⁶ που αναφέραμε προηγουμένως. Ο *Κυβισμός* μένει πιστός σε έναν καλλιτεχνικό ορθολογισμό τον οποίο χρησιμοποιεί ως μέσο για να επικοινωνήσει με το δέκτη.⁷

Στην προσπάθεια αυτή μαζί με τον Kandinsky συνοδοιπόρος ήταν και ο γερμανός μυστικιστής Franz Marc με την ιδιαίτερη αγάπη του στα πρότυπα τέχνης της ανατολής, που ενδιαφερόταν κυρίως για την παρατήρηση και μελέτη των ζώων όχι με στόχο να καταλάβει τη συμπεριφορά τους, αλλά για να αντιληφθεί την αυθόρμητη κινησιολογία τους, καθώς «αποκαλύπτουν μια πηγαία φυσικότητα, που ο άνθρωπος έχει χάσει».⁸

Ένας άλλος σπουδαίος συντελεστής ήταν ο August Macke (1887-1914), Γερμανός στην καταγωγή ζωγράφος με κλίση στην *avant-garde*⁹ τέχνη της εποχής που άκμαζε στην Ευρώπη, υπήρξε ένας καλλιτέχνης που έπαιξε ισχυρό ρόλο στην διαμόρφωση του κινήματος του *Γαλάζιου Καβαλάρη*. Ο *Γαλάζιος Καβαλάρης* έπαψε να καλύπτει στο χώρο της τέχνης κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το 1919 ο Walter Gropius ιδρύει τη σχολή *Bauhaus*¹⁰ και καλεί τον Kandinsky να διδάξει μαζί με άλλα σπουδαία ονόματα της τέχνης. Το 1924 οι τέσσερις εξέχουσες μορφές του κινήματος *Γαλάζιος Καβαλάρης*, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Alexej Jawlensky και Lyonel Feininger έκαναν μια νέα προσπάθεια ιδρύοντας την ομάδα των *Τεσσάρων Μπλε* (“Der Blaue Vier”, The Blue Four). Εξέθεσαν τα έργα τους από το 1925 έως το 1934, χωρίς βέβαια να γνωρίσουν την επιτυχία της προηγούμενης προσπάθειάς τους, ούτε και άσκησαν την ίδια επιρροή με το κίνημα του *Γαλάζιου Καβαλάρη*.

⁶ Κυβισμός: Κίνημα των αρχών του 20ού αιώνα (1907) που ανέτρεψε ό,τι επικρατούσε μέχρι τότε ως προς την απεικόνιση της φύσης και αποτέλεσε αφετηρία για πολλά άλλα ρεύματα και γενικότερα για την ανάπτυξη της αφαίρεσης στην τέχνη. Οι κυβιστές ζωγράφοι και γλύπτες ανάγουν τις μορφές στα βασικά γεωμετρικά σχήματα, τις διασπούν σε πολλαπλά επίπεδα και δίνουν τη δυνατότητα ολόπλευρης απεικόνισής τους.

⁷ Απόσπασμα από το άρθρο με τίτλο *Γαλάζιος Καβαλάρης*. (ανυπόγραφο)

⁸ Απόσπασμα από το άρθρο με τίτλο *Γαλάζιος Καβαλάρης*. (ανυπόγραφο)

⁹ Avant-garde: πρωτοποριακό, μπροστά από την εποχή, ή κυριολεκτικά εμπροσθοφυλακή.

¹⁰ Bauhaus: Σχολή που ιδρύθηκε από τον Βάλτερ Γκρόπιους στη Βαϊμάρη, μεταφέρθηκε αργότερα στο Ντεσάου και διαλύθηκε από το ναζιστικό καθεστώς το 1933. Σκοπός της ήταν η ενοποίηση της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και της γλυπτικής με τις εφαρμοσμένες τέχνες και η στενή συνεργασία καλλιτεχνών και χειρωνακτών (τεχνικών) για την κάλυψη των αναγκών της σύγχρονης βιομηχανικής κοινωνίας. Η Σχολή του Μπαουχάους έπαιξε ηγετικό ρόλο στη διαμόρφωση του μοντέρνου, διεθνούς στιλ στην αρχιτεκτονική και τις εφαρμοσμένες τέχνες του 20ού αιώνα.

Αφηρημένη δημιουργία

“Στην τέχνη δεν υπάρχει «πρέπει» διότι η τέχνη είναι ελεύθερη. Ο καλλιτέχνης όμως πρέπει να δημιουργήσει όχι μόνο ό,τι βλέπει αλλά κι ό,τι διαθέτει στην ψυχή του” W.K.¹¹

Ο Kandinsky κάνει μια σταδιακή μεταστροφή στην αφηρημένη έκφραση της τέχνης το 1910, όταν ζωγραφίζει τον πρώτο του αφηρημένο πίνακα με νερομπογιές και σιγά-σιγά δείχνει την προτίμησή του σε αυτό το είδος δημιουργίας. Τα επόμενα δυο χρόνια για τον ίδιο χαρακτηρίζονται από «μεικτές» ζωγραφικές δημιουργίες, επιπλέον –όπως και στο παρελθόν- ζωγράφιζε αφηρημένα αλλά και συγκεκριμένα. Το νέο ζωγραφικό του εγχείρημα είναι η αφαίρεση, η οποία αποδοκιμάστηκε από αρκετούς κριτικούς, όπως και από τον Georg Jacob Wolf που το φθινόπωρο του 1910 παρεβρέθηκε σε μια έκθεση ζωγραφικής του Kandinsky και άλλων νέων ζωγράφων της αφηρημένης ζωγραφικής στο Μόναχο. Εκεί ο Georg Jacob Wolf περιέγραψε με μελανά χρώματα αυτό τους το εγχείρημα, λέγοντας πως μολονότι θεωρούσε τον Alexei Jawlensky (1864-1941) και τον Kandinsky ως σοβαρούς καλλιτέχνες, αντ’ αυτού συμπεριφέρονταν ως άτομα πνευματικά ασταθή ή χρήστες ουσιών που «παράγουν τέχνη» με τις βούρτσες και τα μολύβια τους. Στην περιγραφή του ειρωνευόταν τον Kandinsky για τα ονόματα που έδινε στους πίνακές τους, ονόματα που καθόλου δεν ταίριαζαν σε αυτές τις μουτζούρες από χρώμα και τις άναρχες πιναελιές του ευφάνταστου ζωγράφου.

