

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΔΙΕΡΕΥΝΩΝΤΑΣ ΤΟ ΙΔΕΩΔΕΣ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ: ΟΡΙΣΜΟΙ,
ΕΚΦΑΝΣΕΙΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ (1893-1933)**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας

Μαρκάκη Μαρία

ΑΕΜ: 1177

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Στεφάνου Δανάη-Μαρία, Λέκτορας

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2012

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

| | |
|---|--------|
| ΕΙΣΑΓΩΓΗ | σελ.3 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ | σελ.8 |
| Η ηχοχρωματική αντιστοιχία στις επιστήμες και την τεχνολογία | σελ.8 |
| Οι νέες εφευρέσεις όπου αντιστοιχούνται χρώματα και ήχοι | σελ.10 |
| Η ιατρική μελέτη της συναισθησίας | σελ.12 |
| Η μουσική ως αναγκαίο στοιχείο στην αισθητική θεώρηση κάθε καλλιτεχνικής έκφρασης | σελ.13 |
| Η συναισθησία μέσα από το καλλιτεχνικό κίνημα του συμβολισμού | σελ.17 |
| Μουσικοί όροι σε τίτλους εικαστικών έργων | σελ.19 |
| Το όργανο χρωμάτων και η χρωματική μουσική | σελ.21 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ | σελ.25 |
| Αντιστοίχιση ήχων και χρωμάτων στις τέχνες | σελ.26 |
| Η ηχοχρωματική αντιστοιχία στην μουσική πρακτική | σελ.27 |
| Η ηχοχρωματική αντιστοιχία στην ζωγραφική πρακτική | σελ.30 |
| Ενσωμάτωση ιδιοτήτων της μουσικής τέχνης στην εικαστική δημιουργία | σελ.33 |
| Αφηρημένη ζωγραφική | σελ.35 |
| Η τέχνη της lumia | σελ.40 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΙΣ ΚΑΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ | σελ.45 |
| Η οπτική μουσική μέσα από την έννοια της αντιστοίχισης | σελ.45 |
| Η οπτική απόδοση της μουσικής | σελ.47 |
| Η οπτικοποίηση της μουσικής | σελ.47 |
| Η οπτική μουσική μέσα από την έννοια της αναπαράστασης | σελ.49 |
| Η συναισθησία ως αισθητικός πυρήνας της οπτικής μουσικής | σελ.51 |
| Αντιφάσεις και συνδέσεις | σελ.53 |
| ΕΠΙΛΟΓΟΣ | σελ.55 |

| | |
|----------------------|--------|
| ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ | σελ.57 |
| ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ | σελ.61 |
| ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ | σελ.63 |

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η οπτική μουσική αφορά ένα πολυσχιδές φάσμα θεωρητικών και πρακτικών συσχετίσεων μεταξύ μουσικής και εικαστικών τεχνών. Αυτές οι συσχετίσεις προκύπτουν και διαμορφώνονται μέσα από πληθώρα διεργασιών στα επίπεδα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, του θεωρητικού λόγου και των επιστημονικών ερευνών τα τελευταία σχεδόν 100 χρόνια.

Όπως αναφέρει και ο Jeremy Strick¹ πρόκειται για την προοδευτική έρευνα μίας ιδέας που η ιστορία της περιλαμβάνει πίνακες, φωτογραφίες, όργανα χρωμάτων², ταινίες, installations³, χρήση ψηφιακών μέσων. Η οπτική μουσική αποτελεί μία εξελισσόμενη καλλιτεχνική τάση και αφού προωθεί την πρακτική και θεωρητική σύνδεση εικαστικών και μουσικής συνδέεται ιδιαίτερα με την σημερινή μεγάλη εξέλιξη της τεχνολογίας ήχου / εικόνας και της χρήσης των πολυμέσων και αφορά πλήθος σύγχρονων έργων κυρίως των εικαστικών και οπτικοακουστικών τεχνών.⁴

Είναι χαρακτηριστικό ότι τα τελευταία χρόνια το ενδιαφέρον για το θέμα εντείνεται, ιδιαίτερα στα πλαίσια θεματικών εικαστικών και πολυμεσικών εκθέσεων, όπου η οπτική μουσική φαίνεται να αντιμετωπίζεται με πιο συγκεκριμένα πρακτικά και θεωρητικά χαρακτηριστικά και ιστορικές καταβολές. Το Μάιο του 2005 συνδιοργανώθηκε από το Hirschorn Museum and Sculpture Gallery στην Washington, D.C. και το Museum of Contemporary

¹[Brougher, Kerry et al *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900* (Los Angeles: Thames & Hudson, 2005), 15.]

² Μηχανικές κατασκευές που δημιουργούνται από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και περιλαμβάνουν μουσικά ηλεκτρολόγια σε συνδυασμό με μηχανισμούς προβολής τεχνητού χρωματιστού φωτός. Ο όρος θεμελιώνεται και αποκτά γενικό χαρακτήρα περιγραφής παρόμοιων εφευρέσεων έναν αιώνα αργότερα. Περισσότερες πληροφορίες στην συνέχεια της εργασίας και ειδικότερα στο πρώτο κεφάλαιο.

³ Σαν είδος τέχνης συνδέεται αρχικά ιδιαίτερα με καλλιτεχνικά κινήματα του 1960 και 1970. Τα έργα της περιγράφονται ως κατασκευές ή συνθέσεις που καταλαμβάνουν έναν συγκεκριμένο χώρο, συχνά για μία προσωρινή περίοδο. Τα έργα της δεν είναι μόνο εικαστικά αντικείμενα αφού καλούνται οι θεατές να συμμετέχουν σε αυτά και να τα περιεργαστούν και με άλλες τους αισθήσεις.

[“Installation [Environment].” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T041385?q=installation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 28 Απριλίου, 2012)]

⁴ Σύγχρονο ενδιαφέρον παράδειγμα τέτοιου καλλιτεχνικού project στην Ελλάδα είναι το workshop “SeeaR”, που καλεί σε συνδυαστική και αναδραστική συμμετοχή εικαστικούς, σχεδιαστές και μουσικούς.

“SEEAR Playground”, τελευταία πρόσβαση 15 Μαρτίου, 2012, <http://www.seeaR.gr>

Art στο Los Angeles μία θεματική έκθεση όπου παρουσιάστηκαν όργανα χρωμάτων, αφηρημένοι πίνακες⁵ και ταινίες με σκοπό την παρουσίαση του ιστορικού καλλιτεχνικού πεδίου της οπτικής μουσικής.⁶ Τον Φεβρουάριο του 2012 πραγματοποιήθηκε στο Palacio de los Condes de Gabia στην Granada της Ισπανίας συνέδριο με θέμα την επιστημονική και καλλιτεχνική όψη της συναισθησίας⁷ στο πλαίσιο του οποίου συμμετείχαν σύγχρονοι καλλιτέχνες σε θεματική έκθεση οπτικής μουσικής.⁸ Από το 1999 κάθε δύο χρόνια και από το 2009 μέχρι σήμερα για κάθε χρόνο διοργανώνεται ένα διεθνές φεστιβάλ οπτικής μουσικής. Στο *CAMP: international festival for visual music*, εικαστικοί μουσικοί και καλλιτέχνες που ασχολούνται με πολυμέσα καλούνται να δημιουργήσουν οπτικοακουστικά κυρίως έργα και να τα παρουσιάσουν σε κοινό.⁹

Μελετώντας τις θεωρητικές αναφορές και προσπάθειες θεμελίωσης του όρου μέσα από κεντρικές τάσεις και προσωπικότητες στην ιστορία των τεχνών φαίνεται να αποκαλύπτεται μία ιστορική πορεία, που μπορεί να ανιχνευθεί, μελετηθεί και προσδιοριστεί ως ιστορικό και αισθητικό προφίλ μίας σχετικά ανερεύνητης, ή αν μη τι άλλο ανεπαρκώς προσδιορισμένης καλλιτεχνικής τάσης.

Σκοπός της διπλωματικής εργασίας είναι να προσδιοριστεί το πρώιμο ιστορικό πλαίσιο της οπτικής μουσικής και να εξεταστούν οι θεωρητικές διατυπώσεις και τα χαρακτηριστικά της που ποικίλουν αναλόγως των τεχνών και των εκπροσώπων στα οποία συναντάται σε αυτό. Μέσα από την εργασία θα διαφανεί ότι αν και η οπτική μουσική ως τάση καλλιτεχνικής δημιουργίας

⁵ Το αφηρημένο στην τέχνη είναι ένας όρος που γεννιέται από νέας μορφής εικαστικά έργα της δυτικής τέχνης των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Στα έργα αυτά δεν αναπαράγεται η φυσική πραγματικότητα. Πρόκειται για μία αισθητική και πρακτική δημιουργία που βασίζεται στην αυτοέκφραση και αποτελεί φαινόμενο της μοντέρνας τέχνης. Περισσότερες πληροφορίες στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας.

⁶“MOCA|The Museum of Contemporary Art, Los Angeles”, τελευταία πρόσβαση 5 Φεβρουαρίου, 2012, <http://www.moca.org/museum/exhibitiondetail.php?&id=350>

⁷ Η συναισθησία είναι ένας βασικός αισθητικός ορισμός των τελών του 19^{ου} αιώνα που αφορά την σύνδεση των τεχνών, των αισθητηριακών εμπειριών και την σημασία της μουσικότητας σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία. Θα αναλυθεί ιδιαίτερα ιστορικά και κριτικά στην συνέχεια της εργασίας και ειδικότερα στο πρώτο κεφάλαιο και τρίτο κεφάλαιο.

⁸“Visual Music”, τελευταία πρόσβαση 18 Μαρτίου, 2012, <http://muvi-visualmusic.tumblr.com/call>

⁹“camp 12_international festival for visual music”, τελευταία πρόσβαση 16 Ιουνίου, 2012, <http://www.camp-festival.de>

αφορά πρακτικά την δημιουργία κυρίως εικαστικών έργων, το θεωρητικό περιεχόμενό της προέρχεται από και προωθεί θέσεις για την μουσική τέχνη.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα με την χρήση συγκεκριμένων επιστημονικών και αισθητικών θέσεων σε θεωρήσεις και πρακτικές της μουσικής και ζωγραφικής τέχνης φανερώνεται ένα πλαίσιο νέων δημιουργικών πρακτικών. Αποκαλύπτεται μία συγχρονισμένη προσπάθεια από καλλιτέχνες, θεωρητικούς και επιστήμονες να ενώσουν και να συσχετίσουν τα υλικά της μουσικής και εικαστικής δημιουργίας σε εικαστικές πρακτικές. Το πλήθος αυτών των γεγονότων φαίνεται να εξελίσσεται στην αρχή του 20^{ου} αιώνα όπου και συνοψίζεται ως οπτική μουσική από εικαστικούς και κριτικούς τέχνης.

Η χρονική περίοδος που οριοθετείται στην διπλωματική εργασία προκύπτει από δύο σημαντικά καλλιτεχνικά γεγονότα, τα οποία θα παρουσιαστούν λεπτομερώς στα δύο πρώτα κεφάλαια. Το 1893 ο Alexander Wallace Rimington¹⁰ κατασκευάζει έναν μηχανισμό αντιστοίχισης ήχων και χρωμάτων που έχει άμεση καλλιτεχνική εφαρμογή. Το 1933 ο Thomas Wilfred¹¹ προσπαθεί να εδραιώσει μία νέα εικαστική πρακτική, ιδρύοντας ένα αποκλειστικό κέντρο για αυτή με χαρακτήρα ερευνητικού εργαστηρίου. Κατά την ιστορική και κριτική παρουσίαση τους θα δούμε πως αυτά τα δύο γεγονότα φαίνεται να σηματοδοτούν το πρώιμο και τελευταίο πρακτικό στάδιο της σύλληψης και εξέλιξης της οπτικής μουσικής στις τέχνες, πριν από την εδραίωσή της στον κινηματογράφο και την επικράτησή της ως διακριτό είδος τέχνης από την τέταρτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα και έπειτα.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται χρονολογικά μία σειρά από ιστορικά στοιχεία των τεχνών, των επιστημών, της τεχνολογίας και της φιλοσοφίας στην δυτική Ευρώπη και τις ΗΠΑ έως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Διαφαίνεται ότι αφορούν και πιθανόν συναποτελούν το αρχικό στάδιο της ανάπτυξης της οπτικής μουσικής πριν την εμφάνισή του ίδιου του όρου. Αρχικά παρουσιάζονται επιστημονικές θεωρίες και εφευρέσεις που από τον 18^ο

¹⁰ Alexander Wallace Rimington (1854-1918), Άγγλος ζωγράφος και καθηγητής καλών τεχνών. (Peacock, Kenneth "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", *Leonardo*, Vol.21, No 4 (1988): 401, <http://www.jstor.org/stable/1578702>)

¹¹ Thomas Wilfred (1889-1968), Δανός μουσικός, ζωγράφος και εφευρέτης. [Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 76.]

αιώνα αναπτύσσουν και προσπαθούν να κάνουν πράξη την ιδέα της αντιστοίχισης χρωμάτων και ήχων. Μετά γίνεται παρουσίαση κάποιων βασικών αισθητικών θέσεων της δυτικής Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα που, περισσότερο στην συνέχεια της εργασίας διαφαίνεται ότι, αφορούν ιδιαίτερα την ανάδυση της καλλιτεχνικής τάσης της οπτικής μουσικής. Σημαντικό είναι ότι στο τέλος του πρώτου κεφαλαίου παρουσιάζεται μία νέα πρακτική καλλιτεχνικής δημιουργίας των τελών του 19^{ου} αιώνα στην οποία φαίνεται ότι ενώνεται και εξελίσσεται το πλήθος αυτών των ιστορικών στοιχείων.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, σε σύνδεση με τα γεγονότα του πρώτου κεφαλαίου και με αφορμή δύο από τις πρώτες ιστορικές αναφορές στον όρο οπτική μουσική, γίνεται χρονολογική ιστορική επισκόπηση των φαινομένων στον αισθητικό και καλλιτεχνικό χώρο που αφορούν την σύλληψη και την εξέλιξη της οπτικής μουσικής στις δυτικές τέχνες μέχρι και την τέταρτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Όπως θα δούμε, στην αλλαγή του αιώνα (1899) η οπτική μουσική φαίνεται να αναφέρεται για πρώτη φορά στην Αμερική στα πλαίσια μίας θεωρητικής πραγματείας για την ζωγραφική τέχνη, από τον εικαστικό και καθηγητή καλών τεχνών Arthur Wesley Dow.¹² Παρουσιάζεται σαν μία αισθητική προσέγγιση που αφορά όλες τις εικαστικές τέχνες με αφορμή συγκεκριμένες ιδιότητες της μουσικής. Στην συνέχεια στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η οπτική μουσική παρουσιάζεται ως όρος που χαρακτηρίζει την μοντέρνα ζωγραφική σε μία κριτική εικαστικών έργων Ευρωπαίων καλλιτεχνών της εποχής στην Αγγλία από τον κριτικό τέχνης Roger Fry¹³ το 1912.

Στο τρίτο κεφάλαιο γίνεται λεπτομερέστερη κριτική ανάλυση των ιστορικών δεδομένων των δύο πρώτων κεφαλαίων. Κυρίως αποσαφηνίζεται πως και γιατί συνδέονται ιστορικά και πρακτικά όλα αυτά τα διακριτά στοιχεία. Γίνεται προσπάθεια εύρεσης ιδιοτήτων της οπτικής μουσικής ως τάση καλλιτεχνικής

¹² Arthur Wesley Dow (1857-1922), Αμερικανός ζωγράφος συγγραφέας και καθηγητής σε σχολές καλών τεχνών σε Αμερική και Ευρώπη.

[Green, Nancy E. "Dow, Arthur Wesley." In *Grove Art Online. Oxford Art online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2090166?q=arthur+alexander+dow&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 18 Μαρτίου, 2012)]

¹³ Roger Fry (1866-1934), Άγγλος κριτικός τέχνης, ζωγράφος και διοργανωτής εκθέσεων σύγχρονων του ζωγράφων σε Αμερική και Ευρώπη.

[Hopkins, Justine "Fry, Roger." In *The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e968?q=Roger+Fry&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 8 Δεκεμβρίου, 2011)]

δημιουργίας ενώ παρουσιάζονται οι προβληματισμοί και οι συνδέσεις που προκύπτουν στον χώρο των τεχνών κατά την προσπάθεια έρευνας των πρώιμων ιστορικών σταδίων της εξέλιξης του ιδεώδους της οπτικής μουσικής.

Στον επίλογο ανατοποθετούνται στην σειρά και συνοπτικά τα γεγονότα που αποκαλύπτουν την ανάδυση και την εξέλιξη της οπτικής μουσικής μέχρι την τέταρτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα. Παρουσιάζονται βασικά συμπεράσματα που δημιουργήθηκαν μέσα από αυτή την μελέτη όπως και κύριες σύγχρονες αντιλήψεις και πρακτικές της οπτικής μουσικής. Η μελέτη του ιδεώδους της οπτικής μουσικής φαίνεται να αποκτά συνεχώς καινούρια στοιχεία προς κριτική ανάλυση και ιστορική έρευνα.

Είναι σημαντικό επίσης να αναφερθεί ότι κατά την διάρκεια της συγγραφής αυτής της διπλωματικής εργασίας έγινε φανερό ότι η οπτική μουσική αποτελεί ένα ιδιαίτερα περίπλοκο πεδίο θεωρητικής έρευνας και εύρεσης πρακτικών δημιουργίας. Μέχρι και σήμερα μόνο λιγοστά επιστημονικά άρθρα εστιάζονται στον όρο ως βασικό αντικείμενο μελέτης, και το πεδίο της οπτικής μουσικής συναντάται σχετικά σπάνια ως κεντρικό θέμα σε βιβλία. Πιθανόν καθώς η οπτική μουσική λειτουργεί ανά περιπτώσεις ως τάση, είδος και όρος τέχνης και αναπροσδιορίζεται συνεχώς από δημιουργούς και θεωρητικούς μέχρι και σήμερα, είναι δύσκολο να καθιερωθεί σαν ένας ακαδημαϊκός τομέας ιστορικής καλλιτεχνικής μελέτης.

Η οπτική μουσική είναι ένα ενδιαφέρον θέμα προς μελέτη ειδικότερα για έναν μουσικολόγο όχι μόνο γιατί αφορά πολλά ετερογενή στοιχεία και σπάνια προσεγγίζεται κριτικά. Πρώτον είναι αξιοσημείωτο ότι ως όρος ετυμολογικά, φαίνεται να αναφέρεται σε ένα μουσικό ιδεώδες και αυτό καθιστά την έννοια ενδιαφέρουσα για κριτική μελέτη από μία μουσικολογική πλευρά. Είναι όμως συναρπαστικότερο το γεγονός ότι ενώ σαν καλλιτεχνική τάση, όπως θα δούμε, φαίνεται να προκαλείται από και να προωθεί θέσεις για την μουσική τέχνη, έχουν εξεταστεί περισσότερο οι εικαστικές πρακτικές της. Τα λιγοστά ερευνητικά πονήματα που καταπιάνονται με τον όρο μέχρι σήμερα εντάσσονται κυρίως στα γνωστικά αντικείμενα της ιστορίας και κριτικής της ζωγραφικής τέχνης και του κινηματογράφου.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΥΠΟΒΑΘΡΟ

Οι κοινωνίες της δυτικής Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα ξεκινούν με τις προσδοκίες που επέφερε η Γαλλική επανάσταση, την ανάδυση και εδραίωση του βιομηχανικού πολιτισμού και την άνοδο μίας νέας κοινωνικής τάξης, της αστικής. Ο αιώνας αυτός αποτελεί μία περίοδο μεγάλων ανακατατάξεων για όλες τις ευρωπαϊκές κοινωνίες. Οι συνθήκες εργασίας των ανθρώπων, ο ρυθμός της ζωής, η μορφή των πόλεων και της κοινωνικής δομής αλλάζουν ριζικά. Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι με επιστημονικές έρευνες και φιλοσοφικές θεωρήσεις οι άνθρωποι του 19^{ου} αιώνα αναζητούν εξηγήσεις του κόσμου αντικαθιστώντας δοξασίες αιώνων. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η δυτική κοινωνία χαρακτηρίζεται από την πρωτοφανή εξέλιξη της τεχνολογίας. Νέες μηχανές με την χρήση της ηλεκτρικής ενέργειας πλέον οδηγούν σε μία μαζικότερη παραγωγή αγαθών και στην διευκόλυνση της καθημερινής ζωής. Οι συνδέσεις των επιστημών, της τεχνολογίας και των τεχνών αφορούν περίπλοκες ιστορικές εξελίξεις και ειδικά κατά τον 19^ο αιώνα της πρωτοφανούς προόδου σε αυτούς τους τομείς, όπως αναφέρει και ο Eric Hobsbawm¹⁴, θα ήταν μάλλον άτοπο να παραλληλίζονται συνεχώς τόσο διαφορετικά γνωστικά πεδία. Στα πλαίσια όμως της παρούσας διπλωματικής εργασίας που οριοθετεί ένα πεδίο ιστορικής μελέτης, θα δούμε πως μέσα στο γενικό κλίμα της πρωτοπορίας σε αυτούς τους τομείς της δυτικής ζωής παλαιότερες συγκεκριμένες επιστημονικές θεωρίες αποκτούν επίσης συγκεκριμένη πρακτική καλλιτεχνική εφαρμογή στα τέλη του 19^{ου} αιώνα.¹⁵

Η ηχοχρωματική αντιστοιχία στις επιστήμες και την τεχνολογία

Η σκέψη των μαθηματικά διαχωρισμένων αποστάσεων μουσικών φθόγγων σε αντιστοιχία με τα χρώματα του ουράνιου τόξου ξεκινά από τις κοσμολογικές αντιλήψεις στην αρχαία Ελλάδα και τις προσπάθειες εύρεσης αρμονικών δεσμών στην φύση (Αριστοτέλης, Πυθαγόρας). Οι θεωρίες αυτών των συνδέσεων επανεμφανίζονται την εποχή της αναγέννησης και του

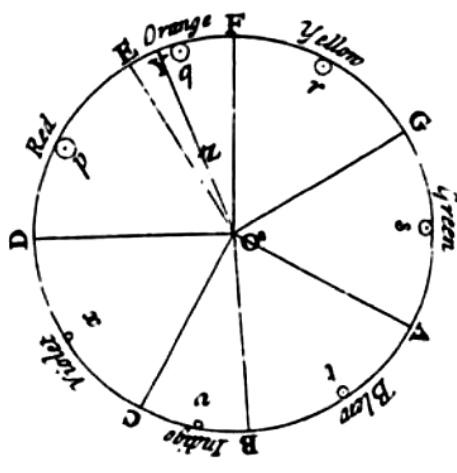
¹⁴ [Hobsbawm, Eric *The Age of Revolution 1789-1848* (New York: Vintage books, 1996), 277.]

¹⁵ Γρηγορίου, Μιχάλης *Μουσική για παιδιά και έξυπνους μεγάλους: Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, β' τόμος (Αθήνα: Νεφέλη, 1994), 137, 213, 214, 219.

