

Vizualna reprezentacija glazbe u slikarstvu Vasilija Kandinskog, Paula Kleea i Roya de Maistrea

Mišić, Vanessa

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:273998>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-09-12**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U RIJECI

Vanessa Mišić

**VIZUALNE REPREZENTACIJE GLAZBE U SLIKARSTVU
VASILIJA KANDINSKOG, PAULA KLEEA I ROYA DE
MAISTREA**

Diplomski rad

Rijeka, 2017.

FILOZOFSKI FAKULTET SVEUČILIŠTA U RIJECI
ODSJEK ZA POVIJEST UMJETNOSTI
DIPLOMSKI STUDIJ POVIJESTI UMJETNOSTI I ENGLESKOG JEZIKA I
KNJIŽEVNOSTI

**VIZUALNE REPREZENTACIJE GLAZBE U SLIKARSTVU
VASILIJA KANDINSKOG, PAULA KLEEA I ROYA DE
MAISTREA**

Diplomski rad

Kolegij: Teorija umjetnosti 20. stoljeća

Mentorica:

dr. sc. Nataša Lah, doc.

Komentorica:

dr. sc. Diana Grgurić, izv. prof.

Studentica: Vanessa Mišić

Rijeka, 2017.

SADRŽAJ

UVOD.....	1
1. Glazba i vizualna umjetnost – promjenjivi koncepti u međudnosu.....	5
1.1. Sinesteziya – prirodno stanje suvremenog promatrača?.....	9
1.2. Korelacija boja i glazbenih tonova i kolor-ljestvice	15
2. Slikarstvo kao vizualna glazba.....	24
2.1. Slikarska simfonija Vasilija Kandinskog.....	25
2.1.1. Teorija Vasilija Kandinskog o slikama koje „sviraju”	29
2.1.2. Glazbena interpretacija slike „Na bijelom II“ (1923.).....	38
2.2. Harmonija Paula Kleea	42
2.2.1. Glazbena interpretacija slike „Stari zvuk“ (1925.)	54
2.3. Koloristička glazba Roya de Maistrea	57
2.3.1. Glazbena interpretacija slike „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ (1919.)	67
3. Boja kao glazba i glazba kao boja: Drukčiji pristup interpretaciji vizualnog i auralnog podražaja	71
ZAKLJUČAK	76
SAŽETAK.....	78
SUMMARY	78
BIBLIOGRAFIJA	80
SLIKE.....	83
DODATCI	85

UVOD

Sva umjetnost neprestano stremi stanju glazbe.

Walter Pater

Ovaj diplomski rad bavi se vizualnim reprezentacijama glazbe u slikarstvu. Uključuje povijesni razvoj korelacije vizualne percepcije boja svjetlosnog spektra i auditivne percepcije tonova. Metodološka osnova rada je teorija umjetnosti, no spomenuta korelacija vizualnog i glazbenog promatra se i kroz prizmu nekih izvora iz područja kao što su povijest umjetnosti, filozofija, muzikologija, akustika, neuroznanost i psihologija. U užem smislu, korelacija vizualnog i glazbe obrađena je kroz slikarsko stvaralaštvo triju slikara dvadesetog stoljeća: Vasilija Kandinskog (1866. – 1944.), Paula Kleea (1879. – 1940.) i Roya de Maistrea (1894. – 1968.). Dva prijatelja i susjeda, Kandinski i Klee te nešto mlađi Australac de Maistre između ostalog su se bavili i glazbom, pa je tako Kandinski svirao klavir i čelo, Klee violinu, a de Maistre violinu i violu. Njihova fascinacija glazbom vodila ih je i prilikom stvaranja slikarskih djela. Naime, njihovo slikarsko stvaralaštvo obilježeno je idejama, strategijama i pravilima karakterističnim za glazbu, pa bi se moglo reći da su zapravo pokušavali stvoriti slike koje „sviraju“, odnosno slike koje je moguće glazbeno interpretirati.

Stoga će se u sklopu analize slika navedenih slikara aplicirati novo glazbeno umjetničko djelo kao interpretacija jedne od slika spomenutih slikara. Autor glazbenih djela je Vedran Mijić, mag. mus. ped.¹ Prilikom stvaranja djela glazbenik i autorica diplomskog rada bit će vođeni teorijama korelacije koje su ponudili sami slikari uz pomoć tada aktualnih kolor-ljestvica korelacije boja svjetlosnog spektra i dvanaest tonova kromatske ljestvice zapadnjačkog dvanaesttonskog sustava.² Takve su kolor-ljestvice, počevši od one Isaaca Newtona iz 1704., kroz naredna tri stoljeća osmislili fizičari, matematičari, glazbenici, teoretičari umjetnosti i mnogi drugi, a usto i pojedini umjetnici. Što se novonastalih glazbenih djela tiče, jedna od njihovih specifičnosti je nedostatak autoreferentnosti, pa se može reći da nastale skladbe imaju funkciju programne glazbe³ kao specifičnog senzornog doživljaja promatranja slike. U tom smislu, novonastala glazbena djela valja analizirati u okviru

¹ Vedran Mijić (Varaždin, 1986.) magistar je glazbene pedagogije, a diplomu je stekao na Muzičkoj akademiji u Puli, na Odsjeku Glazbene pedagogije. Radi kao profesor glazbene kulture u osnovnoj školi „Nikola Tesla“ u Rijeci. Aktivno se bavi glazbom svirajući izvrsno klavir, bas gitaru i saksofon.

² Kromatska ljestvica sastoji se od 12 tonova od kojih je svaki ton za pola stupnja viši ili niži od prethodnog (ovisno o tome da li se ljestvica čita od frekvencijski najnižeg prema najvišem tonu ili obratno).

³ Programna glazba je u povijesti glazbe prepoznata kao vrsta glazbe koja opisuje neki izvanglazbeni sadržaj.

istraživanja ovog diplomskog rada koje teži propitivanju korelacije vizualnog i glazbenog te mogućnosti glazbenog čitanja slika. Dobiveni rezultati u radu skreću pozornost na (ne)konzistentnost teorija kojima Kandinski, Klee i de Maistre opisuju korelaciju glazbe i slikarstva.

Imajući na umu razlike u kolor-ljestvicama i teorijama, bilo je moguće naslutiti da doslovna glazbena interpretacija slikarskih djela Kandinskog, Kleea i de Maistrea nije moguća, budući da su teorijski predlošci ponuđeni od samih slikara u mnogočemu nepotpuni i subjektivni. Naime, teorija umjetnika i teorija umjetnosti dva su različita koncepta. S jedne strane, umjetnik samostalno formulira i argumentira svoju teoriju, što znači da promiče svoje interese, vrijednosti, značenja i ciljeve kroz prizmu vlastitog razumijevanja umjetnosti, kulture, društva i prirode. Iako teorija umjetnika nastaje u sprezi s različitim teorijskim školama, zbog autorefleksivne i subjektivne analize vlastitog stvaralaštva kroz povijest se pokazalo da se tekstovi umjetnika ne mogu smatrati teorijskim radovima jer nisu koncipirani na način teorijskog diskursa. S druge strane, teorija umjetnosti je komunikacijski sustav koji produkciju umjetnosti objašnjava, usmjerava i vrednuje. Prema jednoj od definicija, teorija umjetnosti je autonomna znanstvena disciplina čiji je objekt istraživanja umjetnost.⁴

Upravo zbog subjektivnog doživljaja kolorističko-glazbenih korelacija te poetičnih opisa svojstava određenih boja i nijansi, pa čak i personifikacije istih, glazbena interpretacija slike Vasilija Kandinskog predstavljala je najveći izazov. Štoviše, Kandinski dovodi u međuodnos čak i vizualne oblike i glazbeni ritam te udvaja geometrijske likove i kutove s bojama bez konkretne znanstvene osnove. Takvi oblici korelacija i visoko subjektivan pristup tumačenju istih priliči se Kandinskom koji je slovio za kromesteta⁵. Nažalost, za glazbeno čitanje slika koje je provedeno u sklopu ovog rada, Kandinskijevi oblici korelacija bili su tek informativnog karaktera s obzirom da nije moguće sa sigurnošću utvrditi koje je tonove on doista čuo dok je slikao svoja djela. Ipak, spomenuta problematika pruža mogućnost osobnog doprinosa glazbenika interpretaciji slikarskog djela, a općenito omogućuje i neograničen broj glazbenih interpretacija. Vedran Mijić nešto je lakši zadatak glazbene interpretacije imao u slučaju slike Roya de Maistrea koji je ponudio vlastiti kolorističko-glazbeni kôd za glazbeno čitanje svojih slika, što je uvelike pomoglo i samom procesu čitanja slike kao glazbenog djela.

⁴ Miško Šuvaković, *Pojmovnik suvremene umjetnosti* (Zagreb: Horetzky, 2005), 618-622.

⁵ Kromestezija je neurološki fenomen zbog kojeg osoba prilikom slušanja određenog zvuka vidi određenu boju i obratno. Svaki kromestet različito povezuje boje sa zvukom i obratno, mada u nekim slučajevima postoje podudaranja. Kromestezija je jedan od najčešćih oblika sinestezije, a naziva se još i „obojano slušanje“.

Kod glazbenog čitanja slika Kleea i Kandinskog, Mijić se informativno koristio postojećim kolor-ljestvicama i teorijama različitih suvremenika i skladateljskih uzora slikara, poput skladatelja Arnolda Schoenberga (1874. – 1951.) i Aleksandra Skrjabina (1872. – 1915.). Na tragu ovih spoznaja Mijić je gradio svoj vlastiti glazbeni izraz. Jedna od ideja ovog rada je i prezentiranje glazbenih interpretacija Vedrana Mijića u javnosti s mogućnošću praktične primjene glazbenog čitanja slika u muzejskoj i obrazovnoj praksi.

Osnovni cilj ovog rada je obrazloženje svrhe i smisla intermedijalnog pristupa u teoriji umjetnosti u konkretnom slučaju interakcije vizualnog i auditivnog te poticanje na propitivanje paradigmi kroz interdisciplinarnost. Također, rad nudi i sintezu znanja o korelaciji vizualnog i auditivnog doživljaja općenito. Usto, radom se želi popularizirati slikarski opus triju spomenutih slikara i ponuditi nov pristup interpretaciji kako njihovih tako i ostalih slikarskih djela. Svrha dijela rada vezanog uz glazbene interpretacije slikarskih djela je potvrda ili negacija mogućnosti primjene teorija umjetnika u praksi.

U radu su korištene sljedeće znanstvene metode: analiza, sinteza, indukcija, dedukcija, apstrakcija, generalizacija, analogija, dokazivanje i opovrgavanje. Rad se sastoji od uvoda, tri poglavlja s potpoglavljima, zaključka, sažetka, sažetka na engleskom jeziku, bibliografije te popisa slika i dodataka. Prvo poglavlje naziva „Glazba i vizualna umjetnost – promjenjivi koncepti u međuodnosu“ donosi povijesni pregled razvoja korelacije glazbe i vizualnih umjetnosti, objašnjenje fenomena sinestezije, odnosno ideastezije te pregled teorija i istraživanja korelacije boja u vizualnim umjetnostima i tonova u glazbi. Dok je povijesna pozadina teme logičan početak većine akademskih radova, a pregled postojećih teorija i istraživanja nužan za argumentirani teorijski diskurs, potpoglavlje o sinesteziji vjerojatno zahtijeva detaljnije objašnjenje svoje svrhe. Fenomen sinestezije ili „ujedinjenja osjetila“ u metaforičkom smislu često se vezuje uz umjetničke forme koje spajaju više izražajnih sredstava ili medija, a kao što je već poznato, trojica slikara koji su predmet ovog rada pokušavali su stvoriti slike koje „sviraju“. Usto, kao što je već spomenuto, smatra se da je Kandinski bio istinski kromestet, pa je stoga nužno na samom početku objasniti i znanstveno izvorište spomenutog neurološkog fenomena. Također, rezultati pojedinih istraživanja predstavljenih u ovom potpoglavlju podržavaju teoriju o određenom broju univerzalnih udvajanja svojstava boja svjetlosnog spektra i zvuka kod svih ljudi. Takvi rezultati bitni su za glazbeno čitanje slike jer potvrđuju da se spajanjem dvaju izražajnih medija, slike i zvuka, kod recipijenta nesinesteta može postići određena vrsta umjetno izazvanog sinestetičkog iskustva istodobnom aktivacijom dvaju osjetila. Stoga je važno objasniti sinesteziju kao

neurološki fenomen, ali i termin koji možda najbolje opisuje umjetničke forme koje karakterizira intermedijalnost.

U drugom poglavlju, „Slikarstvo kao vizualna glazba“ objašnjen je koncept vizualne glazbe i njene veze sa slikarstvom, predstavljene su slikarske strategije i teorije Vasilija Kandinskog, Paula Kleea i Roya de Maistrea te glazbena interpretacija po jednog slikarskog djela svakog od navedenih slikara. Želja za spajanjem glazbe i slikarstva u njihovom stvaralaštvu rezultirala je slikarskim djelima koja bi se trebala moći sinestetički iskusiti istodobnom aktivacijom dvaju osjetila – vida i sluha. Audio zapisi glazbenih interpretacija slika „Na bijelom II“ Vasilija Kandinskog, „Stari zvuk“ Paula Kleea i „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ Roya de Maistrea upotpunjeni su odgovarajućim video zapisima na kojima se prikazuju dijelovi slike redom kojim su „odsvirani“ s ciljem postizanja umjetnog sinestetičkog iskustva kod recipijenta (audio-video zapisi nalaze se u mapi naziva „Dodatci“ priloženoj uz rad). Video zapisi su kućne izrade, pa služe tek kao informativno sredstvo i ne mogu niti tehnološki niti rezolucijski u potpunosti dočarati precizan slijed i ispreplitanja interpretiranih dijelova slike. Sam proces stvaranja glazbenog djela otkriva i (ne)mogućnost primjene teorija spomenutih slikara u praksi.

Treće poglavlje „Boja kao glazba i glazba kao boja: Drukčiji pristup interpretaciji vizualnog i auralnog podražaja“ donosi prijedloge za praktičnu primjenu vizualnih reprezentacija glazbe i umjetno izazvanih sinestetičkih iskustava i tehnologiju utemeljenu na udvajanju zvuka i boje. Spajanje glazbe i slikarstva ili, u širem smislu, povezivanje auditivnog i vizualnog iskustva nije nov koncept. Međutim, takva umjetnička rješenja svaki put nude nov doživljaj, ovisno o teorijskoj pozadini ili pak izvođaču – glazbeniku – koji ili direktno surađuje sa slikarom ili, kao što je to ovdje slučaj, naknadno „uglazbljuje“ određeno slikarsko djelo vodeći se teorijom umjetnika o korelaciji boja i zvukova i vlastitim kvazi-sinestetičkim iskustvom.

1. Glazba i vizualna umjetnost – promjenjivi koncepti u međuodnosu

Kroz povijest se o glazbi i vizualnim umjetnostima često raspravljalo kao o dva suprotna i odvojena pojma. Danas koncept intermedijalnosti omogućuje jasnije razumijevanje isprepletenosti ovih umjetničkih kategorija te njihovog međuodnosa i sinteze. Poznati njemački skladatelj Richard Wagner (1813. – 1883.) sredinom 19. stoljeća prvi se ozbiljnije bavi problemom sinteze umjetnosti i sveobuhvatnim umjetničkim formama, odnosno *Gesamtkunstwerk*. *Gesamtkunstwerk* ili „umjetničko djelo budućnosti“ kako ga on često naziva, koncept je kojim se u umjetničkom djelu obuhvaća niz formi i izraza koje olakšavaju prijenos poruke. To je svojevrsna sinteza svih individualnih umjetnosti koju Wagner zbog nepostojećeg istovjetnog antičkog modela smatra najmodernijom formom umjetnosti.⁶ Ovu Wagnerovu ideju prihvaćaju i na svoj način razvijaju umjetnici u mnogim područjima, pa se tako ova sinteza umjetnosti, a posebice međuodnos glazbe i vizualnih umjetnosti, javlja u stvaralaštvu mnogih slikara, glazbenika i ostalih umjetnika kasnog 19. i ranog 20. stoljeća.

Promatra li se umjetnost kroz prizmu glazbene umjetnosti i ako se uzme u obzir da prastari notni zapisi ne postoje te da su pravila i paradigme oblikovane na postulatima starogrčke i starorimske umjetnosti, razumljivo je usmjerenje moderne glazbene umjetnosti prema odbacivanju tradicionalnih pravila i ograničenja. Uz Wagnera, obnavljanje debate o Aristotelovoj teoriji *mimesis* također ima velik utjecaj na kulturnu scenu 20. stoljeća.⁷ Teza filozofa Arthura Schopenhauera (1788. – 1860.) o glazbi kao zvuku oslobođenom svih materijalnih ograničenja snažno je utjecala na Wagnera, iako je on sam još sredinom 19. stoljeća u svojim tzv. „Ciriškim esejima“ („Umjetnost i revolucija“, 1849., „Umjetničko djelo budućnosti“, 1849. i „Opera i drama“, 1851.) razmišljao na sličan način. U spomenutim esejima Wagner ponovno procjenjuje funkciju umjetnosti pružanjem teoretske osnove za umjetničku sintezu u *Gesamtkunstwerku*. U trenutku odbacivanja tradicionalnih postulata i paradigmi te aktualne debate o teoriji *mimesis*, logično je bilo za pretpostaviti da će avangardu u nastajanju najviše inspirirati Wagnerova umjetnička sinteza. *Gesamtkunstwerk* je tako postao vodeći koncept oko kojeg se formirao wagnerijanski pokret.⁸

⁶ Simon Shaw-Miller, *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage* (New Haven & London: Yale University Press, 2002), 38.

⁷ Ibid., 37.

⁸ Ibid., 38.

S njemačkom filozofijom idealizma glazba je dobila poseban metafizički status, mjesto koje je u direktnom međuodnosu s voljom. Glazba je imitacija duha, ali toliko vjerna da je više „prezentacija“ nego „reprezentacija“.⁹ Intermedijalne veze između umjetničkih rodova posebno se aktualiziraju u drugoj polovini 18. stoljeća kada se glazba izdiže u svjetlu idealnog umjetničkog oblika. Razlozi tomu mogu se sažeti u pet osnovnih motiva:

1. težnja za obnavljanjem prapovijesne sjedinjenosti glazbe i poezije kao „idealnog“ umjetničkog oblika
2. glazba kao medij psihičke ekspresije za izražavanje stanja svijesti
3. zvučne karakterističnosti glazbe koje omogućavaju održavanje reda u kozmosu
4. glazba kao medij u kojem se nazire začetak *a-mimesis* estetike
5. glazba kao autoreferentna umjetnost koja je desemantizirana.¹⁰

Riječi kojima se danas opisuju umjetnost i glazba imaju klasične korijene. Grčka riječ *techne* i latinska riječ *ars* usko su povezani s konceptom vještine. Usto, pojam *techne* je uključivao posebnu formu – *mousike techne* koja je u prijevodu značila „umjetnost muza“, a često se iz ove fraze izostavljala riječ *techne*, tako da je sama riječ *mousike* stajala kao naziv za prethodno spomenutu „umjetnost muza“. Iako ova riječ predstavlja korijen današnje riječi „muzika“, potrebno je napomenuti da je ona u to vrijeme označavala sve vrste umjetnosti kojima su muze upravljale, a to su poezija, pjesma, ples i astronomija. Dakle, čak ni u lingvističkom smislu termin „muzika“ ne predstavlja isti koncept ovisno o tome radi li se o starogrčkoj ili modernoj glazbenoj umjetnosti. Ovaj se termin u grčkom jeziku tek od 4. st. pr. Kr. koristi isključivo za auditivne umjetničke forme. Može se reći da se od tog trenutka glazba i u praksi oslobađa pisane riječi.¹¹

U 5. st. pr. Kr. umjetnost se klasificira kao aktivnost drukčija od ostalih, a Platon glazbu i slikarstvo naziva luksuzom koji je potreban za dobrobit ljudske duše. On naglašava i snažnu povezanost ljepote i moralne vrijednosti, pa se tako samo lijepe i skladne forme, ritmovi i harmonije smatraju dobrim i vrijednim. Grafičke umjetnosti i glazba služe se sredstvima ritma i harmonije kako bi proizveli ljepotu.¹² Kao što je već spomenuto, glazba odavno nije nužno vezana uz pisanu riječ, no tek se u 19. stoljeću i u filozofskom smislu doista završava robovanje glazbe pisanoj riječi. Za to je uvelike zaslužan Arthur

⁹ Ibid., 39.