Πολλοί είναι αυτοί που ισχυρίζονταν όμως, ότι ο Kandinsky έκανε ιδιαίτερα αργά βήματα προς την αφαίρεση, βήματα που κράτησαν σχεδόν μια δεκαετία. Αν κανείς μάλιστα παρατηρούσε τα πρώτα αφηρημένα του έργα ακόμη διέκρινε ψήγματα, ή και ξεκάθαρες εικόνες, που παραπέμπουν σε συγκεκριμένη ζωγραφική. Τα συναισθήματα για τις δημιουργίες του ζωγράφου παρέμειναν ανάμεικτα για αρκετό καιρό. Αρθρογράφοι, όπως ο Roger Fly, είδαν με θετικό μάτι τη στροφή του καλλιτέχνη και τη νέα προσπάθεια που έκανε. Συγκεκριμένα ο Roger Fly εντυπωσιάστηκε με την ακρίβεια της κάθε γραμμής πάνω στον καμβά. Οι γραμμές πλέον δεν απεικόνιζαν απλά κάτι από την εξωτερική πραγματικότητα αλλά στηρίζονταν στην αντιπαράθεση και λογική σύγκρουση χρωμάτων/γραμμών και φόρμας. Από την άλλη το ευρύ κοινό που παραβρέθηκε σε εκθέσεις του, δεν φάνηκε να αντιλαμβάνεται την ουσία αυτής της μεταστροφής, αλλά, ούτε και τη λογική που

¹¹ Απόσπασμα από το άρθρο “Ο ζωγράφος που συνειδητοποίησε το πνευματικό στην τέχνη όπως και στη ζωή” της Μαρίας Ζωγράφου, Ουζουνόγλου.

κρυβόταν μέσα στις ίδιες τις δημιουργίες. Ο Arthur Jerome Eddy, Αμερικανός συλλέκτης έργων, συγγραφέας και φίλος του Kandinsky δεν παρέλειψε να αποτυπώσει στο χαρτί τις εντυπώσεις του αμερικανικού κοινού όταν πρώτο-αντίκρισε τις δημιουργίες του ζωγράφου σε μια έκθεση στη Νέα Υόρκη το 1913.¹² Ο Eddy έγραψε ότι οι τίτλοι που είχε δώσει ο ζωγράφος στα έργα του μάλλον δυσκόλευαν το κοινό να αντιληφθεί περί τίνος επρόκειτο παρά το βοηθούσε, ενώ με την πρώτη ματιά οι πίνακες ήταν αδύνατον να περιγραφούν με λόγια. Απαραίτητες ήταν οι πολλαπλές ματιές και η υπομονή του κοινού προκειμένου να αποκαλυφθεί η μαγεία των χρωμάτων που είχαν χρησιμοποιηθεί και να αποκτήσει ενδιαφέρον το έργο, σαν να ξεδιπλώνεται ηχητικά μια χρωματική αρμονία. Παρόλο που το κοινό της Νέας Υόρκης θεώρησε πως η τέχνη του Ρώσου ζωγράφου ήταν έντονα αφαιρετική και παρά τις διαπιστώσεις του Fry για τις γραμμές, το χρώμα και τις φόρμες στη νέα καλλιτεχνική δημιουργία του Kandinsky, τα έργα του ήταν ακόμα συνδεδεμένα με το αντικειμενικό και το συγκεκριμένο.

Ενδιαφέρον αποτελεί βέβαια το πως προσέγγιζε ο ίδιος ο Kandinsky την καλλιτεχνική του μεταστροφή, προσπαθώντας να αποδομήσει σταδιακά τα αντικείμενα που επέλεγε να εντάξει στα έργα του. Τον συνέπαιρνε η ιδέα της διάλυσης, της αποσύνθεσης του εκάστοτε αντικειμένου ώστε αυτό να μην γίνεται με την πρώτη, αλλά ούτε και τη δεύτερη ματιά αντιληπτό από το κοινό. Το ζητούμενο για τον ίδιο το ζωγράφο ήταν να δημιουργεί όσο το δυνατόν περισσότερο αφαιρετικούς πίνακες, διατηρώντας την εκφραστικότητα και την δομή των πινάκων του παρελθόντος. Το ζητούμενο στις δημιουργίες του ήταν να εκφράζεται η εσωτερική αναγκαιότητα και το συναίσθημα που του είχε γεννηθεί όταν ζωγράφιζε τον εκάστοτε πίνακα, ούτως ώστε αν κατάφερνε να εντυπώσει ψήγματα από το μύχιο είναι του στον πίνακα, θα θεωρούσε το έργο άρτιο. Επομένως, η τέχνη γι' αυτόν, ξεφεύγει από τις δομές, τους κανόνες και τα «πρέπει» του παρελθόντος χωρίς να γίνεται άναρχη ή χαοτική. Διατηρεί λανθάνουσες δομές, κανόνες που θέτει ο ίδιος καλλιτέχνης και έχουν πάντα αφετηρία τον ίδιο του τον εαυτό, ένα είδος κατάθεσης του εσωτερικού κόσμου του δημιουργού. Γι' αυτό άλλωστε όταν τον ρωτούσαν τι θέλει να πει με αυτόν τον πίνακα ή να τον περιγράψει με λόγια, αδυνατούσε. Η τέχνη του δεν μπορούσε να περιγραφεί με πεζό λόγο ή να αποσαφηνιστεί ούτε καν από τον ίδιο. Πολλές ήταν οι φορές που έλεγε ότι οι άλλοι, το κοινό, οι κριτικοί, τα μέσα