διαφωτισμού, με πρώτη προσπάθεια επιστημονικής θεμελίωσης από τον φυσικό Sir Isaac Newton.¹⁶ Το 1672 ο Newton με τα πρισματικά του πειράματα, διαχωρίζει τις ιριδικές ακτίνες και αργότερα το 1704 στο σύγγραμμά του *Opticks: or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light* ανάμεσα σε βασικές μελέτες της φύσης του φωτός, αντιστοιχεί το εύρος των χρωμάτων του φάσματος με τις τονικές διαστηματικές αποστάσεις της μουσικής κλίμακας:¹⁷

«Με κέντρο το Ο και ακτίνα το OD διαγράφεται ένας κύκλος ... η περίμετρός του διαχωρίζεται σε επτά μέρη ... που αναλογούν στα ... μουσικά διαστήματα ... Η ακολουθία DEFGABCD, αναπαριστά όλη την σειρά των χρωμάτων από την μία απόχρωση του ηλιακού φωτός στην άλλη, έτσι από το D στο Ε περιέχονται όλες οι βαθμίδες του κόκκινου ... από το Ε στο F όλες οι βαθμίδες του πορτοκαλί ... και ούτω καθ' εξής. »¹⁸ (Βλ. Παράδειγμα 1).

Παράδειγμα 1: Sir Isaac Newton, πίνακας ηχοχρωματικών αντιστοιχιών.¹⁹



Η σχέση αυτή μεταφέρεται ως θεωρία των αντιστοιχιών στην Ευρώπη. Όπως επισημαίνει και ο Jörg Jewanski η ηχοχρωματική αντιστοίχιση του Newton

¹⁶ Sir Isaac Newton (1643-1727), Άγγλος φυσικός και μαθηματικός. Μία από τις πιο σημαντικές μορφές της ιστορίας των επιστημών. Εκτός των νόμων της κίνησης και της βαρύτητας που εδραίωσε, μελέτησε την φύση του φωτός. Προσδιόρισε ότι το λευκό φως αποτελείται από τα επτά χρώματα της ίριδας.

[“Sir Isaac Newton.” In *Britannica Online Encyclopedia*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/413189/Sir-Isaac-Newton> (τελευταία πρόσβαση 30 Ιουλίου, 2012)]

¹⁷ Jewanski, Jörg “colour and music.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06156?q=colour+and+music&se arch=quick&pos=1& start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 5 Οκτωβρίου, 2011)

¹⁸ Newton, Isaac *Opticks: or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light* (1704) (London: William Innys, 1730), 134.

¹⁹ *Ibid.*, 410.

διαδίδεται άμεσα στην Αγγλία, την Γερμανία, την Ρωσία και την Αγγλία. Ωστόσο μεγαλύτερο ενδιαφέρον φαίνεται να δείχνουν οι Γάλλοι καθώς εκεί, όπως και θα δούμε στο επόμενο κείμενο, γίνεται η πρώτη προσπάθεια πρακτικής εφαρμογής αυτής της θεωρίας.²⁰

Οι νέες εφευρέσεις όπου αντιστοιχούνται χρώματα και ήχοι

Με τις φυσικές ηχοχρωματικές αντιστοιχίες γεννιέται η ιδέα κατασκευής μηχανισμών και συσκευών που θα λειτουργήσουν στην σχέση χρωμάτων-φθόγγων με την προβολή χρωματιστού φωτός στον χώρο χρησιμοποιώντας μουσικά πληκτρολόγια. Τα πληκτρολόγια όμως στις εφευρέσεις αυτές είναι οπτικά όμοια με τα μουσικά. Τα πλήκτρα δεν προκαλούν ήχους. Σε αυτά αντιστοιχείται κάθε μουσικός φθόγγος με μία συγκεκριμένη απόχρωση. Πρακτικά λειτουργούν μόνο σαν κέντρα ελέγχου για την προβολή χρωμάτων, χωρίς να υπάρχει ξεκάθαρη άποψη για το αν οι προβολές αυτές αποτελούν προσπάθειες καλλιτεχνικής δημιουργίας ή επιστημονικού πειραματισμού.

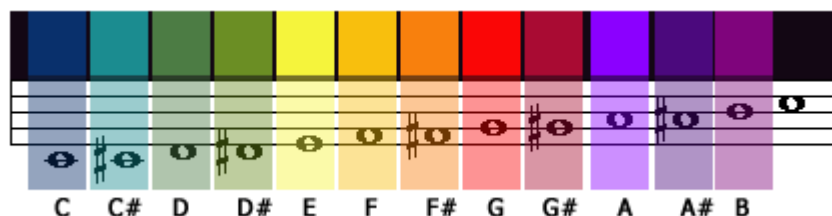
Τον 18^ο αιώνα αρχίζουν να κατασκευάζονται τέτοιου είδους μηχανισμοί από εφευρέτες με πρώτο τον γάλλο μαθηματικό Louis-Bertrand Castel.²¹ Επηρεασμένος από τις θεωρίες του Newton, το 1725 δημιουργεί το δικό του σύστημα αντιστοιχιών, με έμφαση στην μουσική πρακτική, καθώς απλοποιεί την σχέση ήχων και χρωμάτων αντικαθιστώντας τα τονικά διαστήματα του Newton με μουσικούς φθόγγους (βλ. Παράδειγμα 2). Το 1734 μετά από ένα πλήθος θεωρητικών του πραγματειών τονίζει ιδιαίτερα την σημασία της κατασκευής ενός μηχανισμού που θα κάνει πράξη αυτές τις αντιστοιχίες. Το *clavier oculaire* που τελικά κατασκευάζει ο Castel (οφθαλμικό κλαβιέ, αρχικά με πρίσματα αλλά στην συνέχεια με επιφάνειες χαρτιού) προβάλλει φως, παραγόμενο από φλόγες κεριών, μέσα από χρωματιστά χάρτινα φίλτρα,

²⁰Jewanski, "colour and music." In *Grove Music Online, Oxford Music Online*

²¹Louis Bertrand Castel, (1688-1757). Γάλλος μαθηματικός. Έγραψε πλήθος θεωρητικών συγγραμμάτων σχετικά με τα μαθηματικά και την φυσική. Μελέτησε ιδιαίτερα τις θεωρίες του Newton. (Peacock "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 399.)

πάνω σε ένα πανί. Τα φίλτρα αντιστοιχούνται ένα προς ένα με πλήκτρα ενός μουσικού πληκτρολογίου από το οποίο και ελέγχονται.²²

Παράδειγμα 2: Louis-Bertrand Castel, πίνακας ηχοχρωματικών αντιστοιχιών.²³



Ο Castel φαντάζεται αυτόν τον μηχανισμό ως το μέσο όπου τα μάτια θα έχουν τις ίδιες απολαύσεις με αυτές που προσφέρει η μουσική στα αυτιά. Αναφέρεται στον μηχανισμό αυτόν ως «ένα όργανο των αισθήσεων»²⁴ και οραματίζεται την μαζική διάδοση του οργάνου ως ένα νέο τρόπο δημοφιλούς ψυχαγωγίας. Ωστόσο αντιστοιχώντας συγκεκριμένους φθόγγους με επίσης συγκεκριμένες αποχρώσεις και αποδίδοντας αυτές τις σχέσεις άμεσα με μία νέα εφεύρεση επηρεάζει λιγοστούς εφευρέτες που προσπαθούν να φτιάξουν αντίστοιχα μηχανήματα τον 18^ο αιώνα. Πιθανόν το περιορισμένο ενδιαφέρον να οφείλεται στην τεχνολογική δυσκολία κατασκευής τους. Κάτι που επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι εντείνονται οι προσπάθειες προς αυτή την κατεύθυνση τον 19^ο αιώνα όταν είναι πλέον δυνατή η χρήση του ηλεκτρικού ρεύματος. Οι σκέψεις του Castel τότε βρίσκουν μεγαλύτερη πρακτική εφαρμογή από εφευρέτες στην Ευρώπη όπου κατασκευάζονται μηχανισμοί προβολής φωτός με μουσικά πληκτρολόγια χρησιμοποιώντας την νέα πλέον ενέργεια του υγραερίου για φως, ενώ στις ΗΠΑ κατασκευάζονται αντίστοιχοι μηχανισμοί με σκέψεις περί μετατροπής τους σε οικιακής χρήσης συσκευές.²⁵

²²Jewanski, "colour and music." In *Grove Music Online, Oxford Music Online*
Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 400.

²³ "Trinity College Dublin – Academia.edu", τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου 2012, http://tcd.academia.edu/MauraMcDonnell/Papers/521469/Visual_Music

²⁴ Hankins and Silverman, Thomas L. and Robert J. *Instruments and the imagination* (USA: Princeton University Press, 1995), 74.

²⁵Brougher, Kerry et al *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900* (Los Angeles: Thames & Hudson, 2005), 70.
Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 399-401.

Η ιατρική μελέτη της συναισθησίας

Η συναισθησία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα προσδιορίζεται στην ιατρική σαν ψυχοπαθολογικό φαινόμενο. Είναι σημαντικό να ανιχνευτεί έστω και επιφανειακά η ιατρική μελέτη της συναισθησίας καθώς θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμπληρώνει και αναπροσδιορίζει το ενδιαφέρον που έδειξαν οι επιστήμονες και οι εφευρέτες για την αντιστοίχιση χρωμάτων και ήχων ως φυσικά φαινόμενα. Με την συναισθησία η συσχέτιση ήχων και χρωμάτων και η οπτική απόδοση του ήχου προσδιορίζονται ως υποκειμενικά φαινόμενα καθώς προκύπτουν από την έρευνα της ανθρώπινης αντίληψης των αισθητηριακών φαινομένων.

Ιατρικά η συναισθησία αφορά την πρόσληψη ερεθισμάτων μέσω μίας αίσθησης που εμφανίζεται άρρηκτα συνδεδεμένη με ερεθίσματα άλλων αισθητηρίων οργάνων, οδηγώντας έτσι σε μια διττή αισθητηριακή εμπειρία.²⁶

Η συναισθησία μελετάται στον τομέα της, νεοσύστατης για την εποχή επιστήμης, ψυχολογίας αρχικά στην Αγγλία από τον ερευνητή Francis Galton²⁷ το 1880. Ο Galton επισημαίνει ότι είναι κληρονομικής προδιάθεσης και πολύ σπάνια, με τις νεότερες μελέτες συναντάται σε 1 στους 2000 ανθρώπους, όπως και ότι η πιο κοινή μορφή της είναι η πρόσληψη των ήχων σε χρώματα (colour-hearing συναισθησία).²⁸

Υπάρχει μεγάλο ενδιαφέρον για την συναισθησία από τους ψυχολόγους στην δυτική Ευρώπη του διαστήματος 1880-1930 οι οποίοι προσπαθούν να εντοπίσουν περιπτώσεις της και να τις κατηγοριοποιήσουν, ενώ ταυτόχρονα να ερευνήσουν κατά πόσο είναι ψυχολογική πάθηση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εποχής των πρώτων μελετών είναι ο ερευνητής Theodore

²⁶Ramachandran and Hubbard, V.S. and E.M. "Psychophysical Investigations into the Neural Basis of Synaesthesia", *Biological Sciences*, Vol. 8, No. 1470 (May 2001): 979, 982, <http://www.jstor.org/stable/3067657>

²⁷ Francis Galton (1822-1911), Άγγλος πολυμαθής επιστήμονας και εφευρέτης. Ασχολήθηκε κυρίως με την ψυχομετρία, την ανθρωπολογία και την γενετική. (Galton and Galton, David J. and Clare J. "Francis Galton: And Eugenics Today", *Journal of Medical Ethics*, Vol.24, No.2 (April 1998): 99, <http://www.jstor.org/stable/27718075>)

²⁸Ramachandran and Hubbard, "Psychophysical Investigations into the Neural Basis of Synaesthesia", 979.

Flournoy.²⁹ Το 1892 ξεκινά μία σειρά ερωτηματολογίων με λίστες συμβόλων, χρωμάτων και ήχων τα οποία καλούνται να τα συμπληρώσουν ανά τακτά χρονικά διαστήματα άτομα που ισχυρίζονται ότι είναι συναισθητικά. Ένα σταθερό ποσοστό των εξεταζόμενων ατόμων αντιστοιχεί με τον ίδιο τρόπο αυτά τα στοιχεία.³⁰

Είναι αξιοσημείωτο ότι την ίδια περίοδο, όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα, η ιατρική μελέτη της συναισθησίας συγχρονίζεται με τον αισθητικό προσδιορισμό της από το λογοτεχνικό κίνημα του συμβολισμού. Επίσης η συναισθησία καταγράφεται ιστορικά, είτε ως νευρολογική πάθηση είτε ως εκούσια αισθητηριακή δυνατότητα, ως μια ιδιαίτερη ιδιότητα συγκεκριμένων καλλιτεχνών που πρόκειται να μελετηθούν στα επόμενα κεφάλαια. Θα πρέπει να επισημανθεί εδώ ότι στην παρούσα εργασία η αναφορά στο φαινόμενο της συναισθησίας δεν γίνεται στο πλαίσιο μιας προσέγγισης της ψυχοακουστικής επιστήμης³¹, αλλά μέσα από το πρίσμα της ιστορίας της τέχνης, με στόχο την πληρέστερη εξέταση του ευρύτερου πεδίου της οπτικής μουσικής.

Η μουσική ως αναγκαίο στοιχείο στην αισθητική θεώρηση κάθε καλλιτεχνικής έκφρασης

Παράλληλα με την αντιστοίχιση ήχων και χρωμάτων και τις πρώτες σκέψεις περί οπτικής απόδοσης του ήχου μέσω φυσικών θεωριών, νέων εφευρέσεων και της ιατρικής μελέτης της συναισθησίας, ο Ευρωπαϊκός πολιτισμός του 19^{ου} αιώνα χαρακτηρίζεται από το κίνημα του ρομαντισμού. Ο ρομαντισμός είναι μία πολύπλοκη αισθητική θεώρηση που αφορά την φιλοσοφία, την λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες και την μουσική. Η αρχή γίνεται από

²⁹ Theodore Flournoy (1854-1920), Ελβετός καθηγητής στο πανεπιστήμιο της Γενεύης, όπου πραγματοποίησε πλήθος πειραμάτων και ερευνών στον τομέα της ψυχολογίας. (Nicolas and Charvillat, Serge and Agnes "Theodore Flournoy (1854-1920) and Experimental Psychology: Historical Note", *The American Journal of Psychology*, Vol.111, No.2 (Summer 1998): 299, <http://www.jstor.org/stable/1423490>)

³⁰ Cretien, Campen Van "Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia", *Leonardo* 32, no.1 (1999):9, <http://www.jstor.org/stable/1576620?origin=JSTOR-pdf>
Mary, Calkins Whiton "Synaesthesia", *The American Journal of Psychology* 7, no.1 (1895):95, <http://www.jstor.org/stable/1412040?origin=JSTOR-pdf>

³¹ Ψυχοακουστική είναι η επιστήμη που ασχολείται με το πώς φυσικά χαρακτηριστικά του ήχου προσλαμβάνονται με την ακοή και γίνονται αντιληπτά από τον ακροατή. [Moore, Brian C.J. "Hearing and psychoacoustics." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42531> (τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)]

φιλοσόφους και ποιητές που από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα αναζητούν έναν έντονα συναισθηματικό τρόπο έκφρασης. Πρώτη φορά ο καλλιτέχνης αισθάνεται μοναδικός για αυτή του την ιδιότητα, ως διαφορετικό άτομο σε σχέση με την υπόλοιπη ανθρώπινη κοινωνία. Όχι όμως επειδή μπορεί να αναπαραστήσει καταστάσεις με ήχους, λέξεις ή εικόνες αλλά γιατί μπορεί να εκφραστεί με τα προαναφερθέντα υλικά. Η έκφραση και το συναίσθημα αποτελούν την συνειδητή πηγή της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σημαντικό για την παρούσα εργασία είναι ότι τον 19^ο αιώνα συνειδητοποιείται πως οι τέχνες δεν κάνουν μόνο αντιληπτές τις δομές αντικειμένων ή οπτικών και ακουστικών ερεθισμάτων αλλά εκφράζουν συναισθήματα και προσωπικές οπτικές.³²

Το κίνημα του ρομαντισμού αναλύεται σε αυτό το σημείο της εργασίας όχι μόνο γιατί συγχρονίζεται με το πλήθος των δεδομένων της προηγούμενης ενότητας. Όπως θα υποστηριχθεί στο υπόλοιπο κεφάλαιο, μέσα από το κίνημα αυτό η μουσική αρχίζει να αποτελεί πρότυπο για το σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Αυτή είναι και η θέση που εξελίσσεται και τελικά ενσωματώνεται σε μία νέα, αισθητική αυτή την φορά, θεωρία αντιστοιχιών.

Το ρομαντικό ιδεώδες εκφράζει την διάθεση της δημόσιας προβολής των ατομικών συναισθημάτων, την τάση φυγής από την καθημερινή πραγματικότητα και τη στροφή στους χώρους του μύθου, του ονείρου και της φαντασίας, καθώς και τη γενικευμένη νοσταλγία για το παρελθόν και επανεκτίμηση της παράδοσης και της ιστορίας, με μία νέα αντίληψη για το ρόλο του καλλιτέχνη ως πρωτοπόρου, διανοούμενου και στοχαστή. Οι ρομαντικοί καλλιτέχνες διατυπώνουν σκέψεις για τον κοινωνικό και τον πολιτικό ρόλο του καλλιτέχνη, εκφραζόμενοι μέσα από μια αίσθηση καλλιτεχνικής συντροφικότητας, με την συνειδητή πεποίθηση ότι οι δράσεις και τα έργα τους αποτελούν κοινωνική πρωτοπορία.³³

Το σημαντικό είναι ότι το ρομαντικό κίνημα οδηγεί στον προσδιορισμό, συνειδητά πια, του συναισθήματος σαν βάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας

³² Eldridge, Richard "Romanticism." In *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0450#e0450-s0002> (τελευταία πρόσβαση 11 Οκτωβρίου, 2011)

³³ Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και έξυπνους μεγάλους: Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, 137-141.

και ότι ο πιο κατάλληλος τρόπος για την καλλιτεχνική μετάδοση και χρήση του συναισθήματος στην δημιουργία ορίζεται η μουσική.³⁴

Όπως αναφέρει και ο E.T.A. Hoffman³⁵:

«Η μουσική είναι η πιο ρομαντική από όλες τις τέχνες-θα μπορούσε κανείς να πει, η μόνη αληθινά ρομαντική-αφού αποκλειστικό της αντικείμενο είναι το άπειρο. »³⁶

Ειδικά μετά τα κείμενα κριτικής μουσικών έργων του Ludwig van Beethoven³⁷ από τον Hoffman, όπως επισημαίνει και ο Jim Samson³⁸, όπου αναφέρεται ότι η μουσική πρέπει να αντιμετωπίζεται ως η υπέρτατη ρομαντική τέχνη και πρωταρχική τέχνη των συναισθημάτων, το σύνολο των καλλιτεχνών στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα αναπροσδιορίζουν την μουσική από σύστημα οργανωμένων ήχων σε εκφραστικό μέσο. Ταυτόχρονα, με την ανάδυση της αστικής τάξης η καλλιτεχνική δημιουργία απελευθερώνεται από την αποκλειστική εξυπηρέτηση κοινωνικών συνθηκών και όπως επισημαίνει και η Lydia Goehr³⁹ η μουσική πρακτική αλλάζει στόχο. Η μουσική πλέον αφορά αποκλειστικά τον μουσικοσυνθέτη και την ανάγκη του για αυτοέκφραση. Σημαντικό αποτέλεσμα είναι ότι δίνεται μεγάλη σημασία στην οργανική

³⁴ Bowie, Andrew "Philosophy of music §III: Aesthetics 1750-2000." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52965pg3?q=philosophy+of+music&search.=quick&pos=4&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 12 Αυγούστου, 2011)

³⁵ E.T.A Hoffman (1776-1822), Γερμανός συγγραφέας, μουσικοσυνθέτης και μουσικοκριτικός και ένας από τους σημαντικότερους συγγραφείς του ρομαντικού κινήματος. Με τα λογοτεχνικά και θεωρητικά του κείμενα επηρεάζει έντονα την καλλιτεχνική κίνηση του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Michels, Ulrich *Ατλας της μουσικής: Ιστορικό μέρος, από το Μπαρόκ έως σήμερα*, τόμος II (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 437,451.

³⁶ Από το δοκίμιο του E.T.A Hoffman «Η οργανική μουσική του Μπετόβεν»

Beardsley, Monroe C. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1989), 238,239.

³⁷ Ludwig van Beethoven (1770-1827), Γερμανός μουσικοσυνθέτης. Τον 19^ο αιώνα η μουσική του και οι θεωρίες του λειτούργησαν ως πρότυπο για τους ρομαντικούς καλλιτέχνες και συγγραφείς. Ήταν από τους πρώτους που τόνισε την σημασία που έχει η προσωπική ανάγκη για καλλιτεχνική δημιουργία σε αντιπαράβολή με την οριοθέτησή της μουσικής πρακτικής από κανόνες του κλήρου και της αριστοκρατίας. Μέχρι σήμερα το έργο και η προσωπικότητα του Beethoven θεωρούνται κομβικό σημείο στην ιστορία της δυτικής τέχνης.

["Beethoven, Ludwig van." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026?q=Beethoven&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 4 Ιουνίου, 2012)]

³⁸ [Samson, Jim "Romanticism." In *Grove Music Online, Oxford Music Online*,

http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751?q=romanticism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 4 Ιουνίου, 2012)]

³⁹ [Γκέρ, Λύντια *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων: ένα δοκίμιο για τη φιλοσοφία της μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2005), 371.]