¹⁰ Diana Grgurić, *Glazba, riječ: Istraživanje suodnosa. Intermedijalna i povijesna razmatranja opusa M. C. Nehajeva i N. Fabrija* (Zagreb – Rijeka: Hrvatska sveučilišna naklada i Izdavački centar Rijeka, 2010), 13.

¹¹ Simon Shaw-Miller, *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage* (New Haven & London: Yale University Press, 2002), 37.

¹² Ibid., 38.

Schopenhauer (1788. – 1860.), njemački filozof i autor djela „Svijet kao volja i predodžba“. Schopenhauer se smatra utemeljiteljem metafizičkog pesimizma, a u umjetnosti vidi jedini spas od bezrazložnog svijeta te glazbu opisuje kao zasebnu stvarnost, a ne samo kao reprezentaciju stvarnosti.¹³ Naime, prema Schopenhaueru, iza tzv. „obične stvarnosti“ nalazi se primordijalni cilj postojanja ili ultimativni kozmički princip – *Urgrund*. Dok sve ostale umjetnosti samo reprezentiraju tzv. „običnu stvarnost“, glazba je jedina koja reflektira *Urgrund*.¹⁴ Schopenhauer o glazbi kaže sljedeće:

„Naš svijet nije ništa drugo doli fenomen ili pojava Ideja... glazba, budući da preskače Ideje, prilično je neovisna i o domeni fenomena, potpuno ga ignorira i, do neke granice, mogla bi postojati i da svijeta nema, što se ne može reći za ostale umjetnosti... Stoga glazba nikako nije poput ostalih umjetnosti, tek puka kopija Ideja, već kopija volje same, objektivnosti od koje su satkane Ideje. Iz ovog razloga utjecaj glazbe je mnogo snažniji i prodorniji nego što je utjecaj ostalih umjetnosti, jer ostale umjetnosti govore samo o sjenkama, a glazba o biti.“¹⁵

Kad su vizualne reprezentacije glazbe u pitanju, nedavni rezultati petogodišnjeg istraživanja dr. Jaya Kennedyja, povjesničara na Sveučilištu u Manchesteru, pokazali su da se ovaj međudnos vizualnog i glazbenog javlja već u Platonovoj „Republici“ (oko 380. g. pr. Kr.). Naime, slijedeći Pitagorinu ideju da planete i zvijezde stvaraju nečujnu glazbu ili „harmoniju sfera“, Platon je u „Republici“ tu „skrivenu glazbu“ predstavio kroz repetitivni uzorak simbola koji književnom djelu daju glazbenu strukturu. Nakon svake dvanaestine teksta smjestio je skupine riječi povezane s glazbom, a taj uzorak predstavlja dvanaest nota grčke ljestvice u kojoj su neke note smatrane harmoničnima, a neke disonantnima. Na mjestima koja označavaju poziciju harmoničnih nota opisivao je zvukove povezane s ljubavlju ili smijehom, dok su pozicije disonantnih nota karakterizirali opisi zvukova rata i smrti.¹⁶

Otkriće ovog glazbenog kôda predstavlja iznimno dostignuće u proučavanju Platonovih djela jer on postaje ključ dešifriranja Platonovog cjelokupnog simboličkog sustava. U osvrtu na vlastito istraživanje, dr. Jay Kennedy nadodaje sljedeće: „Kada čitam Platonova djela naše emocije prate uspone i padove glazbene ljestvice. Platon „svira“ svoje čitatelje kao glazbene instrumente.“¹⁷ Ipak, bitno je napomenuti kako Platon ovaj sustav nije upotrijebio samo iz estetskih razloga, već i zbog vlastite sigurnosti. Budući da je na ovaj način

¹³ *Faktopedija*, ilustrirana enciklopedija 11. izdanje, Zagreb: Mozaik knjiga, 2004, 145.

¹⁴ Simon Shaw-Miller, *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage* (New Haven & London: Yale University Press, 2002), 37.

¹⁵ Arthur Schopenhauer, *The World as will and representation*, knjiga br. 3 (London: Dover Publications, 1966), 38.

¹⁶ „Science historian cracks „the Plato code“, ur. Mikaela Sitford, *The University of Manchester Magazine* (28. 6. 2010), <http://www.manchester.ac.uk/aboutus/news/display/?id=5894> (pristupljeno 1. svibnja 2013.).

¹⁷ *Ibid.*

gotovo dvije tisuće godina prije Newtona implicitno tvrdio kako matematički zakoni (a ne bogovi) upravljaju svemirom, takve su ideje predstavljale opasnu prijetnju grčkom religijskom sustavu, pa su stoga morale biti kodirane tajnim sustavom.¹⁸

Za Aristotela sve su umjetnosti utemeljene na ideji imitacije i reprezentacije, pa tako u svom djelu „Politika“ glazbeni ritam i melodiju naziva estetskim elementima koji najbolje imitiraju strasti i osobine ljudskog karaktera poput ljutnje, hrabrosti i dr. U srednjem vijeku umjetnost se dijeli na sedam „slobodnih umjetnosti“: gramatiku, logiku, retoriku, aritmetiku, geometriju, astronomiju i glazbu, a tek u 17. stoljeću se pod pojmom umjetnosti grupiraju vještine poput crtanja, slikanja, graviranja i kiparstva. U 18. stoljeću preispituje se pozicija glazbe u estetici, pa Aristotelova teza o glazbi kao zvučnoj reprezentaciji ljudskih strasti opet postaje aktualna. U okvirima reprezentacijske teorije francuski diplomat i povjesničar Abbe Jean-Baptiste Dubos (1670. – 1742.) povezuje slikarstvo i glazbu na sljedeći način: „Kao što slikar imitira poteze i boje prirode, tako i glazbenik imitira tonove, naglaske, uzdahe i infleksije ljudskog glasa i svih onih zvukova kojima priroda izražava svoje osjećaje i strasti.“ Iz tog proizlazi da je dominantno pitanje u estetici 18. stoljeća pitanje sličnosti koju dijele sve takozvane „sestrinske umjetnosti“, a fokus se s aspekta imitacije premješta na aspekt ekspresije.¹⁹

Iz svega navedenog može se zaključiti da su glazba i vizualna umjetnost promjenjivi koncepti koji su kroz svoj povijesni razvoj kontinuirano mijenjali značenje na jezikoslovnoj, kulturalnoj i ontološkoj razini. U razdoblju modernizma (oko 1860. – 1960. god.) teoretičari su uglavnom zaokupljeni pokušajima određenja esencijalnog identiteta svake grane kulturne prakse i umjetničke forme. Ovom su se problematikom već u 18. stoljeću bavili mnogobrojni teoretičari i filozofi, pa tako filozof Moses Mendelssohn (1729. – 1786.) pokušava uspostaviti semiotičke granice raznih grana umjetnosti. U tom smislu, on glazbu i vizualne umjetnosti svrstava u kategoriju prirodnih znakovnih sustava (za razliku od onih arbitrarnih poput poezije), a umjetničke forme dalje razlikuje s obzirom na ljudska osjetila koja aktiviraju.²⁰ U kratkom periodu javljaju se i stavovi ostalih autora koji su u skladu ili opoziciji s Mendelssohnovim.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Simon Shaw-Miller, *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage* (New Haven & London: Yale University Press, 2002), 3.

²⁰ Ibid. 4-10.

Kao zaključak uvodnog dijela važno je podsjetiti da je rasprava o srodnosti ili razlikama između umjetničkih formi aktualna već dugi niz godina, a koncepti glazbe i vizualnih umjetnosti mogu se interpretirati na različite načine. Moguće je interpretirati prethodno spomenuta semiotička obilježja ili vrste osjetila koje aktiviraju, ali i prostorno-vremenske karakteristike, oblike komunikacije poruka itd. Stoga ono što se nekad smatralo osnovnom razlikom između umjetnosti – razlikom u vrsti umjetničke forme – danas se može promatrati samo kao razlika u razinama ekspresije i fokusu promatranja.

1.1. Sinestezija – prirodno stanje suvremenog promatrača?

Ako se umjetničke forme i grane promatraju kroz prizmu aktivacije osjetila, pritom uzevši u obzir predominantnu suvremenu praksu intermedijalnosti u umjetnosti, potrebno je spomenuti novija saznanja u području istraživanja fenomena sinestezije koji se, kako u neurološkom (kao na primjer, kod Vasilija Kandinskog), tako i u metaforičkom smislu često pronalazi u kontekstu umjetnosti. Tako, na primjer, u književnosti termin „sinestezija“ označava stilsku figuru povezivanja slika koje ne potječu od istog osjetila.²¹

Naziv sinestezija dolazi od grčkih riječi *syn* (zajedno) i *aesthsis* (percepcija) i označava stanje povezivanja senzacija koje se inače doživljavaju odvojeno. Najbolje se može opisati kao „ujedinjenje osjetila“. Sinestezija je fenomen koji doživljavaju određene osobe, sinesteti, kod kojih dolazi do povezivanja osjetila naizgled različitih modaliteta. Sinesteti mogu osjetiti okuse ili vidjeti boje dok čitaju tekst ili slušaju zvukove ili pak iskusiti bilo koju kombinaciju okusa, mirisa, oblika, boja ili dodira. Kombinacije osjeta događaju se automatski i ne mogu se kontrolirati, no sinestezija se ne smatra stanjem štetnim za zdravlje. Štoviše, mnogi sinesteti u ovom fenomenu uživaju i ne mogu zamisliti život bez te sposobnosti. Iako je većina slučajeva sinestezije uzrokovana razvojnim ili nasljednim čimbenicima, zabilježeni su slučajevi u kojima je ozljeda mozga dovela do pojave ovog stanja i u kasnijoj životnoj dobi.²²

Nedavno je utvrđeno da je gotovo u svim slučajevima sinestezija izazvana značenjem podražaja, a ne fizikalnim karakteristikama podražaja. Tako isti fizikalni podražaj može

²¹ Krešimir Bagić, „Od figure do kulture – SINESTEZIJA: Kakva je okusa – ljuta bol?“, *Vijenac* 2010, 424 (3. 6. 2010.), traži pod „Sinestezija u književnosti“, <http://www.matica.hr/vijenac/424/Kakva%20je%20okusa%20%E2%80%93%20ljuta%20bol%3F/> (pristupljeno 5. rujna 2015.).

²² Synaesthesia Research Group, „What is synaesthesia?“ The University of Edinburgh (30. 6. 2008.), <http://www.syn.psy.ed.ac.uk/> (pristupljeno 5. lipnja 2013.).

izazvati različite asocijacije ovisno o tome kako je interpretiran. Na primjer, kružni oblik se može interpretirati kao slovo "O", ali i kao nula, ovisno o tome je li prikazan u kontekstu slova ili brojki. Ta su istraživanja sugerirala da bi zapravo preciznije ime za ovaj fenomen bilo „ideastezija“, što prevedeno sa starogrčkog znači „osjećanje ideja“ ili „percipiranje pojmova“.²³

Postoje mnoge vrste sinestezijske, a uz kromestezijsku najčešća je grafem-boja sinestezijska kod koje slova ili brojevi potiču percepciju određenih boja. Jedna od vrsta ovog fenomena je i zrcalno-taktilna sinestezijska kod koje osoba doživljava osjećaj dodira gledajući drugu osobu koju netko dodiruje. Neki sinesteti vide boje dok kušaju hranu, a neki pak vide boje kad se osjećaju uplašeno.²⁴ Najraniji zabilježeni slučaj sinestezijske datira se u 1690. godinu kada akademik i filozof John Locke (1632. – 1704.) piše o slijepcu koji navodno „vidi“ grimiznu boju kada čuje zvuk trube.²⁵

Trenutno postoji nekoliko teorija o živčanom sustavu i procesima koji uzrokuju sinestezijsku. Prema jednoj od hipoteza svi se ljudi rađaju kao sinesteti, ali se tijekom razvoja mozga stječu mehanizmi koji blokiraju određene podražaje vezane uz sinestezijsku osjeta. Prema ovoj teoriji novorođenčad ima sposobnost sinestezijske, no kako mozak sazrijeva, osjetila se razdvajaju. Sinesteti navodno zadržavaju neke od ovih početnih veza dok su one kod ostalih ljudi blokirane. Sljedeća teorija tvrdi da je sinestezijska utemeljena na podsvjesnom pamćenju. Prema ovoj teoriji smatra se da prilikom odrastanja i učenja slova i brojeva neke ih osobe nesvjesno povezuju s određenim bojama kako bi si olakšale proces učenja. Nakon nekog vremena ova nesvjesna strategija postaje automatska i više se ne može „isključiti“. Ova hipoteza, iako starija od koncepta ideastezijske, podržava teoriju o ideastezijskoj. Još jedna mogućnost koja se razmatra je pristup podsvjesnim procesima u mozgu koji nemaju sve osobe, a koji sinesteti ostvaruju. Nadalje, hipoteza o modalitetu mozga, ali i jasna distinkcija između percepcije niskog i visokog stupnja²⁶ novijim su istraživanjima također dovedene u pitanje. Naime, prema hipotezi modaliteta mozga, svaki dio mozga upravlja specifičnim

²³ Danko Nikolić, „Synesthesia/Ideasthesia“, Max-Planck Institute for Brain Research, Frankfurt Institute for Advanced Studies (2015), <http://www.danko-nikolic.com/synesthesia-ideasthesia/> (pristupljeno 10. rujna 2015.).

²⁴ Katy Edgington, „Synaesthesia and savant syndrome: Are we all superhuman?“, *Science Omega* (2. 11. 2012.), <http://www.scienceomega.com/article/678/synaesthesia-and-savant-syndrome-are-we-all-superhuman> (pristupljeno 5. svibnja 2013.).

²⁵ Ossian Ward, „The man who heard his paintbox hiss“, *The Telegraph* (10. 6. 2006.), <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3653012/The-man-who-heard-his-paintbox-hiss.html> (pristupljeno 2. svibnja 2013.).

²⁶ Primjer percepcije niske razine je percepcija boja i jednostavnih oblika, a primjer percepcije visoke razine je prepoznavanje lica ili razumijevanje jezika.

funkcijama, no zabilježeni su slučajevi ispitanika koji doživljavaju vizualna iskustva dok vizualni korteks nije aktivan. Time je dokazano da se funkcije različitih centara u mozgu isprepliću i da jasno određene granice ne postoje.²⁷

Ukratko, fenomen sinestezije dokazuje da doživljaj i viđenje svijeta nisu univerzalni kod svih ljudi (uz određene korelacijske iznimke), a različiti modaliteti u percepciji postoje i kod nesinesteta. Štoviše, određeni slučajevi osoba koji su sinesteziju ili pak sindrom savanta počeli osjećati u kasnijoj fazi života zbog traume glave ili ozljede mozga, dokazuju da u svima postoji potencijal kreativnog stvaralaštva ili sinestetičkih iskustava. Suvremena istraživanja sinestezije dovode u pitanje i mnoge prethodno spomenute filozofske hipoteze o prirodi percepcije. Naime, slušanje glazbe i kod nesinesteta može izazvati osjetilnu reakciju sličnu onoj koju izaziva gledanje boja, pa se smatra da je sličnost reakcije izazvana sličnim načinom funkcioniranja osjetila vida i sluha. Naravno, u obzir treba uzeti i istraživanja na području korelacije auralnog i vizualnog podražaja, a svakako i noviji koncept ideastezije, pa je razumno zaključiti da se danas percepcija umjetnosti više ne razmatra na način poput onog u antičkoj Grčkoj, srednjem vijeku ili čak razdoblju prije dvadesetak godina.²⁸

Istraživanja u području sinestetičkih efekata kod nesinesteta polučila su zanimljive rezultate. Na primjer, istraživanje koje 1974. godine provodi dr. Lawrence Edward Marks, profesor epidemiologije i psihologije na Sveučilištu Yale, pruža uvid u način na koji subjekti udvajaju svjetlinu sivih površina s čistim tonovima. Naime, povećanje glasnoće rezultiralo je većom svjetlinom udvojenog polja, čime je kod ispitanika nesinesteta postignut efekt sličan sinesteziji. Dakle, može se zaključiti da će mnogi ljudi auditivnu glasnoću povezati s vizualnom svjetlinom.²⁹ Sljedeće istraživanje istog autora iz 1982. godine otkriva i korelaciju između svjetline boje i višeg tonaliteta i obratno.³⁰ Nadalje, u sklopu istraživanja psihologa Timothyja L. Hubbarda provedenog 1996. godine, subjekti udvajaju visinu tona s vizualnim podražajima tj. svjetlim i tamnim površinama. Rezultati su pokazali da se svijetle površine

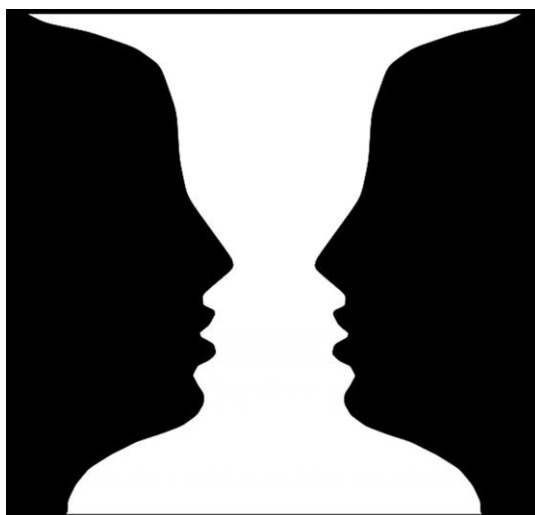
²⁷ Katy Edgington, „Synaesthesia and savant syndrome: Are we all superhuman?“, *Science Omega* (2. 11. 2012.), <http://www.scienceomega.com/article/678/synaesthesia-and-savant-syndrome-are-we-all-superhuman> (pristupljeno 5. svibnja 2013.).

²⁸ Niels Hutchison, „Colour music in Australia: De-mystifying de Maistre“, *Colour Music* (1997), <http://home.vicnet.net.au/~colmusic/maistre.htm> (pristupljeno 30. travnja 2013.).

²⁹ Lawrence Edwards Marks, „On associations of light and sound: The mediation of brightness, pitch, and loudness“, *American Journal of Psychology*, br. 87 (1974): 173-188.

³⁰ Lawrence Edwards Marks, „Bright sneezes and dark coughs, loud sunlight and soft moonlight“, *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, br. 8 (1982): 177-193.

najčešće udvajaju s višim tonovima, a tamne s nižim.³¹ Dr. Darcee L. Datteri 1998. godine provodi istraživanje interakcija poput sinestetičkih pomoću prikaza jednostavnih crnih figura na bijeloj pozadini (u stilu Rubinove vaze prikazane na Slici 1 u nastavku) koje se poigravaju percepcijom lika i pozadine uz reprodukciju visokih i niskih tonova. Rezultati pokazuju da su prilikom reprodukcije visokih tonova ispitanici prvo zamjećivali bijelo polje, a prilikom reprodukcije niskih tonova crno polje.³²



Slika 1. Edgar Rubin, „Rubinova vaza“, 1915.

Razrada spomenutog istraživanja slijedi suradnjom dr. Darcee L. Datteri i Jeffreyja Howarda 2003. godine, kada subjekti udvajaju osam tonova sinusnih valova³³ u rasponu od tona C1 do C8 s crnim, crvenim, zelenim, žutim, narančastim, ljubičastim i plavim poljima. Konzistentna udvajanja zabilježena su za sljedeće boje i tonove:

- tonovi C6 i C8 i žuta boja
- ton C4 i zelena boja
- tonovi C1 i C3 i plava boja.³⁴

³¹ Timothy L. Hubbard, „Synesthesia-like mappings of lightness, pitch, and melodic interval“, *American Journal of Psychology*, br. 109 (1996): 219-238.

³² Darcee L. Datteri, „Influences of concurrent auditory frequency on the perception of an ambiguous visual stimulus“ (mag. rad, Texas Christian University, 1998).