¹² At the Armory Show in New York in 1913

έδιναν καλύτερες εξηγήσεις για τα έργα του από τον ίδιο, μιας και αυτός προτιμούσε να μιλήσει με τη ζωγραφική του.¹³

“Ωραίο είναι εκείνο που πηγάζει από μια εσωτερική αναγκαιότητα. Ωραίο επομένως είναι εκείνο που είναι εσωτερικά ωραίο” W.K.¹⁴

Αν αναρωτηθούμε εντέλει γιατί έκανε στροφή από την αναπαραστατική τέχνη στην αφηρημένη, θα λάβουμε απάντηση μέσω του έργου του καλλιτέχνη «...Κάθε σχήμα έχει ένα δικό του συμφυές περιεχόμενο, όχι ένα περιεχόμενο που μπορούμε να το απεικονίσουμε στο χώρο με γεωμετρικά σχήματα, αλλά ένα εν δυνάμει, μια ικανότητα να δράσει ως περιεχόμενο, μια ικανότητα να δράσει ως ψυχολογικό ερέθισμα. Ένα τρίγωνο προκαλεί πνευματικές διεγέρσεις διαφορετικές από έναν κύκλο: το πρώτο δίνει την αίσθηση ενός πράγματος που τείνει σε ύψος, ενώ το δεύτερο δημιουργεί την αίσθηση του περατωμένου. Όποια και αν είναι η απαρχή αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε σημασιολογικό περιεχόμενο των σχημάτων, ο καλλιτέχνης το χρησιμοποιεί όπως τα πλήκτρα ενός κλειδοκύμβαλου, που αγγίζοντάς τα, βάζει σε δόνηση την ανθρώπινη ψυχή».¹⁵

Από τα παραπάνω συμπεραίνουμε ότι το ζητούμενο της καλλιτεχνικής του δημιουργίας ήταν η αφύπνιση της συνείδησης του καθενός μέσα από τα διάφορα ερεθίσματα που προέβαλε η τέχνη του και όχι η μίμηση της φύσης, η οποία θα αφήσει τη συνείδηση του κοινού απλά να ακολουθήσει τη λογική συνέχεια του έργου. Η βούληση του καθενός είναι αυτή που θα νοηματοδοτήσει το εκάστοτε δημιούργημα και όχι η ανάμνηση της εξωτερικής πραγματικότητας. Για να επιτευχθεί αυτό το δύσκολο εγχείρημα, πρέπει να δοθεί όλη η προσοχή στη δράση και όχι στην απλή μίμηση, στη δημιουργικότητα και όχι στην πρόσληψη υπαρκτών θεμάτων.

Ο Wassily δρα έναν αιώνα όπου πια στην τέχνη δεν έχει σημασία η σύνδεση της εικόνας (ή του ακούσματος αν πρόκειται για μουσική) με την πραγματικότητα, αλλά η έμφαση δίνεται κυρίως στα χρώματα, στη μορφή και φυσικά στις γραμμές. Η αναπαράσταση μιας εικόνας εκλείπει ως μοντέλο ζωγραφικής και οι ζωγράφοι και καλλιτέχνες εν γένει, της συγκεκριμένης δημιουργικής τάσης, το αντιλαμβάνονται

¹³ Από το σχετικό κεφάλαιο του Peter Selz *“The aesthetic theories of Kandinsky and their relationship to the origin of non-objective painting”*.

¹⁴ Από το σχετικό άρθρο της Έφης Αγραφιώτη *“Η μουσική στη ζωγραφική του Βασίλη Καντίνσκυ (4 Δεκ. 1866-13 Δεκ. 1944)”*.

¹⁵ Απόσπασμα από το άρθρο με τίτλο *Γαλάζιος Καβαλάρης*. (ανυπόγραφο).

αυτό· η τέχνη του Kandinsky αντιμετωπίζει τα χρώματα όπως η μουσική τους ήχους. Είναι πιθανό να είχαν δημιουργηθεί αφαιρετικοί πίνακες πριν από αυτούς του Kandinsky. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο πίνακας του Delaunay.¹⁶ Παρόλα αυτά ο Kandinsky κατάφερε να κάνει το μη-αντικειμενικό πυλώνα της δημιουργικής του φαντασίας.¹⁷

Σίγουρα κάποιος που έχει επιχειρήσει να διαβάσει γραπτά του ζωγράφου θα δυσκολεύτηκε, πόσο μάλλον αν προσπάθησε να τα αναλύσει, διότι έχουν έντονα διδακτικό ύφος και δυσνόητη γραφή. Ο Kenneth Lindsay, σε μελέτη του σχετικά με τις θεωρίες του Kandinsky, περιγράφει το ιδιαίζον λογοτεχνικό γράψιμο του συγγραφέα-δημιουργού με τον ακόλουθο τρόπο: χαρακτηριστικό της γραφής του ζωγράφου είναι ο διαχωρισμός ενός θέματος σε μικρότερα μέρη, είτε όμοιων είτε αντίθετων μεταξύ τους. Αυτά τα μικρότερα μέρη συνήθως ακολουθούν την αρχική πρόταση στον τρόπο που δομείται το έργο δίνοντας έτσι εναλλακτικές λύσεις στο ζητούμενο.