μουσική καθώς με αυτήν, λόγω της λιγότερο αναφορικής φύσης των ήχων σε σχέση με τους λεκτικούς και οπτικούς κώδικες, θεωρείται ότι εκφράζεται το συναίσθημα πιο άμεσα και αυτούσια από οποιοδήποτε άλλο τρόπο. Η απόλυτη εκφραστική δύναμη της μουσικής επισημαίνεται από τον Hoffman και εξυμνείται από πλήθος κειμένων ρομαντικών κριτικών και συγγραφέων και στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ο Eduard Hanslick⁴⁰, με το θεωρητικό του έργο *Vom Musikalisch-Schoenen* (Για το ωραίο στη μουσική, 1854) χρησιμοποιεί τον όρο απόλυτη μουσική⁴¹ και τον παρουσιάζει ως αισθητική θέση. Εκεί όμως ο Hanslick δεν αναλύει την σημασία της έκφρασης και του συναισθήματος στην μουσική δημιουργία αλλά την φύση και το περιεχόμενο της μουσικής τέχνης. Ο όρος αφορά την μουσική τέχνη που είναι εντελώς απογυμνωμένη από αναφορικούς κώδικες, καθώς για τον Hanslick το υλικό της και το περιεχόμενό της ταυτίζονται. Η μουσική είναι μόνο ένα σύνολο ήχων που κατηγοριοποιούνται και δομούνται σύμφωνα με συστήματα και οποιαδήποτε άλλη περιγραφή δίνεται στην μουσική τέχνη αφορά εξωμουσικά στοιχεία. Στο επόμενο κεφάλαιο της εργασίας θα δούμε ειδικότερα πως και γιατί το ιδεώδες της απόλυτης μουσικής επηρεάζει ιδιαίτερα ζωγράφους των αρχών του 20^{ου} αιώνα.⁴²

Ωστόσο η απόλυτη εκφραστική δύναμη που δίνεται από τους ρομαντικούς στην μουσική τέχνη οδηγεί σε μία κύρια τάση δημιουργικής πρακτικής στην δυτική μουσική σύνθεση του 19^{ου} αιώνα στην οποία ο Hanslick αντιπαρέβαλλε

⁴⁰ Eduard Hanslick (1825-1904), Τσέχος κριτικός και θεωρητικός μουσικής, προώθησε την ιδέα της αυτονομίας και της αυτοαναφορικότητας της μουσικής τέχνης. [Payzant, Geoffrey "Hanslick, Eduard." In *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0250?q=Hanslick&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 24 Απριλίου, 2012)]

⁴¹ Έως τότε ο όρος απόλυτη μουσική χρησιμοποιούνταν σε κείμενα ρομαντικών φιλοσόφων και κριτικών, όπως οι J.L. Tieck, J.G. Herder, W.H. Wackenroder, Jean Paul Richter και E.T.A. Hoffmann. Δεν οριοθετούσε την εξήγηση της μουσικής τέχνης. Υποδήλωνε μόνο διάφορους αισθητικούς προβληματισμούς όπου εξετάζονταν τα στοιχεία που θα έπρεπε να απαρτίζουν την ιδανική μουσική. [Scruton, Roger "absolute music." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00069?q=absolute+music&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 24 Απριλίου 2012)]

⁴² Petty, Jonathan Christian "Hanslick, Wagner, Chomsky: Mapping the Linguistic Parameters of Music", *Journal of the Royal Musical Association, Vol.123, No.1* (1998): 39, 40, <http://www.jstor.org/stable/766482>

Samson, Jim "Romanticism." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*
Scruton, Roger "absolute music." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*

την θεώρηση της απόλυτης μουσικής. Η προγραμματική μουσική προσδίδει στην μουσική τέχνη αναπαραστατικές ιδιότητες. Συνθέτες όπως ο Franz Liszt⁴³, θεωρούν ότι με την μουσική τους μπορούν να περιγράψουν συγκεκριμένα συναισθήματα, διαθέσεις, ιστορίες, εικόνες. Τέτοιες συνθέσεις συχνά συνοδεύονται από γραπτά κείμενα, «προγράμματα», ως εξηγήσεις των ιδεών των έργων που πρόκειται να ακούσει το κοινό. Στα επόμενα κεφάλαια θα δούμε πως και γιατί μουσικές συνθέσεις προγραμματικής μουσικής χρησιμοποιούνται από συνθέτες και εικαστικούς.⁴⁴

Η συναισθησία μέσα από το καλλιτεχνικό κίνημα του συμβολισμού

Ο συμβολισμός ξεκινά στην Γαλλία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, στην λογοτεχνία και ειδικότερα στην ποίηση. Αρχή του το μανιφέστο του ποιητή Jean Moréas⁴⁵ (“Le Symbolisme”, *Le Figaro*, 18 Sept 1886) όπου τίθενται οι τάσεις του κινήματος και υιοθετούνται από μία ομάδα ποιητών: Valéry, Verlaine κ.α. Κύρια τάση είναι η άρνηση του υλικού κόσμου και η αντικατάστασή του με μία ονειρική κατάσταση. Ο ποιητής καλείται να ανακαλύψει τους άρατους δεσμούς που ενώνουν τα αντικείμενα τα οποία γίνονται αντιληπτά με τις αισθήσεις, και τα τοποθετεί σε μία σφαίρα ενός ιδεατού κόσμου.⁴⁶

Για τους συμβολιστές η ποίηση είναι ξεχωριστή και αναγκαία πρακτική στην κοινωνία καθώς μόνο ο ποιητής είναι ικανός να βρει τέτοιου είδους «αθέατους» δεσμούς και κατά συνέπεια να τους εκφράσει και να τους καταστήσει αντιληπτούς μέσω καλλιτεχνικών έργων. Με το ποίημα

⁴³ Franz Liszt (1811-1886), Ούγγρος μουσικοσυνθέτης πιανίστας και καθηγητής. Μία από τις σημαντικότερες μορφές του ρομαντικού κινήματος στην μουσική. Ειδικότερα αυτός εισήγαγε τον όρο «πρόγραμμα» ως επεξήγηση του μουσικού έργου.
[“Liszt, Franz [Ferenc].” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265?q=franz+liszt&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 12 Μαρτίου, 2012)

Tucker and Chalmers, G.M. and Kenneth “programme music.” In *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5370> (τελευταία πρόσβαση 19 Μαρτίου, 2012)]

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Jean Moreas (1856-1910), συμβολιστής ποιητής ελληνικής καταγωγής με καλλιτεχνική δράση στην Γαλλία.

[Kaplan, Julius “Symbolism.” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082761?q=Jean+Moreas&search=quick&pos=5&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 3 Οκτωβρίου, 2011)]

⁴⁶ Ibid.

“Correspondances”⁴⁷ (Αντιστοιχίες) στην συλλογή *Fleurs du mal* (Τα άνθη του κακού, 1857) του ποιητή Charles Baudelaire⁴⁸, οι συμβολιστές, όπως επισημαίνει και ο Charles Chadwick, συνειδητοποιούν αυτούς τους δεσμούς μεταξύ τεχνών, συναισθημάτων και ορατής πραγματικότητας και τους ορίζουν ως συναισθησία. Η συναισθησία για τους συμβολιστές αποτελεί αισθητική θεώρηση που καθορίζει το πρότυπο της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Είναι το ενωτικό πλαίσιο που προβάλλει την σπουδαιότητα τις αντιστοιχίσεων των αισθητηριακών εμπειριών και των συναισθημάτων με οδηγό και σκοπό την εκφραστική δύναμη της μουσικής στην δημιουργία κάθε είδους καλλιτεχνικού έργου.⁴⁹

Οι συμβολιστές με την συναισθησία ενώνουν και εξελίσσουν τις κύριες ρομαντικές θεωρίες για την θέση της μουσικής στην καλλιτεχνική δημιουργία και ταυτόχρονα προωθούν μία, αισθητική και όχι επιστημονική αυτή την φορά, θεωρία των αντιστοιχιών. Αντιστοιχούν τις αισθητηριακές εμπειρίες με τον συναισθηματικό τους αντίκτυπο και μιλούν για έναν ιδεατό κόσμο όπου αυτές οι συνδέσεις υπάρχουν αλλά δεν είναι αντιληπτές με τα αισθητήρια όργανα. Ο καλλιτέχνης κρίνεται ως ο μοναδικός που έχει την ικανότητα της σύλληψης και της παρουσίασης αυτών των δεσμών με την δημιουργία έργων. Παράλληλα γίνεται αντιστοιχίση της ποίησης και κατ’ επέκταση όλων των τεχνών με την μουσική. Μοναδικός συνδυαστικός κρίκος των τεχνών θεωρείται η μουσική που με την ιδιότητα του άμεσου εκφραστικού μέσου από τον ρομαντισμό λειτουργεί ως πρότυπο υποβολής των αντιστοιχίσεων που επιζητούν οι συμβολιστές. Με την αρχή του γαλλικού συμβολισμού στην ποίηση, η συναισθησία αποκτά σημαντική θέση στην μετέπειτα φιλοσοφία της τέχνης και στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ειδικότερα, όπως θα δούμε στο τρίτο κεφάλαιο,

⁴⁷ Στο ποίημα προσδιορίζεται η φύση όπου όλα τα φαινόμενα της συνδέονται σε έναν κόσμο συμβόλων όπου οι ήχοι, τα αρώματα και τα χρώματα αντιστοιχούνται. Ο άνθρωπος τα ενώνει μέσω των αισθήσεών του και καλείται να αναγνωρίσει και να εκφράσει λεκτικά αυτούς τους δεσμούς. (Βλ. Παράρτημα, ενότητα 1)

⁴⁸ Charles Baudelaire (1821-1867), Γάλλος συγγραφέας και κριτικός. Η ποιότητα και το περιεχόμενο του έργου του καθόρισε την πορεία της δυτικής ποίησης.
[Savy, Nicole “Baudelaire, Charles (-Pierre).” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T006905?q=Charles+Baudelaire&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)

⁴⁹ Chadwick, Charles *Η γλώσσα της κριτικής: συμβολισμός*, τόμος 16 (Αθήνα: Ερμής, 1989), 27, 28.

αποτελεί θεμελιώδη όρο για τη διάκριση της οπτικής μουσικής σε ξεχωριστή καλλιτεχνική τάση.

Μουσικοί όροι σε τίτλους εικαστικών έργων

Οι καλλιτέχνες της δυτικής Ευρώπης του 19^{ου} αιώνα χαρακτηρίζονται από την συνεχή ανάγκη για άμεση έκφραση στην δημιουργία και την ανάδειξη της μουσικής τέχνης σε κύριο πρότυπο αυτής της αναζήτησης. Στο τελευταίο τέταρτο του αιώνα ειδικότερα, εικαστικοί αρχίζουν να θεωρούν ότι η ζωγραφική πρέπει να επιτύχει την ίδια εκφραστική αμεσότητα που προωθείται από το ρομαντικό κίνημα για την τέχνη τους. Χαρακτηριστικό είναι ότι πιστεύουν πως μπορούν να την επιτύχουν υιοθετώντας στην πρακτική τους όρους της μουσικής τέχνης.

«Όπως η μουσική είναι η ποίηση του ήχου, έτσι και η ζωγραφική είναι η ποίηση του ορατού ... η Τέχνη... στέκεται μόνη...».⁵⁰

Το 1878 ο Αμερικανός ζωγράφος James McNeill Whistler⁵¹ με κύρια δράση στην Αγγλία και την Γαλλία συσχετίζει ειδικότερα την ζωγραφική με την μουσική μιλώντας κι αυτός μέσα στο πλαίσιο της αντιστοίχισης των τεχνών στο βιβλίο του *The gentle art of making enemies*.⁵² Ο Whistler προσπαθεί να δείξει αυτή την αντιστοίχιση πρακτικά με τα ζωγραφικά του έργα. Με πρώτο τον πίνακα “The White Girl” (“Symphony in White No.1”) το 1862 (βλ. Εικόνα 1) αρχίζει να τοποθετεί μουσικούς τίτλους στις δημιουργίες του, τονίζοντας την δημιουργική ελευθερία και την άμεση εκφραστικότητα που νιώθει ότι επιτυγχάνει με αυτόν τον τρόπο, ξεκινώντας μία πρακτική που ακολουθείται από γενιές καλλιτεχνών. Σημαντικό είναι ότι με τον Whistler δεν εγκαινιάζεται

⁵⁰Whistler, James Abbot McNeill *The gentle art of making enemies (1890)* (New York: Dover Publications, 1967), 127.

⁵¹ James Abbot McNeill Whistler (1834-1903), Αμερικανός ζωγράφος που δρα μεμονωμένα καλλιτεχνικά και αποτελεί συνδετικό κρίκο μετάδοσης τεχνικών και θεωριών της ζωγραφικής τέχνης σε Αμερική και Ευρώπη στα μέσα του 19^{ου} αιώνα.

[MacDonald, Margaret F. “Whistler, James (Abbott) McNeill.” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T091375?q=whistler&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 12 Νοεμβρίου, 2011)

⁵² Το βιβλίο αυτό περιέχει ένα πλήθος διαλέξεων, γραμμάτων και κριτικών κειμένων του Whistler. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι, όπως φαίνεται και από τον τίτλο του (*Η ευγενής τέχνη του να δημιουργείς εχθρούς*), η σαρκαστική διάθεση του συγγραφέα. Συμπεριλαμβάνει έναν επιλεγμένο αριθμό κειμένων από κριτικούς τέχνης που είχαν κατά καιρούς ασχοληθεί με το έργο του και ο Whistler αντιπαραβάλλει σε αυτά δικές του απόψεις με σκοπό να καταγγείλει τον επιθετικό λόγο τους.

μόνο η χρήση μουσικών τίτλων σε εικαστικά έργα. Η πρακτική αυτή υποδεικνύει μία μέθοδο ενσωμάτωσης μουσικών στοιχείων στην ζωγραφική τέχνη και ειδικότερα τον επόμενο αιώνα, όπως θα δούμε στο δεύτερο κεφάλαιο, ζωγράφοι ξεκινούν να υιοθετούν και με άλλους τρόπους στοιχεία μουσικού περιεχομένου.⁵³

Εικόνα 1: James McNeill Whistler, “The White Girl” (“Symphony in White No.1”) (1862).⁵⁴



Ένα σημαντικό βήμα εξέλιξης της μεθόδου μουσικής τιτλοφορίας εικαστικών έργων παρουσιάζεται στο μεταίχμιο της αλλαγής από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα και προέρχεται από τον Λιθουανό συνθέτη-ζωγράφο Mikalojus Konstantinas Ciurlionis.⁵⁵ Οι τίτλοι των εικαστικών έργων του Ciurlionis είναι μουσικού περιεχομένου. Το καινούριο όμως είναι ότι παρουσιάζει την τεχνική των μουσικών τίτλων ως αποτέλεσμα της οπτικής προσέγγισης της μουσικής φόρμας που πιστεύει ότι επιτυγχάνεται στους πίνακές του. Εδώ και τα τρία έργα μαζί (βλ. Εικόνα 2) αποτελούν την “*Sonata V: sonata of the sea*” (1908),

⁵³Zilczer, Judith “Color Music”: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art”, *Artibus et Historiae*, Vol.8, No.16 (1987): 102, <http://www.jstor.org/stable/1483303>

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Mikalojus Konstantinas Ciurlionis (1875-1911), Λιθουανός μουσικοσυνθέτης και ζωγράφος. Παραγωγικότατος καλλιτέχνης με 300 περίπου μουσικές συνθέσεις όπως και εικαστικά έργα. Ωστόσο το έργο του έγινε ιδιαίτερα γνωστό μετά τον θάνατό του. Πίνακές του πρωτοπαρουσιάστηκαν σε εικαστική έκθεση στο Λονδίνο το 1912 και έπειτα και στην υπόλοιπη Ευρώπη. Αξιοσημείωτο για τα πλαίσια της εργασίας είναι ότι τα έργα του τράβηξαν την προσοχή αφηρημένων ζωγράφων. (Kennaway, George “Lithuanian Art and Music Abroad: English Reception of the Work of M.K. Ciurlionis, 1912-39”, *The Slavonic and East European Review*, Vol.83, No.2 (2005):234,235, <http://www.jstor.org/stable/4214087>)

και είναι μέρος σειράς εικαστικών έργων με τον τίτλο *Cycles*. Ο κάθε πίνακας έχει έναν μουσικό τίτλο που δηλώνει την προσπάθεια απεικόνισης μερών αντίστοιχων μίας μουσικής σονάτας: από τα αριστερά προς τα δεξιά “Allegro”, “Andante”, και “Finale”.⁵⁶

Εικόνα 2: Mikalojus Konstantinas Ciurlionis, “Sonata V: sonata of the sea”, (1908).⁵⁷



Το όργανο χρωμάτων και η χρωματική μουσική

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα οι επιστημονικές ηχοχρωματικές αντιστοιχίες, η εφεύρεση μηχανισμών σύνδεσης ήχων και χρωμάτων και οι αισθητικές θεωρήσεις του αιώνα οδηγούν σε μία ιδιαίτερη εικαστική καλλιτεχνική δημιουργική εφαρμογή. Ο Alexander Wallace Rimington είναι ο πρώτος που αντιμετωπίζει και παρουσιάζει τις εφευρέσεις αντιστοιχίας χρωμάτων και ήχων ως εργαλεία δημιουργίας. Με την χρωματική του μουσική (colour music), μία καινούρια καλλιτεχνική πρακτική όπου χρήση τέτοιων μηχανισμών γίνεται μπροστά σε κοινό με χαρακτήρα συναυλίας, η ηχοχρωματική αντιστοιχία αρχίζει να αποκτά αισθητικές προεκτάσεις και να ενσωματώνεται στις ρομαντικές θεωρήσεις περί ανάγκης της μουσικότητας στην καλλιτεχνική δημιουργία.

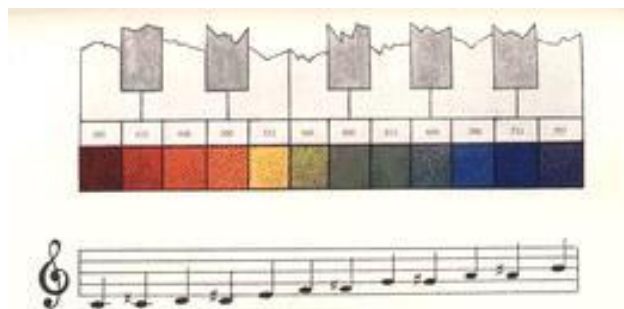
Το 1893 ο Rimington κατασκευάζει το «όργανο χρωμάτων» (colour organ) (βλ. Παράρτημα, εικόνα 2) στην Αγγλία και καθιερώνει αυτόν τον όρο για όλους τους προηγούμενους και επόμενους παρόμοιους μηχανισμούς προβολής φωτός. Χωρίζει το χρωματικό φάσμα σε διαστήματα κυμάτων

⁵⁶ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 27, 30.

⁵⁷ “Works and details | M.K. Ciurlionis”, τελευταία πρόσβαση 18 Νοεμβρίου, 2011, <http://ciurlionis.eu/en/painting/info/?ciklas=5>

φωτός και αντιστοιχεί τα διαστήματα αυτά με τις αποστάσεις των μουσικών τόνων (βλ. Παράδειγμα 3), δίνοντας ταυτόχρονα σημασία στις χροιές των χρωμάτων και στα τονικά ύψη. Ενώ λοιπόν κάθε οκτάβα περιέχει ίδια σειρά χρωμάτων, υψηλότεροι φθόγγοι αντιστοιχούνται σε φωτεινότερες αποχρώσεις των ίδιων χρωμάτων.⁵⁸

Παράδειγμα 3: Alexander Wallace Rimington, πίνακας ηχοχρωματικών αντιστοιχιών.⁵⁹



Το όργανο χρωμάτων του αποτελείται από πέντε οκτάβες, δεκατέσσερις βασικές λάμπες και πολλά γυάλινα χρωματιστά φίλτρα που ελέγχονται από τρεις επιπλέον μοχλούς που καθορίζουν τρεις ποιότητες χρώματος: χροιά, φωτεινότητα, απόχρωση. Οι μηχανισμοί αυτοί ενεργοποιούν προβολές κινούμενου χρωματιστού φωτός σε άσπρη οθόνη ή ύφασμα, ενώ και αυτό επίσης δεν παράγει ήχους. Ο κατασκευαστής όμως θέλει να παίζεται με μουσική συνοδεία. Έτσι τοποθετείται για το ευρύ κοινό στο St.James Hall του Λονδίνου ως όργανο συναυλιών. Κατά την διάρκεια του έτους 1895 το όργανο χρησιμοποιείται σε τέσσερις συναυλίες μουσικών κομματιών των Wagner⁶⁰, Chopin⁶¹, Bach⁶² και Dvorak⁶³ προβάλλοντας χρώματα. Κάθε φορά

⁵⁸ Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 401, 402.

⁵⁹ Rimington, Alexander Wallace *Colour-Music: The Art of Mobile Colour (1912)* (Boston: Adamant Media Corporation, 2005), 50.

⁶⁰ Richard Wagner (1813-1883), Γερμανός μουσικοσυνθέτης του 19^{ου} αιώνα. Από τις πιο σημαντικές μορφές της δυτικής τέχνης καθώς μέσα από την καλλιτεχνική φόρμα της όπερας όρισε και επαναπροσδιόρισε θεωρητικά και πρακτικά πολλές αισθητικές θέσεις. [Millington, Barry "Wagner: (1) Richard Wagner." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29769pg1#S29769.1> (τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)]

⁶¹ Frederic Chopin (1810-1849), Γαλλοπολωνός μουσικοσυνθέτης της ρομαντικής περιόδου. [Michels, Ulrich *Άτλας της μουσικής: Ιστορικό μέρος, από το Μπαρόκ έως σήμερα*, τόμος II (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), 477.]

⁶² Johann Sebastian Bach (1685-1750), Γερμανός συνθέτης και μουσικός. Ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της Μπαρόκ περιόδου. Η σπουδαιότητα του έργου του αναγνωρίστηκε όμως τον 19^ο αιώνα.

χρησιμοποιείται η παρτιτούρα του πιάνου από το μουσικό πληκτρολόγιο του οργάνου χρωμάτων ενώ παράλληλα ακούγεται η μουσική που παίζεται από πιάνο, εκκλησιαστικό όργανο και ορχήστρα. Το νέας κατασκευής όργανο και οι παρουσιάσεις του διαδίδονται πολύ μέσω του τύπου και το 1911 ο Rimington δημοσιεύει ένα βιβλίο για τις αισθητικές προεκτάσεις της κατασκευής, το *Colour-Music: The Art of Mobile Colour*. Εδώ ο όρος χρωματική μουσική παρουσιάζεται ως ανεξάρτητο είδος τέχνης με βασικό στοιχείο την χρήση του κινητού χρώματος (mobile colour).⁶⁴

«Για την περίπτωση του ήχου έχει δημιουργηθεί η μεγαλειώδης τέχνη της μουσικής, όμως καμία τέτοια τέχνη με το χρώμα ως κύριο περιεχόμενο της δεν έχει φτιαχτεί ακόμα. Δεν υπάρχει πλέον λόγος να συνεχιστεί κάτι τέτοιο, δηλαδή το να μην αναπτυχθεί μία χρωματική τέχνη αντίστοιχη της μουσικής τέχνης. Η χρωματική μουσική ή η τέχνη του κινητού χρώματος είναι η τέχνη που γεμίζει αυτό το κενό... το χρώμα είναι ικανό να προσφέρει την ίδια ευχαρίστηση και το ίδιο ενδιαφέρον με τον ήχο.»⁶⁵

Παράλληλα η σημασία της μουσικής στην καλλιτεχνική δημιουργία που τόσο έχει τονιστεί αυτό τον αιώνα, δεν αφήνει ανεπηρέαστο τον Rimington. Μετά την ηχοχρωματική αντιστοιχία προωθεί μία νέα πολυεπίπεδη αντιστοιχηση μεταξύ εικαστικής και μουσικής τέχνης. Με τα οπτικοακουστικά θεάματα του 1895 και την προώθηση του οργάνου χρωμάτων ως ένα καλλιτεχνικό εικαστικό εργαλείο στην αλλαγή του αιώνα η χρωματική μουσική εξελίσσεται σε μία εναλλακτική και ανεξάρτητη εικαστική τεχνική. Αρχή της η επιστημονική ηχοχρωματική αντιστοιχία και πρότυπο της η εκφραστική δύναμη της μουσικής τέχνης.