³³ Tonovi sinusnih valova su tzv. „čisti“ tonovi koje karakterizira jedinstvena frekvencija bez harmonika. Kada se složen zvuk razloži na više prostih zvukova, tada se zvuk najniže frekvencije naziva osnovni ton ili osnovni (fundamentalni) harmonik, a ostali prosti zvukovi su viši harmonici.

³⁴ Darcee L. Datteri, Jeffrey N. Howard, „The sound of color“ Wichita State University 2003 (materijal s 8. međunarodne konferencije Music Perception & Cognition, Evanston IL, Adelaide, Australija, 3. – 7. kolovoza 2004): 767-771.

Uzevši u obzir spomenuta istraživanja, može se zaključiti da je sinestetički doživljaj korelacije boja i tonova, odnosno vizualnog i auditivnog podražaja na određenim razinama ipak univerzalan.

Znanstvenici su se s vremenom sve više usmjeravali na preispitivanje krosmodalne interakcije i multisenzorne percepcije dok su umjetnici (uvijek korak ispred znanstvenika u kreativnom smislu) odlazili puno dalje neopterećeni otkrivanjem prirodnih zakonitosti ovog i danas nedovoljno razjašnjenog fenomena. Među najznačajnijim glazbenicima koji su istraživali sinesteziju u umjetnosti su već spomenuti skladatelj Richard Wagner (1813. – 1883.) i ruski pijanist i skladatelj Aleksandr Skrjabin (1872. – 1915). Skrjabin je bio posebno zaokupljen vezom glazbe i boja, te je u svoje sinestetičko orkestralno djelo „Prometej: Poema vatre“ uključio koncept vatre, koja se kao simbolička metafora svodi na svjetlosni glasovir čija osnova je pretvorba akustičnog signala u boje. Skrjabin je također težio stvaranju vagnerijanskog *Gesamtkunstwerka*, pa je njegovo nedovršeno djelo „Misterij“ trebalo biti sinteza svih umjetnosti gdje je planirao uključiti čak i mirise.³⁵

S druge strane, znanstvenici otkrivaju kako vrstu sinestezije u kojoj su određeni tonovi udvojeni s točno određenim bojama mogu imati glazbenici s apsolutnim sluhom. Mnogi glazbenici koji imaju apsolutan sluh nailaze na probleme kod promjene frekvencije ugađanja visine tonova instrumenata (npr. frekvencija baroknog ugađanja je 415 Hz, frekvencija suvremenog ugađanja za popularnu glazbu iznosi 440 Hz, a simfonijski orkestar se ugađa na frekvenciju od 442 do 445 Hz), no to ovisi u tipu apsolutnog sluha. Dakle, utvrđeno je da razlike u frekvencijama tonova utječu na sinestetičko iskustvo, pa je tako na primjer, ruski skladatelj i majstor orkestracije, Nikolai Rimsky-Korsakov (1844. – 1908.), C-dur opisivao kao bijeli dur, G-dur kao smeđe-zlatni, A-dur kao bistro ružičasti, a D-dur je vidio kao žuti, kraljevski dur ili danje svjetlo. Američka skladateljica Amy Beach (1867. – 1944.) povezivala je boje s tonskom visinom. Švicarski skladatelj Joachim Paff (1822. – 1882.) smatrao je da zvukovi instrumenata proizvode obojane impresije. Na primjer, zvuk flaute je azurno plavi, zvuk oboe je žut itd. Američki skladatelj, pijanist i dirigent jazz orkestra Duke Ellington (1899. – 1974.) opisao je kako jedna te ista nota, kada je sviraju različiti svirači, nema istu

³⁵ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

boju. Skladatelj György Ligeti (1923. – 2006.)³⁶ durske akorde je vidio kao crvene ili roze, a molske u nijansama između zelene i smeđe.³⁷

S druge strane, francuski skladatelj Olivier Messiaen (1908. – 1992.) predstavlja kromesteta koji glazbu komponira prema načelima estetike unutarnjeg vizualnog doživljaja. Boja je za Messiaena u srcu glazbe. Dijelio je glazbu na „obojanu“ i „bezbojnu“. U nekim partiturama čak je notirao boje u glazbu (u „Couleurs de la cité céleste“ i „Des canyons aux étoiles“). Za Messiaena boja nije samo dekorativni već i strukturalni element. Nije riječ samo o načinu orkestracije i površinskom koloritu, već o fundamentalnom materijalu glazbe same. Djela Skrjabina i Messiaena uključuju sinestetički fenomen u proces komponiranja. Međutim, nije jasno jesu li to zaista pravi sinestetički fenomeni u smislu ispunjavanja dijagnostičkih kriterija autentičnosti i jesu li nužno percipirani kao sinestetički fenomeni od strane slušatelja. Budući da se sinestetička iskustva razlikuju od osobe do osobe, problem nastaje kada se, kao u Skrjabinovoj poemi „Prometej: Poema vatre“, za razumijevanje multimedijalne izvedbe zahtijeva jedinstvena percepcija glazbe i boje.³⁸

Iako danas postoje mnogi znanstveni dokazi o postojanju sinestezijske, osnovna poteškoća u procjeni umjetničkog značenja sinestezijske nalazi se u činjenici da nije moguće sa sigurnošću utvrditi doživljavaju li umjetnici zaista spomenuti fenomen ili su visokosenzibilizirani na interdisciplinarnu veze ili pak traže nove načine izražavanja tako da namjerno zamagljuje granice između umjetnosti. Richard E. Cytowic (1952. –)³⁹, američki neurolog i autor, 1980. godine proveo je prvu neuropsihološku studiju na subjektima sa sinestezijskom, a 1989. izdaje revolucionarno djelo „Synesthesia: A Union of the Senses“ („Sinestezijska: jedinstvo osjeta“, prev. a.). U drugom izdanju tog djela, 2002. godine, predstavlja iscrpan opis fenomenologije sinestezijske te daje sljedeće kriterije za kliničku dijagnozu sinestezijske:

1. Sinestezijska je nenamjerna i automatska.

³⁶ György Sándor Ligeti, mađarsko-židovski skladatelj, jedan je od najpoznatijih skladatelja 20. stoljeća. Široj javnosti poznat je kao autor glazbe za kulturni film Stanleya Kubricka „2001.: Odiseja u svemiru“.

³⁷ Alexis Borochoff, „15 famous people with synesthesia or 6th sense“, *AFKInsider* (12. 1. 2015.) <http://afkinsider.com/84097/15-famous-people-with-synesthesia/10/> (pristupljeno 17. ožujka 2017.).

³⁸ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

³⁹ Richard E. Cytowic, dr. med., osnovao je privatnu kliniku Capitol Neurology u Washingtonu i predaje u medicinskom centru Sveučilišta George Washington.

2. Sinestetička percepcija je prostorno proširena što znači da često posjeduje parametar položaja. Naime, sinesteti često opisuju svoja iskustva kao gledanje u nešto ili odlazak na određeno mjesto.
3. Sinestetička percepcija je dosljedna i općenita.
4. Sinestezija je visoko upečatljiva.
5. Sinestezija je afektivno utemeljena.⁴⁰

Suvremene tehnike funkcionalnog oslikavanja mozga danas pružaju neosporne dokaze o istovremenoj aktivaciji ili koaktivaciji dvaju ili više senzornih područja cerebralnog korteksa kod sinesteta, upravo kako je Cytowic predvidio.⁴¹ Istraživanje sinestezije oduvijek je predstavljalo izazov i znanstvenicima i umjetnicima. Tako se u Njemačkoj već u periodu između 1927. i 1936. godine održavaju čak četiri kongresa posvećena boji i glazbi. U Kazanu u bivšem Sovjetskom Savezu 1962. godine utemeljen je Prometheus Studio sa svrhom proučavanja umjetničkog značenja sinestezije, a istraživanja o sinesteziji su se provodila i u Medizinische Hochschule u Hanoveru. Međunarodno društvo za sinesteziju svoje sjedište ima u Ujedinjenom kraljevstvu, a diljem svijeta neprekidno se otvaraju novi centri za proučavanje ovog fenomena.⁴² Uzevši sve dosad navedeno u obzir, može se zaključiti da i autentična i umjetna sinestezija/ideastezija imaju snažan utjecaj na razvoj intermedijalnosti u umjetnosti.

1.2. Korelacija boja i glazbenih tonova i kolor-ljestvice

Teorija glazbe utemeljena na matematičkim principima razlikovanja konsonance i disonance često je upotrebljavana kao model za teorije boja i to kao osnova za određivanje harmonija ili disharmonija kolorističkih kombinacija. Stari Grci prvi su konstruirali kolor-ljestvicu podijeljenu na sedam dijelova koji su sukladni sedam glazbenih nota i sedam poznatih planeta. U toj ljestvici sve su boje izvedene iz crne i bijele boje, a konsonance tonalnih intervala prenešene su u boje. Aristotelova teorija boja bila je valjana do 17. stoljeća, pa su različite boje često bile povezivane s različitim tonalnim intervalima tijekom 16. i 17. stoljeća. Često su te korelacije boja i tonalnih intervala bile nadalje udvajane s razinama bivstva, planetima, elementima, fazama ljudskog života i stupnjevima znanja. Svrha takvih udvajanja bila je definicija harmonije boja, a svi pokušaji udvajanja utemeljeni su na

⁴⁰ *World Heritage Encyclopaedia*, „Synesthesia“ (World Library Foundation, National Public Library) http://www.nationalpubliclibrary.org/articles/Synesthesia#cite_note-110 (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

⁴¹ Oliver Sacks, *Musicophilia: Tales of music and the brain* (New York: Alfred A. Knopf, 2007): 178–179.

⁴² Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

Aristotelovoj teoriji boja. Premda se konkretne veze udvajanja ne mogu točno odrediti, te veze uglavnom predstavljaju racionalno rezoniranje u kojem su svi fenomeni ustanovljeni na istim principima i odražavaju harmoniju svijeta. André Félibien (1619. – 1695.)⁴³ 1666. godine prvi je ustanovio žutu, crvenu i plavu boju kao osnovu novog kolorističkog sustava. Istovremeno Isaac Newton provodi svoje prve eksperimente i 1672. povezuje tonalne intervale s dužinama frekvencija boja svjetlosnog spektra. Odnos između boje i glazbenih intervala u tom trenutku dobiva temelj u fizici.⁴⁴

Teorije boja snažno su utjecale na konstrukciju mnogobrojnih kolor-orgulja tijekom kasnog 19. i ranog 20. stoljeća. Sir Isaac Newton je u svom djelu *Optika* iz 1704. godine prvi pisao o korespondenciji između proporcionalne širine sedam prizmatičnih zraka svjetlosti i dužina žica potrebnih za proizvodnju sljedećih tonova glazbene ljestvice: D, E, F, G, A, B, C. Shodno tome ukazao je na korespondenciju relativnih širina spektra boja i sukcesivnih nota glazbene ljestvice. Njegove korespondencije boja i glazbenih tonova su sljedeće:

- crvena boja i ton C
- narančasta boja i ton D
- žuta boja i ton E
- zelena boja i ton F
- plava boja i ton G
- indigo boja i ton A
- ljubičasta boja i ton B.

Ova korelacija boje i zvuka nagnala je mnoge majstore koji su se bavili izradom instrumenata da izrade instrumente s klavijaturom koji će (uz produkciju zvuka ili bez nje) pritiskom na tipke projicirati određene boje. Mnogi autori kolor-orgulja su modificirali Newtonovu korespondenciju boje i tona i kreirali vlastite ljestvice.⁴⁵

Najintenzivnija debata o spomenutoj temi odvijala se u Francuskoj. Nakon 1772. godine ponovno postaju aktualni radovi Jean-Phillippea Rameaua (1683. – 1764.), francuskog skladatelja i glazbenog teoretičara koji je akord kao zasebnu jedinicu smatrao jezgrom

⁴³ André Félibien bio je kritičar i povjesničar umjetnosti, a bavio se poglavito talijanskom i francuskom umjetnošću i kraljevskim kolekcijama. Njegova djela o povijesti umjetnosti imala su važnu ulogu u oživljavanju likovne kritike u Francuskoj.

⁴⁴ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

⁴⁵ Maura McDonnell „Visual Music“, *Visual Music Marathon Program Catalog* (2007: 1-19).

harmonijskog sustava, a porijeklo glazbenih fenomena pronalazio u harmonijskim serijama. Louis-Bertrand Castel, francuski matematičar i filozof, gradio je svoju teoriju na tim novim idejama. Poznao je i antičke i suvremene teorije umjetnosti, a bio je dobro upoznat i s teorijama 16. i 17. stoljeća. Nakon 1725. Castel je razvio vlastiti sustav korelacije tonova i boja započevši tonom C koji se udvaja s plavom bojom. Preuzeo je teorije boja koje su zastupali slikari i obrtnici koji su se bavili bojanjem tkanina, a odbacio je teorije utemeljene na Newtonovoj fizici.⁴⁶

Louis-Bertrand Castel je međuodnos između boja i tonalnih intervala sveo na vezu između boje i tona kojeg je oslobodio kozmološkog konteksta, a istovremeno je pokušavao taj međuodnos pretočiti u umjetnost kao koncept kolor-glazbe (tzv. *Farbenmusik*). Izgradio je tzv. *clavecin oculaire* ili „optičko čembalo“ koje je predstavio 21. prosinca 1754. godine. Pritiskom na tipke otvarala su se okna kroz koja je izlazila obojana svjetlost. Castelova inovacija izvrsno je upotpunila prijašnje pokušaje spajanja glazbene teorije i prakse putem umjetničke sinteze. Istovremeno, stvara se koncept prikaza čistih boja. Prethodno prihvaćena primjena harmonijskih principa na kombinacije boja prestaje se smatrati nasljeđem klasičnog razdoblja. Štoviše, debata se tada po prvi put proširuje na korelaciju glazbe i slikarstva. Castel je naglašavao da su slikari često prihvaćali glazbene strategije u svom stvaralaštvu, poglavito kad se govori o tonovima, harmonijama, pa čak i disonancama boja, dok su glazbenici disonantne akorde opisivali kao imitaciju *chiaroscuro*⁴⁷. Slikarstvo je smatrao pukom zbirkom boja, a glazbu pukom zbirkom nota. Spomenutu je usporedbu razvio u koncept *musique des couleurs*, prevođenje glazbenih djela u slike. Pod utjecajem Castelovih ideja, 1739. godine Georg Philipp Telemann (1681. – 1767.)⁴⁸, njemački skladatelj, navodi niz „istina“ koje se mogu svesti na sljedeće principe:

1. Smjer kretanja tonova je od najdubljih preko srednjih do najviših, a raspon boja od tamnih preko prijelaznih do svijetlih boja.

⁴⁶ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

⁴⁷ *Chiaroscuro* (u prijevodu „svjetlo-tamno“) je u širem smislu raspored svjetla i sjene na slici, a u užem smislu tehnika prikazivanja u likovnim umjetnostima pri čemu svjetlo postupno prelazi u sjenu u želji da se stvori iluzija trodimenzionalnih predmeta u prostoru ili atmosferi.

⁴⁸ Georg Philipp Telemann, jedan je od najobrazovanijih glazbenika svojeg doba, virtuoz na orguljama i čembalu te dirigent. Usto je najplodniji skladatelj 18. stoljeća, pjesnik i pisac glazbenih rasprava. Utemeljio je i vodio Collegium Musicum u Leipzigu i među prvima je organizirao javne koncerte u Njemačkoj. Skladao je više od 40 opera, 46 pasija, oko 2000 kantata, a napisao je i tri autobiografije.

2. Smjer kretanja tonova i boja je ili silazni ili uzlazni i u rasponu od niskih do visokih frekvencija.
3. Tonovi i boje se uzastopno nižu, pa im je međusobna udaljenost slična.
4. Predstavljanje tonova i boja može biti istovremeno ili uzastopno.

Ove istine sugeriraju da će „zvučna fuga“⁴⁹ iznjedrili kolorističku fugu.⁵⁰ To je ujedno i prvi spomen termina „koloristička fuga“. Mnogobrojni Castelovi članci pokrenuli su žustru raspravu. Intelektualni divovi poput Denisa Diderota (1713. – 1784.)⁵¹, Jean-Jacquesa d'Ortousa de Mairana (1678. – 1771.)⁵², Jean-Jacquesa Rousseaua (1712. – 1778.)⁵³ i Voltaira (1694. – 1778.)⁵⁴ javno su izražavali svoje argumente za ili protiv korelacije boja i tonova te slikarstva i glazbe. Neki od tih argumenata su sljedeći:

1. Određenje harmonije boja ovisi o trendovima, dok je definicija glazbene konsonance konstanta.
2. Disonanca u bojama ima manje negativan utjecaj na emocije recipijenta nego glazbena disonanca.
3. Miješanjem boja stvara se niz nijansi koje nisu podložne analizi. Na primjer, žuta i plava boja čine zelenu, dok dvije note reproducirane istovremeno ne tvore istovjetnu „međunotu“.
4. Percepcija nota uvijek je povezana s tonikom⁵⁵ i stoga je relativna, dok je percepcija boja apsolutna.
5. Emocije koje izazivaju glazba i slikarstvo ne mogu se pripisati vezama između boja i nota.
6. Nizove boja nije moguće zadržati u dugoročnom pamćenju poput melodija.⁵⁶

⁴⁹ Fuga (lat. bijeg) je polifonski glazbeni oblik skladan prema načelima kontrapunkta u tehnici imitacije: određena se tema po ustaljenim pravilima imitira i provodi kroz sve glasove (dionice). Prema broju glasova fuga može biti dvoglasna, troglasna, četveroglasna, peteroglasna i višeglasna, a sastoji se od tri dijela: prve provedbe ili ekspozicije, druge provedbe i treće provedbe ili tzv. *strette*.

⁵⁰ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

⁵¹ Denis Diderot, francuski filozof i književnik. Uz intenzivan 20-godišnji rad na „Enciklopediji“, napisao je niz važnih filozofskih radova u kojima razvija svoj materijalistički pogled na svijet. Analizirajući u djelu „Saloni“ slikarstvo epohe, osnivač je umjetničke kritike.

⁵² Jean-Jacques d'Ortous de Mairan, francuski geofizičar, astronom i kronobiolog.

⁵³ Jean-Jacques Rousseau, francusko-švicarski filozof, književnik i skladatelj.

⁵⁴ François-Marie Arouet, poznat pod imenom Voltaire, bio je francuski književnik, povjesničar i filozof.

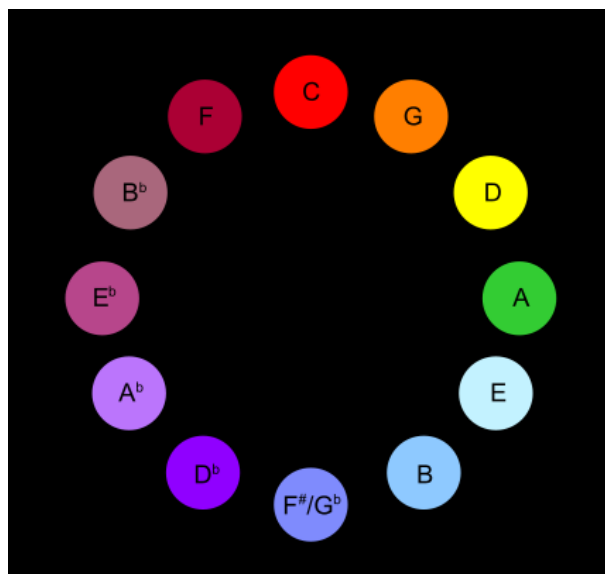
⁵⁵ Tonika je naziv za 1. stupanj neke ljestvice te po njemu neki tonaliteta dobiva ime. Stupanj je naziv za položaj nekog određenog tona u ljestvici. U ljestvicama, svaki od sedam stupnjeva ima svoje ime. Postoje glavni i sporedni stupnjevi. Glavni stupnjevi u ljestvici su tonika, subdominanta i dominanta.