Η έννοια της φόρμας

“Όσο πιο ξέφρενος γίνεται ο κόσμος, τόσο πιο αφηρημένη θα γίνεται η ζωγραφική” W.K.

Η φόρμα έπαιξε σπουδαίο ρόλο στην καλλιτεχνική δημιουργία του Wassily Kandinsky, καθώς έδινε το στίγμα της εσωτερικής ανάγκης του ζωγράφου. Δεν έβαζε περιορισμούς στο σχεδιασμό της φόρμας για να μην εγκλωβιστεί σε μια εκδοχή μόνο, αλλά να μπορεί ανά πάσα στιγμή να την αναπροσαρμόσει.

Η χρήση της φόρμας ως μέσο έκφρασης της εσωτερικής αναγκαιότητας αποτελούσε τον πυλώνα ολόκληρης της αισθητικής του θεωρίας, μια προσπάθεια εξωτερίκευσης του εσωτερικού κόσμου. Ο ζωγράφος έχει παραδεχτεί σε κείμενό του, το 1913¹⁸ ότι στους παραδοσιακούς πίνακες το αντικείμενο από μόνο του δίνει μια άλλη έμφαση και δυναμική που παύει να υπάρχει σε περίπτωση που χαθεί η φόρμα. Ήταν ξεκάθαρο για τον ίδιο ότι θα έπρεπε να μουν νέοι όροι στην απεικονιστική σύνθεση που θα έχουν ως βάση μια φόρμα πιο «αφαιρετική», που θα απομακρύνεται από τα δεσμά που είχε έως τότε και θα στηριζόταν πάνω σε μια νέα πτυχή της τέχνης αλλά

¹⁶ “Color Disks” 1912

¹⁷ “Concerning the Spiritual in Art”

¹⁸ “Painting as Pure Art” 1913

και της επιστήμης.¹⁹ Μολονότι οι παραδοσιακές φόρμες ήταν αυτές που έθεταν τα όρια για να αντιληφτεί κάποιος ένα έργο, ήταν αυτές που έθεταν τις βάσεις για να υπάρξει, να κατανοηθεί και εντέλει να αποσαφηνιστεί μια καλλιτεχνική δημιουργία. Η νέα προοπτική της αοριστίας της καλλιτεχνικής φόρμας που θα δυσκόλευε την ύπαρξη μιας ξεκάθαρης, ανεξάρτητης δημιουργίας αποτελούσε μείζον ζήτημα για τον Kandinsky καθώς τον ενδιέφερε μια άλλη προσέγγιση της τέχνης. Έτσι επέστρεφε συνεχώς στην έννοια της φόρμας προσπαθώντας να ορίσει όσο το δυνατόν πιο ξεκάθαρα την ιδιάζουσα -για τον ίδιο τουλάχιστον- έννοια.

Arnold Schoenberg και Wassily Kandinsky

Διαμέσου της ακόλουθης σύγκρισης, θα επιχειρηθεί μια πιο ξεκάθαρη σύνδεση μεταξύ αυτών των δυο σπουδαίων προσωπικοτήτων. Ας υποθέσουμε ότι από ένα έργο Beethoven, ή Chopin ή Mozart, μας συνεπαίρνει μια μελωδία. Αναμένουμε τη συνέχεια και φανταζόμαστε τι θα ακολουθήσει σα να είμαστε εμείς οι συνθέτες. Ξαφνικά όμως αυτό που ακούγεται δεν είναι κάποιος από τους παραπάνω μουσουργούς αλλά μια διάφωνη εναρκτήρια φράση από το «Three Piano Pieces» Opus 11, του Schoenberg και εκεί όλα αλλάζουν. Προσπαθούμε να ακολουθήσουμε τον ειρμό του συνθέτη και να φανταστούμε τη συνέχεια. Οι συνεχείς εναλλαγές στο ρυθμό, οι συγκρουόμενες συνηχήσεις και οι άναρχες μουσικές φράσεις είναι πλέον γεγονός. Προσπαθούμε μάταια να ακολουθήσουμε, να καταλάβουμε, ή έστω να υποψιαστούμε τι συμβαίνει καταφέροντας μόνο να αποκομίσουμε αίσθημα χάους και έλλειψης ολοκλήρωσης. Ας υποθέσουμε τώρα ότι παρατηρούμε ρεαλιστικούς πίνακες του 19ου αιώνα. Χαμογελούμε όταν ξαφνικά ερχόμαστε αντιμέτωποι με το «Impression III» του Kandinsky, βλέποντας ένα μαύρο απροσδιόριστο σχέδιο και μεγάλες επιφάνειες κίτρινου, μπλε, κόκκινου με διακριτές γραμμές να αποτυπώνουν τα όρια των τριών χρωμάτων. Η σχέση των Kandinsky και Schoenberg διαφαίνεται έντονα και κατά συνέπεια δεν μπορούμε παρά να τους εξετάσουμε μαζί.