Σε πρώτο επίπεδο με την συνεχή προβολή χρωμάτων στο χώρο χωρίς τα πλαίσια μίας παγιωμένης ζωγραφικής φόρμας ο Rimington συλλαμβάνει αυτή την εναλλακτική δημιουργική χρήση των χρωμάτων ως άμεση μη αναπαραστατική εικαστική έκφραση παρόμοια της μουσικής. Τα χρώματα δεν αφορούν την απεικόνιση τμήματος της φυσικής πραγματικότητας. Την ιδέα

[Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και έξυπνους μεγάλους: Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, 91, 93.]

⁶³ Antonin Dvorak (1841-1904), Τσέχος συνθέτης της ρομαντικής περιόδου. (Ibid., 201)

⁶⁴ Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 401, 402.

⁶⁵ Rimington, Alexander Wallace *Colour-Music: The Art of Mobile Colour (1912)* (Boston: Adamant Media Corporation, 2005), 2.

αυτή θα την επανεξετάσουμε στο επόμενο κεφάλαιο μέσω της αφηρημένης τέχνης. Σε δεύτερο επίπεδο ο Rimmington αναφέρεται στο κινητό χρώμα σαν μία ιδιαίτερη τεχνική παρόμοια της μουσικής πρακτικής καθώς η εναλλαγή οπτικών ερεθισμάτων σε παρουσιάσεις με χαρακτήρα συναυλίας γίνεται σε πραγματικό χρόνο όπως και η μουσική εκτέλεση.⁶⁶

Σημαντικό δεν είναι μόνο ότι η χρωματική μουσική και τα όργανα χρωμάτων εισάγουν την τεχνική της προβολής χρωμάτων ως πρακτική δημιουργίας. Η οπτική προσέγγιση του ήχου εγκαινιάζεται από τον Rimmington στις τέχνες και ξεπερνά την σύλληψη της επιστημονικής ηχοχρωματικής αντιστοιχίας. Μέσα από το ρομαντικό πρίσμα της σημασίας της μουσικής τέχνης σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία αποκτά χαρακτήρα συνειδητής καλλιτεχνικής τάσης. Στο επόμενο κεφάλαιο θα δούμε ότι με την αλλαγή του αιώνα η χρωματική μουσική και η ιδέα της οπτικής προσέγγισης της μουσικής δεν αφορούν πλέον μόνο περιπτώσεις καλλιτεχνών μέσα σε ένα γενικό κλίμα αναζήτησης προς αυτή την κατεύθυνση αλλά ενώνονται, προσδιορίζονται και εξελίσσονται μέσα από συγκεκριμένα κινήματα και είδη τέχνης.

⁶⁶ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 71.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. ΟΡΙΖΟΝΤΑΣ ΤΗΝ ΟΠΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα σημαντικά κινήματα της δυτικής Ευρώπης χαρακτηρίζονται από την αμφισβήτηση και κατάλυση των παραδόσεων του παρελθόντος. Τα δομικά συστήματα πάνω στα οποία βασίζονται καλλιτεχνικές πρακτικές αμφισβητούνται. Ειδικότερα στην μουσική αρχίζει να εγκαταλείπεται η παραδοσιακή τονική αρμονία και στην ζωγραφική η σημασία της αναπαράστασης του φυσικού περιβάλλοντος. Σημαντικό είναι ότι θα δούμε πως πολλοί Ευρωπαίοι και Αμερικανοί ζωγράφοι⁶⁷ εκείνης της περιόδου έχουν ως αισθητικό τους κέντρο μία επαναστατική ιδέα στον κόσμο των τεχνών: οι εικαστικές τέχνες θα πρέπει να επιτυγχάνουν τον ίδιο βαθμό αφαίρεσης και μη αναπαραστατικότητας που συναντάται στην μουσική.⁶⁸ Η αφηρημένη ζωγραφική είναι μία νέα αισθητική και πρακτική όπου δημιουργοί καλούν το κοινό να δει σε πίνακες εικόνες με μη ορισμένη την χρήση χρωμάτων και γραμμών. Δημιουργοί της εποχής προσπαθούν να κατανοήσουν το ρόλο του αφηρημένου θέματος, αποδομώντας και αλλάζοντας τις καλλιτεχνικές φόρμες.⁶⁹

⁶⁷ Έως και τον 19^ο αιώνα για τους καλλιτέχνες των Η.Π.Α και της Ρωσίας οι καλλιτεχνικές δράσεις και αισθητικές θεωρήσεις στις χώρες της δυτικής Ευρώπης λειτουργούν ως πρότυπο. Κατά την διάρκεια του 19^{ου} και Αμερικανοί καλλιτέχνες εκπαιδεύονται σε μεγάλα πολιτισμικά κέντρα της δυτικής Ευρώπης και δημιουργούν με το βλέμμα σε αυτά. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και με το πέρασμα στον 20^ο οι Η.Π.Α και η Ρωσία λόγω νέων διαφορετικών ιστορικών συνθηκών οδηγούνται στην έναρξη της ανεξαρτητοποίησης της πορείας των τεχνών τους. Το ενδιαφέρον όμως είναι ότι το ιδεώδες της οπτικής μουσικής που συνδέεται με την σύλληψη του αφηρημένου στην τέχνη αφορά έναν μεγάλο αριθμό καλλιτεχνών, φιλοσόφων και ανθρώπων των τεχνών από χώρες της δυτικής Ευρώπης, την Ρωσία και των Η.Π.Α παράλληλα. Εικαστικοί και μουσικοί συνεργάζονται, αλληλοεπηρεάζονται και προσεγγίζουν οπτικά μουσική συχνά ακόμα και σε άλλη χώρα από αυτήν της καταγωγής τους. Η καλλιτεχνική τάση της οπτικής μουσικής θα δούμε πώς συνοπτικά στην συνέχεια του κεφαλαίου αφορά συγκεκριμένες καλλιτεχνικές δράσεις των Η.Π.Α και της Ρωσίας μετά την τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα.

[Petrutkin, V. Ya. et al "Russia [Russian Federation]." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T074586?q=russia&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 20 Αυγούστου, 2012)

Whiffen, Marcus et al. "United States of America." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087095?q=usa&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 20 Αυγούστου, 2012)]

⁶⁸ [Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 7.]

⁶⁹ Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και έξυπνους μεγάλους: Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, 310.

Gombrich, E.H. *Το χρονικό της τέχνης* (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998), 557.

Σε αυτό το νέο κλίμα της πρωτοπορίας στις τέχνες θα δούμε πώς η ηχοχρωματική αντιστοιχία και η ιδέα της οπτικής προσέγγισης της μουσικής εξελίσσονται σε νέες καλλιτεχνικές πρακτικές και θεωρητικές θέσεις της μοντέρνας τέχνης και ορίζονται ως οπτική μουσική.

Αντιστοίχιση ήχων και χρωμάτων στις τέχνες

Με πρώτη καλλιτεχνική εφαρμογή της ηχοχρωματικής αντιστοιχίας από το όργανο χρωμάτων του Rimington γίνεται γνωστή μία ενιαία πρακτική διαχείρισή των υλικών της μουσικής και ζωγραφικής τέχνης η οποία δεν έχει οπτικοακουστικό αποτέλεσμα. Εδώ το χρώμα και ο ήχος συνδέονται μέσω μίας μεταφορικής συσχέτισης των υλικών δημιουργίας. Όπως θα δούμε η ιδιαίτερη αυτή σχέση της ηχοχρωματικής αντιστοιχίας μέσα από το νέο καλλιτεχνικό κλίμα του 20^{ου} αιώνα αρχίζει να ενσωματώνεται σε πρακτικές της μουσικής και ζωγραφικής τέχνης. Παράλληλα γίνεται συνειδητή η σημασία και η υποκειμενική διάσταση που δίνεται στην δημιουργική διαχείριση του ήχου και του χρώματος, όπως και η εξέλιξη της αντιστοίχισης τους στο επίπεδο συσχετισμού εικαστικών τεχνών και μουσικής τέχνης.

Χαρακτηριστικό είναι ότι η ηχοχρωματική αντιστοιχία αρχίζει να αφορά και τομείς της φιλοσοφίας. Από τα πρώτα παραδείγματα είναι η προσέγγιση της από την θεοσοφία.⁷⁰ Οι θεοσοφιστές Annie Besant και C.W. Leadbeater μέσα από την πραγματεία *Thought-forms* (1905) μιλούν για την αντιστοίχιση ήχου – χρώματος, και είναι αξιοσημείωτο ότι το κάνουν σε συνάρτηση με την αντίληψη των υλικών όπως προωθήθηκαν από την ιατρική μελέτη και συμβολιστική προσέγγιση της συναισθησίας.

Moszynska, Anna "Abstract art." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T000238?q=Abstract+art&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 12 Νοεμβρίου, 2011)

⁷⁰Η θεοσοφία αφορά ένα πλήθος μεταφυσικών σκέψεων που, υπό την βασική ομάδα της Θεοσοφικής Κοινότητας που ιδρύεται το 1875 στην Νέα Υόρκη, αποκτούν χαρακτήρα συγκεκριμένων θεωριών. Οι Helena Petrovna Blavatsky, Annie Besant, C.W. Leadbeater και άλλα μέλη της προωθούν ένα μείγμα δυτικών παραδόσεων, πνευματισμού και ανατολικών θρησκειών, ειδικά βουδισμού και ινδουισμού. Επηρεάζουν καλλιτέχνες σε Αμερική και Ευρώπη των αρχών του 20^{ου} αιώνα που αναζητούν ένα νέο αίσθημα παρόμοιο του θρησκευτικού για την τέχνη τους.

[Davis, Ann "Theosophy." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T084484?q=theosophy&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 3 Φεβρουαρίου, 2012)]

«Πολλοί άνθρωποι ξέρουν ότι ο ήχος πάντα σχετίζεται με το χρώμα- όταν για παράδειγμα ακούγεται ένας μουσικός φθόγγος τους εμφανίζεται μία απόχρωση ως ανταπόκριση του ήχου ... το κάνουν αυτοί που έχουν τις λεπτότερες αισθήσεις και έχουν μπει στην διαδικασία να τις διευρύνουν. »⁷¹

Η ηχοχρωματική αντιστοιχία στην μουσική πρακτική

Με την χρωματική μουσική και το όργανο χρωμάτων στα τέλη του 19^{ου} αιώνα γίνεται προσπάθεια ανάδειξης τρόπων εικαστικής και οπτικοκουστικής δημιουργίας. Με το πέρασμα όμως στον 20^ο αιώνα, με ένα ίσως από τα πιο χαρακτηριστικά έργα συγχρονισμού οπτικού και μουσικού υλικού του αιώνα η ηχοχρωματική αντιστοιχία ξεκινά να προσεγγίζεται από μουσικοσυνθέτες.

Η αρχή γίνεται με τον συνθέτη Aleksandr Nikolayevich Scriabin⁷² στο συμφωνικό του έργο *Prometei, Poema Ogyna* (Προμηθέας, Ποίημα της Φωτιάς, 1909-10) όπου για πρώτη φορά κατασκευάζεται όργανο χρωμάτων με αποκλειστική του χρήση σε συγκεκριμένη σύνθεση και συναυλία. Στην παρτιτούρα του έργου ο Scriabin γράφει στο πάνω τμήμα το μέρος για ένα ιδεατό φωτοκλαβιέ το (*tastier per) luce* (βλ. Εικόνα 3). Ωστόσο το έργο παρουσιάζεται σε πόλεις της Ευρώπης και των Η.Π.Α. χωρίς όργανο χρωμάτων καθώς είναι δύσκολη η χορήγηση χρημάτων για την κατασκευή του. Τελικά όμως η ορχήστρα Russian Symphony Society⁷³ της Νέας Υόρκης αναλαμβάνει να ερμηνεύσει το έργο ολοκληρωμένα. Με κύριο χρηματοδότη την εταιρεία ηλεκτρικών συσκευών και διαχείρισης ηλεκτρικού ρεύματος Edison Testing Laboratories ξεκινά η κατασκευή ενός οργάνου χρωμάτων για το έργο. Χωρίς την συμμετοχή του Scriabin στον σχεδιασμό του ο ειδικός του

⁷¹ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 213.

⁷² Aleksandr Nikolayevich Scriabin (1871/2-1915). Ρώσος μουσικοσυνθέτης και πιανίστας, παρουσίασε έργα του σε Αμερική και Ευρώπη. Ιδιαίτερα γνωστός για τα εξωμουσικά και χρωματικά στοιχεία που πρόσθεσε στην αρμονική δομή των μουσικών του συνθέσεων. [Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και έξυπνους μεγάλους: Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, 234,235.]

⁷³ Η Russian Symphony Society ιδρύθηκε το 1904 στην Νέα Υόρκη από τον ρώσο τσελίστα Modest Altshuler. Η ορχήστρα ασκούσε σημαντική πολιτισμική επιρροή στην Νέα Υόρκη μέχρι και το 1918 που διαλύθηκε. Σημαντικό είναι ότι ο Altshuler υπήρξε στενός φίλος του Scriabin και ήταν αυτός που προσέγγισε χορηγούς για την χρηματοδότηση του έργου ώστε να παρουσιαστεί με προβολή χρωμάτων.

[Legio, James *Music and modern art* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2002), 79.]

ηλεκτρικού φωτός Preston S. Miller⁷⁴ κατασκευάζει το νέο όργανο χρωμάτων και το ονομάζει chromola. Αποτελείται από δώδεκα μηχανισμούς προβολής χρωμάτων και δεκαπέντε κλειδιά μουσικού πληκτρολογίου, τα επιπλέον τρία κλειδιά επαναλαμβάνουν τα πρώτα χρώματα της κλίμακας των αντιστοιχιών (βλ. Παράδειγμα 4) του Scriabin.⁷⁵

Εικόνα 3: Aleksandr Nikolayevich Scriabin, η πρώτη σελίδα του έργου *Prometei, Poema Ogyna* (1909-10).⁷⁶

The image displays two pages of a musical score. The left page is the first page of the score for 'Prométhée' by Scriabin, featuring a complex orchestration with multiple staves for various instruments. The right page is a detailed view of the woodwind section, showing parts for Luce, Flauto Piccolo, Flauti I. II., Flauto III., Oboi I. II., Oboe III., and Corno inglese. The tempo is marked 'Lento. Brumeux. m.m. ♩ = 60'.

⁷⁴ Ο Preston ήταν γραμματέας της Edison Testing Laboratories και ανήκε στην Illuminating Engineering Society της Βόρειας Αμερικής. Μία μη κυβερνητική οργάνωση που ιδρύθηκε το 1906 και αποτελούνταν από μέλη με επιστημονικό κύρος. Σκοπός της οργάνωσης ήταν να συγκεντρώσει όλους όσους είχαν γνώσεις για την ηλεκτρική ενέργεια ώστε να τις μεταδώσουν και έμπρακτα στο ευρύ κοινό.

(Ibid.

Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation, 402)

⁷⁵ Legio, James *Music and modern art* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2002), 78, 81.

Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 402,403.

⁷⁶ Ibid., 399.

| | | | |
|------|----------|------|------------|
| Nτο | -Κόκκινο | Φα# | -Μπλε |
| Nτο# | -Βιολετί | Σολ | -Πορτοκαλί |
| Ρε | -Κίτρινο | Σολ# | -Μωβ |
| Ρε# | -Γκρι | Λα | -Πράσινο |
| Μι | -Γαλάζιο | Λα# | -Γκρι |
| Φα | -Βυσσί | Σι | -Γαλάζιο |

Μόνο όμως στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης στις 20 Μαρτίου του 1915 χρησιμοποιείται μαζί με την ορχήστρα, το πιάνο, το εκκλησιαστικό όργανο και την χορωδία το νέο όργανο προβολής χρωμάτων *chromola*. Λόγω τεχνικών προβλημάτων δεν γίνονται περισσότερες συνδυαστικές παρουσιάσεις. Ωστόσο το έργο προκαλεί αίσθηση και έντονες επιρροές στους μετέπειτα καλλιτεχνικούς κύκλους καθώς είναι η πρώτη φορά που ένα τέτοιο όργανο συμπεριλαμβάνεται εξ αρχής στην ενορχήστρωση μίας μουσικής σύνθεσης. Ταυτόχρονα με την πρωτοποριακή αυτή χρήση του οργάνου χρωμάτων, ο Scriabin αλλάζει σε αυτό την επιστημονικής προέλευσης αντιστοίχιση φθόγγων-χρωμάτων και δημιουργεί μία νέα με οδηγό την δική του πρόσληψη των ήχων ως χρώματα καθώς δηλώνει συναισθητικός.⁷⁸

Με τον Scriabin προστίθεται στην ηχοχρωματική αντιστοιχία η εξατομικευμένη διάσταση της αντιστοίχισης του ήχου και του χρώματος. Όπως αναφέρει ο Gerard McBurney, αυτή η νέα σύνδεση αρχίζει να αφορά πολλούς μουσικοσυνθέτες που στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα αποκτούν παρόμοιες ιδέες σε συλλογικά κυρίως έργα (μουσικά δράματα, όπερες κτλ) προσθέτοντας διαφορετικές πτυχές στην σκηνική παρουσίασή τους. Η αντιστοιχία χρώματος και ήχου αποκτά συμβολικές σκηνικές προεκτάσεις.⁷⁹

⁷⁷ Scriabin, Alexander "Poem of Ecstasy" and "Prometheus: Poem of Fire" in full score (New York: Dover Publications, 1995), 114.

⁷⁸ Cretien, Campen Van "Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia", *Leonardo* 32, no.1 (1999):10, <http://www.jstor.org/stable/1576620?origin=JSTOR-pdf>
McBurney, Gerard "colour and music." In *The Oxford Companion to Music*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1503?q=colour+and+music&search=quick&pos=2&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 5 Οκτωβρίου, 2011)

⁷⁹ Ibid.

Ο μουσικοσυνθέτης Arnold Schoenberg⁸⁰ με την ιδιότητα όχι μόνο του συνθέτη αλλά και του ζωγράφου στην όπερά του *Die gluckliche hand* (Το ευτυχισμένο χέρι, 1910-1013) σχεδιάζει ο ίδιος όλα τα συντιθέμενα στοιχεία του έργου, τα σκηνικά, τα κοστούμια, το κείμενο, την μουσική, τον φωτισμό. Σημαντικό είναι ότι τα εικαστικά μέρη της παράστασης, σκηνογραφία ενδυματολογία και φωτισμός, είναι χρωματισμένα σε αντιστοιχία με σημεία της μουσικής σύνθεσης με σκοπό να εκφραστούν απόλυτα τα δραματικά γεγονότα που λαμβάνουν χώρα στο έργο.⁸¹

Η ηχοχρωματική αντιστοιχία στην ζωγραφική πρακτική

Η συμβολική διάσταση της ηχοχρωματικής αντιστοιχίας ενισχύεται και από τον χώρο της ζωγραφικής. Το 1897 ο καλλιτέχνης Ernest Percyval Tudor-Hart⁸², υποστηρίζει ότι τα χρώματα και οι μουσικοί ήχοι έχουν παρόμοια και άρα αντίστοιχη ψυχολογική επίδραση και σύμφωνα με αυτή τη θεώρηση φτιάχνει ένα σύστημα αλλαγής των αποχρώσεων που το παραλληλίζει με την μουσική οκτάβα. Η θεωρία αυτή επηρεάζει άμεσα τους αμερικάνους ζωγράφους, Morgan Russell⁸³ και Stanton Macdonald-Wright⁸⁴. Από το 1911

⁸⁰ Arnold Schoenberg (1874-1951), Αυστρούγγρος μουσικοσυνθέτης και ζωγράφος με δράση σε Αμερική και Ευρώπη. Ένας από τους πρωτοπόρους συνθέτες του 20^{ου} αιώνα καθώς με αυτόν το 1922 εγκαινιάζεται η εδραίωση της ατονικότητας. Επιχειρεί να αντικαταστήσει τους κανόνες της τονικής αρμονίας με ένα δικό του μουσικό σύστημα. Το δωδεκαφθογγικό σύστημα χρησιμοποιεί και τις 12 νότες, η σειρά χρήσης τους καθορίζεται κάθε φορά από τον συνθέτη και ακολουθείται σε όλη την διάρκεια του μουσικού έργου. Η σημασία του νέου του συστήματος στα πλαίσια της εργασίας θα αναλυθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

[Γκρίφιθς, Πολ *Μοντέρνα Μουσική* (Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος & ΣΙΑ Ο.Ε, 1993), 50, 52,161.]

⁸¹ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 236.

Γκρίφιθς, *Μοντέρνα Μουσική*, 57.

⁸² Ernest Percyval Tudor-Hart (1873-1954), Καναδός ζωγράφος, γλύπτης και καθηγητής καλών τεχνών στο Παρίσι.

[Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 43.]

⁸³ Morgan Russell (1886-1953), Αμερικανός ζωγράφος που δραστηριοποιείται στην Αμερική και στην Ευρώπη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Μαζί με τον ζωγράφο Stanton Macdonald-Wright προωθούν αρχικά σε εκθέσεις στο Παρίσι και το Μόναχο το 1913 την ζωγραφική του συγχρωτισμού, ένα είδος δικής τους εικαστικής πρακτικής με αφηρημένη φόρμα.

[Levin, Gail "Russell, Morgan." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*,

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T074577> (τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου, 2012)

Levin, Gail "Synchromism." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*,

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082779?q=synchromism&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου, 2012)]

⁸⁴ Stanton Macdonald-Wright (1890-1973), Αμερικανός ζωγράφος, έδρασε μαζί με τον Morgan Russell ως συγχρωμιστής ζωγράφος.

έως το 1914 με εκθέσεις έργων τους σε Ευρώπη και Αμερική προωθούν την ζωγραφική του συγχρωτισμού υιοθετώντας την αντιστοιχία του Tudor-Hart. Οι πίνακές των συγχρωμιστών ζωγράφων χαρακτηρίζονται από την αφηρημένη μορφή τους (βλ. Εικόνα 4) όμως δημιουργούνται μέσα από ένα συγκεκριμένο σύστημα διακυμάνσεων χρωμάτων και σχημάτων όπου ο ζωγράφος καλείται να τα εναρμονίσει οπτικά αντίστοιχα με την μουσική πρακτική ενός συνθέτη.⁸⁵

Εικόνα 4: Russell Morgan, "Synchromy No.2, To Light" (1912).⁸⁶



Σημαντικό είναι ότι ενώ οι συγχρωμιστές προωθούν την ηχοχρωματική αντιστοιχία, προχωρούν στην αντιστοίχιση τεχνικών σύνθεσης της μουσικής με την ζωγραφική πρακτική και παράλληλα προσπαθούν να τοποθετήσουν την ζωγραφική στην ίδια θέση εκφραστικής δύναμης με την μουσική τέχνη. Μία σημαντική εξέλιξη που όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα αφορά το σύνολο των αφηρημένων ζωγράφων. Όπως δηλώνουν και στην πρώτη έκθεση έργων τους στην Neue Kunstsalon στο Μόναχο το 1913:

«Η ανθρωπότητα μέχρι τώρα έχει προσπαθήσει να ικανοποιήσει την ανάγκη της για την αμεσότερη έκφραση μόνο με την μουσική... όμως και το χρώμα είναι τόσο ικανό όσο και η μουσική ώστε να μας παρέχει την ύψιστη πνευματικότητα και ευχαρίστηση.»⁸⁷

[Ilene, Susan Fort "Macdonald-Wright, Stanton." In *Grove Art Online. Oxford Art online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T052762?q=synchromism&search=quick&pos=3&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου, 2012)]

⁸⁵Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 43, 46.