⁵⁶ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

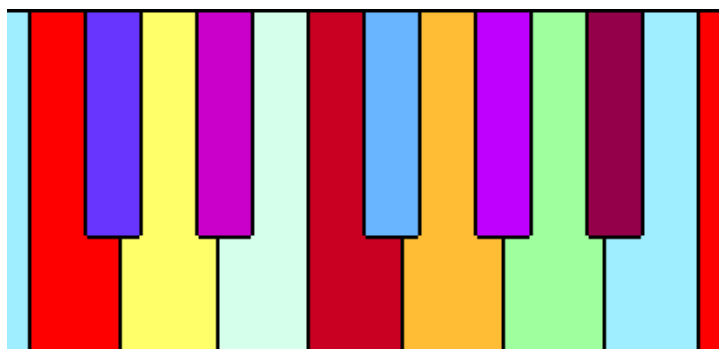
Početak 20. stoljeća, u mnoštvu eksperimenata vezanih uz korelaciju boje i zvuka, jedan od zapaženijih primjera bila je suradnja britanskog slikara, crtača, ilustratora i profesora primijenjene umjetnosti Alexandra Wallacea Rimingtona (1854. – 1918.) i već spomenutog ruskog skladatelja Aleksandra Skrjabina u njegovoj „sinestetičkoj simfoniji“ „Prometej: Poema vatre“ iz 1915. godine. Naime, Rimington je izgradio kolor-orgulje koje su u Skrjabinovom djelu igrale ključnu ulogu, a zanimljivo je spomenuti da je skladatelj od publike zahtijevao da na premijeru dođu u bijeloj odjeći kako bi se projicirane boje reflektirale na njihovim tijelima i tako „zauzele“ čitavu prostoriju. Skrjabin je udvajao glazbene tonove i boje na sljedeći način:

- crvena boja i ton C
- purpurna boja i ton C#
- žuta boja i ton D
- svijetloljubičasta boja i ton D#
- svijetloplava boja i ton E
- tamnocrvena boja i ton F
- tamnoplava boja i ton F#
- narančasta boja i ton G
- ljubičasta boja i ton G#
- zelena boja i ton A
- srednjeljubičasta boja i ton A#
- srednjeplava boja i ton B.⁵⁷

⁵⁷ Ibid.



Slika 2. Skrjabinov spektr boja i tonaliteta po kvintnom krugu



Slika 3. Klavijatura Rimingtonovog svjetlosnog klavira

Three Centuries of Color Scales			C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
Isaac Newton	1704		Red		Orange		Yellow	Green		Blue		Purple		Pink
Louis Bertrand Castel	1734		Blue	Teal	Green	Olive	Yellow	Orange	Red	Dark Red	Pink	Purple	Purple	Purple
George Field	1816		Blue		Purple		Red	Orange		Yellow		Olive		Green
D. D. Jameson	1844		Red	Orange	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink
Theodor Seemann	1881		Brown	Red	Orange	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Brown	Black	Black
A. Wallace Rimington	1893		Red	Orange	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Blue	Pink	Blue	Pink
Bainbridge Bishop	1893		Red	Orange	Yellow	Green	Teal	Purple	Pink	Pink	Red	Red	Red	Red
H. von Helmholtz	1910		Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Red	Orange	Orange	Orange	Orange	Orange
Alexander Scriabin	1911		Red	Pink	Yellow	Blue	Red	Blue	Orange	Purple	Green	Blue	Blue	Blue
Adrian Bernard Klein	1930		Red	Orange	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink
August Aeppli	1940		Red		Orange		Yellow	Green	Teal		Blue	Purple	Purple	Purple
I. J. Belmont	1944		Red	Orange	Yellow	Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Pink	Pink	Pink	Pink
Steve Zieverink	2004		Green	Teal	Blue	Purple	Pink	Red	Orange	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow	Yellow

© 2004, Fred Collopy—RhythmicLight.com

Slika 4. Tri stoljeća kolor-ljestvica

Iako su francuski autori 18. stoljeća poricali izravnu vezu između boje i tona, uspoređivali su crtež i melodiju, boju i intonaciju te boju i instrumentalni timbar, no nisu došli do sukladnih rezultata. Ideju o tretiranju boja kao glazbe prvi je predstavio Johann Gottlob Krüger (1715. – 1759.), njemački doktor i prirodoslovac, koji je 1743. godine prvi izradio skicu „kolor-čembala“ (*Farbenclavecymbel*) koje je trebalo proizvoditi „glazbu koja će ugoditi oku“, a ne samo „glazbu za uši“. Planove o izgradnji takvog instrumenta, nažalost, nije ostvario. No ideja je potakla njemačkog filozofa Mosesa Mendelssohna (1729. – 1786.) da predloži način predstavljanja melodija nizom valovitih i razigranih linija. Nadalje, Carl Ludwig Junker (1748. – 1797.), njemački skladatelj i autor djela o glazbi i umjetnosti, uspoređivao je crtež, boju i ekspresivnost slike s melodijom, harmonijom i ekspresivnošću glazbene kompozicije. Ideja o instrumentu s klavijaturom koji reproducira boje, kao i ostali pokušaji tretiranja boje kao glazbe, zaboravljeni su kad je rasprava krenula u smjeru psihologije i fiziologije. Do zadnje trećine 18. stoljeća, zasebne boje i tonovi nisu se više dovodili u međudnos već se vršila korelacija glazbe i slikarstva. Glazba je u toj korelaciji uživala viši status zbog prevladavajućeg stava o izravnijem utjecaju glazbe na ljudsku dušu.⁵⁸

U 19. stoljeću nastavlja se intermedijalna promišljanja u umjetnosti, pa tako nastaje koncept kolor-glazbe (engl. *colour music*) i prve električne kolor-orgulje (engl. *colour organ*), a već spomenuti Rimington koji je izradio kolor-orgulje za Skrjabinovu sinestetičku poemu, uvodi pokret u boju. Uz izgradnju kolor-orgulja, Rimington je istraživao korelacije teorija boje i glazbe, „prevođenje“ glazbe u igru boja i čistu umjetnost boja bez glazbe. Tijekom prva dva desetljeća 20. stoljeća neki su umjetnici nastavili u tom smjeru i istraživali prevođenje glazbe u boju u skladu s Castelovim i Rimingtonovim idejama, dok su drugi razvijali koncept apsolutnog filma⁵⁹, utemeljen na formalnim uzorcima, ritmici i dinamiци glazbe.⁶⁰

U 20. stoljeću, razlika u kategoriji vremena između boje i tona, odnosno glazbe i slikarstva više nije smatrana nepremostivom. Slikari apstraktnog ekspresionizma poput Ada Reinhardta (1913. – 1967.) i Marka Rothkoa (1903. – 1970.) ugradili su element vremena u svoja djela koristeći se posebnim kolorističkim tehnikama zbog kojih već sam čin promatranja

⁵⁸ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

⁵⁹ Apsolutni film je filmski pokret njemačkih umjetnika osnovan 20-ih godina 20. stoljeća. Pokret je predstavljao različite pristupe tzv. „apstrakciji u pokretu“, analogne strategijama skladanja glazbe.

⁶⁰ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

slike postaje zaseban proces. U glazbi se također događaju promjene u kategoriji vremena. Tako, na primjer, u djelima Györgya Ligetija „Volumina“ (1961.) i „Atmosphères“ (1961.) eliminacija ritma uzrokuje premještanje fokusa na tonalnu boju glazbenog djela, a formu skladatelj gradi postupnim nizanjem različitih ugođaja zvuka. Svrha takvih pothvata bila je svojevrsna vrsta skladanja u boji. U skladbama utemeljenim na bojama i u glazbi koja se odnosi na slike, priroda podražaja koji je kod skladatelja izazvala slika ili boja nije očita. Štoviše, ako skladatelj nije dao prethodne upute, sama analiza partiture neće recipijenta informirati o postojanju izvanglazbenog podražaja. Dakle, bez poznavanja programa nemoguće je povezati boje i glazbu. Također, svojstva boja su promjenjiva, primjerice, naziv „crveno“ ne opisuje doslovno tu boju. Nadalje, na raspolaganju je određen broj boja, uglavnom ograničen na boje Ostwaldovog⁶¹ dvanaestodijelnog kruga boja, pa njihova ekspresivna svojstva nisu raznolika već se mogu usporediti tek s trima opisima tempa glazbenih stavaka kao što su, na primjer, *adagio*, *moderato* i *allegro*. U simfoniji engleskog skladatelja i dirigenta, Arthura Blissa (1891. – 1975.) „A colour symphony“ nastaloj između 1921. i 1922. godine, stavci nose sljedeća imena: „Ljubičasto“, „Crveno“, „Plavo“ i „Zeleno“. Fasciniran heraldičkom simbolikom boja, skladatelj svakom stavku pridaje atmosferu i simbolička svojstva svake od navedenih boja. Tako, na primjer, zelena boja u heraldičkom smislu simbolizira smaragde, nadu, mladost, proljeće i pobjedu, te je stavak nazvan „Zeleno“ u umjerenom tempu (*moderato*), a formom je dvostruka fuga.⁶²

Još je 1889. godine ruski skladatelj i dirigent Nikolaj Rimski-Korsakov (1844. – 1908.) u svojoj operi „Mlada“ uskladio osvjetljenje na pozornici s uporabom riječi koje opisuju boje u libretu i s uzorkom akordâ u glazbi. Već spomenuti Skrjabin također je težio ujedinjenju svih osjetila, pa su u njegovoj poemi za orkestar iz 1908./10., zbor i kolor-orgulje (*tastiera per luce*) te boje i zvukovi povezani u uzorak koji je teško rekonstruirati. Nadalje, mađarsko-američki pijanist, skladatelj, aranžer i izumitelj Alexander László (1895. – 1970.), od 1925. do 1927. održao je niz koncerata u novom žanru, tzv. *Farblichtmusik* (kolor-svjetlosna glazba) u kojem se glazba i boja povezuju na razini zasebnih umjetnosti. Multimedijски eksperiment iz 1942. osmislio je na način da se na svodu sinagoge pomoću snopova obojanog svjetla izmjenjuju boje koje prate izvedenu glazbu. Boja ili obojana

⁶¹ Wilhelm Ostwald (1853. – 1932.), njemački fizičar koji se bavio problematikom boja čija je podjela boja danas općeprihvaćena. On je svoju teoriju boja objavio u knjigama „Die Farbenlehre“ I. do III. koje su nastale između 1918. i 1923. godine.

⁶² Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

svjetlost koristila se u mnogim skladbama nastalim nakon 1945. godine. Suvremeni apstraktni kipar i slikar Hans Werner Berretz (HaWeBe) 1993. godine s nizom skladatelja stvara seriju djela u kojima partitura postaje slika. Primarne boje ilustriraju glazbene parametre (crvena za tonalitet i trajanje, plava za ritam, žuta za melodiju, zelena za harmoniju) dok boje dobivene miješanjem prate neke ne-glazbene elemente, poput teksta.⁶³ Osim na općenitoj razini, boja se počela izjednačavati i sa zasebnim glazbenim parametrima. Već spomenuti Messiaen je upotrijebio svoju subjektivnu korelaciju boja i akordâ, formi i tema u djelu „Sept Haïka“ iz 1962. U petom stavku ovog djela u parturi navodi boje koje se trebaju udvajati s akordima. U uvodnoj riječi djela „Couleurs de la cité céleste“ iz 1963. objašnjava: „Forma ovog djela u potpunosti ovisi o boji.“⁶⁴

Dosad spomenuto samo je dio svih pokreta i individualnih praksi umjetnika koji su se bavili ili se još uvijek bave istraživanjem korelacije boja i glazbenih tonova. Udvajanja i istraživanja odvijala su se prema raznim prethodno navedenim načelima te stoga pružaju neiscrpan izvor mogućnosti za detaljnije, interdisciplinarno razmatranje. Korelacija boje i glazbe, vizualnog i auralnog podražaja, za sve je ljude subjektivan doživljaj ovisan o mnogim parametrima, no određena podudaranja ipak postoje. Bez obzira jesu li udvajanja boje i glazbe nenamjerna (kao kod sinesteta) ili namjerna (u svrhu proučavanja svojstava i sukladnosti zvuka i boje ili pak s ciljem umjetničke novacije), rezultirajuća djela i teorije pružaju niz mogućnosti za intermedijalni pristup interpretaciji glazbe i vizualnih umjetnosti.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

2. Slikarstvo kao vizualna glazba

U ovom trenutku već je jasno da ideja o korelaciji glazbe i vizualnih umjetnosti potječe još iz doba antičke Grčke i Platonovih ideja o povezanosti glazbenog tona i harmonije s vizualnim umjetnostima. Nadalje, spektar boja na sličan je način kao i glazbena notacija odavno organiziran u stupnjevine ljestvice. Usto, na razini sinestetičkog doživljaja glazbenih ključeva Beethoven je b-mol nazivao „crnim ključem“, a D-dur „narančastim ključem“, dok je Schubert e-mol vidio kao „djevojku obučenu u bijelo sa crvenom mašnom na grudima“. Naravno, ne može se sa sigurnošću utvrditi jesu li Beethoven i Schubert bili sinesteti ili pak ovi njihovi opisi svjedoče o stvarnoj mogućnosti sinteze audiovizualnih podražaja. U svakom slučaju, ovakva udvajanja predstavljaju zanimljiv primjer vizualnih reprezentacija glazbe.⁶⁵

Slikari poput Vasilija Kandinskog (1866. – 1944.), Paula Kleea (1879. – 1940.) i Roya de Maistrea (1894. – 1968.) tek su neki od umjetnika koji su u svoja slikarska djela odlučili uključiti glazbene koncepte, strategije i ideje. Rezultat takve sinteze nerijetko je nefigurativan, nenarativan i apstraktan, pa u tom smislu približava slikarstvo obilježjima glazbe (pogotovo one instrumentalne, suvremene i atonalitetne). Nefigurativna i afektivno-ekspresivna obilježja glazbe prevode se u slikarska djela te se na taj način stvaraju nove vizualne forme i uzorci, ali i novi odnosi među vizualnim elementima. Ti su elementi komponirani i predstavljeni uz pomoć estetskih strategija i postupaka srodnim onima upotrijebljenim pri skladanju i izvođenju glazbenih djela. Osnovna zajednička karakteristika vizualnih umjetnosti i glazbe u djelima koja predstavljaju sintezu ovih dvaju umjetničkih grana je koncept kompozicije.⁶⁶ Slikarska djela koja nastaju u korelaciji s glazbom uglavnom su apstraktna, a glazbena djela inspirirana slikama uglavnom atonalitetna jer i slikarsko i glazbeno stvaralaštvo dolazi iz najdubljih predjela umjetnikove duše, koju je najpravičnije predstaviti bez prepoznatljivih motiva.⁶⁷ Američki umjetnici Morgan Russell (1886. – 1953.) i Stanton Macdonald-Wright (1890. – 1973.), pod utjecajem orfizma 1912. godine osnivaju pokret nazvan sinkromizam, što znači „s bojom“ (kovanica od „simfonija“ i „kromatizam“). Zaokupljeni psihološkim utjecajima boje i zvuka, razvili su metodu slaganja boja na temelju tzv. kolor-akordâ dobivenih iz kromatskog spektra boja, gdje je naglasak na ritmovima boja, a ne na subjektu

⁶⁵ Synaesthesia Research Group, „What is synaesthesia?“ (30. 6. 2008.), The University of Edinburgh, <http://www.syn.psy.ed.ac.uk/> (pristupljeno 5. lipnja 2013.).

⁶⁶ Niels Hutchison, „Colour music in Australia: De-mystifying de Maistre“, *Colour Music* (1997), <http://home.vicnet.net.au/~colmusic/maistre.htm> (pristupljeno 30. travnja 2013.).

⁶⁷ Sharon L. Kennedy, „Painting Music: Rhythm And Movement In Art“, *Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications* (2007): 2-8, <http://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/56> (pristupljeno 8. listopada 2016.).

prikaza. Dakle, njihovi radovi pripadaju apstraktnoj umjetnosti. Prema Russellu, boja je svjetlo, a ritmovi boja koje su oni na svojim djelima prikazali daju slikama četvrtu dimenziju, onu vremensku.⁶⁸ S druge strane, otkad je Franz Liszt (1811. – 1866.) skladao „Lo spozalizio“ iz suite „Années de Pèlerinage“ (1839.) prema Rafaelovoj slici, mnogi skladatelji nastavljaju njegovim putem pronalaziti inspiraciju za svoja glazbena djela u slikama, pa tako muzikolog Robert Fink u svom popisu iz 1988. navodi 711 takvih skladbi. Tema boje i glazbe obuhvaća veze između boje i forme, svjetla i glazbe, boje i tonalnih intervala, boje i zvuka te naposljetku, slikarstva i glazbe.⁶⁹

U kontekstu korelacije slikarstva i glazbe neizbježno je spomenuti dva diva modernističkog pokreta – Kleea i Kandinskog – koji su bili bliski kao umjetnici i kao prijatelji. Njihovo tridesetogodišnje poznanstvo datira od vremena grupe Plavi jahač (oko 1912.) kroz period u Bauhausu u Weimaru i Dessauu gdje su zajedno predavali od sredine 1922., pa sve do kasnih 30-ih godina. Naime, određen period su čak živjeli jedan pored drugog i svakodnevno razmjenjivali ideje. Ipak, Kandinskijev idealizam suprotan je Kleeovoj ironiji, a njegova predanost apstrakciji u snažnom je kontrastu s Kleeovom odanošću modelima iz prirode, pa se može zaključiti da je njihov odnos bio obilježen i natjecateljskim duhom, uzajamnim utjecajima i potrebom za međusobnim umjetničkim odmakom. Fokus je bio na umjetničkom dijalogu koji su uspostavili kroz svoju umjetnost.⁷⁰ U nastavku stoga slijedi detaljniji uvid u umjetničku teoriju i praksu udvajanja glazbe i slikarstva Vasilija Kandinskog, Paula Kleea i njihovog mlađeg australskog kolege Roya de Maistrea te autorske glazbene interpretacije slika spomenutih slikara koje je skladao i izveo Vedran Mijić.

2.1. Slikarska simfonija Vasilija Kandinskog

Usporedba izvora potpuno različitih umjetničkih izraza u kojima jedna vrsta umjetnosti uči od druge može polučiti uspjeh jedino ako se pronikne ne samo u vanjske reprezentacije, već i u same principe.

Kandinski

Vasilij Kandinski (1866. – 1944.) kao jednu od osnovnih ideja i intencija svoje umjetnosti navodi želju da kreira slikarsku simfoniju koja će istovremeno stimulirati osjetila

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.): 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

⁷⁰ Vivian Endicott Barnett, Michael Baumgartner, Annegret Hoberg et al., *Klee and Kandinsky: Neighbors, friends, rivals* (München: Prestel, 2015), 39.

vida i sluha. On dakle, u svom radu pokušava ostvariti novu, slikarsku formu glazbe. Neki smatraju da je Kandinski bio sinestet koji je imao sposobnost „čuti“ boje i „vidjeti“ zvukove, dok nešto skeptičniji autori zastupaju mišljenje da je s ciljem stvaranja nove vrste apstraktne umjetnosti jednostavno eksperimentirao s konceptom konfuzije osjetila u kombinaciji s teorijama boja različitih autora.⁷¹ Novije analize njegovih izjava i zapisa, potpomognute brojnim suvremenim istraživanjima sinestezije, ipak pokazuju da je Kandinski doista bio kromestet, odnosno da je udvajao boju sa zvukom.

Budući da je fenomen sinestezije s razvojem suvremene tehnologije i metoda istraživanja tek nedavno sa sigurnošću potvrđen kao stvarno stanje, kromestezija Vasilija Kandinskog može se u određenoj mjeri potvrditi zabilježenim izjavama o neobičnom šištavom zvuku koji je čuo dok je još kao dijete miješao boje na paleti ili o kasnijem iskustvu sviranja čela čiji zvuk opisuje kao najdublju plavu boju. On u svom radu inspiraciju za slikarska djela nalazi prvenstveno u glazbi, a djela čak nose „glazbene“ nazive poput „Kompozicija VII“, „Impresija III (Koncert)“ i sl. Sam navodi kako je svoju sinesteziju otkrio na izvedbi Wagnerove opere „Lohengrin“ u Moskvi: „Vidio sam sve svoje boje, ispred vlastitih očiju. Divlje, gotovo luđačke linije skicirane su preda mnom.“⁷² Nakon toga, 1911. godine, na sličan način ga je inspirirao i koncert na kojem su se izvodila djela Arnolda Schoenberga, nakon kojeg u samo dva dana dovršava djelo „Impresija III (Koncert)“.⁷³

Kandinski je duboko vjerovao u emotivni potencijal umjetnosti koja nije tek puka reprezentacija stvarnosti već dolazi iz čovjekovog duha, aure i misli, a njegovo slikarsko stvaralaštvo je neodvojivo od glazbe. O vezi glazbe i slikarstva sam kaže: „Boja je klavijatura. Oko je batić. Duša je klavir s mnogobrojnim žicama.“⁷⁴ Kandinski se tako pri opisu svoje umjetnosti koristi glazbenim vokabularom te svoje apstraktno slikarstvo, odnosno boje, oblike i poteze vidi kao glazbene tonove i akorde koji zajedno „vizualno pjevaju“. Promatrajući njegove vrtložaste kompozicije na taj način, može se govoriti o polifonim, toplim i intonativno visokim žutim nijansama kojima su suprotstavljeni dijelovi hladne, odzvanjajuće plave boje i tihe crne praznine.