Το 1911 όταν ακόμη ο Kandinsky πειραματιζόταν με την αφαιρετική δημιουργία και ανακάλυπτε τις δυνατότητές της, παραβρέθηκε σε συναυλία με έργα του Αυστριακού συνθέτη στο Μόναχο, όπου μαγεύτηκε από τις ατονικές συνθέσεις του και έσπευσε αμέσως, να του γράψει. Ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης δομούσε

¹⁹ κάνει λόγο για την επιστήμη μιας και προσπαθεί να εντάξει στη ζωγραφική του δημιουργία τους αριθμούς και τη λογική.

το καλλιτεχνικό του δημιούργημα, με τις συνεχείς αντιθέσεις είτε σε σχέση με το ρυθμό, είτε σε σχέση με τα μουσικά ηχοχρώματα εντυπωσίαζε τον Kandinsky, που περιέγραφε τις έντονες διαφωνίες και την απώλεια της μελωδίας ως νέα προσέγγιση των μουσικών εκφραστικών μέσων. Στο πρώτο γράμμα που αντάλλαξαν μεταξύ άλλων έγραφε ότι θαύμασε την ελευθερία /ανεξαρτησία στην κίνηση των φωνών (the independent life of the individual voices) που υπήρχαν μέσα στα έργα του και ότι αναζητούσε και ο ίδιος κάτι αντίστοιχο στη ζωγραφική του. Για τον Kandinsky ήταν ξεκάθαρο πως άρχιζε μια νέα εποχή για τη μουσική και γενικότερα για την τέχνη, καθώς οι μουσικές δημιουργίες του Schoenberg δε μετέδιδαν απλά συμβάντα από τη φύση ή φράσεις που πήγαζαν από την εξωτερική πραγματικότητα. Η έμπνευση πηγάζει από το είναι και αποτελεί προσωπική προαίρεση. Και οι δυο πίστευαν στο «συνολικό έργο τέχνης» Gesamtkunstwerk,²⁰ σύμφωνα με το οποίο το έργο τέχνης πρέπει να αντιμετωπίζεται στη συνολική του μορφή και όχι ως συνδυασμός των μεμονωμένων στοιχείων που το αποτελούν, αλλά να συνδυάζουν κι άλλες μορφές τέχνης. Ο Schoenberg επέμενε στην άποψη ότι μια συνήχηση μπορεί να σχηματιστεί από έναν συνδυασμό φθόγγων που προέρχονται από τη χρωματική κλίμακα των δώδεκα ημιτονίων. Οι εν λόγω συνηχήσεις μπορούν είτε να σταθούν μόνες τους στα πλαίσια ενός έργου ως αυτοδύναμες φθογγικές διατάξεις, είτε να συνδυαστούν με άλλες και να ξεπεράσουν με αυτόν τον τρόπο την αυστηρή πειθαρχία των παραδοσιακών τονικών συστημάτων. Η άνω ηχητική διαδικασία και ύφανση μπορεί να ταιριάζει με το χαρακτηρισμό «independent life» που έδωσε ο Kandinsky. Ο ζωγράφος θαύμαζε την ικανότητα του συνθέτη να δίνει ζωή σε καθένα από τους ήχους ξεχωριστά ή στους ηχητικούς συνδυασμούς και να τους αναμειγνύει με ζηλευτή άνεση στις συνθέσεις του. Η ικανότητα του Schoenberg να εκμεταλλεύεται στο έπακρο όλα τα μέσα που διέθετε, είτε αυτά ήταν καθαρά μουσικά, πχ. *Farben*, είτε ξεφευγαν από αυτά και λάμβαναν μια πιο τεχνική υφή, εφέ, φωτισμού, πχ *Pierrot Lunaire Προμηθέας* κ.ό.²¹ Η χρήση τέτοιων μέσων, που ξεφεύγουν από τα στενά μουσικά όρια από τον Schoenberg, παρατηρείται και από άλλους εξπρεσιονιστές

²⁰ Ο όρος *Gesamtkunstwerk* πρωτοχρησιμοποιήθηκε σε κείμενο του Γερμανού φιλοσόφου K. F. E. Trahndorff το 1827 και ακολούθως από το μουσουργό Richard Wagner και έχει αρκετές μεταφράσεις, όπως για παράδειγμα, «σύνθεση τεχνών», «συνολική τέχνη», «αδεατή τέχνη», κλπ. και αφορά στο συνδυασμό διαφορετικών τεχνών για τη δημιουργία ενός (συνολικού) έργου τέχνης.

²¹ Εξωμουσικά όπως τα προσδιορίζει ο Γ. Ζερβός στο *Schoenberg, Berg, Webern: Η κρίση της μουσικής δια μέσου της κρίσης του θέματος και των μορφών*. 2001:105

καλλιτέχνες, συνθέτες αλλά και ζωγράφους όπως ο Kandinsky που εξετάζουμε. Αυτό ίσως οφείλεται στη δημιουργική φύση των παραπάνω η οποία δεν περιοριζόταν στην ενασχόληση με μια μόνο μορφή καλλιτεχνικής δημιουργίας, αλλά συνδυαζόταν με περισσότερες. Ο Kandinsky ήταν εκτός από ζωγράφος συγγραφέας, ομοίως και ο Schoenberg που εκτός από συνθέτης ήταν και ζωγράφος. Μπορούμε να πούμε ότι ο Kandinsky συμπορεύεται με την «παραφωνία» του Schoenberg και την εντάσσει στα ζωγραφικά του πλαίσια, οικοδομώντας μια νέα αντίληψη για την «αρμονία» στους πίνακές του, η οποία μπορεί να συσταθεί από άνισες φόρμες και αντίθετα χρώματα που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους. Οι μουσικές συνθέσεις του Schoenberg εμπνέουν τον Kandinsky να δημιουργήσει μια αφηρημένη και αν-εικονική τέχνη που ξεφεύγει από τα αυστηρά δεσμά της προγενέστερης ζωγραφικής έκφρασης που υπέκυπτε σε κανόνες και φόρμες. Αυτό δε σημαίνει ότι η αφηρημένη δημιουργία είναι άναρχη. Με τον τρόπο που συνθέτει ο αυστριακός, διαγράφει μια ριζική αλλαγή περνώντας από το τονικό σύστημα στην ελεύθερη (α)τονικότητα. Οι φαινομενικά ανεξάντλητες φόρμες που εντυπώνονται ολοφάνερα στους πίνακες του Kandinsky μπορούν με ευκολία να παραλληλιστούν με τις ειπωμένες στο παρελθόν μουσικές φράσεις που έχουν προέλθει από τις μουσικές δημιουργίες του Schoenberg.