⁸⁶"The Scarlet » The news source for faculty and staff at the University of Nebraska-Lincoln", τελευταία πρόσβαση 25 Ιανουαρίου, 2012, <http://scarlet.unl.edu/scarlet/archive/2004/03/25/story11.html>

⁸⁷Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 43.

Την ίδια περίοδο προσπαθούν να κατασκευάσουν μία μηχανή προβολής φωτός που θα ανταποκρίνεται στην νέα σχέση ήχου και χρώματος αλλά τελικά δεν τα καταφέρνουν, όπως και πολλοί ζωγράφοι πριν τον α' παγκόσμιο πόλεμο. Τα όργανα χρωμάτων δεν έχουν τύχει ακόμα πλήρους αποδοχής από ένα ευρύ κοινό ως κατασκευές μίας νέας τέχνης. Μέχρι τη δεκαετία του 1920 προβάλλονται κατά κύριο λόγο ως συνοδευτικά όργανα, από εφευρέτες με επιρροή στον καλλιτεχνικό κύκλο και από μουσικοσυνθέτες.

Η πλήρης αποδοχή ενός οργάνου χρωμάτων από το ευρύ κοινό και η συνεπής χρήση του για παρουσιάσεις συναυλιακού χαρακτήρα γίνεται με τον ζωγράφο Vladimir Baranoff-Rossine⁸⁸ στην Ρωσία. Επηρεασμένος από την χρωματική μουσική αποφασίζει να πειραματιστεί με την ιδέα της ηχοχρωματικής αντιστοιχίας. Το 1923 κατασκευάζει το «οπτοφωνικό πιάνο» (optophonico piano) (βλ. Παράρτημα, εικόνα 3). Ζωγραφίζει μικρές επιφάνειες οι οποίες συνδεδεμένες με κάτοπτρα, σχοινιά και φίλτρα προβάλλουν μέσω ενός μουσικού πληκτρολογίου αφηρημένα κινούμενα σχήματα και χρώματα. Το κοινό και η ρωσική κυβέρνηση ανταποκρίνονται στην κατασκευή του και αρχίζει να παρουσιάζεται στην Μόσχα στην Ακαδημία των τεχνών, στα θέατρα Bolshoi και Meyerhold.⁸⁹

Όπως αναφέρει και η Judith Zilcher, με το οπτοφωνικό πιάνο η απελευθέρωση των χρωμάτων από την στατική εικαστική φόρμα μέσω των οργάνων χρωμάτων και η τέχνη του κινητού φωτός αφορούν πλέον εικαστικούς.⁹⁰ Η συγκεκριμένη αυτή τεχνική αρχίζει να παρουσιάζεται σε κοινό

⁸⁸ Vladimir Baranoff-Rossine (1888-1944). Ουκρανός ζωγράφος και καλλιτέχνης πολυμέσων με καλλιτεχνικές δράσεις σε χώρες της Δυτικής Ευρώπης και την Ρωσία. [Bowlit, John E. "Baranoff-Rossine." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T006210?q=Baranoff+Rossine&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου, 2012)]

⁸⁹ Ibid.

Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 47.

⁹⁰ Με άμεση επιρροή από το παράδειγμα του Skryabin και την χρήση του chromola μετά τον Baranoff-Rossine την τέταρτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα στην Ρωσία ξεκινά μία νέα οπτικοακουστική πρακτική που προωθείται τόσο από εικαστικούς κυρίως καλλιτέχνες της χώρας όσο και από την κυβέρνηση της Ρωσίας. Δημιουργούνται πλήθος νέων μηχανισμών που προβάλουν χρώματα και παράγουν ήχους ταυτόχρονα. Σημαντικό είναι ότι δεν χρησιμοποιούνται σε συναυλίες ως συνοδευτικά όργανα αλλά ως εργαλεία μίας νέας ανεξάρτητης δημιουργικής πρακτικής, αυτή της μουσικοκινητικής τέχνης (music-kinetic art). (Galeyev, Bulat M. "The Fire of "Prometheus": Music-Kinetic Art Experiments in the USSR", *Leonardo*, Vol.21, No.4 (1988): 386, 388, <http://www.jstor.org/stable/1578701>)

ως ανεξάρτητη εικαστική κινητική τέχνη και όχι ως πρακτική εφευρετών και καλλιτεχνών.⁹¹

Ενσωμάτωση ιδιοτήτων της μουσικής τέχνης στην εικαστική δημιουργία

Με αρχή την ηχοχρωματική αντιστοιχία στον χώρο των επιστημών δεν αργεί να γεννηθεί η σκέψη πρακτικής της εφαρμογής. Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα η χρωματική μουσική είναι η πρώτη καλλιτεχνική προσπάθεια ενσωμάτωσης και πρακτικής απόδοσης αυτών των στοιχείων. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η ηχοχρωματική αντιστοιχία αρχίζει να αφορά περισσότερο τους καλλιτέχνες και να αποκτά αισθητικές και πρακτικές προεκτάσεις στην δημιουργία έργων.

Βασική εξέλιξη είναι η συνειδητή αντιστοίχιση πρακτικών μουσικής και ζωγραφικής όπως και η ανάδειξη σε κάθε τέτοια περίπτωση του ρομαντικού προτύπου της άμεσης εκφραστικότητας της μουσικής στην εικαστική καλλιτεχνική δημιουργία. Στο μεταίχμιο της αλλαγής του 19^{ου} προς τον 20^ο αιώνα παράλληλα με την έναρξη αυτών των εξελίξεων και της ενσωμάτωσής της ηχοχρωματικής αντιστοιχίας στην ζωγραφική και μουσική πρακτική όπως είδαμε, αναφέρεται ένας νέος όρος που διαφαίνεται να προσδιορίζει ένα ευρύτερο πλαίσιο αντιστοίχισης της μουσικής και των εικαστικών τεχνών.

«Τοποθετώντας μαζί γραμμές, σχήματα και χρώματα δημιουργείς μια αρμονία Οι συνθέσεις, το να χτίζεις μία αρμονία, είναι η θεμελιώδης διαδικασία όλων των καλών τεχνών ... Η μουσική είναι κατά μία έννοια το κλειδί για τις άλλες καλές τέχνες καθώς αφορά την αγνή ομορφιά: κάθε χωρική τέχνη (space art) με ένα τέτοιο ουσιαστικό περιεχόμενο μπορεί να ονομαστεί οπτική μουσική και μπορεί να μελετηθεί υπό αυτή την σκοπιά... Η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η ζωγραφική, η μουσική και η ποίηση είναι οι θεμελιώδεις καλές τέχνες. Από αυτές οι τρεις πρώτες ονομάζονται χωρικές τέχνες...»⁹²

Ο Αμερικανός ζωγράφος και καθηγητής καλών τεχνών Arthur Wesley Dow εδώ, λίγο πριν αλλάξει ο αιώνας, είναι πιθανότατα ο πρώτος που κάνει γραπτή αναφορά στον όρο «οπτική μουσική» ενσωματώνοντας τον στο θεωρητικό του έργο *Composition: A series of exercises in art structure for the use of students and teachers*, που αποτέλεσε για αρκετές γενιές βασικό

⁹¹ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 47.

⁹² Dow, *Arthur Wesley Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers (1899)* (New York: Doubleday, Page & Company, 1913), 3, 5, 7.

εγχειρίδιο για τις πρακτικές δημιουργίας έργων στις εικαστικές τέχνες. Με τον Dow σημαντικό είναι ότι η οπτική μουσική φανερώνεται σαν ένας νέος καλλιτεχνικός όρος που χαρακτηρίζει κάθε εικαστική τέχνη με περιεχόμενο παρόμοιο της μουσικής τέχνης.⁹³

Η αγνή ομορφιά της μουσικής, όπως αναφέρεται από τον Dow, η ουσία των εικαστικών τεχνών που μπορούν να αντιμετωπιστούν ως οπτική μουσική θα μπορούσαμε να πούμε ότι πηγάζει από την αυτοαναφορικότητα που μπορεί να διακρίνει την μουσική τέχνη. Ο Dow, όπως και ο Hanslick λίγα χρόνια πριν, προσθέτει στην μουσική τέχνη μία ξεχωριστή αγνή αισθητική αξία. Η ομορφιά της είναι το μοναδικό περιεχόμενό της. Η μουσική είναι ένα σύνολο ήχων και δεν επηρεάζεται από κανένα άλλο πλαίσιο εξήγησης.⁹⁴ Ο Dow μπορούμε να πούμε ότι επιβεβαιώνει αυτή την επιρροή από το ιδεώδες της απόλυτης μουσικής με τα λεγόμενά του και λίγο αργότερα. Δεν δίνει σημασία στην αναπαραστατική ιδιότητα των εικαστικών τεχνών και αναγνωρίζει ως μοναδικό περιεχόμενό τους τις γραμμές, τα σχήματα και τα χρώματα:⁹⁵

«Η γραμμή, το σχήμα, το χρώμα έχουν αγνή αισθητική αξία είτε αναπαριστούν κάτι είτε όχι. Παύοντας να έχει κανείς δεδομένη την αναπαράσταση και συγκρίνοντας τις εικαστικές τέχνες με την μουσική φανερώνεται μία νέα κοινή βάση για όλες τις εικαστικές τέχνες.»⁹⁶

Ο Άγγλος κριτικός τέχνης, ζωγράφος και διοργανωτής εικαστικών εκθέσεων Roger Fry μετά τον Dow, δεν αναφέρεται μόνο στην οπτική μουσική αλλά την ορίζει περιγράφοντάς συγκεκριμένα εικαστικά έργα τέχνης που αφήνουν πίσω τους την οποιαδήποτε προσπάθεια μίμησης του αντιληπτού κόσμου και των φυσικών μορφών του. Τα αφηρημένα εικαστικά σχήματα που προσπαθεί να

⁹³ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 235.

⁹⁴ [Beardsley, Monroe C. *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1989), 262, 263.]

⁹⁵ Είναι επίσης ενδιαφέρον ότι αυτή του η θέση υπονοείται ακόμα και από τον τίτλο του βιβλίου που περιέχει τον μουσικής πρακτικής όρο σύνθεση (composition). Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Dow η λέξη σύνθεση για αυτόν εκφράζει την μέθοδο κατά την οποία η εικαστική πρακτική μπορεί να «εναρμονίσει» τις γραμμές, τα σχήματα και τα χρώματα. Αν και επισημαίνει ότι ο όρος σχεδιασμός (design) είναι πιο δημοφιλής για την περιγραφή της εικαστικής διαδικασίας δημιουργίας θεωρεί ότι η ευρεία χρήση του αφορά κυρίως το διακοσμητικό και όχι το διαδικαστικό κομμάτι της ζωγραφικής τέχνης.

(Dow, *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers*, 3.)

⁹⁶ Dow, Arthur Wesley "Modernism in Art", *Magazine of Art*, Vol.8, No.3 (January 1917): 115-116.

περιγράψει ο Fry αφορούν νέας μορφής έργα της δυτικής ζωγραφικής των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

«...οι “Αυτοσχεδιασμοί” (Improvisations) γίνονται πιο σαφείς... πιο ακριβείς στην ισορροπία τους. Είναι αγνή οπτική μουσική: δεν μπορώ πλέον να αμφισβητώ την δυνατότητα της συναισθηματικής έκφρασης μέσω τέτοιων αφηρημένων εικαστικών σχημάτων.»⁹⁷

Το 1913 μετά την επίσκεψη του σε μία έκθεση σύγχρονών του Ευρωπαίων ζωγράφων στο Allied Artists Salon στο Albert Hall στο Λονδίνο ο Fry κάνει την παραπάνω κριτική για μία σειρά εικαστικών έργων “Improvisations” (βλ. Παράρτημα, εικόνα 4) του Wassily Kandinsky.⁹⁸ Ο Kandinsky είναι από τους πρώτους που με την συγγραφή θεωρητικών κειμένων και σειρές εικαστικών έργων, προσπαθεί να αποκαλύψει μία νέα καλλιτεχνική πρακτική και να θεμελιώσει την αφηρημένη τέχνη. Δουλεύοντας στην Γερμανία την περίοδο 1909-1914, αναπτύσσει την αισθητική του θεωρία στο σύγγραμμα *Über das Geistige in der Kunst* (Για το πνευματικό στην τέχνη, 1912) και μία μεγάλη ομάδα αφηρημένων πινάκων.⁹⁹

Σημαντικό είναι ότι με αφορμή την κριτική μοντέρνων ζωγραφικών έργων ο Fry ορίζει την οπτική μουσική ως αποκρυστάλλωση μίας νέας αγνής καλλιτεχνικής γλώσσας του αφηρημένου. Ως όρος, αποκτά πλέον ταυτοποιήσιμη αισθητική, θεωρητική, και πρακτική υπόσταση και όπως θα δούμε εξελίσσεται ως καλλιτεχνική τάση από εικαστικούς της εποχής που ασχολούνται με την αφηρημένη τέχνη.

Αφηρημένη ζωγραφική

Μετά την κριτική έργων του Kandinsky από τον Fry η οπτική μουσική αφορά την αφηρημένη ζωγραφική. Η εργογραφία και οι θεωρήσεις του Kandinsky είναι παράλληλα και το κομβικό σημείο όπου ενώνονται οι μέχρι τώρα

⁹⁷ Spalding, Frances *Roger Fry, Art and Life* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980), 168.

⁹⁸ Wassily Kandinsky (1866-1944), Ρώσος ζωγράφος (και συναισθητικός) με καλλιτεχνική δράση σε χώρες της δυτικής Ευρώπης και την Ρωσία, ένας από τους βασικούς εκπροσώπους της αφηρημένης τέχνης.

(Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, 570.)

⁹⁹ *Ibid.*, 570.

θεωρητικές εξελίξεις στο θέμα της οπτικής προσέγγισης της μουσικής και της μουσικότητας σε κάθε καλλιτεχνική δημιουργία.

Ο Kandinsky αντιμετωπίζει την μη αναφορικότητα της μουσικής ως το πρότυπο για την απόλυτη εκφραστική δύναμη που προσπαθεί να επιτύχει με την ζωγραφική του. Συγκρίνει την εικαστική του τέχνη με την μουσική και ιδιαίτερα με την ατονική μουσική του Schoenberg χαρακτηρίζοντάς τις «αγνές» μορφές τέχνης. Οι Kandinsky και Schoenberg γνωρίζονταν και μοιραζόντουσαν κοινές αισθητικές θεωρήσεις. Στην ατονική θεωρία ο Kandinsky συναντά τις αξίες μίας ανόθευτης και εσωτερικής, απαλλαγμένης από παραδοσιακές φόρμες, τέχνης.¹⁰⁰

Μελετώντας ειδικότερα το θεωρητικό έργο του Kandinsky βλέπουμε ότι προσπαθεί να αντιστοιχήσει την δημιουργία του εικαστικού έργου και με τις διαδικασίες μίας μουσικής σύνθεσης. Πιο ειδικά αναπτύσσει ένα συγκεκριμένο σύστημα τριών σταδίων δημιουργικής διαδικασίας και δανείζεται όρους από την μουσική τέχνη: Εντύπωση, η άμεση αισθητηριακή επιρροή από την εξωτερική φύση. Αυτοσχεδιασμός, η συνειδητοποίηση του συναισθηματικού αντικτύπου της αισθητηριακής εμπειρίας. Σύνθεση, η έκφραση του εσωτερικού συναισθήματος.¹⁰¹

Η αισθητική του θέση επίσης αναφέρεται και στην ανάγκη άμεσης αντιστοίχισης των τεχνών (μουσική, ζωγραφική, θέατρο, ποίηση, χορός) και της σύνδεσής τους σε μια απόλυτη τέχνη. Μέσα από καλλιτεχνικούς πειραματισμούς εξερευνά και προσπαθεί να επιβεβαιώσει αυτή την θέση. Παράδειγμα τέτοιας προσπάθειας αποτελεί το πείραμα του Kandinsky όπου ζητάει από έναν μουσικοσυνθέτη να αντιστοιχίσει αυθόρμητα την χρωματική παλέτα ενός πίνακά του με μουσικούς τόνους με επόμενη οδηγία να συνθέσει με αυτούς ένα μουσικό έργο. Η σύνθεση έπειτα παίζεται σε έναν χορευτή που καλείται να την χορογραφήσει επιτόπου και να την χορέψει. Το τέλος του πειράματος που προσπαθεί να σχηματίσει και να κλείσει έναν κύκλο αντιστοιχιών αισθητηριακής πρόσληψης είναι το ότι ο χορευτής προσπαθεί να

¹⁰⁰ Vergo, Peter "Music and art." In *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T060574?q=Baranoff+Rossine&search=quick&pos=2&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 28 Μαρτίου, 2012)

¹⁰¹ Ρήντ, Χέρμπερντ *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή, 1978),193.

μαντέψει την αρχική χρωματική παλέτα του πίνακα μετά από αυτόν του τον χορό.¹⁰²

Αξιοσημείωτο είναι ότι καθώς ο Kandinsky στρέφεται στην εκφραστική αμεσότητα της μουσικής και της αντιστοίχισης πρακτικών μουσικής και εικαστικής τέχνης αναζητώντας ταυτόχρονα την μη αναπαραστατική φόρμα, μετά την κριτική του Fry φαίνεται ότι το κάνει συνειδητά σκεφτόμενος και τον όρο της οπτικής μουσικής.

Δείγμα γραφής από γράμμα του Kandinsky στον Schoenberg:

«Πόσο ευτυχείς είναι οι μουσικοί με την τέχνη τους ... πόσο τυχεροί που μπορούν να υποκινηθούν από εντελώς αγνούς πρακτικούς τρόπους. Πόσο άραγε θα πάρει στην ζωγραφική να επιτύχει το ίδιο; Εάν η μουσική ... φτάνει στον ακροατή χωρίς την αναπαραγωγή ιστοριών ή οποιουδήποτε αναφορικού περιεχομένου, γιατί να μην επιτύχει το ίδιο και η ζωγραφική; Γιατί να μην υπάρξει μία ζωγραφική με την δυνατότητα της έκφρασης μόνο μέσω χρωμάτων και μορφών- αυτό που ο Fry αποκάλεσε αγνή οπτική μουσική;»¹⁰³

Με καλλιτεχνικές δράσεις σε χώρες της δυτικής Ευρώπης ο Ελβετός μουσικός και ζωγράφος Paul Klee (1879-1940) είναι ένας από τους πιο σημαντικούς αφηρημένους ζωγράφους κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, ο οποίος υιοθετεί μουσικό μοντέλο στην εικαστική εργασία του. Η διαφορά βρίσκεται στο ότι δεν προσπαθεί να κρατήσει απόσταση από την φυσική μορφή αλλά να την αναπροσδιορίσει. Πειραματιζόμενος με τις εικαστικές φόρμες στους πίνακές του και μέσα από το πολύτομο σύνολο ακαδημαϊκών σημειώσεων και θεωρητικών του συγγραμμάτων ξετυλίγεται το ενδιαφέρον του για την εύρεση ενός λεξικού δομών αφηρημένης τέχνης συγκρινόμενο με την μορφολογία της μουσικής σύνθεσης. Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην ανάλυση μουσικών μορφών της παραδοσιακής αρμονίας. Μελετά κανόνες και δομές της κλασικής μουσικής περιόδου και δουλεύει ιδιαίτερα με την οπτική παρουσίαση της πολυφωνίας.¹⁰⁴

Στο παράδειγμα του πίνακα (βλ. Εικόνα 5) βλέπουμε βασικά επίπεδα φωτισμού του μαύρου χρώματος τα οποία περιπλέκονται και αποτελούν μία

¹⁰²Cretien, "Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia", 10,11.

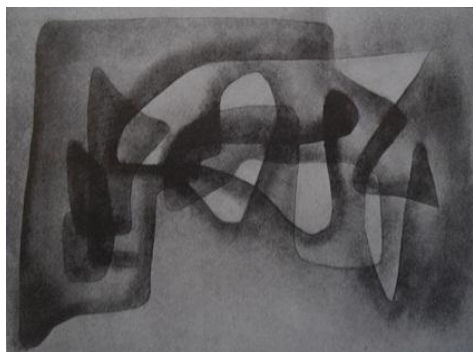
¹⁰³Vergo, "Music and art." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*

¹⁰⁴Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 52.

Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, 578.

από τις προσπάθειες της οπτικής σύλληψης της πολυφωνίας από τον Klee. Ο ίδιος περιγράφει το έργο ως «τρεις κινητικούς ρυθμούς ατομικού χαρακτήρα δυναμικά τονισμένους, που εισχωρούν ο ένας μέσα στον άλλο πολυφωνικά.»¹⁰⁵

Εικόνα 5: Paul Klee, «Τρία πολυφωνικά θέματα», (1931)¹⁰⁶



Για τον Klee η μετατροπή της πολυφωνίας σε εικαστική πρακτική είναι το κλειδί που επαναπροσδιορίζει θεωρητικά το αφηρημένο στην ζωγραφική τέχνη:

«Στη μουσική υπάρχει, είναι γεγονός, η πολύφωνία. Η προσπάθεια να δώσουμε μία εικαστική της ερμηνεία, δεν έχει τίποτα το παράξενο. Αλλά το να χρησιμοποιήσουμε τη μουσική, την ιδιαιτερότητα των πολυφωνικών έργων, για να αντλήσουμε ορισμένες γνώσεις, να εισχωρήσουμε βαθιά μέσα σ' αυτό τον κόσμο, για να βγούμε πιο πλούσιοι και να προσέχουμε περισσότερο αυτά τα ίδια πράγματα μέσα στον πίνακα, σίγουρα σημαίνει κάτι περισσότερο.»¹⁰⁷

Στα τέλη της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα η μουσική εκτέλεση γίνεται η έμπνευση για την δημιουργία εικαστικών έργων με τον Αμερικανό ζωγράφο Arthur Dove (1880-1946). Δημιουργεί και παρουσιάζει σε χώρες της δυτικής Ευρώπης και των Η.Π.Α κάθε του πίνακα μετά από μουσική ακρόαση. Είναι ιδιαίτερα ενθουσιασμένος με την αμερικάνικη δημοφιλή μουσική. Τις χρονιές 1926-1927 ζωγραφίζει μία σειρά “Jazz-πινάκων” εμπνευσμένων από κομμάτια του George Gershwin.¹⁰⁸ Στο έργο του “Rhapsody in Blue, Part 1-

¹⁰⁵ Κλέε, Πάουλ *Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ, τόμος Ι* (Αθήνα: Μέλισσα, 1989), 296.