⁷¹ Ossian Ward, „The man who heard his paintbox hiss“, *The Telegraph* (10. 6. 2006.), <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3653012/The-man-who-heard-his-paintbox-hiss.html> (pristupljeno 2. svibnja 2013.)

⁷² Ibid.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Wassily Kandinsky, *On the spiritual in art* (New York City: The Solomon R. Guggenheim foundation, 1946), 43.

Nakon 1910. Kandinski svoj rad dijeli u tri kategorije: Impresije, Improvizacije i Kompozicije, a nerijetko slikama dodaje i zasebne glazbene nazive poput „Fuge“, „Suprotstavljenih akordâ“ ili „Posmrtnog marša“. Povodeći se vagnerijanskom idejom *Gesamtkunstwerka*, osmislio je i sinestetičke scenske kompozicije („Žuti zvuk“, „Zeleni zvuk“, „Crno i bijelo“, „Ljubičasto“) u kojima spaja slikarstvo, glazbu, glumu i ples, a cilj im je ujedinjenje svih osjetila. Kritičar Roger Fry 1912. godine umjetnost Kandinskog naziva „vizualnom glazbom“, a taj se termin i danas koristi za mnoge fuzije glazbene i vizualnih umjetnosti.⁷⁵

Veliki glazbeni uzor Kandinskom bio je prethodno spomenuti Arnold Schoenberg ili Schönberg, kako se potpisuje do preseljenja u Sjedinjene Američke Države 1934. godine. Schoenberg (1874. – 1951.) je austrijski, a kasnije i američki skladatelj poznat po širenju tradicije romantizma njemačkog skladatelja Johannes Brahmsa (1833. – 1897.) i Richarda Wagnera, kao i po pionirskim inovacijama u atonalitetnoj glazbi, uključujući dodekafonsku tehniku, skladateljsku tehniku utemeljenu na stroгом definiranju tonskih nizova. Schoenberg je bio i slikar, čak toliko dobar da su se njegova djela izlagala uz djela Franza Marca (1880. – 1916.) i Vasilija Kandinskog. Stoga nije neobično da se Kandinski ugledao na Schoenbergove glazbene teorije. Schoenbergova disonanca postala je najvažniji aspekt za razvoj Kandinskijeve kompozicijske teorije apstraktnog slikarstva. Naime, Schoenberg je odbacio tradicionalni kontrast između konsonance i disonance i zagovarao upotrebu bilo koje kombinacije progresije tonova, sve dok su takve kombinacije u funkciji skladbe. Na sličan način Kandinski tumači svoje kompozicijske strategije za apstraktno slikarstvo: Slikarska strategija je slaganje boja i oblika u određenom kontekstu individualnog rada, a vodeći princip je „princip disonance“. Kandinskijev „princip disonance“ je kompozicijska struktura koja se sastoji od mnoštva suprotnosti i kontrasta boja i oblika koji stvaraju efekt dezorijentiranosti i sukoba. Takve efekte je Kandinski održavao u dinamičnoj napetosti cijelom površinom slike kako bi proizveo „ujedinjujuću ravnotežu“.⁷⁶

Kandinski je smatrao da je apstraktnom slikarstvu potrebna kompozicijska teorija poput teorije harmonija u glazbi. Iako je svoje djelo „O duhovnom u umjetnosti“ dovršio 1909., susret sa Schoenbergovom glazbom i teorijom oko 1911. imao je snažan utjecaj na

⁷⁵ Ossian Ward, „The man who heard his paintbox hiss“, *The Telegraph* (10. 6. 2006.), <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3653012/The-man-who-heard-his-paintbox-hiss.html> (pristupljeno 2. svibnja 2013.).

⁷⁶ Shannon M. Annis. „Kandinsky's dissonance and a Schoenbergian view of Composition VI“ (mag. rad Sveučilište u Južnoj Floridi, 2008) <http://scholarcommons.usf.edu/etd/122> (pristupljeno 8. listopada 2016.), iii.

njegovo dublje promišljanje novih slikarskih strategija povezanih s glazbom. Potaknut Schoenbergovim inovacijama podrobnije počinje proučavati glazbenu teoriju jer o njoj, kako sam navodi, ne posjeduje opširno znanje. Usput počinje istraživati mogućnosti glazbene teorije kao modela za stvaranje spomenute kompozicijske teorije apstraktnog slikarstva. Iako fasciniran Schoenbergovim stvaralaštvom, Kandinski ne preuzima u potpunosti njegove teorije i pristupe, već iz postojećih teorija izvodi svoja pravila i tumačenja. Takav potez se može objasniti njegovim ograničenim poznavanjem glazbene teorije, sinestezijom ili pak željom za osobnim doprinosom teorijama apstraktnog slikarstva i kolor-glazbe.⁷⁷ Često krivo shvaćen, Kandinski je u predavanju 1914. naglasio kako njegov cilj nije slikanje glazbe, već ispitivanje medija stvaralaštva i logična usporedba vlastitog medija s medijem neke druge umjetnosti. Usto, navodi kako se najviše može učiti od glazbe jer je ona stoljećima bila umjetnost koja ne predstavlja prirodne pojave, već izražava unutarnji svijet umjetnika i stvara jedinstven suživot glazbenih tonova. Dakle, slikar koji ne želi reproducirati prirodne pojave okreće se glazbi i njenim izražajnim mogućnostima u svojem stvaralaštvu i te mogućnosti prilagođava svojem umjetničkom mediju. Naime, Kandinski ne predlaže da se glazbene strategije nepromijenjene prenose u slikarska djela, već zastupa istraživanje glazbenih načela i medija koji se zatim koriste na „slikarski način“. Usto priznaje kako slika kod recipijenta ne može postići iste reakcije kao glazba jer dok glazba traje u vremenu, slika može u jednom trenutku predstaviti čitav sadržaj djela.⁷⁸

U svakom slučaju, za Kandinskijeve posebne slikarske strategije, ali i dublje promišljanje vlastite umjetnosti uvelike je zaslužan Schoenberg, o čemu svjedoči i pismo koje mu je Kandinski uputio nakon minhenškog koncerta 1911. godine. U tom pismu navodi kako je siguran da se moderna harmonija ne nalazi u geometrijskom pristupu, već upravo u antigeometrijskom, antilogičnom pristupu. Takav pristup obuhvaća disonance u umjetnostima općenito, a posebno u slikarstvu i glazbi. Kandinski o tome kaže sljedeće: „Današnja disonanca u slikarstvu i glazbi je tek puka konsonanca sutrašnjice“.⁷⁹ Na podjednak način Schoenberg pristupa harmoniji u glazbi tvrdeći da ne postoje neharmonični tonovi jer harmonija znači istodobno zvučanje tonova (*Zusammenklang*).⁸⁰

⁷⁷ Ibid. 1-2.

⁷⁸ Ibid., 4-5.

⁷⁹ Ibid., 13.

⁸⁰ Arnold Schoenberg, *Theory of harmony* (Berkeley i Los Angeles: University of California Press 1983), 318.

Kandinskijeva želja da osmisli kompozicijsku teoriju apstraktnog slikarstva i stvara „slikarske simfonije“ koje istovremeno aktiviraju osjetila vida i sluha neprekidno ga je poticala na daljnja proučavanja glazbene teorije i teorije boja. Schoenbergova i Wagnerova glazba, razne teorije boja i glazbe, osobno glazbeno i slikarsko umijeće, sinestezija i mnogi drugi čimbenici utjecali su na Kandinskijevo stvaralaštvo koje je obiluje složenim i promišljenim slikarskim kompozicijama. Izrazito temeljit u svojim istraživanjima i umjetničkim eksperimentima, Kandinski je tako formirao vlastitu teoriju umjetnosti predstavljenu u djelu „O duhovnom u umjetnosti“ koja je snažno utjecala na mnoge tadašnje, ali i suvremene umjetnike.

2.1.1. Teorija Vasilija Kandinskog o slikama koje „sviraju“

U svom djelu „O duhovnom u umjetnosti“ (dovršenom 1909./10. i izdanom 1912.), Kandinski navodi kako je svako umjetničko djelo dijete svog doba, a često je i roditelj naših emocija. Stoga svako kulturno razdoblje stvara svoju umjetnost koja se nikad više ne može ponoviti. Nadalje kritizira materijalističku prirodu larpurlartizma koja za posljedicu ima uništenje unutrašnjeg zvuka, odnosno samog života boje i snage umjetnika. Umjetnik takvom praksom postaje tašt i pohlepan i gubi doticaj s duhovnim u umjetnosti. Stoga Kandinski u ovom kulturnom traktatu predstavlja svoju teoriju umjetnosti s ciljem stvaranja kompozicijske teorije apstraktnog slikarstva.⁸¹

Budući da je bio kromestet koji je udvajao boju i zvuk, a usto je bojama i geometrijskim oblicima pridavao karakteristike ljudskog karaktera i emocija (naime, sinestezija nerijetko uključuje i personifikaciju boja i zvukova), iznimno je teško dokučiti izravnu korelaciju boja i glazbenih tonova kojom se koristio prilikom izrade i interpretacije slikarskih djela. Slijede neki od Kandinskijevih opisa boja.

- Žuta boja – topla boja, drska i uzbuđljiva, uznemirujuća, asocira na napad i ludilo.
- Zelena boja – asocira na mir, nepomičnost, pasivna boja, mješavina žute i plave. Ona je apsolutno odsustvo pokreta, dobra je za umorne ljude, ali nakon odmora osjećaj smirenosti može postati dosadan.
- Plava boja – smirujuća boja, natprirodna, duboka, tipična rajska boja. Što je svijetlija to je više smirujuća. Kad na kraju postane bijela, dostiže apsolutni smiraj.
- Crvena boja – nemirna, svijetleća, puna životnosti. Označava mušku zrelost.

⁸¹ Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, (New York City: The Solomon R. Guggenheim foundation, 1946), 9-13.

- Svijetlocrvena boja – topla boja, izražava radost, energiju i trijumf.
- Srednjecrvena boja – pobuđuje osjećaj stabilnosti i strasti.
- Tamnocrvena boja – duboka boja. Može je se učiniti još dubljom dodatkom svijetloplave.
- Smeđa boja – sumorna, teška, sputana boja, mješavina crvene i crne.
- Narančasta boja – sjajeća boja, ozbiljna, zdrava boja, mješavina crvene i žute.
- Ljubičasta boja – morbidna, zagasita, tužna boja, mješavina crvene i plave.
- Bijela boja – predstavlja tišinu, ali ne onu mrtvu tišinu, već harmoničnu tišinu, punu mogućnosti.
- Crna boja – zagasita, nepokretna boja. Dok bijelo izražava radost i besprijekornu čistoću, crna je boja neizmjerne žalosti.
- Siva boja – predstavlja ravnotežu između crne i bijele. To je boja bez zvuka i pokreta, ali se razlikuje od zelene, jer zelena je mješavina dvaju aktivnih boja, dok siva izražava beznadnu nepomičnost.⁸²

Iz prethodnog popisa postaje jasno kako je Vasilij Kandinski svaku boju duboko proživljavao i stvorio svoju osobnu i subjektivnu teoriju boja. Zbog takvog visoko subjektivnog pristupa, kad bi se ovi opisi pokušali prebaciti u notni zapis, naišlo bi se na brojne poteškoće. Stoga je Kandinskijeva korelacija boja i glazbenih tonova lakše primjenjiva na razini udvajanja timbra i boje. Doduše, timbar je tek karakteristična boja zvuka koju posjeduje svaki instrument ili glas, pa je njegovo doslovno transponiranje u notni zapis nemoguće. Ipak, stvaranje korelacije na ovoj razini korak je naprijed u shvaćanju percepcije boja i zvuka kod Kandinskog i pokušaju glazbene interpretacije njegovog slikarskog djela. Udvajanje timbra i određenih boja Kandinski opisuje na sljedeći način:

- žuta boja – zvuk glasne trube ili fanfara
- narančasta boja – zvuk crkvenog zvona ili viole
- crvena boja – zvuk fanfara uz primjese tube, udarci bubnja, moćan i nametljiv zvuk
- purpurna boja – visoki tonovi violine i zvuk praporaca koji se, znakovito, u ruskom jeziku naziva „zvuk boje maline“
- ljubičasta boja – zvuk engleskog roga (vrsta oboe), duboki tonovi drvenih puhačkih instrumenata
- svijetloplava boja – zvuk flaute

⁸² Ibid., 39-91.

- srednjeplava boja – zvuk čela
- tamnoplava boja – zvuk kontrabasa
- zelena boja – tihi, meditativni zvukovi violine.⁸³

Glazbenu interpretaciju slika Vasilija Kandinskog olakšava i njegova teorija o oblicima te njihovo udvajanje s tempom u skladbama. Naime, što su vizualne forme uglatije i oštrije, to je glazba brža. Kandinski se također osvrće i na čitav niz svojstava i korelacija vezanih uz boju, kompoziciju, kutove, oblike i slično. Kada se radi o geometrijskim oblicima, smatra kako tup geometrijski oblik poput kruga zaslužuje tupu boju poput plave. Lik osrednje zanimljivosti kao kvadrat, zaslužuje prijelaznu boju kao što je crvena. Dinamičan, zanimljiv oblik poput trokuta, zaslužuje energičnu, svijetleću, psihotičnu boju poput žute. Nadalje, oštri kut je agresivni kut, stoga kutu od 30° najbolje odgovara žuta boja. Pravi kut je crven (kao i prethodno spomenuti kvadrat). Što je kut tuplji (150°) postaje plaviji, da bi se na kraju pretvorio u crnu vodoravnu liniju (180°). Bijela linija je pozicionirana vertikalno, kao suprotnost crnoj horizontali.⁸⁴ Linijom se sugerira melodijski tok, a točkama ritam. Veličina točaka (površina krugova) predstavlja dva parametra tona, jačinu i trajanje, dok linija predstavlja opet trajanje (horizontalno) i visinu (vertikalno).⁸⁵

Uz prethodni opis tek ponekih njegovih teorija postaje jasno da je jedna od najutjecajnijih osoba u razvoju moderne umjetnosti prema apstrakciji bio upravo Vasilij Kandinski. Još kao član skupine Plavi jahač u Münchenu, Kandinski je među prvima predstavio nove koncepte u području boje i kompozicije u slikarstvu. Za razliku od mnogih slikara realizma, Kandinski i ostali članovi skupine Plavi jahač tražili su inspiraciju u drugim umjetnicima i njihovom stvaralaštvu, ali i u drugim medijima i umjetničkim formama. Proučavanje dječje umjetnosti, umjetnosti duševnih bolesnika i umjetnosti primitivnih civilizacija bila je uobičajena praksa članova.⁸⁶ Umjetnost Vasilija Kandinskog tijekom rane 1910. i 1920-ih godina obilježena je ovim prvotnim korakom prema vanjskom utjecaju. Ono što njegov pristup čini jedinstvenim upravo je korelacija boje i glazbe.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Wassily Kandinsky, *On the Spiritual in Art*, (New York City: The Solomon R. Guggenheim foundation, 1946), 9-13.

⁸⁵ Marcel Bačić, „Prostor glazbe, glazba prostora“, *Život umjetnosti* 1979, 28 (Institut za povijest umjetnosti): 66-67 https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_28-1979_066-075_Bacic.pdf (pristupljeno 2. veljače 2017.).

⁸⁶ Wassily Kandinsky, „On Stage Composition“, *The Blaue Reiter Almanac* 1974, (New York: Viking Press): 190-206.

Na Kandinskog su snažno utjecali stari, ali i moderni slikari poput Henrija Matissea (1869. – 1954.) i već spomenuti skladatelji, Schoenberg i Wagner.⁸⁷ Potonji skladatelji, pioniri svog doba, u svom stvaralaštvu upotrebljavali su nove glazbene elemente kao što su *cluster* akordi koje Kandinski preuzima u svojoj umjetnosti i koristi se njima na „slikarski način“. *Cluster* akordi nazivaju se i „sintetičkim akordima“ i nastaju kombinacijom intervala i tonova, za razliku od pravilnih intervala poput terce, sekste, kvinte itd. *Cluster* akordi bili su prethodnici moderne harmonije i kasnije serijalne glazbe⁸⁸. Dakle, načine na koje su ovi skladatelji upotrebljavali nove elemente u glazbi, Kandinski je primjenjivao na svoju umjetnost. Tri osnovna principa koja su vodila Kandinskijevu primjenu glazbene teorije u slikarstvu su:

- korelacija boje i tona
- razvoj i upotreba boja i sintetičkih geometrijskih apstrakcija
- ugradnja kompozicijskih i orkestracijskih glazbenih koncepata u slikarska djela.

Kandinski je smatrao da tonovi u glazbi imaju isti efekt kao neke boje. U svom eseju „O konkretnom u umjetnosti“ navodi kako visoki tonovi iznad tona G5 predstavljaju nijansu žute koja posjeduje potencijal beskonačnog uzlaznog kretanja, dok plava boja ima potpuno suprotnu moć da ponire u beskonačne dubine i razvija zvuk flaute (ako se radi o svijetloplavoj boji), čela (ako se radi o tamnijoj nijansi) ili kontrabasa (ako se radi o najtamnijoj plavoj boji).⁸⁹ Stoga je logično zaključiti da je Kandinski doista udvajao boje s tonovima i nijanse boja s različitim tonalnim registrima. Njegovim riječima, tonovi iznad visokog C predstavljaju nijansu žutog i te nijanse postaju svijetlije kako se tonovi kreću uzlaznom putanjom. U bas registru on na isti način opisuje tonove pomoću plave boje. Što je ton niži, to je nijansa plave boje tamnija. Ova veza između registara tonova i nijansi boja daje njegovim slikama dinamičnu teksturu.⁹⁰

Jedna od Kandinskijevih poznatijih slika prikaz je sjećanja na vizualnu reakciju koju je doživio na koncertu 1911. godine. Na tom koncertu glazbenici su izvodili Schoenbergova

⁸⁷ Amy Ione, Christopher Tyler, „Neurohistory and the arts. Was Kandinsky a synesthete?“, *Journal of the history of the neurosciences* (12. 2. 2003.): 223-226.

⁸⁸ Serijalna glazba (prema „serija“), glazba koja nastaje uporabom serijalne tehnike skladanja. Serijalna glazba može se smatrati povijesnim nastavkom uporabe tzv. dvanaesttonske tehnike (A. Schoenberg) i Webernova punktualizma u razvoju glazbe 20. st. Za razliku od dvanaesttonske tehnike kojoj je temelj niz od 12 tonova kromatske ljestvice, tj. samo parametar visine tona, serijalna tehnika skladanja podrazumijeva proširenje parametara i na trajanje, intenzitet zvukovne boje, artikulaciju itd.

⁸⁹ Wassily Kandinsky, „On Stage Composition“, *The Blaue Reiter Almanac 1974* (New York: Viking Press): 190-206.