Τέλος, ο Kandinsky θεωρούσε πως η μουσική δημιουργία του συνθέτη αποτελεί μια γραμμική τέχνη που έχει καταφέρει να ξεφύγει από τα δεσμά του παρελθόντος και συνάμα καταφέρνει συνεχώς να εμπνέει τον ακροατή ανοίγοντας με αυτόν τον τρόπο τις πύλες για τη μουσική του μέλλοντος. Η μεταξύ τους αλληλεπίδραση έχει ως αποτέλεσμα την πρόοδο σε ότι έχει σχέση με τη αφηρημένη έκφραση στη ζωγραφική, την ατονικότητα στη μουσική και τη δημιουργία παραδειγμάτων για τη σύγχρονη τέχνη εν γένει.

Η σπουδαιότητα της μουσικής

Η μουσική υπήρξε για τον Kandinsky πυλώνας ολόκληρης της καλλιτεχνικής του έκφρασης: η μυστικιστική συνήχηση των εικαστικών συνδυασμένη με την αρμονία της μουσικής. Το γεγονός ότι ήταν συναισθητικός τον έκανε να αντιλαμβάνεται διαφορετικά -και αναμφίβολα- πιο έντονα το άκουσμα μιας μελωδίας. Το 1896 αποφάσισε να φύγει από τη γενέτειρά του τη Μόσχα και να αφήσει πίσω τη θέση του λέκτορα αλλά και τη μετέπειτα ακαδημαϊκή καριέρα στο χώρο των νομικών και των οικονομικών επιστημών, για να εγκατασταθεί στο Μόναχο. Η επίσκεψή του

σε έκθεση Γάλλων ιμπρεσιονιστών στη Μόσχα και η παρουσία του στο ανέβασμα του Λόεγγκριν του Wagner στο εκεί βασιλικό θέατρο, αποτέλεσαν καλλιτεχνικές εμπειρίες που άλλαξαν ριζικά τον προσανατολισμό του, το χρώμα και ο ήχος που και αυτός είναι χρώμα. «Τα βιολιά, οι χαμηλές νότες του βαθύφωνου και κυρίως τα πνευστά, ενσάρκωναν την ώρα του δειλινού, για μένα τότε. Είδα όλα τα χρώματα που είχα στο νου μου, άγριες παράφορες γραμμές διαγράφονταν. Συνειδητοποίησα ότι η Τέχνη είναι γενικά πιο δυνατή απ' ό,τι νόμιζα και ακόμη πως η ζωγραφική μπορεί να αποκτήσει τόση δύναμη όση και η μουσική...».²²

Εκτός από τα νατουραλιστικά²³ του έργα, τα υπόλοιπα δημιουργήματά του έχουν ξεκάθαρες παραπομπές τις περισσότερες φορές στη μουσική. Για τον ίδιο η ζωγραφική είχε την ανάγκη, να αναφέρεται στη μουσική για να απελευθερώσει τη δύναμη που της προσέφερε η αναπαράσταση και να δημιουργήσει νέους ορίζοντες έκφρασης και ίσως μια διευρυμένη εικαστική γλώσσα.

Θαύμαζε ιδιαίτερα τον Alexander N. Scriabin για την ανεξάντλητη έμπνευση και φαντασία του, καθώς και τον Claude Debussy, και είχε ιδιαίτερη αδυναμία στον Maurice Maeterlinck. Μεγάλο θαυμασμό έτρεφε επίσης για τον Richard Wagner εξαιτίας της δύναμης που χαρακτήριζαν τις συνθέσεις του. Στο βιβλίο του με τίτλο *Το πνευματικό στην τέχνη* ο Kandinsky περιγράφει το δέος που αισθάνθηκε όταν ήρθε αντιμέτωπος με τη γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία των Kant και Fichte. Δήλωνε αντί-θετικιστής αρνούμενος να δεχτεί τη μονοσήμαντη αξία της ζωγραφικής λέγοντας ότι υπάρχει ξεκάθαρη σχέση και σύνδεση της με τη μουσική. «Ζήλευε» την ελευθερία, αλλά και την ευρηματικότητα που διέκρινε τη μουσική, γιατί δεν ήταν μονόδρομος η ηχητική περιγραφή της εξωτερικής πραγματικότητας, αλλά και γιατί ένα σύγχρονο μουσικό έργο μπορούσε να δημιουργηθεί με βάσει μόνο τα πρωταρχικά στοιχεία του ρυθμού και του τονικού ύψους των ήχων. Σε αντίθεση η ζωγραφική παρέμενε ακόμη προσδεμένη στην αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας, ενώ δεν είχε καταφέρει να δημιουργήσει νέα έργα με ελάχιστα υλικά: σχέδιο και χρώμα. Δεν σταμάτησε ποτέ να αντιστοιχεί τη ζωγραφική με τη μουσική και να παρομοιάζει χρώματα και φόρμες με ήχους και διακυμάνσεις υφής. Τα έργα του αφήνουν μεγάλα περιθώρια πνευματικής ενόρασης και άπλετο χώρο για «ακρόαση»

²² Από το σχετικό κεφάλαιο του Peter Selz "The aesthetic theories of Kandinsky and their relationship to the origin of non-objective painting".