¹⁰⁶ Κλέε, *Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ, τόμος Ι*, 296.

¹⁰⁷ *Ibid.* 296.

¹⁰⁸ George Gershwin (1898-1937), Αμερικανός συνθέτης και πιανίστας. Οι συνθέσεις του συχνά ενώ έχουν τεχνικές της ευρωπαϊκής συμφωνικής μουσικής, βασίζονται ταυτόχρονα και στην jazz.

George Gershwin” (1927) (βλ. Εικόνα 6) γίνεται αφηρημένη χρήση χρωμάτων και σχημάτων. Όμως ο τίτλος και ενδεχομένως η γνώση της διαδικασίας δημιουργίας του καλεί τον θεατή να τον αντιληφθεί ως απεικόνιση ενός συγκεκριμένου μουσικού έργου.¹⁰⁹

Εικόνα 6: Arthur Dove, “Rhapsody in Blue, Part 1- George Gershwin” (1927).¹¹⁰



Σημαντικό είναι ότι η ακρόαση μουσικής και η εμπνεόμενη από αυτήν ζωγραφική αποτελούν για τον Dove αλληλένδετο και ενιαίο τρόπο δημιουργίας. Πρόκειται για την οριοθέτηση μίας νέας ηχοχρωματικής αντιστοιχίας. Τα υλικά της μουσικής και της ζωγραφικής τέχνης αντιστοιχούνται στον πίνακα ζωγραφικής μέσω της colour-hearing συναισθητικής δημιουργικής προσέγγισης του καλλιτέχνη.

Ο Arthur Dove μέσω αυτής της διαδικαστικής εμπειρίας και εικαστικής δημιουργικής πρακτικής καταλήγει ότι η αφηρημένη ζωγραφική μπορεί να έχει την συναισθηματική δύναμη της μουσικής και οραματίζεται κι αυτός μία οπτική μουσική:

«[H] Αφηρημένη τέχνη... είναι πιο κοντά στην μουσική, όχι στην μουσική για τα αυτιά, αλλά στην μουσική για τα μάτια.»¹¹¹

[Crawford, Richard “Gershwin, George [Gershwin, Jacob].” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47026?q=george+gershwin&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου, 2012)

¹⁰⁹Zilczer, Judith “Color Music”: Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art”, *Artibus et Historiae*, Vol.8, No.16 (1987):111, <http://www.jstor.org/stable/1483303>

¹¹⁰Ibid., 111.

Η τέχνη της lumia

Την τρίτη δεκαετία του 20ου αιώνα παράλληλα με την μοντέρνα ζωγραφική αναπτύσσεται μία κοινή προσπάθεια από μουσικούς και ζωγράφους για να προσδιορίσουν μία νέα ανεξάρτητη εικαστική τεχνική με μέσο το φως ως φυσική προέκταση της χρωματικής μουσικής και των οργάνων χρωμάτων. Ο συνθέτης και ζωγράφος (και συναισθητικός) Alexander Laszlo¹¹², προσδιορίζει στην Γερμανία το 1925 ως μουσική χρώματος-φωτός (*farblichtmusik*) μία κατηγορία δημιουργικής πρακτικής όπου η ζωγραφική και η μουσική ενώνονται ως εξίσου σημαντικές τέχνες, με ταυτόχρονη χρήση μουσικής και αφηρημένης προβολής χρωματιστού φωτός από συσκευές και όχι όργανα χρωμάτων. Οι νέοι μηχανισμοί προβάλλουν φως χωρίς τη διαμεσολάβηση ενός μουσικού πληκτρολογίου.¹¹³

Την περίοδο αυτών των πειραματισμών μια νέα καλλιτεχνική πρακτική φωτισμού με χαρακτήρα επίσημης ανεξάρτητης τέχνης γεννιέται στην Αμερική από τον Thomas Wilfred που εξερευνά δημιουργικά τις καλλιτεχνικές δυνατότητες του προβαλλόμενου φωτός με μία ομάδα θεοσοφιστών, τους Prometheans¹¹⁴. Η ομάδα είναι αφοσιωμένη στην προώθηση του φωτός ως αποκλειστικό εκφραστικό μέσο και δημιουργούν ένα εργαστήριο όπου ο Wilfred ξεκινά να σχεδιάζει έναν μηχανισμό προβολής φωτός. Τελικά γίνεται επικεφαλής αυτής της δράσης και προχωρά μεμονωμένα σε δική του

¹¹¹Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 25.

¹¹² Alexander Laszlo (1895-1970), Ούγγρος πιανίστας και μουσικοσυνθέτης. Προώθησε ως δημιουργός και καθηγητής τεχνών τις τεχνικές της χρωματικής μουσικής και αργότερα ασχολήθηκε με κινηματογραφικές ταινίες αφηρημένων κινούμενων σχεδίων σε Ευρώπη και Αμερική. [Jewanski, Jörg "Laszlo, Alexander [Sandor]." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49180> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιανουαρίου, 2012)]

¹¹³Jewanski, Jörg "Farblichtmusik." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49180> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιανουαρίου, 2012)

¹¹⁴ Είναι αξιοσημείωτο ότι η ομάδα ονομάζεται Prometheans λίγο μετά την παρουσίαση του *Prometei, Poema Ogyna*. Δεν υπάρχουν πληροφορίες για το αν το έργο του Scriabin άσκησε επιρροή στην ονομασία της ομάδας των θεοσοφιστών. Ωστόσο ο αρχαίος ελληνικός μύθος του Προμηθέα, η ιστορία του τιτάνα που έδωσε την φωτιά στην ανθρωπότητα αναλύθηκε συχνά από θεοσοφιστές της εποχής με διάφορες συμβολικές προεκτάσεις. (Blavatsky and Collins, H.P. and Mabel "The crucifixion of man", *Lucifer: A Theosophical Magazine*, Vol.2, No.7 (1888): 245. Blavatsky and Jinarajadasa, H.P. and C. "Dramas of the Mysteries", *Theosophical Quarterly Magazine*, Vol.22 (1924): 101.)

διατύπωση μίας νέας εικαστικής πρακτικής, της lumia, κατασκευάζοντας τον μηχανισμό clavilux.¹¹⁵

Η lumia έχει ως αποκλειστικό υλικό μέσο το φως, αφού τα έργα της παρουσιάζονται από το clavilux, ενώ οι παρουσιάσεις και τα έργα βασίζονται στην αφηρημένη προβολή χρωμάτων με χαρακτήρα συναυλίας σε συνθήκες σιωπής (βλ. Παράρτημα, εικόνα 5). Το clavilux αποτελείται από έναν ή περισσότερους προβολείς φωτός με ποικιλία εύρους ακτινών μέσα από ειδικά σχεδιασμένα πρίσματα και μία πρόσθετη ηλεκτρική συσκευή με σειρά χρωματιστών φίλτρων. Ο Wilfred γράφει σειρά από έργα για το καινούριο αυτό όργανο: σχεδιάζει τα έργα του και τα ονομάζει συνθέσεις, στηρίζεται στην φόρμα, το χρώμα και την κίνηση που αντιστοιχούνται άμεσα από τον ίδιο με την αρμονία, την μελωδία και τον ρυθμό της μουσικής, και τιτλοφορεί τις συνθέσεις του με orus. Οι συνθέσεις του εξαρτώνται αποκλειστικά από το προβαλλόμενο κινητό φως καθώς δεν έχουν ως βάση τους κάποια κλίμακα χρωμάτων-φθόγγων. Άλλωστε ο Wilfred δεν αναγνωρίζει καμία αντιστοιχία μεταξύ ήχου και χρώματος, την θεωρεί αυθαίρετη και μη άξια προσοχής.¹¹⁶

«Αν κάθε φθόγγος είχε ένα συγκεκριμένο χρώμα τότε και κάθε χρώμα θα έπρεπε να έχει μία συγκεκριμένη τονική θέση. Θα μπορούσαμε να κατασκευάσουμε ένα “όργανο ήχων” (sound organ) συνδέοντας υποδοχείς φωτός με μεγάφωνα σύμφωνα με κάποια υποτιθέμενη αντιστοιχία, έτσι ώστε κάθε χρώμα να σαρώνεται από την συσκευή και να παράγεται ο αντίστοιχος φθόγγος από ηχεία. Ακόμα όμως και αν το κατορθώσουμε ... δεν θα έχουμε αποδείξει τίποτα, εκτός από το ότι θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τον χρόνο και την ενέργειά μας καλύτερα...»¹¹⁷

Μπορούμε να επισημάνουμε όμως ότι η περιγραφή και τα χαρακτηριστικά της lumia είναι δανεισμένα από την μουσική πρακτική. Ο Wilfred προβάλλει ιδιαίτερα το μέσο το φωτός ως δείγμα ανεξαρτησίας της πρακτικής του αλλά το στήριγμά της θεώρησής του απορρέει από την μουσική ορολογία.

Την δεκαετία του 1920 ο Wilfred έχοντας μαζί του το clavilux ξεκινά μία περιοδεία αποκλειστικά χρωματικών παρουσιάσεων χωρίς μουσική σε

¹¹⁵ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 76.

¹¹⁶ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 76.

Eskilson, Stephen “Thomas Wilfred and Intermedia: Seeking a Framework for Lumia”, *Leonardo*, Vol.36, No.1 (2003): 65, <http://www.jstor.org/stable/1577284>

¹¹⁷ Wilfred, Thomas “Light and the Artist”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.5, No.4 (June, 1947): 250, <http://www.jstor.org/stable/426131>

Ευρώπη και Αμερική (βλ. Παράρτημα, εικόνα 4), ενώ το 1926 συνοδεύει με αυτό συναυλίες της συμφωνικής σουίτας *Scheherazade* του Nikolai Rimsky-Korsakov¹¹⁸ στα Academy of Music και Carnegie Hall στις Η.Π.Α. Ο Wilfred ονομάζοντας την δημιουργική αυτή πρακτική lumia δίνει έμφαση στην ανεξάρτητη φύση της και την ορίζει ως ξεχωριστή, ακόμα και 8^η, τέχνη. Στην συνοδεία των συναυλιών του έργου *Scheherazade* επιβεβαιώνει στα προγράμματα ότι πρόκειται για ταυτόχρονη συμμετοχή διακριτών τεχνών με σκοπό την δημιουργία μίας εναλλακτικής ατμόσφαιρας. Την τρίτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα το clavi-lux γίνεται η πιο διάσημη συσκευή από κάθε άλλο παρόμοιο μηχανισμό φωτός. Ο Wilfred αφοσιώνεται σε παρουσιάσεις προβαλλόμενου φωτός και στην θεωρητική εδραίωση της lumia ώσπου το 1933 ιδρύει το Art Institute of Light στο Grand Central Palace της Νέας Υόρκης.¹¹⁹

Η lumia συγκρίνεται ιδιαίτερα με την μουσική τέχνη την περίοδο εμφάνισής της. Η σύγκριση αυτή είναι η μεγαλύτερη από όλες τις παρόμοιες προσπάθειες καλλιτεχνικών πρακτικών με προβολή φωτός. Η lumia θεωρείται από τους κριτικούς της εποχής η πιο σχετική με την εκφραστική αμεσότητα της μουσικής λόγω της βαρύτητας που δίνεται στη δυναμική έκφραση συναισθημάτων μέσω της αφηρημένης προβολής φωτός και χρωμάτων. Ο Wilfred όμως προσπαθεί πάντα να διατυπώσει την διαφορετική φύση της lumia σε σχέση με την μουσική και την ζωγραφική. Στην προσπάθειά του να την θεμελιώσει ως νέα και ανεξάρτητη καλλιτεχνική πρακτική τονίζει ότι η εκφραστική της δύναμη έχει ως αποκλειστικό υλικό μέσο το φως. Τα έργα του παρουσιάζονται από ειδικούς μηχανισμούς φωτός και όχι όργανα χρωμάτων,

¹¹⁸ Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) , Ρώσος συνθέτης και μέλος μίας ομάδας συνθετών «Οι Πέντε» που είχε σκοπό την ανάδειξη και την παραγωγή πρωτοποριακής ρωσικής μουσικής, απελευθερωμένης από τα δυτικά πρότυπα. (Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και έξυπνους μεγάλους: Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, 194,196.)

¹¹⁹ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 76, 81. Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 405.

ενώ οι παρουσιάσεις βασίζονται αποκλειστικά στην προβολή χρωμάτων σε συνθήκες σιωπής.¹²⁰

Με τον Wilfred μπορούμε να πούμε ότι ολοκληρώνονται οι πρακτικές όψεις της οπτικής μουσικής όπως τίθενται και από την αφηρημένη ζωγραφική καθώς η αφηρημένη χρήση του χρώματος ενσωματώνεται στις δημιουργικές πρακτικές της εξέλιξης της οπτικής προσέγγισης του ήχου του προηγούμενου αιώνα, με τις τέχνες του φωτός. Με την προσπάθεια εδραίωσης της lumia είναι σαν να ενσαρκώνονται σε μία νέα καλλιτεχνική πρακτική τα έως τώρα διακριτά ιδεώδη που μελετώνται στην εργασία στην πρώιμη μορφή τους.

Με μία σύντομη ματιά στην συνέχεια της εμφάνισης της οπτικής μουσικής ως όρο και τάση καλλιτεχνικής δημιουργίας, αυτές οι εξελίξεις ενσωματώνονται σε ένα νέο μέσο με χαρακτήρα καλλιτεχνικού είδους. Την δεκαετία του 1920 στην Ευρώπη ο πειραματικός κινηματογράφος αφορά μικρού μήκους και χαμηλού κόστους παραγωγής ταινίες που προβάλλονται σε χώρους τέχνης. Στην Γερμανία ένα πλήθος πειραματικών ταινιών συνδέονται με την αφηρημένη ζωγραφική και την οπτική προσέγγιση μουσικών κομματιών με βασική τεχνική την χρήση αφηρημένων κινούμενων σχεδίων (abstract animation films) και ονομάζονται από τους καλλιτέχνες και τους κριτικούς της εποχής απόλυτες ταινίες. Η διαφορετική τους κατεύθυνση ξεκινά στην Αμερική όπου γίνεται προσπάθεια να προσεγγιστούν από ένα ευρύτερο κοινό. Η βιομηχανία του κινηματογράφου στο Hollywood με καινούρια τεχνογνωσία και εμπορική πολιτική, δέχεται πληθώρα ευρωπαϊών κινηματογραφιστών που παίρνουν μέρος σε μεγάλες παραγωγές. Στις αρχές αυτής της δεκαετίας κύριος εκπρόσωπος ταινιών αφηρημένων κινούμενων σχεδίων είναι ο Oskar W. Fischinger. Ερχόμενος από την Γερμανία στην Αμερική δουλεύει για τα κινηματογραφικά στούντιο Paramount Pictures και MGM όπου κάνει ταινίες όπως το *Allegretto* (1936) (βλ. Παράρτημα, εικόνα 6). Στην ταινία γίνεται εναλλαγή αφηρημένων σχημάτων και χρωμάτων υπό την μουσική του αμερικανού μουσικοσυνθέτη κινηματογραφικών ταινιών Ralph Rainger.

¹²⁰ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 76, 81. Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 405.

Σημαντικό είναι ότι μετά τον β' παγκόσμιο πόλεμο συχνά κινηματογραφιστές και κριτικοί τέχνης ονομάζουν τις ταινίες αφηρημένων κινουμένων σχεδίων οπτική μουσική.¹²¹

Τα διακριτά καλλιτεχνικά γεγονότα που παρουσιάστηκαν στην εργασία αφορούν μία καλλιτεχνική τάση όπου σε κάθε περίπτωση η κεντρική πρόθεση των καλλιτεχνών είναι να προσεγγίσουν οπτικά μουσική. Μελετώντας την αρχή ενός πειραματισμού όπου ήχοι και χρώματα αντιστοιχούνται, στην πορεία η μουσική τέχνη γίνεται πρότυπο εικαστικής δημιουργίας. Αποσαφηνίζοντας στην συνέχεια της εργασίας το ιδεώδες της οπτικής μουσικής θα διαφανεί ότι η ενσωμάτωση μουσικών στοιχείων στην εικαστική πρακτική αφορά μία ποικιλία τρόπων δανεισμού διαφορετικών μουσικών ιδιοτήτων. Το πλήθος αυτών των στοιχείων προκαλούν ευρύτερους προβληματισμούς και συνδέσεις στην αισθητική αναζήτηση της φύσης και της σημασίας της αναπαράστασης, της εκφραστικότητας και της αντιστοίχησης στις τέχνες.

¹²¹ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 100,105,109.

Evans, Brian "Foundations of a Visual Music", *Computer Music Journal*, Vol.29, No.4 (Winter 2005):11, <http://www.jstor.org/stable/3681478>

Horrocks, Roger "Experimental film." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T027159?q=experimental+film&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 8 Νοεμβρίου, 2011)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΟΠΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΙΣ ΚΑΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Μελετώντας την οπτική μουσική σαν καλλιτεχνική τάση είδαμε πως με την σύλληψη μίας ιδέας, αυτή της οπτικής προσέγγισης της μουσικής, καλλιτέχνες από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα αναζητούν τρόπους να την επιτύχουν. Το πλήθος αυτών των γεγονότων όμως δεν ενώνεται μόνο από αυτή την πρόθεση.

Μπορούμε να δούμε την ανάδυση και εξέλιξη της οπτικής μουσικής από μία άλλη σκοπιά, της σημασίας της μουσικότητας που προστέθηκε στις εικαστικές τέχνες. Με αρχή την ηχοχρωματική αντιστοιχία, μία θεωρία που αποκτά καλλιτεχνική εφαρμογή τον 19^ο αιώνα, καλλιτέχνες στην αλλαγή του αιώνα οδηγούνται στην διαχείριση του ιδεώδους της απόλυτης μουσικής στην αισθητική σκέψη μίας άλλης τέχνης, της ζωγραφικής. Το παράδοξο όμως βρίσκεται στο ότι η απόλυτη μουσική στις αρχές του 20^{ου} αιώνα γίνεται πρότυπο για την αφηρημένη εικαστική δημιουργία ενώ οι θεωρίες της αφορούσαν αποκλειστικά την μουσική τέχνη και προωθούσαν την αυτοαναφορικότητα σαν μοναδικό της προνόμιο.

Αυτή η εξελικτική πορεία θα δούμε ότι ενεργοποιεί εναλλακτικές αναλύσεις της ιδέας της οπτικής προσέγγισης της μουσικής. Στην συνέχεια του κεφαλαίου γίνεται προσπάθεια να διακριθούν βασικά χαρακτηριστικά της οπτικής μουσικής μέσα από νέους πιθανούς τρόπους εξήγησης της σαν μία εξελισσόμενη καλλιτεχνική τάση.

Η οπτική μουσική μέσα από την έννοια της αντιστοίχισης

Με πρότυπο την μιμητική τέχνη, όπως μπορούν να χαρακτηριστούν οι τέχνες από την αρχαιότητα ως την αναγέννηση, οι τέχνες δεν είναι τίποτα άλλο πέραν από διακριτές πρακτικές αναπαράστασης του φυσικού κόσμου.¹²² Η διακριτή διαχείριση του χρώματος και του ήχου μέσα από την εικαστική και την μουσική δημιουργία μπορεί να έχει και παράλληλη πρακτική καλλιτεχνική

¹²² [Ρήντ, Χέρμπερτ *Ιστορία της μοντέρνας ζωγραφικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή, 1978), 20.]

εκτέλεση με αποτέλεσμα την δημιουργία οπτικοακουστικών έργων. Η τέχνη του θεάτρου¹²³ από την αρχαιότητα έως σήμερα αποτελεί ένα ανεξάρτητο είδος πολυμεσικής δημιουργίας με οπτικοακουστικά αποτελέσματα όπου αναγνωρίζεται η ταυτόχρονη σύμπραξη διαφόρων τεχνών.

Μετά το συνολικό έργο του Richard Wagner¹²⁴ όμως εισάγεται ένας νέος τρόπος αντίληψης της πολυμεσικής καλλιτεχνικής πρακτικής.¹²⁵ Οι τέχνες δεν παραλληλίζονται αλλά εξισώνονται, θεωρούνται ισότιμες. Η σύλληψη αυτής της νέας σχέσης ξεκινά από το γεγονός ότι οι τέχνες αναπροσδιορίζονται μέσα από το κίνημα του ρομαντισμού. Οι τέχνες εκτός από πομποί αισθητηριακών εμπειριών προσδιορίζονται και ως τρόποι προσομοίωσης συναισθημάτων μέσω διακριτών υλικών, όπως επισημαίνει και ο Nelson Goodman.¹²⁶ Το αποτέλεσμα είναι ότι οι τέχνες θεωρούνται ότι δεν φέρουν μόνο σύνολα μορφολογικών αλλά και αισθητικών ορολογιών, που τις διαχωρίζουν και τις προσδιορίζουν ως εκφραστικά μέσα.

Με κέντρο αυτή την βασική αισθητική θέση μπορούμε να πούμε ότι μετά το συνολικό έργο οι τέχνες ως εκφραστικά μέσα και όχι πια ως μιμητικές πρακτικές αντιστοιχούνται σε μεταφορικό επίπεδο, όποτε ανταλλάσσονται και

¹²³ Το θέατρο ως συλλογικό είδος τέχνης όπου δεν αναλύεται αισθητικά σαν το μέσο της αναπαράστασης ενός λογοτεχνικού κειμένου, αλλά ως μία μορφή που ενώνει πολλά καλλιτεχνικά μέσα.

¹²⁴ Richard Wagner (1813-1883), Γερμανός μουσικοσυνθέτης του 19^{ου} αιώνα. Από τις πιο σημαντικές μορφές της δυτικής τέχνης καθώς μέσα από την καλλιτεχνική φόρμα της όπερας όρισε και επαναπροσδιόρισε θεωρητικά και πρακτικά πολλές αισθητικές θέσεις. [Millington, Barry "Wagner: (1) Richard Wagner." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29769pg1#S29769.1> (τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)]

¹²⁵ Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ο μουσικοσυνθέτης Richard Wagner τονίζει την ρομαντική σημασία της μουσικότητας σε κάθε καλλιτεχνικό έργο προβάλλοντας παράλληλα την ανάγκη αντιστοιχίας υλικών ποικίλων τεχνών. Προωθεί έναν νέο, πολύ βασικό για την μετέπειτα πορεία της καλλιτεχνικής δυτικής δράσης, αισθητικό ορισμό που αφορά τον συνδυασμό διαφόρων τεχνών με συγκεκριμένη μορφή καλλιτεχνικού έργου. Είναι η ιδέα του συνολικού έργου τέχνης που προσδιορίζεται ως Gesamtkunstwerk κυρίως μέσα από το θεωρητικό του γραπτό *Das Kunstwerk der Zukunft* (Το Έργο Τέχνης Του Μέλλοντος, 1849). Ο όρος παρουσιάζει την ιδεώδη ένωση των τεχνών της μουσικής, της ποίησης και της ζωγραφικής μέσα από μία καλλιτεχνική πρακτική ενός θεατρικού δράματος, όπου πρότυπο δημιουργίας κρίνεται το άμεσο της μουσικής έκφρασης. Οι τέχνες σε αυτό είναι θεωρητικά ισότιμες και συμπράττουν στην καλλιτεχνική δημιουργία. [Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, 260.261.