⁹⁰ Terry Teachout, „Kandinsky's mistake“, *Commentary* (ožujak 2004.): 52-56.

djela „Second string quartet“, Op. 10 (1908.) i „Three piano pieces“, Op. 11 (1909.) u kojima je skladatelj po prvi put upotrijebio kromatsku nekonvencionalnu harmoniju.⁹¹ Trenutno zadivljen onim što je čuo, Kandinski je nacrtao skice za djelo „Impresija III (Koncert)“ (Slika 5) još tijekom izvedbe. Završna verzija tog slikarskog djela pokazuje da Kandinski vidi polja snažnih boja prilikom slušanja različitih glazbenih pasaža⁹². Na slici „Impresija III (Koncert)“ nalazi se povećana masa žute boje kod desne strane klavira (klavir predstavlja velika crna masa u središtu prikaza) te plava boja kod lijeve strane. Na klaviru se bas tonovi protežu od srednjeg C tona, pa do zadnjeg tona na lijevoj strani, dakle, lijeva strana klavira je strana s bas registrom. Kandinski je te bas tonove vizualizirao kao nijanse plave boje. Desno od srednjeg C tona nalaze se tonovi u violinskom ključu⁹³ koji označava registar visokih tonova. Djelo koje je pijanist svirao moralo je biti u srednjem ili gornjem registru klavira jer je na slici „Impresija III“ prikazana masa žute boje u rasponu nijansi od svijetložute do limunski žute. Ova žuta masa, koja izvire iz desnog kraja klavira, svjedoči o tome kako je Kandinski udvajao visoke tonove s nijansama žute. Stoga je „Impresija III“ izvrstan primjer Kandinskijevog sinestetičkog dara.⁹⁴



Slika 5. Vasilij Kandinski, *Impresija III (Koncert)*, 1911., ulje na platnu, 77,5 x 100,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

⁹¹ Ibid.

⁹² Pasaža je kraći ili dulji ukrasni slijed tonova u brzom tempu, obično virtuoznog karaktera.

⁹³ Violinski ključ, povijesni naziv današnjega G-ključa kojim se položaj tona G^I u crtovlju bilježi na drugoj crti odozdo. Svojedobno je u Francuskoj za dionicu violine i flaute pisan na prvoj crti i nazivan je violinskim, pa ga se tako često i danas pogrešno naziva, premda služi za bilježenje svih vokalnih i instrumentalnih dionica najvišega zvukovnog registra.

⁹⁴ Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (New York: Thames & Hudson, 2011), 118-123.

Osim vizualizacije tonova kao različitih nijansi boja, Kandinski je na svom razvojnom putu upotrebe boja i geometrijskih apstrakcija često upotrebljavao glazbene konstruktivne koncepte. Često je raspravljao o tome kako teorijsko razumijevanje umjetnosti i glazbe može pojačati sposobnost upotrebe asocijativnih tehnika s ciljem bolje „osjetilne razmjene“.⁹⁵ Tehnike za koje je Kandinski smatrao da unaprjeđuju osjetilnu razmjenu podataka svoje izvorište imaju u elementima glazbene kompozicije. Kandinski je tvrdio da su njegovu umjetničku karijeru obilježila dva ključna trenutka: prvi je bio doživljaj slike Claudea Moneta (1840. – 1926.) „Stog sijena“, na izložbi u Moskvi 1896., a drugi je bio slušanje izvedbe Wagnerove opere „Lohengrin“ također u Moskvi, kasnije iste godine.⁹⁶ Kroz Wagnerovu glazbu učio je o različitim pristupima formi i teksturi. Uspijevao je Wagnerovu široku upotrebu kromatike i modulacija (prijelaza iz jednog tonaliteta u drugi) prenijeti u svoje slikarstvo uz pomoć mnoštva nepovezanih boja.⁹⁷

Spomenuta je tehnika zamjetna na mnogim slikama Vasilija Kandinskog, poglavito na slici „Kompozicija VI“ (Slika 6). Na isti način na koji Wagner upotrebljava kromatske tonove i modalne akorde⁹⁸ kako bi potaknuo razvoj harmonijske aktivnosti, tako Kandinski upotrebljava čitav niz različitih boja stvarajući koloristički kontrastna područja na slici. Područja ispunjena bijelom bojom i područja svijetlih boja povezana poljima složenih kontrastnih kombinacija boja svjedoče o spomenutoj praksi. „Kompozicija VI“ jedan je od najboljih primjera „glazbeno orkestrirane slike“ Vasilija Kandinskog. Pozadina ove slike stvorena je na tamnoj smečkastocrnoj masi koja izranja iz gornjeg lijevog kuta slike, širi se niz lijevu stranu i isprepliće se kroz sredinu. Kao i zbog dvostrukog basa u orkestru, zbog ovih tamnih boja do izražaja dolaze ostale svijetlije boje. Ovakva primjena glazbenih koncepata pokazuje Kandinskijev razvijen smisao za glazbu. Kao čelist, stekao je izravno iskustvo izvedbe bas linija unutar komada za ansambl.⁹⁹ Shvaćao je kako najbolje bas linije ne ostaju na mjestu, već se šire kroz djelo u različitim ritmovima i teksturama. Stoga tamna masa na slici „Kompozicija VI“ oponaša sličan bas uzorak kroz sredinu djela. Još jedan način imitacije glazbene strukture u njegovim slikama su mjere. Wagnerove dvosatne opere i

⁹⁵ Amy Ione, Christopher Tyler, „Neurohistory and the arts. Was Kandinsky a synesthete?“, *Journal of the history of the neurosciences* (12. 2. 2003.): 223-226.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (New York: Thames & Hudson, 2011), 118-123.

⁹⁸ Modalni ili tzv. „posuđeni“ akordi dobiveni su modalnim posuđivanjem iz paralelnog tonaliteta i predstavljaju oblik kromaticizma u glazbi.

⁹⁹ Amy Ione, Christopher Tyler, „Neurohistory and the arts. Was Kandinsky a synesthete?“, *Journal of the history of the neurosciences* (12. 2. 2003.): 223-226.

Schoenbergove duge orkestralne suite poznate su po svojoj duljini trajanja. Mjere Kandinskijevog djela „Kompozicija VI“ su 300 x 195 cm, a djela „Kompozicija VII“ 200 x 300 cm.¹⁰⁰



Slika 6. Vasilij Kandinski, *Kompozicija VI*, 1913. ulje na platnu, 300 x 195 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusija

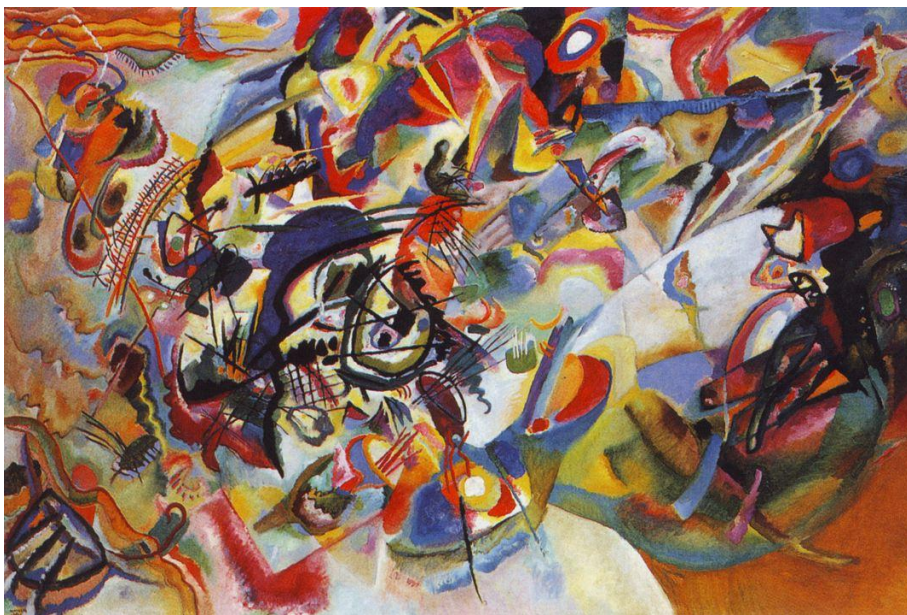
Kandinski je bio oprezan u prakticanju kolorističke slobode kao što su Wagner i ostali spomenuti skladatelji također bili oprezni s upotrebom disonance. Naime, kad bi snažnu disonancu okružili konsonancijom, disonanca se doimala prikladnom i nadopunjujućom. Kao što je Wagner pokušavao upotrebljavati manje neharmonijskih tonova (melodijskih nota koje se razlikuju od tonova prateće harmonije) kako ne bi poremetio ravnotežu skladbi, tako je i Kandinski kontrastirao boje na točno određenim mjestima, pa bi djelo naposljetku imalo općenitu atmosferu koherentnosti dok bi se na prvi pogled činilo istovremeno kaotično i dramatično. U svom eseju „Concrete art“, Kandinski navodi kako glazba organizira svoja izražajna sredstva (zvukove) u vremenu, a slikarstvo svoja izražajna sredstva (boje) u ravnini slike. Vrijeme i ravnina moraju biti točno izmjereni, a zvuk i boja moraju biti precizno „ograničeni“. Te „granice“ su preduvjeti ravnoteže, a samim time i kompozicije.¹⁰¹

Kandinski takvim izjavama posebno naglašava važnost prostora i ravnoteže u umjetnosti i glazbenim djelima. Na prikaz prostora i strukture u Kandinskijevom slikarskom stvaralaštvu snažno je utjecalo spomenuto Wagnerovo suzdržavanje od prečeste upotrebe neharmonijskih

¹⁰⁰ Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (New York: Thames & Hudson, 2011), 118-123.

¹⁰¹ Ibid.

tonova i snažnih glazbenih pasaža. Nadalje, od Arnolda Schoenberga preuzima koncept već spomenutih *cluster* akordâ koji se često izvode iz kromatskih nota koje se nalaze izvan tonaliteta djela, ali doprinose djelu u smislu dramske neizvjesnosti i snažnog osjećaja uzastopnih pokreta prema središtu izvornog tonaliteta. Na isti način na koji je Schoenberg *cluster* akorde upotrijebio na široj razini u svojim djelima, Kandinski je stvorio vlastite geometrijske i vizualne *cluster*e (nakupine, skupove) na svojim slikama. On upotrebljava te sintetičke geometrijske apstrakcije za nadogradnju raznih aspekata slikarskog djela. Takve tehnike apstrahiranja bile su ključne za stvaranje djela kao što su „Kompozicija VII“ (1913.), Kompozicija VI“ (1913.) i „Na bijelom II“ (1923.). Na slici „Kompozicija VII“ (Slika 7), sintetičke apstrakcije su raštrkane, ali ih je najviše na okupu u središnjem lijevom dijelu slike. Vođen idejom *cluster* akordâ kao nove harmonije, Kandinski stvara ove apstrakcije u pokušaju da kreira vlastite sintetičke figure. Kroz te figure želio je izraziti svoj jedinstven način razmišljanja. U jednom od pisama koje je napisao Schoenbergu spominje kako likovni kritičari smatraju da njegovo slikarsko stvaralaštvo ima snažan fokus na primjeni glazbene strukture i orkestracije te zbog toga osjeća snažnu povezanost sa Schoenbergom jer obojica koriste disonancu, svaki u svom mediju. Nova disonanca o kojoj Kandinski govori u kontekstu umjetnosti i glazbe je inovacija koja je dovela do novih umjetničkih pristupa poput formiranja *cluster* akordâ. To je način „disonance u umjetnosti“ koji se podjednako može naći i u slikarstvu i u glazbi. Kao što je već spomenuto, Kandinski smatra kako je „današnja disonanca u slikarstvu i glazbi tek puka konsonanca sutrašnjice.“¹⁰²



Slika 7. Vasilij Kandinski, *Kompozicija VII*, 1913., ulje na platnu, 200 x 300 cm, The State Tretyakov Gallery, Moskva, Rusija

¹⁰² Ibid.

Ključan dio Kandinskijevog stvaralaštva je psihološki dojam koji njegova djela ostavljaju na recipijenta. Kandinski je zapravo imao namjeru recipijenta povesti na „duhovno putovanje“ i s tim ciljem spajao je elemente orkestracije sa svojom konceptualizacijom boje. Udvajao je tamnije boje koje imaju manju mogućnost miješanja, primjerice, crnu ili tamno ljubičastu, s bas dionicama. U glazbi, bas dionica je u svakom trenutku osnova harmonije. Tradicionalno i najčešće bas se odvaja od trenutne harmonije u velikim intervalima. S druge strane, viši tonovi se dobro stapaju jer su njihove frekvencije slične i povezane. Na primjer, tonovi C i D (razmaknuti za cijeli stupanj) koji se izvode u ljestvici oktavu višoj od srednjeg C (C5 i D5) vrlo će se dobro sljubiti. Isti tonovi u bas registru, primjerice C1 i D1 zvučali bi mutno i neodređeno. S ovim glazbenim konceptima na umu, Kandinski je koristio „bas“ i „soprano“ boje. Kao što je evidentno na djelima „Na bijelom II“ (1923.) (Slika 9) i „Kompozicija X“ (1939.) (Slika 8), crna boja služi kao sredstvo organizacije forme oko kojeg gravitiraju svi ostali motivi i boje („Na bijelom II“) ili pak kao pozadina ili temelj za predstavljanje ostalih boja na slici („Kompozicija X“).¹⁰³



Slika 8. Vasilij Kandinski, *Kompozicija X*, 1939., ulje na platnu, 130 x 195 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Njemačka

Zbog sinestezije, Kandinskijev um oduvijek je udvajao zvuk s bojom, pa je primjena glazbenih strategija u slikarstvu za njega bila gotovo neizbježna. Vođen beskrajnom glazbenom inspiracijom, unaprijedio je upotrebu boja i sintetičkih geometrijskih apstrakcija te ugradnju koncepta glazbene orkestracije u slikarsko djelo. Kroz utjecaj modernih skladatelja, Schoenberga i Wagnera, napokon je bio sposoban u potpunosti povezati slikarstvo i glazbu.

¹⁰³ Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (New York: Thames & Hudson, 2011), 118-123.

To je evidentno u njegovoj umjetnosti od 1900. godine. Kandinski je svojom teorijom udvajanja glazbe i slikarstva postavio temelje za daljnja udvajanja te vrste. Apstraktno slikarstvo omogućilo mu je da razvija osobni pristup i teoriju. Dakle, Kandinskijev glazbeni pristup slikarstvu revolucionalizirao je umjetničke metode i donio novu tehniku u modernu umjetnost ranog 20. stoljeća. Njegov pristup bio je korak naprijed prema ujedinjenju umjetnosti. Niti on sam nije smatrao različite umjetničke forme zasebnim kategorijama, već jednakima, povezanim i međusobno nadopunjujućima. Stoga je poznat kao jedan od najkreativnijih umjetnika 20. stoljeća.

2.1.2. Glazbena interpretacija slike „Na bijelom II“ (1923.)

Sudeći po njegovim opisima doslovnog udvajanja boja svjetlosnog spektra i timbara i tonova u glazbi, Kandinski je doista bio sinestet kojemu bi u današnje vrijeme vjerojatno bila dijagnosticirana kromestezija ili vrsta sinestezije koja se još zove i „obojano slušanje“ što je ujedno i najčešći oblik sinestezije.¹⁰⁴ Usto, svoja slikarska djela stvarao je po uzoru na glazbene principe i strategije atonalitetne glazbe¹⁰⁵ prve polovice 20. stoljeća, a svoju teoriju boja, forme i stila detaljno je opisao u djelu „O duhovnom u umjetnosti“ (1911.). Stoga se nameće neizbježno pitanje o glazbenoj interpretaciji njegovih slikarskih radova na koje se pokušava odgovoriti autorskom interpretacijom jednog od njegovih djela – „Na bijelom II“ (1923.) (Slika 9). Naime, kako svi kromestete različito udvajaju boje i zvukove, točna kolor-ljestvica koja bi glazbeniku služila kao referenca prilikom izvedbe slikarskih djela Vasilija Kandinskog nije poznata. Stoga je, u okviru ovog rada, djelo „Na bijelom II“ iz 1923. godine, tonalno u većinskom udjelu interpretirano prema kolor-ljestvici Aleksandra Skrjabina iz 1911. godine.

¹⁰⁴ Ljiljana Arar, Željko Rački, „Priroda kreativnosti“, *Psihologijske teme* 2003, 12 (26.9.2003.): 10.

¹⁰⁵ Iako se u literaturi često nalazi termin „atonalna glazba“, već samom morfološkom analizom postaje jasno da je za glazbena djela bez izraženog tonaliteta ispravan naziv „atonalitetna glazba“, budući da pridjev „atonalan“ zapravo znači „bez tonova“.



Slika 9. Vasilij Kandinski, *Na bijelom II*, 1923., ulje na platnu, 98 x 105 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Pariz

Skladatelj Aleksandr Skrjabin (1872. – 1915.) i Vasilij Kandinski (1866. – 1944.) bili su suvremenici i sunarodnjaci, oboje pristanici teozofijskih doktrina. Kandinski je vrlo vjerojatno bio istinski kromesteta dok Skrjabin koketirajući sa sinestezijom gradi korelacije boje i glazbenog tona na temeljima Newtonove teorije.¹⁰⁶ Uzevši u obzir i činjenicu da su u vrijeme nastanka slike „Na bijelom II“ Skrjabinova kolor-ljestvica (1911.) i njegova sinestetička simfonija „Prometej: Poema vatre“ (1915.) bile još uvijek vrlo aktualne, upravo se ta kolor-ljestvica nametnula kao logičan izbor prilikom korelacije boja svjetlosnog spektra i glazbene notacije. Daljnja interpretacija boja, ali i oblika unutar slike vođena je opisima samog slikara u spomenutom djelu „O duhovnom u umjetnosti“.¹⁰⁷ Posljednji, ali ne i najmanje važan aspekt glazbene interpretacije slike svakako je umjetnički senzibilitet, način izvedbe i „čitanja“ slike od strane samog autora skladbe. Upravo je ovaj posljednji aspekt možda i najbitniji prilikom postizanja rezultata istraživanja – suvremene glazbene

¹⁰⁶ Wassily Kandinsky, *On the spiritual in art* (New York City: The Solomon R. Guggenheim foundation, 1946), 21-33.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 39-91.

interpretacije slike „Na bijelom II“ i nastanka novog originalnog glazbenog djela koje recipijentu omogućuje sinestetički doživljaj spajanja vizualne i audio informacije, a slikarstvu Vasilija Kandinskog osigurava mogućnost nebrojenih glazbenih interpretacija. Ukratko, jasno je da Kandinski svoja slikarska djela gradi koristeći se strategijama karakterističnim za glazbu, a disonanca, odnosno atonalitetna glazba, okvir je unutar kojeg stvara. Budući da nije formirao vlastitu kolor-ljestvicu, a na njegovu korelaciju boja i glazbenih tonova uvelike je utjecala i njegova kromestezija, točan notni zapis prema kojem bi se njegove slike mogle odsvirati nije moguć. Ipak, uzme li se u obzir tada aktualna kolor-ljestvica njegovog sunarodnjaka, skladatelja Aleksandra Skrjabina i informacije koje je Kandinski kroz opise boja, kutova i oblika ponudio o timbru, tempu i dinamici, glazbena interpretacija slikarskog djela postaje mogućom.

Kada bi se za potrebe glazbene interpretacije doslovno udvajao timbar i boja prema kôdu koji je ponudio upravo Kandinski, za izvedbu bi bilo idealno angažirati filharmonijski orkestar, no u okviru ovog rada takav angažman nažalost nije bio izvediv, pa se udvajanje na toj razini postiže unutar zvukovnih mogućnosti klavira kao instrumenta. Budući da su sve kolor-ljestvice do sredine 20. stoljeća izrađene uz pomoć klavira ili klavičembala, glazbena interpretacija je izvedena na klaviru. Štoviše, prema nekim teorijama, razvoj klavira kao instrumenta vođen je upravo motorikom ljudskih ruku, a ugođen je prema ljudskom uhu. Usto proizvodi prilično „čist“ ton pa je stoga on logičan odabir za pokušaj stvaranja sinestetičkog iskustva kod recipijenta. Budući da se radi o djelu apstraktnog ekspresionizma, očista su višestruka i ostavljeno je na volju skladatelju-izvođaču da odluči kojim će redom „odsvirati“ sliku. Ova glazbena interpretacija utemeljena je na Skrjabinovoj kolor-ljestvici, a u nju su ugrađene informacije i pravila koje je ponudio sam Kandinski. Uz faktor umjetničkog senzibiliteta i virtuoznosti samog skladatelja-izvođača glazbena interpretacija slike „Na bijelom II“ postaje novo glazbeno djelo. Nadalje, praktična primjena ovakvih „eksperimenata“ u muzejima i obrazovnim ustanovama doprinijela bi popularizaciji i ponovnom oživljavanju slikarskog opusa ne samo Vasilija Kandinskog već i ostalih slikara te bi ponudila uvid u potpuno novu percepciju slikarstva. Također, postiglo bi se i istinsko ujedinjenje glazbe i slikarstva kojemu su Kandinsky i mnogi ostali umjetnici težili prilikom izrade svojih djela, a sinestetičko iskustvo postalo bi mnogo jasnije i nesinestetima.