²³ Νατουραλισμός: Καλλιτεχνική Σχολή που εμφανίστηκε κατά τα τέλη του 19ου αιώνα στη Γαλλία, και επεδίωκε να απεικονίσει πιστά την πραγματικότητα, με όλα τα αρνητικά που την περιβάλλουν, χωρίς καμία προσπάθεια εξιδανίκευσης.

της σκέψης αλλά και της αρμονία τους.

Ο ρόλος του χρώματος

Για τον Kandinsky το χρώμα μπορούσε να αποτελέσει το μεγαλύτερο όπλο στα χέρια ενός ζωγράφου. Υποστήριζε ότι το χρώμα μιλά στην ψυχή του ανθρώπου ενώ συγχρόνως έχει τη δύναμη λόγω των πολλαπλών πτυχών και λειτουργιών του να απογειώσει ή να καταστρέψει έναν πίνακα ανάλογα με τη χρήση του από τον εκάστοτε καλλιτέχνη. Το χρώμα διεγείρει τον παρατηρητή σε πολλαπλά επίπεδα και τον ωθεί σε ψυχικές, φυσικές αλλά και πνευματικές καταστάσεις. Έρευνες στα πλαίσια της χρωματοθεραπείας έχουν καταλήξει στο συμπέρασμα ότι τα χρώματα επιδρούν στον άνθρωπο σε μεγάλο βαθμό και τον επηρεάζουν στο να δράσει, να σκεφτεί και να νιώσει με συγκεκριμένους τρόπους, επιβεβαιώνοντας τις θέσεις του Kandinsky σχετικά με την σημασία του χρώματος στα χέρια ενός καλλιτέχνη.²⁴

Ενδεικτικά αναφέρω ότι το ανοιχτό μπλε είναι ικανό να προκαλέσει έως και παράλυση ενώ το κόκκινο από την άλλη, αυξομειώνει τους καρδιακούς παλμούς.

Το μπλε, ως χρώμα του παραδείσου, διαδραμάτισε μεγάλο ρόλο στο καλλιτεχνικό του οικοδόμημα. Παρατηρώντας έναν μπλε κύκλο έχει κανείς την αίσθηση πως όλο το χρώμα συγκεντρώνεται στο κέντρο του δημιουργώντας μια θαλάσσια δίνη. Όταν αντίκριζε το ανοιχτό μπλε, στα αυτιά του έφταναν ήχοι από αυλό ή φλάουτο, ενώ όταν παρατηρούσε το σκούρο μπλε ηχούσε βιολοντσέλο. Το βαθύ μπλε του θυμίζει τον ήχο του κοντραμπάσου. Το κίτρινο ως το χρώμα της γης, εκπέμπει ένταση και επιθυμία να ξεπηδήσει από τον καμβά του ζωγράφου. Εύκολα συνδυάζεται με την όξινη γεύση του λεμονιού ενώ ηχεί ως χάλκινο πνευστό. Η επίμονη θέαση του σχηματίζει την οφθαλμαπάτη μιας φυγόκεντρης σπειροειδούς κίνησης που λίγο πολύ μας θυμίζει την ακτινοβολία του ήλιου. Το πράσινο προκύπτει από τον συνδυασμό του γαλήνιου μπλε και του γεμάτου ηλεκτρισμό κίτρινου. Αποτελεί κατά συνέπεια ένα παθητικό, στατικό χρώμα, που εύκολα μπορεί να συνδυαστεί με τον ήχο ενός βιολιού. Το μαύρο είναι ένα «ήσυχο» χρώμα, δεν θυμίζει σε καμία περίπτωση την ηρεμία και γαλήνη που μπλε, αλλά μια νεκρική σιγή, είναι αναμφισβήτητα το χρώμα του θρήνου και της ολοκλήρωσης της ζωής. Αυτό που πραγματικά δυσκόλεψε τον Kandinsky δεν ήταν άλλο από το άσπρο, ένα χρώμα

²⁴ Από το σχετικό κεφάλαιο του Peter Selz “*The aesthetic theories of Kandinsky and their relationship to the origin of non-objective painting*”.

σύμβαση για τους ιμπρεσιονιστές.²⁵ Το άσπρο συμβολίζει έναν κόσμο άδειο από υλικά σώματα αλλά και υποστάσεις. Το χρώμα είναι αυτό που προσφέρει αναρίθμητες δυνατότητες στον καλλιτέχνη και αν συνδυαστεί με σχέδιο εξυψώνει το αισθητικό αποτέλεσμα της ζωγραφικής τέχνης. Σε καμία περίπτωση δεν θα λέγαμε ότι ο Kandinsky στόχευε στη συναισθηματική αφύπνιση του θεατή ούτε έκανε και χρησιμοποιούσε τεχνάσματα με χρώματα για να επιτύχει κάτι. Απλά, εναπόθετε την πρώτη ύλη που κατείχε στον καμβά του, με μοναδικό γνώμονα την εμπειρία του.