Millington, Barry "Gesamtkunstwerk." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O011027?q=Gesamtkunstwerk&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)]

¹²⁶ [Γκούντμαν, Νέλσον *Γλώσσες της τέχνης* (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2005), 339,340.]

ενώνονται εικαστικοί και μουσικοί όροι χωρίς να είναι σημαντικό αν το καλλιτεχνικό έργο είναι οπτικοακουστικό.

Η εξέταση αυτής της αντιστοίχισης μεταξύ των τεχνών μέσα από το πλαίσιο της οπτικής μουσικής οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η οπτική προσέγγιση της μουσικής έχει δύο διαφορετικές όψεις, την οπτική απόδοση της μουσικής όπου αντιστοιχούνται οι ήχοι με χρώματα και την οπτικοποίηση της μουσικής όπου η εικαστική δημιουργία δανείζεται στοιχεία της μουσικής τέχνης.

Η οπτική απόδοση της μουσικής

Στις καλλιτεχνικές περιπτώσεις της χρωματικής μουσικής και της χρήσης των οργάνων χρωμάτων οπτικής μουσικής έχουμε ταυτόχρονη παρουσίαση μουσικών ήχων και χρωμάτων. Όμως οι παρουσιάσεις αυτές δεν αποτελούν μόνο οπτικοακουστικά έργα που χαρακτηρίζονται από την παραλληλία των πρακτικών δημιουργίας διαφορετικών τεχνών. Αυτό που τα τοποθετεί στο πλαίσιο μίας οπτικής μουσικής είναι ότι θεωρητική τους βάση είναι η αντιστοιχία των υλικών δημιουργίας.

Όστόσο αν και τα χρώματα προκαλούνται από μουσικούς ήχους μέσω συγκεκριμένης συσχέτισής τους, οι διάφορες ηχοχρωματικές αντιστοιχίες και η αναγωγή τους σε εμπειριστατωμένες καλλιτεχνικές μεθόδους μπορούν να κριθούν αυθαίρετες. Η φυσική και η εξατομικευμένη αντιστοίχισή τους αποτελούν θεωρίες που αναπροσδιορίζονται συνεχώς από τις επιστήμες και τους καλλιτέχνες.

Σημαντικό όμως είναι ότι σε κάθε περίπτωση ακόμα και αν κρίνουμε αυθαίρετη αυτή την σχέση η οπτική προσέγγιση της μουσικής έχει σχέση με τον ήχο και την ιδέα της μετάφρασής του σε οπτικό ερέθισμα. Οι καλλιτέχνες λειτουργούν κάθε φορά σύμφωνα με μία δεδομένη ηχοχρωματική μέθοδο και πιστεύουν ότι με αυτό τον τρόπο αποδίδουν οπτικά μουσική.

Η οπτικοποίηση της μουσικής

Με τον δανεισμό αισθητικών όρων και ιδιοτήτων από την μουσική τέχνη σε

εικαστικές πρακτικές αποκαλύπτεται μία διαφορετική διαδικασία συσχέτισης των δύο τεχνών από αυτή της παραλληλίας και αντιστοίχισης των υλικών τους. Η νέα σχέση αφορά την ενσωμάτωση μουσικών ιδιοτήτων στην εικαστική δημιουργία μετά από την μεταφορική σύλληψη της μουσικής τέχνης. Αυτό φαίνεται από την εξέταση της αφηρημένης ζωγραφικής που προσπαθεί να αποκτήσει την άμεση εκφραστικότητα της μουσικής και φανερώνεται ότι δανείζεται ειδικότερα την αισθητική θέση της απόλυτης μουσικής.

Όπως αναφέρει και ο Adorno¹²⁷, τον 19^ο αιώνα ο ρομαντισμός αναγνωρίζει αρχικά τον μη υλικό χαρακτήρα της μουσικής. Ένα σύνολο ήχων δεν αποτελεί ένα από φυσικό αντικείμενο, άρα δεν έχει την ιδιότητα να αναπαραστήσει κάτι λόγω της φύσης των υλικών της. Η σκέψη αυτή όμως οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η έλλειψη αναφορικότητας της μουσικής την καθιστά ως το απόλυτο εκφραστικό μέσο.

Οι αφηρημένοι ζωγράφοι τον 20^ο αιώνα συγκεντρώνονται κι αυτοί, στην ζωγραφική αυτή την φορά, στην σημασία της απεικόνισης και της χρήσης του χρώματος ως υλικό και όχι ως αναπαραστατικό μέσο. Στην αναζήτηση αυτή, παραλληλίζουν την μη αναπαραστατική φόρμα με την αυτοαναφορικότητα που μπορεί να χαρακτηρίσει την μουσική τέχνη. Την θεώρηση αυτή την συναντούν κυρίως στο ιδεώδες της απόλυτης μουσικής. Η βασική εξέλιξη αυτής της συνάντησης είναι ότι το απόλυτο και το αγνό στην αφηρημένη τέχνη τελικά μετασχηματίζεται σε όρο που περιγράφει την εκφραστική δύναμη των καλλιτεχνικών προσεγγίσεων που δρουν αποδεδειγμένες από την οποιαδήποτε αναπαράσταση.

Η άμεση εκφραστική δύναμη, που ξεκινά από τον ρομαντισμό και εντείνεται από τους αφηρημένους ζωγράφους μέσω του ιδεώδους της απόλυτης μουσικής, από τον Whistler μέχρι και τον Wilfred δηλώνεται ότι επιτυγχάνεται με την ανάλυση και ενσωμάτωση συγκεκριμένων στοιχείων της μουσικής μορφολογίας σε επίπεδο συστηματικής μεθόδου δημιουργικής πρακτικής στον εικαστικό χώρο.

¹²⁷[Adorno, Theodor W., *Η κοινωνιολογία της μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1997), 56.]

Με άλλα λόγια, η οπτικοποίηση φανερώνει μία διαδικασία που συμβαίνει και σε γλωσσικό και γνωσιακό επίπεδο, στον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε τη μουσική, στον τρόπο που την περιγράφουμε, στον τρόπο που χρησιμοποιούμε τη μουσική ως μεταφορά για μια σειρά από πρακτικές που μπορεί να μην έχουν άμεση σχέση με τον ήχο.

Η οπτική μουσική μέσα από την έννοια της αναπαράστασης

Οι αντιπροσωπευτικοί καλλιτέχνες που παρουσιάζονται στην εργασία προσπαθούν συνεχώς να προσεγγίσουν οπτικά μουσική. Μέχρι τώρα έχουμε δει ότι αυτή η ιδέα πηγάζει από την ρομαντική τοποθέτηση της μουσικής ως πρότυπο δημιουργίας και από την σύλληψη της αντιστοιχίας των υλικών και των τεχνών ως πρακτικές και εκφραστικά μέσα. Προσπαθώντας να αναλύσουμε όμως τα εικαστικά τους έργα ως φυσικά αντικείμενα τίθεται το βασικό ερώτημα του τι ακριβώς απεικονίζουν και η απάντηση σε αυτό αποκαλύπτει άλλη μία εξελικτική διάκριση της οπτικής μουσικής ως καλλιτεχνική τάση.

Εξηγώντας την αναπαράσταση μέσα από την μιμητική τέχνη, τότε ένα εικαστικό έργο μπορεί να απεικονίσει ένα φυσικό τοπίο και η απεικόνιση αυτή αποτελεί αναπαράσταση καθώς επαναλαμβάνει οπτικά ένα τμήμα της πραγματικότητας.¹²⁸

Μέσω αυτής της άποψης, τα αντιπροσωπευτικά έργα της οπτικής μουσικής δεν αναπαριστούν γιατί σκοπός τους δεν είναι να αναπαράγουν την μερίδα ενός αντικειμενικού κόσμου αλλά να δημιουργήσουν οπτικά ερεθίσματα αντιστοιχούμενα με διάφορες θεωρίες και πρακτικές της μουσικής τέχνης.

Παρατηρώντας την πορεία των δυτικών τεχνών από τον 19^ο αιώνα έως τις αρχές του 20^{ου} βλέπουμε ότι τελικά αυτή η θέση προκύπτει και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Σε γενικότερο επίπεδο με βάση το κίνημα του ρομαντισμού που προωθεί την ανάγκη για έκφραση του καλλιτέχνη, όπως

¹²⁸ Bell, Julian "representation." In *The Oxford Companion to Western Art*. *Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e2205?q=representation&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 19 Φεβρουαρίου, 2012)

επισημαίνει και η Lydia Goehr, αναπτύσσεται η ιδέα ότι η τέχνη πλέον δεν χρειάζεται να αναπαριστά την φύση.¹²⁹

Εξετάζοντας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα την εξέλιξη της δυτικής καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι σημαντικό ότι αρχίζει να προσδιορίζεται ένα καινούριο πνευματικό κλίμα όπου οι αρχές του ρομαντισμού εγκαταλείπονται ή/και αναπροσδιορίζονται από πλήθος διαφορετικών καλλιτεχνικών ρευμάτων. Από την μία η αισθητική σκέψη στρέφεται σε θέματα κοινωνικής αδικίας και αποζητά να τα εκφράσει έχοντας ως στόχο την κοινωνική κριτική μέσα από την ακριβή αναπαράσταση της πραγματικότητας.¹³⁰

Από την άλλη, θεωρείται ότι η τέχνη οφείλει να υπηρετεί τα δικά της αισθητικά ιδεώδη και οι καλλιτέχνες με την σειρά τους το καλό γούστο και τις υψηλές αισθητικές αξίες που κληροδότησε η ιστορία. Οι συμβολιστές επίσης όπως έχουμε δει αντιτέθηκαν στον γύρω τους υλιστικό κόσμο αλλά ως συνεχιστές του ρομαντικού ιδεώδους. Μη ασκώντας κοινωνική κριτική, απαρνήθηκαν αυτό τον κόσμο και έψαξαν για έναν καινούριο, μία πραγματικότητα που κρύβεται πίσω από αυτήν που μας είναι αντιληπτή με τα αισθητήρια όργανα.¹³¹

Η αυτοαναφορικότητα των τεχνών και η σύλληψη ενός ιδεατού κόσμου ενισχύεται και από τα εικαστικά ρεύματα όπου η φυσική αναπαράσταση δεν έχει πια σημασία όσο η ανάγκη αυτοέκφρασης και προσπαθούν να βρουν λύσεις αναδιαμορφώνοντας εικαστικές πρακτικές και φόρμες.¹³²

Η βασική εξέλιξη των σκέψεων που μπορούμε να δούμε μέσα από αυτές τις αναφορές είναι ότι μετά την προσπάθεια αναπαράστασης του φυσικού κόσμου για αιώνες οι καλλιτέχνες του 19^{ου} αιώνα συνειδητοποιούν ότι δεν είναι πλέον απαραίτητο να προσπαθούν μόνο κάτι τέτοιο. Με την σύλληψη της υποκειμενικής αντίληψης του κόσμου, την κριτική του πραγματικού και την

¹²⁹ Γκερ, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων: ένα δοκίμιο για τη φιλοσοφία της μουσικής*, 292.

¹³⁰ Γρηγορίου, *Μουσική για παιδιά και έξυπνους μεγάλους: Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής*, 216,217.

¹³¹ *Ibid.*, 222,223.

¹³² Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, 555.

προσπάθεια αυτοέκφρασης ξετυλίγονται νέες θέσεις για την αναπαράσταση μέσω των τεχνών.

Η νέα θέση που αποτελεί την τελική και ενιαία σκέψη περί αναπαράστασης στην οπτική μουσική προέρχεται από τους αφηρημένους ζωγράφους. Με την ενσωμάτωση του ιδεώδους της απόλυτης μουσικής στην εικαστική πρακτική καταλύεται η μιμητική έννοια της αναπαράστασης και αντικαθιστάται από την ανάγκη για εικαστική δημιουργία.

Η συναισθησία ως αισθητικός πυρήνας της οπτικής μουσικής

Η κατάληξη σε αυτή την σκέψη όμως δεν προέρχεται μόνο από την αισθητική της αφηρημένης ζωγραφικής. Το αισθητικό κέντρο της οπτικής μουσικής που την καθιστά μη αναπαραστατική καλλιτεχνική τάση είναι η άμεση ανάγκη για έκφραση, σε συνδυασμό με την πρόθεση της αντιστοίχισης των τεχνών και των υλικών τους στην εικαστική πρακτική.

Η συναισθησία στα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέσα από μία άλλη, όπως είδαμε, βασική διαδρομή αισθητικής διερεύνησης από αυτήν της αφηρημένης ζωγραφικής, συνενώνει όλες τις όψεις της οπτικής μουσικής που εξετάστηκαν μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα. Θα μπορούσαμε ακόμη να πούμε ότι ήταν η αρχική αισθητική θεώρηση που προώθησε την ιδέα της οπτικής προσέγγισης της μουσικής.

Η ιατρική μελέτη της συναισθησίας σε συνδυασμό με την προσέγγισή της από τους συμβολιστές δεν συγχρονίζονται μόνο αλλά προωθούν και την ίδια αρχική κεντρική ιδέα. Την υποκειμενική αντίληψη του φυσικού κόσμου μέσω των αισθητηριακών εμπειριών και της αντιστοίχισής τους.

Από την μία η εμπειρία της colour-hearing συναισθησίας, και όπως είδαμε ειδικότερα στην περίπτωση του Scriabin, βοήθησε στο να δημιουργηθεί η πρώτη εξατομικευμένη κλίμακα ηχοχρωματικών αντιστοιχιών. Εξετάζοντας όμως διεξοδικότερα την αισθητική θέση της συναισθησίας η διπλή αισθητηριακή εμπειρία προσεγγίζεται έμμεσα και από τους συμβολιστές μέσω της θεωρίας των αντιστοιχιών σε ένα ευρύτερο πνευματικό κλίμα.

Οι συμβολιστές είναι ιδιαίτερα ευαισθητοποιημένοι στο θέμα της υποκειμενικής αντίληψης του φυσικού κόσμου. Δίνεται σημασία στον ρόλο του καλλιτέχνη καθώς θεωρείται ο μόνος ικανός να συλλάβει τον εξωτερικό κόσμο να τον συνειδητοποιήσει και να τον μετουσιώσει με την μορφή καλλιτεχνικού έργου. Μέσα από αυτή την διαδικασία είναι δύσκολος ο διαχωρισμός των τεχνών όπως και της σημασίας της έκφρασης, της αντίληψης και της καλλιτεχνικής πρακτικής.

Λίγο μετά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα μία πολύ βασική προσέγγιση αυτών των ζητημάτων για την μετέπειτα αισθητική φιλοσοφία θυμίζει σε πολλά θέματα την συναισθησία των συμβολιστών. Ο Benedetto Croce¹³³ μιλάει για την εποπτεία (intuition) . Με τον όρο αυτό εισάγει στον καλλιτεχνικό κώδικα μία νέα συλλογική έννοια που προσπαθεί να συνενώσει και να απλουστεύσει τις όποιες διακρίσεις προκύπτουν μεταξύ της αισθητηριακής εμπειρίας, της αντίληψης της πραγματικότητας και της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η εποπτεία είναι μία εικόνα με την έννοια της αντικειμενικοποιημένης εντύπωσης που μεταφέρεται στο συνειδητό του παρατηρητή. Εποπτείες μπορούν να είναι οι μνήμες και τα συναισθήματα. Μέσω του όρου εποπτεία συνενώνονται οι αισθητηριακές εμπειρίες ενός φυσικού κόσμου και ο υποκειμενικός τους αντίκτυπος στην ανθρώπινη συνείδηση. Κατ' επέκταση ο Croce λύνει το θέμα του διαχωρισμού της έκφρασης, της τέχνης της αισθητηριακής εμπειρίας και του συναισθήματος εξισώνοντάς τα και δίνοντάς τους την κοινή ονομασία της εποπτείας.¹³⁴

Παρόμοιας λειτουργίας είναι και το ενωτικό πλαίσιο που δίνεται σε αυτά τα στοιχεία από τους συμβολιστές μέσω της απόλυτης αντιστοίχησης, με την ονομασία συναισθησία. Ο φυσικός και ο εξατομικευμένος κόσμος εξισώνονται μέσω της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Σημαντικό είναι ότι η συναισθησία των συμβολιστών μέσα σε αυτό το απόλυτο ενωτικό πλαίσιο δεν υποδεικνύει

¹³³ Benedetto Croce (1866-1952), Ιταλός φιλόσοφος και πολιτικός. Άσκησε μεγάλη επιρροή στην καλλιτεχνική σκέψη του 20^{ου} αιώνα, με τις πρώτες κύριες αισθητικές θεωρήσεις του από το σύγγραμμά του *Estetica* (1902).

[Collinson and Bell, Diane and Julian "Croce, Benedetto." In *The Oxford Companion to Western Art*. *Oxford Art Online*,

<http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e657?q=Croce&search=quick&pos=4&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 4 Ιουνίου, 2012)]

¹³⁴ Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, 307,308.

συγκεκριμένες καλλιτεχνικές πρακτικές και δεν προωθεί την μιμητική έννοια της αναπαράστασης. Κεντρικό ιδεώδες είναι η αντιστοίχιση σε κάθε τι που αντιλαμβάνεται ο καλλιτέχνης.

Με πυρήνα την αισθητική θέση της συναισθησίας, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα η ιδέα της οπτικής προσέγγισης της μουσικής προωθείται μέσα από την καλλιτεχνική τάση της οπτικής μουσικής χωρίς παγιωμένα χαρακτηριστικά, πρακτικές και θέσεις για την καλλιτεχνική δημιουργία. Είναι αρκετό το γεγονός ότι αναζητείται συνεχώς η ανάγκη για άμεση έκφραση με βάση την αντιστοίχιση στοιχείων τόσο των τεχνών όσο και της ανθρώπινης αισθητηριακής αντίληψης.

Αντιφάσεις και συνδέσεις

Εκτός από τη συναισθησία και το ιδεώδες της απόλυτης μουσικής, το συνολικό έργο του Wagner προωθεί κι αυτό την πολυαισθητηριακή εμπειρία, την αντιστοίχιση των τεχνών και των πρακτικών τους όπως και την μουσικότητα ως απόλυτο εκφραστικό μέσο. Ωστόσο δεν φαίνεται να αποτελεί αισθητικό πυρήνα της οπτικής μουσικής. Το συνολικό έργο προωθεί την ισοδυναμία των διαφόρων τεχνών μέσα από μία συγκεκριμένη πολυμεσική καλλιτεχνική πρακτική, το μουσικό δράμα, γι αυτό και μπορεί μόνο να ενσωματωθεί στο ευρύτερο επίπεδο ανάλυσης της καλλιτεχνικής τάσης της οπτικής μουσικής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι το συναντάμε σε πολλές πτυχές των καλλιτεχνικών περιπτώσεων της εργασίας.

Σε πρώτο επίπεδο είδαμε ότι η συμβολική σκηνική διάσταση της ηχοχρωματικής αντιστοιχίας ενσωματώνεται σε μουσικά δράματα. Σε δεύτερο επίπεδο το ιδεώδες του συνολικού έργου συνδέεται με τις περιπτώσεις όπου θεωρείται ότι οι τέχνες συμπράττουν ισότιμα στην καλλιτεχνική δημιουργία. Στο παράδειγμα του πολυαισθητηριακού πειράματος του Kandinsky θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκτός της αντιστοίχισης των αισθητηριακών φαινομένων και των καλλιτεχνικών πρακτικών ερευνάται και η σημασία της εξίσωσης των τεχνών.

Η συνεχής αναζήτηση των καλλιτεχνών για όσο το δυνατόν εντονότερα και αμεσότερα μέσα έκφρασης μέσα στο ρομαντικό κλίμα του 19^{ου} αιώνα και η ανάγκη της κάθε τέχνης να υπερβεί τα μέσα, τα πλαίσια και τις δομές της με την αλλαγή του αιώνα μέσα από διάφορα καλλιτεχνικά κινήματα και νέες τάσεις οδηγούν στην σύλληψη και την σημασία της μουσικότητας και του αφηρημένου στις τέχνες.

Στα καλλιτεχνικά παραδείγματα της εργασίας φαίνεται έντονα αυτή η πορεία καθώς σε κάθε περίπτωση εικαστικού και οπτικοακουστικού έργου δίνεται σημασία στην μη αναπαραστατική φύση της μουσικής. Όμως σε συναυλίες χρωματικής μουσικής και *lumia* συναντάμε την εκτέλεση μουσικών έργων προγραμματικής μουσικής, της καλλιτεχνικής τάσης που προσδίδει στην μουσική τέχνη αναπαραστατικές ιδιότητες.

Το σημείο σύνδεσης βρίσκεται στο ότι πρώτο μέλημα των καλλιτεχνών είναι να εκφραστούν άμεσα με την τέχνη τους. Στην προγραμματική μουσική ενώ χρησιμοποιείται η έννοια της αναπαράστασης που τόσο αποφεύγουν οι εικαστικοί που συναντήσαμε, σκοπός είναι να καταστεί η μουσική ως ένα έντονο εκφραστικό μέσο.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η μελέτη των καλλιτεχνικών περιπτώσεων που παρουσιάστηκαν στην εργασία σε Ευρώπη και Η.Π.Α που αφορούν την αντιστοίχιση χρωμάτων με φθόγγους και την ενσωμάτωση μουσικών στοιχείων και ιδιοτήτων σε έργα εικαστικών και οπτικοακουστικών τεχνών αποτελεί ένα πλήθος γεγονότων που ξεκινά με και ενώνεται από μία κεντρική ιδέα, την οπτική προσέγγιση της μουσικής. Με την έναρξη του 20^{ου} αιώνα η τάση αυτή προσδιορίζεται και αργότερα ορίζεται ως οπτική μουσική.

Το σημαντικό είναι ότι η οπτική μουσική φανερώνεται αρχικά και αργότερα προσδιορίζεται σαν μία αναφορά στις εικαστικές τέχνες που έχουν αγνό περιεχόμενο αντίστοιχο της μουσικής τέχνης, όπως αυτή καταδεικνύεται γενικότερα από το ρομαντικό κίνημα. Μετά από αυτή την διαπίστωση η οπτική μουσική ταυτίζεται με τα ιδανικά της αφηρημένης ζωγραφικής, που αναπαράγουν το ιδεώδες της απόλυτης μουσικής στην ζωγραφική τέχνη.