Glazbenu interpretaciju slike „Na bijelom II“ (kao i druge dvije glazbene interpretacije koje su dio ovog rada) skladao je i izvodi Vedran Mijić, mag. mus. ped., rođen 1986. godine u

Varaždinu. Skladba je izvedena 12. rujna 2015. godine na pianinu marke Yamaha, a zvuk je sniman pomoću snimača marke Zoom, model H4. Skladba je snimana uživo u radnoj sobi autora, iz jednog pokušaja. Vedran Mijić posjeduje opširno znanje o Skrjabinovom opusu i trendovima u atonalitetnoj glazbi s početka 20. stoljeća.

Kako autor sam navodi, poštivao je korelaciju boja i tonova u skladu sa Skrjabinovom kolor-ljestvicom, a uključio je i informacije o korelaciji tempa, dinamike i kutova te timbra i boje. Prilikom prvog pogleda na sliku, Mijić uočava bijelu pozadinu i crni pravac koji siječe površinu slike, a neposredno zatim tri manja sukladna pravca u donjem desnom kutu slike. Upravo s tim fragmentom započinje i završava skladbu. „Svirani“ dijelovi slike isprepliću se s notacijskim pauzama, odnosno s bijelom pozadinom slike koja predstavlja tišinu. Izvođač napominje kako nije odsvirao sve dijelove slike već samo ona mjesta koja je osobno odredio kao očišta te detalje za koje je smatrao da će unaprijediti dinamiku izvedbe. Upravo umjetnička sloboda, senzibilitet i virtuoznost su individualni elementi koje je u glazbenu interpretaciju unio sam izvođač i tako stvorio novo sinestetičko umjetničko djelo. Nadalje, kako sam navodi, naziv djela („Na bijelom II“) nije imao sugestivan utjecaj na interpretaciju jer je i vizualno bijela pozadina dominantna, pa je stoga naziv djela samo naglašavanje očitog. Autor skladbe osjeća udvajanja na afektivnoj razini, odnosno slaže se s tim dijelom teorije Kandinskog, mada osobno ne doživljava identična udvajanja u svim aspektima. Usto, zastupa korelaciju timbra i tona u glazbi, što je također jedna od Kandinskijevih teorija.¹⁰⁸ U mapi naslovljenoj „Dodatci“ nalazi se snimka skladbe s pripadajućim video zapisom odsviranih fragmenata slike (Dodatak A).

Novonastalu skladbu moguće je sagledati kroz proces demontaže slike koja se vrši po logici organizacije glazbenog oblika. Drugim riječima, ključ izbora redoslijeda promatranja slike leži u vizualno mapiranim dijelovima koji čine osnovu glazbenog doživljaja i služe definiranju cjeline skladbe. Za skladbu se može reći da je cikličke građe, jer se glazbena građa s početka javlja na kraju. Cikličnost skladbe ponajviše upućuje na kružni uvjet promatranja slike iz glazbene perspektive. U izgradnji skladbe Mijić od Kandinskog preuzima model udvajanja bijele boje i pauze kao glazbenog znaka tišine te crne boje i registra dubokih tonova. Iz tih razloga, u skladbi postoje značajna mjesta pauza kao i mjesta izrazitih dubokih tonova. Osim ovih modela udvajanja postoje i drugi, na primjer, paralelne linije sugeriraju duboke tonove, razvedene linije melodijske oblike, a točkaste strukture naglašene tonske

¹⁰⁸ Vedran Mijić, intervju vodila Vanessa Mišić, 12. travnja 2015.

vrijednosti specifične *staccato* artikulacije.¹⁰⁹ Budući da je s aspekta udvajanja vizualnog i glazbenog moguće pronaći vezu između Kandinskijeve teorije i interpretacije Mijića u kojoj on pokazuje i vlastita rješenja udvajanja, može se reći da je Mijić pristupio Kandinskijevoj slici slično kao što pristupa glazbenoj partituri. Slika kao vizualni podražaj na neki je način srodna notnom sustavu kao vizualnom sustavu zapisa glazbenih tonova. Stoga je moguće zaključiti da Mijić u glazbenom doživljaju slike polazi po pravilu vlastitog sviračkog iskustva koje se uobičajeno vezuje uz vizualni predložak. Utoliko je njegov postupak rasklapanja slike na dijelove po logici modela udvajanja moguće dovesti u relaciju s dionicama ili čak taktovima partiture temeljem kojih svirač sastavlja glazbene situacije i njihove uvjete povezujući ih u cjelinu. Važno je istaknuti zanimljiva zvučno-koloristička rješenja koja glazbenik pronalazi izvan Kandinskijeve teorije ograničene na glazbeno organizirane zvukove. Naime, Mijić u jednom trenutku poseže za alternativnim načinima izvođenja glazbe na klaviru, načinima koji se odvijaju na žičanom dijelu unutrašnjeg mehanizma instrumenta. On tako unosi u svoju interpretaciju neorganizirane glazbene efekte, odnosno buku u koju je, čini se, uložio simboliku bijele podloge Kandinskijeve slike kao kolorističkog totala.

Kandinskijeva djela pružaju mogućnosti za čitav niz glazbenih interpretacija s obzirom da su korelacije boje i zvuka u njegovim djelima temeljene na njegovom sinestetičkom doživljaju, teorijama boja i afektivnim reakcijama (njegovim vlastitim i tuđim) na boje kojima se koristio. Stoga zvukovi Kandinskijevih slika, na način na koji ih je on čuo, zauvijek ostaju nepoznanica koja uvijek nanovo izaziva glazbenike i druge umjetnike da se s njom uhvate u koštac i interpretiraju na svoj, jedinstven i autentičan način, što je ovom prilikom učinio Vedran Mijić.

2.2. Harmonija Paula Kleea

Za umjetnika je komunikacija s prirodom najvažniji uvjet. Umjetnik je čovjek, sam po sebi priroda, dio prirode u prirodnom prostoru.

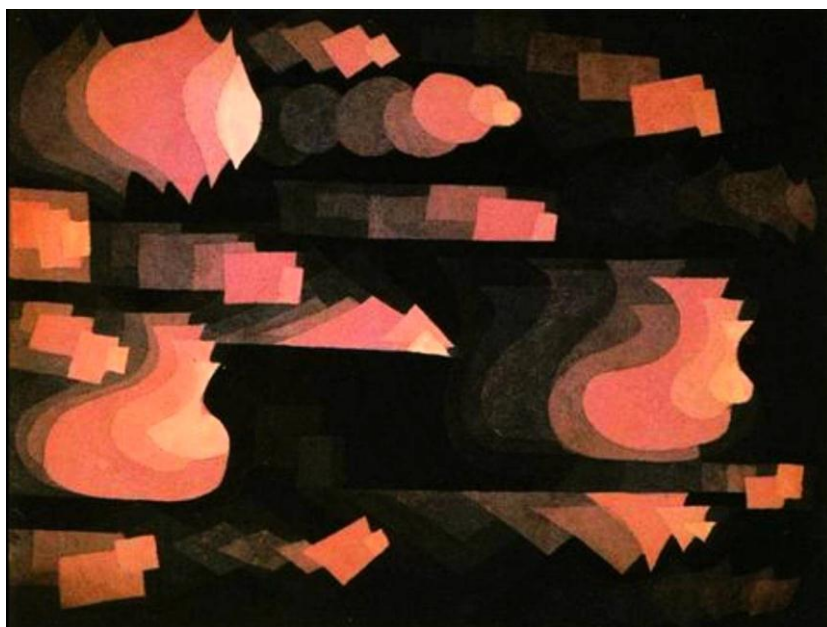
Klee, 1923.

Paul Klee (1879. – 1940.) upotrebljava eksplicitne glazbene reference u svojim djelima, a inspiraciju za nazive svojih djela također pronalazi u glazbenoj terminologiji. No, za razliku od Kandinskog, Kleea je više zanimala tradicionalna harmonija i reprezentacija glazbenih kompozicija 18. stoljeća. Upotrebljavao je boju kao sredstvo kreiranja harmonije u svojim djelima, a formalne elemente glazbene polifonije prenosi u ekvivalentnu formu „vizualne

¹⁰⁹ *Staccato* je oblik glazbene artikulacije. U modernoj notaciji označava notu skraćenog trajanja.

polifonije“. Usto je pokušao kreirati novi vokabular apstraktne umjetnosti usporediv s pravilima i strukturama glazbenih skladbi. Jedna od njegovih vizualnih polifonijskih metoda uključivala je preklapanje boja i ispreplitanje oblika i formi kako bi naglasio polifoniju i stvorio ritam i smjer pomoću slikovnih elemenata.¹¹⁰

U svojim mnogobrojnim pokušajima povezivanja glazbe i slikarstva, Klee je pronašao specifičan način izražavanja vremenskog aspekta glazbe (progresije tonova) u slikarskoj kompoziciji. Jedan od uspješnijih primjera ovakvog izraza je njegova slika „Fuga u crvenom“ (1921.) (Slika 10) gdje je vremenski aspekt izražen mnoštvom oblika koji izviru iz tamne pozadine i postaju sve svjetliji dok, poput glazbenih kompozicija, ne dosežu vrhunac – najsvjetlije nijanse upotrijebljenog spektra boja.¹¹¹



Slika 10. Paul Klee, *Fuga u crvenom*, 1921., akvarel, 31,5 x 24,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Švicarska

Klee je podjednako inovativan bio i u stvaranju linearnih kompozicija u kojima je linearne progresije uklapao u strukturne „mreže“ po uzoru na glazbenu notaciju. Naime, on je takve kompozicije vertikalnim ili nagnutim linijama dijelio na horizontalna polja, pritom udvostručavajući intervale podjele logičkom podjelom kakva postoji u glazbenoj notaciji. Izniman primjer ovakve „glazbene“ artikulacije je djelo „Highway and byways“ iz 1928. (Slika 11) te „Stari zvuk“ iz 1925. (Slika 13). Dojam uspona i pada, uz fluktuirajući intenzitet

¹¹⁰ Simon Shaw-Miller, *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage* (New Haven & London: Yale University Press, 2002), 37.

¹¹¹ Soo Jung Huh. „Painting Music – Paul Klee“ (dipl. rad ITP Visual Music Class, 2008) <http://itp.nyu.edu/~sjh376/thesis/paper.pdf> (pristupljeno 29. travnja 2013.)

boja podsjeća na glazbenu ljestvicu. Nadalje, Klee u nazivima mnogih djela koristi glazbeni termin „polifonija“ kako bi naglasio istovremeno višeglasje zvukova koje u svom slikarstvu proizvodi raznovrsnim slikarskim elementima i stilističkim sredstvima.¹¹² Sve u svemu, ovaj slikar i violinist iz obitelji glazbenika je čitav svoj slikarski opus utemeljio na postavkama glazbe koju je smatrao vrhovnim autoritetom umjetničkog izričaja.



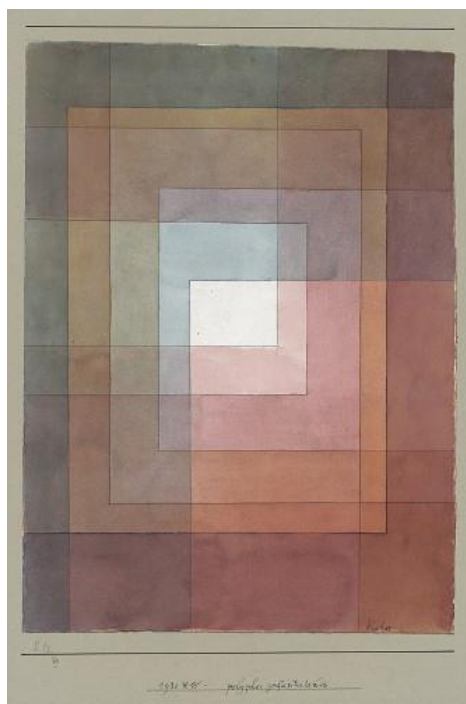
Slika 11. Paul Klee, *Highway and byways*, 1928., ulje na platnu, Museum Ludwig, Köln

Klee je upotrebljavao polifoniju harmoniziranog višeglasja kao model za slikanje i istraživao je zakone harmonije boja u odnosu na glazbenu harmoniju. Uglavnom na malim formatima platna, ovaj švicarski umjetnik prikazivao je prirodu pomoću stupnjevanja boja i ponavljanja oblika čime je htio postići osjećaj razvoja analogan glazbenom djelu.¹¹³ Dakle, „prevodio“ je elemente glazbe u slikovne istoznačnice. U svojim „polifonim slikama“, primjerice, „Polyphon gefasstes Weiss“ (engl. „Polyphonic setting for white“, hrv. „Polifonijska pozadina za bijelo“, prev. a.) iz 1930. (Slika 12), različito strukturirana područja prikazana su u superponiranim slojevima, a glavnu ulogu ima boja.¹¹⁴

¹¹² Ibid.

¹¹³ Sharon L. Kennedy, „Painting Music: Rhythm And Movement In Art“, *Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications* (2007): 2-8, <http://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/> (pristupljeno 8. listopada 2016.).

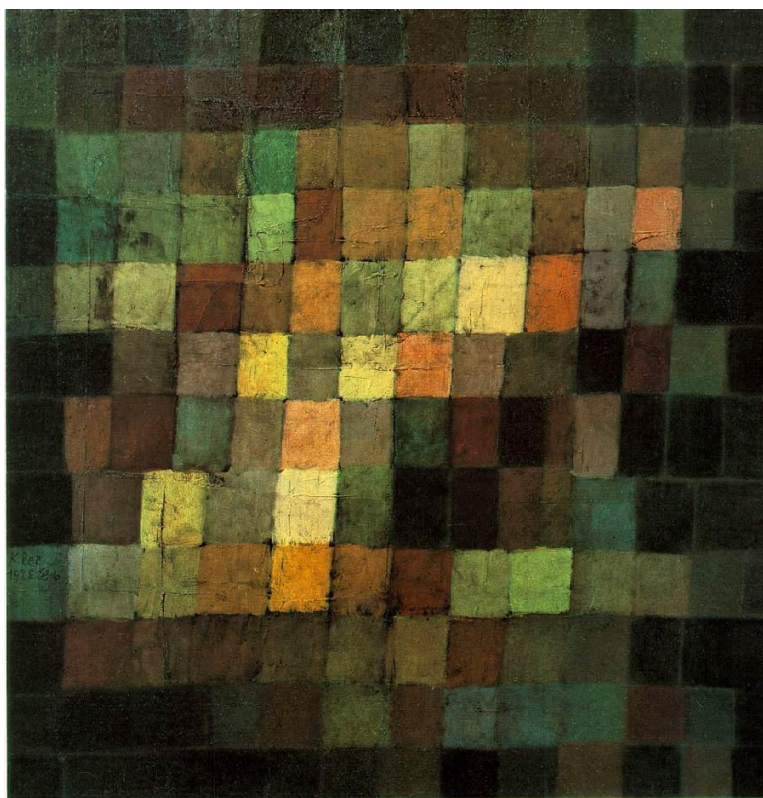
¹¹⁴ Jörg Jewanski „Colour and Music“, *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.). 1-11, <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).



Slika 12. Paul Klee, *Polyphon gefasstes Weiss* (engl. *Polyphonic setting for white*), 1930., olovka i akvarel na papiru na kartonu, Zentrum Paul Klee, Bern

Klee je naslikao niz „magičnih kvadrata“, povezujući ih često s glazbenim naslovima, ali i sa serijalnim načelima strukturiranja boja. Na djelu „Stari zvuk“ iz 1925. (Slika 13) horizontalno i vertikalno niže nizove od dvanaest „tonova“ boja, a kao što je već spomenuto, godine 1923./24. nastaju prve dvanaesttonske kompozicije Arnolda Schoenberga. Među Kleeovim bilješkama, njemački likovni kritičar i povjesničar umjetnosti, Will Grohmann, pronašao je skice na kojima su polja bila zamijenjena brojevima: nizovima u originalu i *al rovescio*, odnosno imitacijama u suprotnom smjeru. U toj slici Klee je navodno predstavio vizualni prikaz prvih taktova *adagia* Bachove sonate za klavir i violinu u G-duru. U tu svrhu sam je odsvirao violinsku dionicu te se u stvaranju slike poslužio uobičajenom koordinatnom diobom plohe: vrijeme protječe slijeva nadesno, a visinu mjeri vertikalna skala – visoko je gore, duboko je dolje. Transpozicija njegove violinističke interpretacije bila bi posve konvencionalna da Klee nije uspio u djelo unijeti svoju viziju zvukovne realizacije (interpretacije) Bachove skladbe. Naime, debljinom linije, preciznije nego što to može notno pismo, modulirao je jačinu tonova i na slici ostavio zapis svoje violinističke interpretacije.¹¹⁵

¹¹⁵ Marcel Bačić, „Prostor glazbe, glazba prostora“, *Život umjetnosti* 1979, 28 (Institut za povijest umjetnosti): 68-69 (66-75) https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_28-1979_066-075_Bacic.pdf (pristupljeno 15. veljače 2017.).



Slika 13. Paul Klee, *Stari zvuk* (izvorno *Alter Klang*; drugi nazivi: *Ancient sound*, *Abstraction on black*), 1925., ulje na kartonu, 38,1 x 38,1 cm, Kunstsammlung, Basel

Klee je bio zaokupljen istraživanjem elementarnih geometrijskih formi i geometrijom se služio ne samo radi čisto slikarskih ostvarenja već i da bi izrazio organski život i određenu, složenu realnost. Iako je geometrijske oblike mogao predstaviti i na figurativni način, odlučio se za apstrakciju, postavljajući različito obojene kvadrate i pravokutnike koji se dijele na dva i četiri dijela jedne pored drugih. Oni, dijeleći se, izgledaju kao da se uzdižu, a boje kao da postaju bistrije i lakše. Kleeova djela često imaju taj istovremeno iluzionistički i nepojmljiv izgled. Naime, takve čiste oblike lako je identificirati, no poruka nije odmah jasna. U tome se upravo i sastoji originalnost ovog slikara: jednom nogom je u figurativnom, a drugom u apstraktnom.¹¹⁶

Osebujnost Kleeove umjetnosti može se objasniti njenom genezom kroz koju se može pratiti razvoj prema apstrakciji i udvajanju slikarskih i glazbenih koncepata. Akvareli koji su naslikani 1914. godine za vrijeme putovanja u Tunis, kao na primjer, „Motiv iz Hamameta“ (Slika 14), još su nadahnuti određenom stvarnošću, a ipak već iznenađuju svojim „suzdržanim“ bojama, kao i svojim pojednostavljenim formama i prethodno smišljenom konstrukcijom. Kasnije je Klee uglavnom spontano radio na nekom motivu ne dajući da ga

¹¹⁶ Joseph Emile Muller, *KLEE – Magični kvadrati* (Beograd: Nolit, 1961) preuzeto s <http://www.likovnakultura.com/umjetnost-novosti/klee-magicni-kvadrati> (pristupljeno 15. ožujka 2017.).

vodi unaprijed izabrana tema. Nazivi njegovih slika možda sugeriraju suprotno, ali ti nazivi i teme koje oni određuju nisu postojali prije slikarskog stvaranja: oni ne označavaju polazne točke, nego susrete ili točke do kojih se stiglo.¹¹⁷



Slika 14. Paul Klee, *Motiv iz Hamameta*, (engl. *Hammamet with its mosque*), 1914., akvarel i olovka na papiru na kartonu, 23,8 x 22,2 cm, The Berggruen Klee Collection

Klee je aktivacijom recipijentove podsvijesti i kognicije nastojao ostvariti kompoziciju oblika, boja i ritmova. On se, kao što je sam govorio, trudio „da na tako jasan i logičan način grupira likovne elemente da svaki zauzme mjesto koje mu pripada i da nijedan ne škodi drugome“. Djelo koje je tako nastajalo moglo mu je u izvjesnom trenutku sugerirati neki naslov, neko tumačenje. On je to tumačenje prihvaćao ako se ono „pojavljivalo s nekim vrlo pogodnim nazivom“ i poslije toga je bio u mogućnosti „dodati ovaj ili onaj element koji je logično povezan sa prethodno određenim predmetom“. Događalo se također da „krsti“ kompoziciju tek kada je završena. U svakom slučaju, on je tijekom rada prije svega težio u potpunosti odgovoriti zahtjevima čisto likovne prirode.¹¹⁸

Uzevši u obzir činjenicu da je Klee, iako se rodio i umro u Švicarskoj, gotovo cijeli svoj opus stvorio u Njemačkoj, prethodno opisani pristup slikarstvu izazvao je iznenađenje. Naime, njemački slikari najčešće su bili prezaokupljeni ekspresionističkim aspektima da bi pridavali naročit značaj dugo smišljenim kompozicijama. Jedna manja grupa, pod utjecajem francuskog kubizma, predstavljala je više ili manje izuzetak tog pravila. Ta grupa, čiji su

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Ibid.