Θεωρώ σκόπιμο να αναφέρω ότι ορισμένα χρώματα προκαλούν διαφορετικούς συνειρμούς σε διάφορους ανθρώπους, όπως και σε λαούς. Στο βιβλίο του με τίτλο *Von Monet bis Picasso*, ο Max Raphael σημειώνει ότι το χρώμα λαμβάνει διαφορετικές σημασίες για τον καθένα, ανάλογα με τα ενδιαφέροντα και την οπτική του. Το κίτρινο για τον Kandinsky είναι το χρώμα της έντασης, ενώ για το γερμανικό λαό εκφράζει τη ζήλια, συναίσθημα που οι Άγγλοι συνδέουν με το πράσινο χρώμα.

Αν και ο ίδιος ο Kandinsky προσπάθησε να ορίσει το χρώμα με επιστημονικούς όρους, κατάφερε μάλλον να προσδώσει μια δική του προσωπική χροιά που μας απασχολεί και τη μελετάμε έως και σήμερα. Όπως κάποτε είχε πει και ο ίδιος, είναι ξεκάθαρο ότι, ό,τι έχω πει για αυτά τα χρώματα είναι προσωρινά διατυπωμένο και γενικό, ομοίως και τα συναισθήματα της χαράς, δυστυχίας κτλ. Τα συναισθήματα αυτά αποτελούν μια μορφή υλικής έκφρασης της ψυχής, τα χρώματα όμως όπως και ο ήχος κατέχουν μια ανώτερη φύση που αδυνατεί να περιγραφεί με λόγια καθώς ξυπνούν στην ψυχή μας συναισθήματα ανώτερα.

Επίλογος

Συνοψίζοντας, νιώθω την ανάγκη να τονίσω τη στάση του Kandinsky απέναντι στην τέχνη εν γένει αλλά και στη δική του. Η τέχνη ήταν για αυτόν κάτι ανώτερο από τα εγκόσμια, από αυτά που μπορούν να περιγράψουν με λόγια οι άνθρωποι. Την αντιμετώπιζε ως μια εσωτερική ανάγκη, με αφετηρία το ένδον μύχιο του καθενός και προορισμό, όσο παράλογο και αν ακούγεται, τον ίδιο τον εαυτό. Η

²⁵ Ιμπρεσιονισμός: Καλλιτεχνικό κίνημα στη ζωγραφική που αντιπροσωπεύεται από τον Γάλλο ζωγράφο Μονέ (Claude Monet). Η ονομασία του κινήματος οφείλεται σε ένα πίνακα του Μονέ με τίτλο *Impression, soleil levant* (Εντύπωση, ανατολή του ηλίου). Σύμφωνα με τον ιμπρεσιονισμό, η καλλιτεχνική έκφραση κι αρμονία πραγματώνονται μέσα από τα συγκινησιακά ερεθίσματα που δημιουργούνται στο θεατή από τις φωτεινές επιδράσεις του περιγύρου και όχι από την πραγματική υπόσταση του αντικειμένου.

παρατήρηση ενός πίνακα ή η ακρόαση μιας σύνθεσης του Schoenberg θα έδιναν την πιο σαφή και ξεκάθαρη απάντηση σε οποιοδήποτε σχετικό ερώτημα, ενισχύοντας στην αντίληψη της άποψης του Kandinsky ότι η τέχνη απλά προκύπτει από την εσωτερική μας ανάγκη, δύσκολα περιγράφεται με λόγια όσο προσεγμένα και διαλεγμένα κι αν είναι αυτά...

Βιβλιογραφία:

Διαμαντίδης, Αντώνης. (2003) *Λεξικό των -ισμών από τον αβανγκαρτισμό στον ωφελμισμό* Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.

Ζερβός, Γιώργος. (2001) *Schoenberg, Bern, Webern: Η Κρίση Της Μουσικής Δια Μέσου Της Κρίσης Του Θέματος Και Των Μορφών*, Μουσικός εκδοτικός οίκος Παπαρηγορίου-Νάκας, Ελληνικές Μουσικολογικές εκδόσεις 3.

Ζωγράφου-Ουζουνόγλου, Μαρία. *Τέχνη και Ζωή*.
Web. <<texni-zoi.blogspot.gr/2013/03/blog-post_22.html>>

Κολιόπουλος, Ι., Σβολόπουλος, Κ., Χατζηβασιλείου, Ε., Νημάς, Θ., Σχολινάκη-Χελιώτη, Χ. (2010) *Ιστορία του Νεότερου και του Σύγχρονου Κόσμου (από το 1815 έως σήμερα)* Αθήνα: Οργανισμός εκδόσεων διδακτικών βιβλίων.

Liu, Anna. *When art meets music: Schoenberg, Kandinsky and the blue Riders of 1911*.
Web<<2013/10/19/when-art-meets-music-schoenberg-kandinsky-and-the-blue-riders-of-1911/>>

Selz, Peter. *The aesthetic theories of Kandinsky and their relationship to the origin of non-objective painting*. Web.<<www.msu.edu/course/ha/240/selzkandinsky.pdf>>

Vergo, Peter. (2010) *The music of painting: music, modernism and the visual arts from the Romantics to John Cage*, Published:Phaidon

Αγραφιώτη, Έφη. (2011) *Η μουσική στη ζωγραφική του Βασίλη Καντίνσκυ (4 Δεκ. 1866 - 13 Δεκ. 1944)*. Web <<www.tar.gr/content/content.php?id=3747>>

(Ανυπόγραφο) *Γαλάζιος Καβαλάρης Web*
<<www.artofwise.gr/html/catigories_content/texnes/galazioskavalaris.html>>