Μελετώντας ιδιαίτερα την αισθητική της οπτικής μουσικής στις τέχνες φανερώνεται ότι η συναισθησία είναι το ενωτικό πλαίσιο που συνδέει κάθε πρακτική και θεωρητική όψη της. Η συναισθησία δεν υποδεικνύει συγκεκριμένες μεθόδους σύνδεσης και διαχείρισης των υλικών δημιουργίας, προβάλλει την σημασία της πολυαισθητηριακής εμπειρίας, προωθεί την αντιστοιχία των τεχνών και των υλικών δημιουργίας τους και θα μπορούσαμε να πούμε ότι τελικά κατευθύνει το ιδανικό της μουσικότητας ως πρότυπο ή αναγκαίο στοιχείο στην αισθητική θεώρηση κάθε καλλιτεχνικής έκφρασης. Πέραν του ενωτικού αισθητικού πλαισίου της συναισθησίας, μελετώντας καλλιτεχνικές περιπτώσεις όπου γίνεται προσπάθεια οπτικής προσέγγισης της μουσικής μπορούμε να δούμε ότι η οπτική μουσική εξελίσσεται σε μία ομάδα χαρακτηριστικών δημιουργικής πρακτικής και αισθητικών θεωριών τα οποία επαναλαμβάνονται συνεχώς με διαφορετικούς συνδυασμούς μέσων και υλικών σε εικαστικές και οπτικοακουστικές τέχνες.

Αξιοσημείωτο είναι ότι από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα ενώ η ιδέα της οπτικής μουσικής προωθεί την καλλιτεχνική πρόθεση οπτικής

προσέγγισης της μουσικής σε κάθε εικαστική τέχνη συνήθως αφορά πρακτικές που έχουν να κάνουν με την σημαντική σύγχρονη εξέλιξη της τεχνολογίας στον τομέα των πολυμέσων, όπου συναντιέται σε πλήθος νέων οπτικοακουστικών κυρίως τεχνών.¹³⁵ Επίσης περιπτώσεις καλλιτεχνών την οριοθετούν θεωρητικά με πολύ συγκεκριμένες πρακτικές δημιουργίας για να δηλώσουν το διαφορετικό της προσωπικής τους καλλιτεχνικής εργασίας.¹³⁶

Με την μελέτη της τεχνολογίας των πολυμέσων και την ανάδειξή τους ως καλλιτεχνικά και ψυχαγωγικά μέσα οι όψεις της καλλιτεχνικής τάσης της οπτικής μουσικής πολλαπλασιάζονται. Προστίθενται νέες πρακτικές, νέες κοινωνιολογικές προεκτάσεις και νέες αντιλήψεις πάνω στα πρώιμα σημεία μελέτης της, όπως την πρακτική της ηχοχρωματικής αντιστοιχίας. Με νέα λογισμικά και συσκευές συχνά μέχρι σήμερα προσεγγίζονται οπτικά με επιστημονικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον συγκεκριμένες παράμετροι της φυσικής μελέτης του ήχου.¹³⁷

¹³⁵ Παράδειγμα η καλλιτεχνική πρακτική του Vjing (visual or video jockeys). Μέσω αυτής προωθείται η προβολή χρωμάτων και εικόνων με τεχνολογικά μέσα στον χώρο, σε πραγματικό χρόνο συγχρόνως με μουσική εκτέλεση.

[Lund and Lund, Cornelia and Holger *Audio.Visual: on visual music and related media* (Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt, 2009), 93.]

¹³⁶ Παράδειγμα ο ιταλός εικαστικός καλλιτέχνης Luciano Ori. Δημιουργεί πίνακες-κολάζ που περιέχουν τμήματα μουσικών παρτιτούρων (βλ. Παράρτημα, εικόνα 7). Με θεωρητικά του κείμενα ονομάζει την πρακτική του οπτική μουσική (musica visiva).

[Bosseur, Jean-Yves *Sound and the visual arts: intersections between music and plastic arts today* (Paris: Dis Voir, 1993), 60.]

¹³⁷ Παράδειγμα ο Ralph K. Potter, ο επιστήμονας που έχοντας και επιρροή από έργα του Wilfred και του Fischinger προσπάθησε να ανακαλύψει μεθόδους μετάφρασης του ήχου σε εικόνα. Την δεκαετία του 1940 κατασκεύασε τον ηχητικό φασματογράφο, μία συσκευή που δείχνει γραφικούς πίνακες τιμών συχνότητων του ήχου στον χρόνο.

(Lund and Lund, *Audio.Visual: on visual music and related media*, 48.)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

1. Ποίημα: Baudelaire Charles, *Fleurs du mal* (Παρίσι 1857).¹³⁸

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

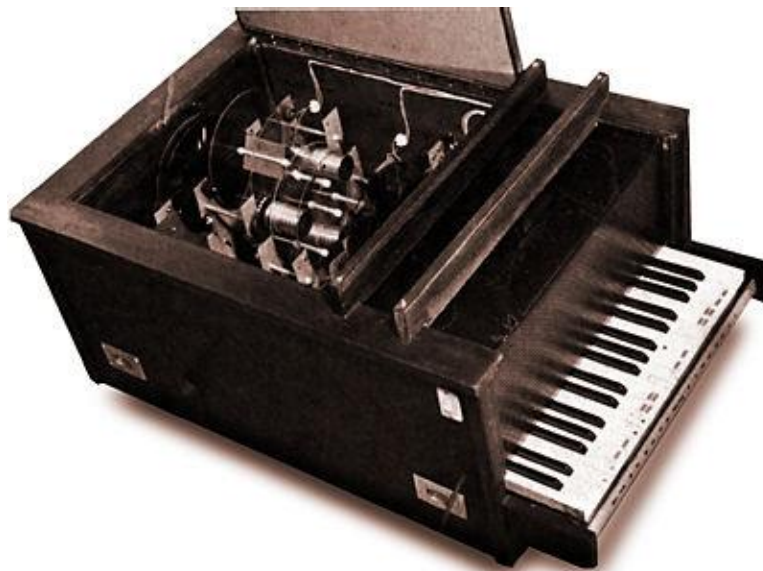
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

¹³⁸“Charles Baudelaire’s *Fleurs du Mal*”, τελευταία πρόσβαση 16 Οκτωβρίου, 2011, <http://fleursdumal.org/poem/103>

2. Φωτογραφία: Ο Alexander Wallace Rimington και το όργανο χρωμάτων του (1893).¹³⁹



3. Φωτογραφία: Το οπτοφωνικό πιάνο του Vladimir Baranoff-Rossine¹⁴⁰



¹³⁹ Peacock, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", 399.

¹⁴⁰ "Electronic Musical Instrument 1870-1990", τελευταία πρόσβαση 17 Αυγούστου, 2012, <http://120years.net/machines/optophonic/index.html>

4. Πίνακας ζωγραφικής: Wassily Kandinsky, “Improvisation 30 (Cannons)”, (1913).¹⁴¹



5. Φωτογραφία: Ο Thomas Wilfred ερμηνεύοντας μία από τις lumia συνθέσεις του στην παγκόσμια περιοδεία του το 1924-1925. Πιθανόν χρησιμοποίησε την ράβδο για να καθορίσει την θέση των εικόνων του στην μεγάλη οθόνη.¹⁴²



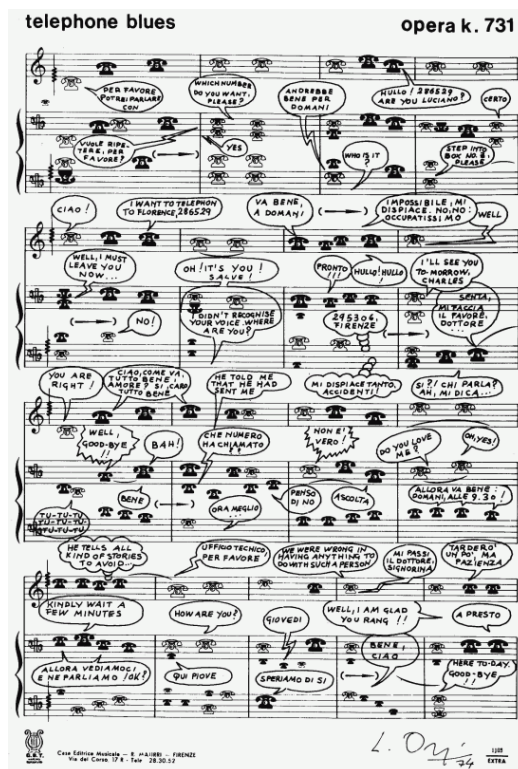
¹⁴¹ “Wassily Kandinsky - biography, paintings, books”, τελευταία πρόσβαση 23 Ιουνίου, 2012, <http://www.wassilykandinsky.net/work-109.php>

¹⁴² Peacock, “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation”, 403.

6. Στιγμιότυπα από κινηματογραφική ταινία: Oscar Fischinger, “Allegretto” (1936).¹⁴³



7. Πίνακας ζωγραφικής: Luciano Ori, “Telephone Blues” (1974).¹⁴⁴



¹⁴³ Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, 109.

¹⁴⁴ “Web server per gli utenti dell’ Università degli Studi di Milano”, τελευταία πρόσβαση 12 Ιουλίου, 2012, <http://users.unimi.it/~gpiana/XII/bolpagni.htm>

ΠΗΓΕΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1. Zilczer, Judith "Color Music": Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art", *Artibus et Historiae*, Vol.8, No.16 (1987), <http://www.jstor.org/stable/1483303>

Εικόνα 2. Brougher, Kerry et al *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900* (Los Angeles: Thames & Hudson, 2005)

Εικόνα 3. Peacock, Kenneth "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", *Leonardo*, Vol.21, No 4 (1988), <http://www.jstor.org/stable/1578702>

Εικόνα 4. "The Scarlet » The news source for faculty and staff at the University of Nebraska-Lincoln", τελευταία πρόσβαση 25 Ιανουαρίου, 2012, <http://scarlet.unl.edu/scarlet/archive/2004/03/25/story11.html>

Εικόνα 5. Κλέε, Πάουλ *Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ, τόμος I* (Αθήνα: Μέλισσα, 1989)

Εικόνα 6. Zilczer, Judith "Color Music": Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art", *Artibus et Historiae*, Vol.8, No.16 (1987), <http://www.jstor.org/stable/1483303>

Παράδειγμα 1. Newton, Isaac *Opticks: or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light (1704)* (London: William Innys, 1730)

Παράδειγμα 2. "Trinity College Dublin-Academia.edu", τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου, 2012, http://tcd.academia.edu/MauraMcDonnell/Papers/521469/Visual_Music

Παράδειγμα 3. Rimington, Alexander Wallace *Colour-Music: The Art of Mobile Colour (1912)* (Boston: Adamant Media Corporation, 2005)

Παράδειγμα 4. Scriabin, Alexander "Poem of Ecstasy" and "Prometheus: Poem of Fire" in full score (New York: Dover Publications, 1995)

Παράθεμα 2. Peacock, Kenneth “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation”, *Leonardo*, Vol.21, No 4 (1988), <http://www.jstor.org/stable/1578702>

Παράθεμα 3. “Electronic Musical Instrument 1870-1990”, τελευταία πρόσβαση 17 Αυγούστου, 2012, <http://120years.net/machines/optophonic/index.html>

Παράθεμα 4. “Wassily Kandinsky – biography, paintings, books”, τελευταία πρόσβαση 23 Ιουνίου, 2012, <http://www.wassilykandinsky.net/work-109.php>

Παράθεμα 5. Peacock, Kenneth “Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation”, *Leonardo*, Vol.21, No 4 (1988), <http://www.jstor.org/stable/1578702>

Παράθεμα 6. Brougher, Kerry et al *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900* (Los Angeles: Thames & Hudson, 2005)

Παράθεμα 7. “Web server per gli utenti dell’ Università degli Studi di Milano”, τελευταία πρόσβαση 12 Ιουλίου, 2012, <http://users.unimi.it/~gpiana/XII/bolpagni.htm>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Adorno Theodor W., *Η κοινωνιολογία της μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1997)

Beardsley Monroe C., *Ιστορία των αισθητικών θεωριών* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1989)

“Beethoven, Ludwig van.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40026?q=Beethoven&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 4 Ιουνίου, 2012)

Bell Julian, “representation.” In *The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e2205?q=representation&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 19 Φεβρουαρίου, 2012)

Blavatsky and Collins H.P. and Mabel, “The Crucifixion of Man”, *Lucifer: A Theosophical Magazine*, Vol.2, No.7 (1888)

Blavatsky and Jinarajadasa H.P. and C., “Dramas of the Mysteries”, *Theosophical Quarterly Magazine*, Vol.22 (1924)

Bosseur Jean-Yves, *Sound and the visual arts: intersections between music and plastic arts today* (Paris: Dis Voir, 1993)

Bowie Andrew, “Philosophy of music §III: Aesthetics 1750-2000.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52965pg3?q=philosophy+of+music&search.=quick&pos=4&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 12 Αυγούστου, 2011)

Bowlt John E., “Baranoff-Rossine.” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T006210?q=Baran>

[off+Rossine&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit](#) (τελευταία πρόσβαση 5 Μαΐου, 2012)

Brougher Kerry et al, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900* (Los Angeles: Thames & Hudson, 2005)

“camp 12_ international festival for visual music”, τελευταία πρόσβαση 16 Ιουνίου, 2012, <http://www.camp-festival.de>

Chadwick Charles, *Η γλώσσα της κριτικής: συμβολισμός*, τόμος 16 (Αθήνα: Ερμής, 1989)

“Charles Baudelaire’s *Fleurs du Mal*”, τελευταία πρόσβαση 16 Οκτωβρίου, 2011, <http://fleursdumal.org/poem/103>

Γκέρ Λύντια, *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων: ένα δοκίμιο για τη φιλοσοφία της μουσικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2005)

Γκούντμαν Νέλσον, *Γλώσσες της τέχνης* (Αθήνα: Εκδόσεις Εκκρεμές, 2005)

Γκρίφιθς Πολ, *Μοντέρνα Μουσική* (Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος & ΣΙΑ Ο.Ε, 1993)

Collinson and Bell Diane and Julian, “Croce, Benedetto.” In *The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e657?q=Croce&search=quick&pos=4&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 4 Ιουνίου, 2012)

Crawford Richard, “Gershwin, George [Gershvin, Jacob].” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47026?q=gerge+gershwin&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 22 Μαΐου, 2012)

Cretien Campen Van, “Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia”, *Leonardo*, Vol. 32, No.1 (1999), <http://www.jstor.org/stable/1576620?origin=JSTOR-pdf>

Γρηγορίου Μιχάλης, *Μουσική για παιδιά και έξυπνους μεγάλους: Οι γλώσσες και οι λειτουργίες της μουσικής, β' τόμος* (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1994)

Davis Ann, "Theosophy." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T084484?q=theosophy&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> (τελευταία πρόσβαση 3 Φεβρουαρίου, 2012)

Dow Arthur Wesley, *Composition: A Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers (1899)* (New York: Doubleday, Page & Company, 1913)

Dow Arthur Wesley, "Modernism in Art", *Magazine of Art*, Vol.8, No.3 (January 1917)

Eldridge Richard, "Romanticism." In *Encyclopedia of Aesthetics. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0450#e0450-s0002> (τελευταία πρόσβαση 11 Οκτωβρίου, 2011)

Eskilson Stephen, "Thomas Wilfred and Intermedia: Seeking a Framework for Lumia", *Leonardo*, Vol.36, No.1 (2003), <http://www.jstor.org/stable/1577284>

Evans Brian, "Foundations of a Visual Music", *Computer Music Journal*, Vol.29, No.4 (Winter 2005), <http://www.jstor.org/stable/3681478>

Galeyev Bulat M., "The Fire of "Prometheus": Music-Kinetic Art Experiments in the USSR", *Leonardo*, Vol.21, No.4 (1988), <http://www.jstor.org/stable/1578701>

Galton and Galton David J. and Clare J., "Francis Galton: And Eugenics Today", *Journal of Medical Ethics*, Vol.24, No.2 (April 1998), <http://www.jstor.org/stable/27718075>

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

Green Nancy E., "Dow, Arthur Wesley." In *Grove Art Online. Oxford Art online*,

http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T2090166?q=arthur+alexander+dow&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 18 Μαρτίου, 2012)

Hankins and Silverman Thomas L. and Robert J., *Instruments and the imagination* (USA: Princeton University Press, 1995)

Hobsbawm Eric, *The Age of Revolution 1789-1848* (New York: Vintage books, 1996)

Hopkins Justine, “Fry, Roger.” In *The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online*,
http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e968?q=Roger+Fry&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 8 Δεκεμβρίου, 2011)

Horrocks Roger, “Experimental film.” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*,
http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T027159?q=experimental+film&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 8 Νοεμβρίου, 2011)

Ilene Susan Fort, “Macdonald-Wright, Stanton.” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*,
http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T052762?q=synchronism&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου, 2012)

“Installation [Environment].” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*,
http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T041385?q=installation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 28 Απριλίου, 2012)

Jewanski Jörg, “colour and music.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06156?q=colour+and+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 5 Οκτωβρίου, 2011)

Jewanski Jörg, "Farblichmusik." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48565> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιανουαρίου, 2012)

Jewanski Jörg, "Laszlo, Alexander [Sandor]." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49180> (τελευταία πρόσβαση 20 Ιανουαρίου, 2012)

Kaplan Julius, "Symbolism." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082761?q=Jean+Moreas&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 3 Οκτωβρίου, 2011)

Kennaway George, "Lithuanian Art and Music Abroad: English Reception of the Work of M.K. Ciurlionis, 1912-39", *The Slavonic and East European Review*, Vol.83, No.2 (2005):234,235, <http://www.jstor.org/stable/4214087>

Κλέε Πάουλ, *Η εικαστική σκέψη: Τα μαθήματα στη σχολή Μπάουχάουζ*, τόμος I (Αθήνα: Μέλισσα, 1989)

Legio James, *Music and modern art* (Νέα Υόρκη: Routledge, 2002)

Levin Gail, "Russell, Morgan." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T074577> (τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου, 2012)

Levin Gail, "Synchromism." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T082779?q=synchromism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 18 Ιανουαρίου, 2012)

"Liszt, Franz [Ferenc]." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/48265?q=franz+liszt&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 19 Μαρτίου, 2012)

Lund and Lund Cornelia and Holger, *Audio. Visual: on visual music and related media* (Stuttgart: Arnoldsche Verlagsanstalt, 2009)

MacDonald Margaret F., “Whistler, James (Abbott) McNeill.” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*,
http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T091375?q=whistler&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 12 Νοεμβρίου, 2011)

Mary, Calkins Whiton “Synaesthesia”, *The American Journal of Psychology*, Vol. 7, No.1 (1895), <http://www.jstor.org/stable/1412040?origin=JSTOR-pdf>

McBurney Gerard, “colour and music.” In *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1503?q=colour+and+music&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 5 Οκτωβρίου, 2011)

Michels Ulrich, *Ατλας της μουσικής: Ιστορικό μέρος, από το Μπαρόκ έως σήμερα*, τόμος II (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995)

Millington Barry, “Gesamtkunstwerk.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O011027?q=Gesamtkunstwerk&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)

Millington Barry, “Wagner: (1) Richard Wagner.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29769pg1#S29769.1> (τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)

“MOCA | The Museum of Contemporary Art, Los Angeles”, τελευταία πρόσβαση 5 Φεβρουαρίου, 2012,
<http://www.moca.org/museum/exhibitiondetail.php?&id=350>

Moore Brian C.J., "Hearing and psychoacoustics." In *Grove Music Online*.
Oxford Music Online,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/42531>

(τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)

Moszynska Anna, "Abstract art." In *Grove Art Online*. *Oxford Art Online*,

http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T000238?q=Abstract+art&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 12

Νοεμβρίου, 2011)

Newton Isaac, *Opticks: or a treatise of the reflections, refractions, inflections and colours of light (1704)* (London: William Innys, 1730)

Nicolas and Charvillat Serge and Agnes, "Theodore Flournoy (1854-1920) and Experimental Psychology: Historical Note", *The American Journal of Psychology*, Vol.111, No.2 (Summer 1998),

<http://www.jstor.org/stable/1423490>

Payzant Geoffrey, "Hanslick, Eduard." In *Encyclopedia of Aesthetics*. *Oxford Art Online*,

http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0250?q=Hanslick&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 24 Απριλίου,

2012)

Peacock Kenneth, "Instruments to Perform Color-Music: Two Centuries of Technological Experimentation", *Leonardo*, Vol.21, No.4 (1988),

<http://www.jstor.org/stable/1578702>.

Petrutkin V. Ya. et al, "Russia [Russian Federation]." In *Grove Art Online*.
Oxford Art Online,

http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T074586?q=russia&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 20 Αυγούστου,

2012)

Petty Jonathan Christian, "Hanslick, Wagner, Chomsky: Mapping the Linguistic Parameters of Music", *Journal of the Royal Musical Association*, Vol.123, No.1 (1998), <http://www.jstor.org/stable/766482>

Ramachandran and Hubbard V.S. and E.M., “Psychophysical Investigations into the Neural Basis of Synaesthesia”, *Biological Sciences*, Vol. 8, No. 1470 (May 2001), <http://www.jstor.org/stable/3067657>

Ρήντ Χέρμπερντ, *Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής* (Αθήνα: Εκδόσεις Υποδομή, 1978),

Rimington Alexander Wallace, *Colour-Music: The Art of Mobile Colour* (1912) (Boston: Adamant Media Corporation, 2005)

Samson Jim, “Romanticism.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23751?q=romanticism&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 4 Ιουνίου, 2012)

Savy Nicole, “Baudelaire, Charles (-Pierre).” In *Grove Art Online. Oxford Art Online*, http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T006905?q=Charles+Baudelaire&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 9 Οκτωβρίου, 2011)

Scruton Roger, “absolute music.” In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00069?q=absolute+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 24 Απριλίου, 2012)

“SEEAR Playground”, τελευταία πρόσβαση 15 Μαρτίου, 2012, <http://www.seear.gr>

“Sir Isaac Newton.” In *Britannica Online Encyclopedia*, <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/413189/Sir-Isaac-Newton> (τελευταία πρόσβαση 30 Ιουλίου, 2012)

Spalding Frances Roger Fry, *Art and Life* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1980)

Tucker and Chalmers G.M. and Kenneth, "programme music." In *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e5370>

(τελευταία πρόσβαση 19 Μαρτίου, 2012)

Vergo Peter, "Music and art." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*,

http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T060574?q=Baranoff+Rossine&search=quick&pos=2&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 28

Μαρτίου, 2012)

"Visual Music", τελευταία πρόσβαση 18 Μαρτίου, 2012, [http://muvi-](http://muvi-visualmusic.tumblr.com/call)

[visualmusic.tumblr.com/call](http://muvi-visualmusic.tumblr.com/call)

Wilfred Thomas "Light and the Artist", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.5, No.4 (June, 1947), <http://www.jstor.org/stable/426131>

Whiffen Marcus et al., "United States of America." In *Grove Art Online. Oxford Art Online*,

http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T087095?q=usa&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (τελευταία πρόσβαση 20 Αυγούστου,

2012)

Whistler James Abbot McNeill, *The gentle art of making enemies (1890)*

(New York: Dover Publications, 1967)

Zilczer Judith, "Color Music": Synaesthesia and Nineteenth-Century Sources for Abstract Art", *Artibus et Historiae*, Vol.8, No.16 (1987),

<http://www.jstor.org/stable/1483303>