članovi bili njemački slikar, crtač i grafičar Franz Marc (1880. – 1916.), njemački slikar August Macke (1887. – 1914.) i Kandinski, predstavila se 1911. minhenskoj publici pod imenom „Der Blaue Reiter“ („Plavi jahač“). Klee je posjećivao umjetnike iz te grupe i izlagao s njima. Na Kleeov rad snažno je utjecala i Bauhaus škola, koju je Walter Gropius osnovao u Weimaru 1919. godine. Škola je bila posvećena stvaranju „totalnog“ umjetničkog djela u kojem bi sve umjetnosti, uključujući arhitekturu, bile ujedinjene. Također, u Bauhausu se isticalo smišljeno konstruiranje slike. Paul Klee se pridružio osoblju 1922. i podučavao tamo do proljeća 1931. godine. Ono što još bolje objašnjava toliku Kleeovu brigu za kompoziciju i njegovo nastojanje da joj pridoda tako raznovrsna i suptilna značenja sinestetičkih kvaliteta bez sumnje je njegova glazbena kultura. On se naročito divio Bachu i Mozartu, te je i sam interpretirao njihova djela na violini, a u njegovoj umjetnosti, u kojoj se intuicija tako dobro slaže s proračunom, može se govoriti o sličnostima sa spomenutim skladateljima. Iako se suprotstavljao naturalizmu, Klee nikad nije okrenuo leđa prirodi. Nije htio oponašati njene privide već upoznati njene zakone. „Vodite svoje učenike u prirodu“, savjetovao je jednom pedagogu: „Povedite ih da vide kako se oblikuje leptir, da bi postali bogati, neumorni, originalni poput ogromne prirode.“¹¹⁹ Živio je u prisnom dodiru s prirodom koju je rekreirao na svojim platnima, brinući se pritom samo za raspored pronađenih oblika i boja.¹²⁰

Akademski umjetnost je od renesanse utemeljena na aristotelijanskom sustavu dedukcije iz širokih principa apsolutne ljepote i konvencionalnog kolorističkog kanona. Klee je bio odan istraživanju mikrokozmosa, najmanje manifestacije prirode. Koristeći se znanstvenom, induktivnom metodom istraživanja boje i osnovnog optičkog i strukturnog ustroja prirode, stvarao je djela koja su obilježila moderni umjetnički pokret. Bio je fasciniran upotrebom boja Paula Cezannea (1839. – 1906.), odnosno slikarskom odvažnošću da se ne koristi bojama samo kako bi zabilježio puki izgled predmeta kao što su to, primjerice, činili impresionisti. Naime, Cezanne je svojim pristupom utvrdio umjetnikovo pravo da izmijeni prirodne boje kako bi „harmonizirao“ ili uskladio boje unutar kompozicije same slike. Cezanne nije bio zabrinut što njegove slike otkrivaju način na koji su naslikane i pokazuju razvoj kroz dug period vremena, a toj ležernosti se Klee posebno divio. Naime, Cezanne je naslikao seriju slika s istom temom, planinom Saint-Victoire. Kleea je taj graditeljski pristup

¹¹⁹ Joseph Emile Muller, *KLEE – Magični kvadrati* (Beograd: Nolit, 1961) preuzeto s <http://www.likovnakultura.com/umjetnost-novosti/klee-magicni-kvadrati> (pristupljeno 15. ožujka 2017.).

¹²⁰ Ibid.

kompoziciji ponukao na stvaranje djela s većim naglaskom na formativna sredstva nego na završene forme. Poput Cezannea, Klee također nije bio pobornik naturalizma u slikarstvu.¹²¹

Na Kleea su utjecale i slike francuskog slikara Roberta Delaunaya (1885. – 1941.), apstraktna djela bez motiva iz prirode. Delaunay je svojim istraživanjem loma sunčeve svjetlosti kroz prizme potaknuo Kleea da se zapita sljedeće pitanje: Kad je boja lišena svoje opisne funkcije, što joj može poslužiti kao osnova ili struktura za primjenu u apstraktnoj umjetnosti?



Slika 15. Paul Klee, *In the style of Kairouan*, 1914., akvarel i olovka na papiru, Paul Klee Foundation, Kunstmuseen Bern, Švicarska

Svoje prvo apstraktno djelo, “In the style of Kairouan” (Slika 15) iz 1914. godine, Klee je gradio pomoću obojanih kvadrata i krugova. Obojani kvadrati ili kako neki navode, „magični kvadrati“, postali su njegovo osnovno građevno sredstvo. On je te kvadrate kombinirao da bi stvorio harmoniju boja poput harmonija u glazbi. Štoviše, uporaba određene palete boja sugerira glazbeni ključ. Ponekad upotrebljava parove komplementarnih boja, a ponekad kontrastne (disonantne) boje čime odaje vezu s glazbom.¹²²

Klee je u Bauhausu poučavao niz krosdisciplinarnih predmeta od uvezivanja knjiga do osnova dizajna i za sobom je ostavio preko 3900 stranica bilježaka za predavanja. Ti dokumenti, djelomično objedinjeni u djelu „Pedagogical sketchbook“ (1925.), otkrivaju Kleeove inovativne i neobične nastavne planove za predavanja na kojima je učenicima

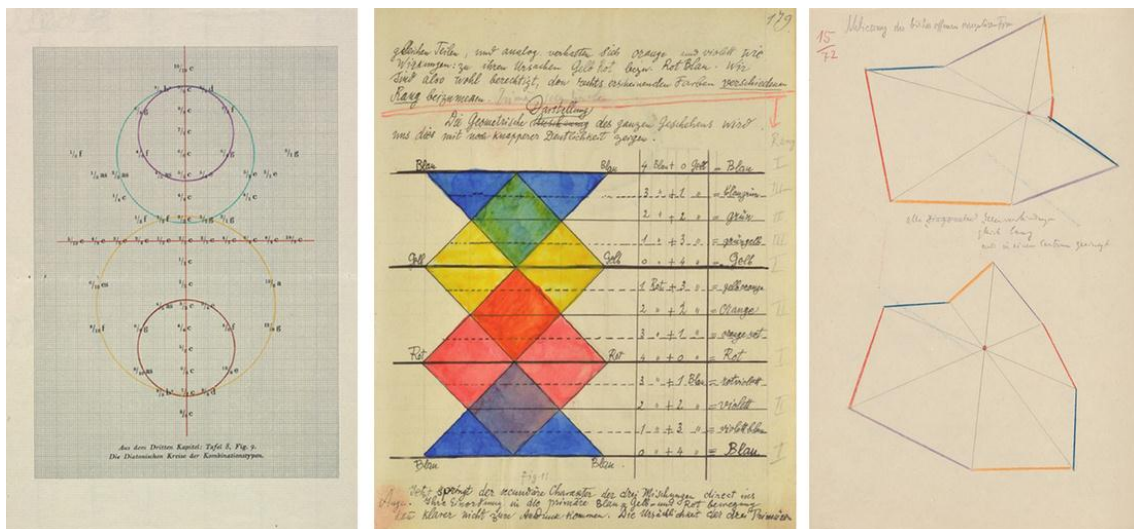
¹²¹ James Warren Jackson, „Paul Klee and color theory“, *Notes from Penhook* <http://www.penhook.org/colortheory2.htm> (pristupljeno 25. ožujka 2017.).

¹²² Ibid.

omogućio postupni pristup stvaranju svog umjetničkog izraza. Osnovni naputci u njegovim nastavnim planovima su sljedeći:

1. Povedite liniju u šetnju.

„Aktivna linija u šetnji, koja se kreće slobodno i bez cilja.“¹²³ Ovim riječima Klee započinje svoje djelo „Pedagogical sketchbook“ koje je učenicima u Bauhausu služilo kao sovjestrstan udžbenik. Nakon te rečenice slijede opisi osnovnih ljudskih obilježja i različitih vrsti linija, a svaki primjer popraćen je prikazom. Mnoga Kleeova predavanja utemeljena su na ovom tipu kategorizacije, predstavljajući različite načine na koje točka može postati linija, linija ploha itd. Uvijek je započinjao predavanja s osnovama i svoje metode poučavanja oblikovao je prema načinu na koji djeca uče čitati. Kako sam objašnjava, uči ih „prvo slova, zatim simbole, a tek zaključno čitanje i pisanje“¹²⁴. Pozivajući se na svojstvo slova da svojim premještanjem tvore različite riječi, Klee je od svojih učenika tražio da ponavljaju crtež iste forme u što većem broju položaja. Takvi zadaci bili su temelj za buduća umjetnička i dizajnerska djela, pa su se morali provesti prije predavljanja boja i nijansi.



Slika 16. Stranice iz bilježni Paula Kleea, 1925., Zentrum Paul Klee, Bern

2. Promatrajte akvarij.

Kad je Klee predavanja održavao kod kuće, često je znao zatražiti od učenika da promatraju tropske ribe u njegovom akvariju. Klee bi zatim palio i gasio svjetla kako bi se ribe razbježale i sakrile te bi zamolio učenike da bilježe njihovu aktivnost. Za one koji Kleea

¹²³ Sarah Gottesman, „How to be an artist, according to Paul Klee“, *Artsy Editorial* (21. 12. 2016.) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-to-be-an-artist-according-to-paul-klee> (pristupljeno 23. travnja 2017.)

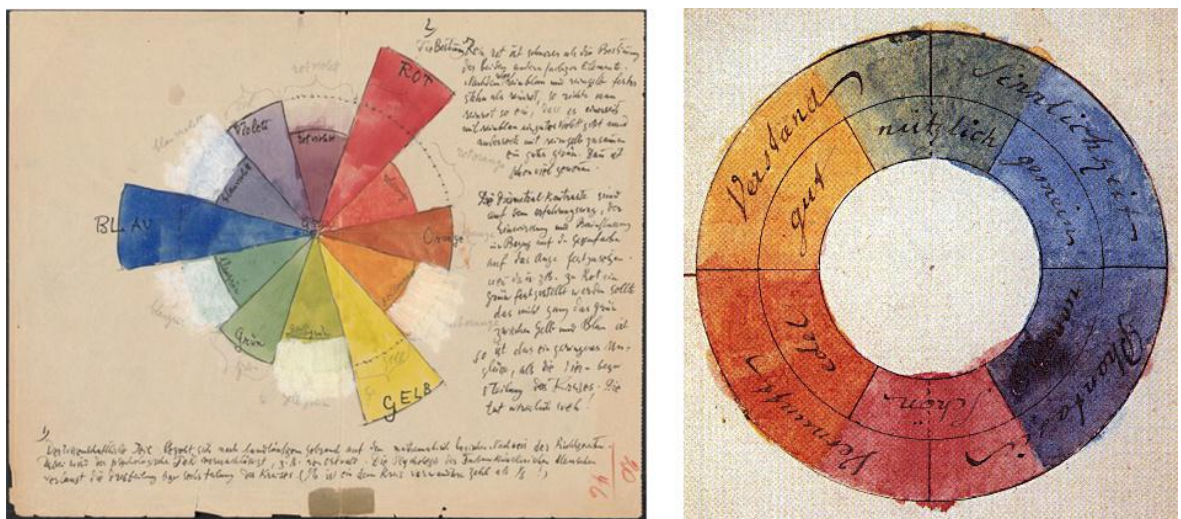
¹²⁴ Ibid.

poznaju kao „oca apstraktne umjetnosti“ ovakva predavanja se možda čine neobičnim, no Klee je bio duboko zaokupljen stvaranjem pokreta u svojim slikarskim kompozicijama i zastupao je ideju da sva umjetnička djela, čak i ona najapstraktnija, trebaju biti inspirirana prirodom. Svoje učenike je savjetovao da promatraju načine stvaranja i funkcioniranja formi u prirodi, jer će ih priroda poučiti kako da oblikuju vlastite slikarske forme.

3. Nacrtajte krvožilni sustav.

Klee je opsesivno proučavao prirodu, a posebno se zanimao za razgranate forme biljaka, sustava organa i mreže riječnih korita. U svojim je predavanjima opisivao spomenute uzorke sa znanstvenog stajališta što je zahtijevalo istraživanje procesa poput klijanja sjemena, razvoja rebara na listovima, izlivanja jezera u potoke i rijeke itd. Sva njegova istraživanja završavaju novom inspiracijom i još snažnijim uvjerenjem o postojanju magije u procesima rasta i razvoja u prirodi. Na jednom od predavanja, Klee se bavio krvožilnim sustavom i cirkulacijom. Tvrdio je da proces cirkulacije odražava način na koji se stvara umjetnost. Kasnije je zatražio od učenika da i sami nacrtaju krvožilni sustav. Njihovi prikazi morali su predstaviti postupni prolazak krvi kroz sustav i prijelaz boje iz crvene prema plavoj, a debljinom linije učenici su trebali predstaviti izmjene u masi, hranjivim tvarima i snazi.

4. Izvažite boje.



Slika 17. Lijevo: Kolor-dijagram iz Kleeovih bilješki, 1925., Zentrum Paul Klee, Bern.
Desno: Goetheov kotač boja, 1810., objavljen u „Teoriji boja“

Tek kad su učenici usvojili zamršena pravila linija i ploha i kad su bili u stanju pronaći te forme u prirodi, bili su spremni za predstavljanje boje. Kao i ostala predavanja, ona o boji bila su mješavina znanstveno preciznih podataka i duboke naklonosti misticizmu. Kleeove teorije boja u većem dijelu utemeljene su na kotaču boja njemačkog književnika i mislioca

Johanna Wolfganga von Goethea (1749. – 1832.) iz 1810. Doduše, Klee je ovom dijagramu dodao novu dimenziju pretvorivši kotač u sferu s bijelom bojom na vrhu, a crnom na dnu. Takav model trebao je uključivati sva svojstva boje uključujući nijansu, zasićenost i svjetlinu/jarkost. Od svojih učenika tražio je da izrade vlastite dijagrame i „vizualno važnu“ boje – tako je, na primjer, crvena boja „teža“ od plave boje.¹²⁵

Klee nadalje navodi kako se često kroz povijest aditivna sinteza boja, miješanje boja pri kojemu se svjetline pojedinih boja zbrajaju, izjednačavala sa suptraktivnom sintezom boja, miješanjem boja pri kojemu jedna boja upija drugu i djeluje kao obojeni filter (način na koji se ponašaju boja za ličenje, tinta, boja za tkanine ili mješavine pigmenata). Prvi uzrok takvim zabunama leži u činjenici da se upijanje svjetlosti od strane materijala odvija pod drukčijim pravilima od percepcije svjetlosti od strane oka. Drugi uzrok predstavljao je nedostatak pravilnog opisa ključnih utjecaja kontrasta snažne osvijetljenosti (svjetline) u izgledu boja koje se reflektiraju od površine (boje za ličenje ili tinta). Na primjer, žuta boja u snažnom kontrastu s okolnom bijelom bojom doima se zelenkastom ili smečkastom, dok se žuta boja u dugi, u snažnom kontrastu s okolnim nebom doima svijetlijom nego što jest ili čak bijelom. Treći uzrok nedoumicama bila je tadašnja sklonost da se utjecaji boje opisuju u kategorijama, na primjer, kao kontrast između „žute“ i „plave“, u smislu generičkih boja. Naime, većina utjecaja boja ovisna je o kontrastima triju relativnih atributa koji određuju sve boje:

1. svjetlina/jarkost (svijetlo – tamno, crno – bijelo)
2. zasićenost (intenzivno – jednolično)
3. nijansa (npr. crveno, narančasto, žuto, zeleno, plavo ili ljubičasto).

Stoga, vizualni doživljaj kontrasta, primjerice, „žute“ i „plave“ boje, u vizualnom oblikovanju ovisi o relativnoj svjetlini i intenzitetu nijansi.¹²⁶

Iako je svim temama, pa tako i onoj o boji, pristupao sa znanstvenog stajališta, Klee je u interpretaciji boja zadržao romantičnu crtu koja se očituje u njegovim udvajanjima boje i glazbe. Naime, smatrao je da kombinacije boja, poput glazbenih tonova, mogu ovisno o udvajanju biti harmonične ili disonantne. Ponekad je čak svirao violinu svojim učenicima, a

¹²⁵ Sarah Gottesman, „How to be an artist, according to Paul Klee“, *Artsy Editorial* (21. 12. 2016.) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-to-be-an-artist-according-to-paul-quee> (pristupljeno 23. travnja 2017.).

¹²⁶ James Warren Jackson, „Paul Klee and color theory“, *Notes from Penhook* <http://www.penhook.org/colortheory2.htm> (pristupljeno 25. ožujka 2017.).

romantična razmišljanja o boji zabilježio je u svom dnevniku iz 1914. godine sljedećim riječima: „Boja i ja smo jedno. Ja sam slikar.“¹²⁷

5. Proučavajte velikane.

Prilikom razmatranja stvaralaštva ostalih umjetnika, Klee je upotrebljavao sljedeću metaforu: „Ako je novi proizvod, poput zubne paste ili deterdženta za rublje, popularan među potrošačima, konkurencija proizvođača takvog proizvoda trebala bi istražiti kemijski sastav proizvoda kako bi ostvarila isti uspjeh. Također, ako određena hrana izazove bolest, znanstvenici bi trebali otkriti koji su sastojci bili otrovni, a koji ne.“¹²⁸

Na isti način bi umjetnici trebali razložiti umjetnička djela svojih kolega i prethodnika na najosnovnije sastavne dijelove – liniju, formu i boju – kako bi odredili što sliku čini uspješnom ili problematičnom. Svrhu ovog naputka Klee objašnjava na sljedeći način: „Ne analiziramo umjetnička djela da bi ih imitirali ili zato jer im ne vjerujemo, već kako bi se i sami naučili hodati.“¹²⁹

Klee je usavršio svoje umjetničke i edukacijske teorije tijekom poučavanja u Bauhausu. „Pedagogical sketchbook“ i ostali eseji o umjetnosti danas se smatraju toliko važnim za razumijevanje moderne umjetnosti da se uspoređuju sa značajem koji je Leonardov „Traktat o slikarstvu“ imao za renesansne umjetnike. Neki kritičari čak idu toliko daleko da tvrde kako se važnost Kleea u modernoj umjetnosti može usporediti s važnošću Newtona u području fizike.¹³⁰ Kako je Klee odbacio tradicionalne metode slikovne reprezentacije, odlučio je istražiti alternativne strategije koje bi vizualno povezale njegova djela. Koristeći se oskudnim odabirom boja u svojim djelima postizao je konačan dojam jedinstva i harmoničnosti. Jedan od važnih ciljeva njegovog eksperimentiranja s bojom bio je izrada temelja boja (engl. *color foundation*). Osnovni cilj tog pothvata bio je prijelaz s jednostavnih vježbi s bojom na složena umjetnička djela. Nije želio samo ujediniti crtanje i slikanje već je također težio i ujedinjenju forme, kompozicije, sadržaja i slikarske imaginacije. Uživao je u sukobljenim teorijama i stavovima svojih kolega u Bauhausu jer su ga poticale na propitivanje umjetnosti i njenih medija. Slikarski opus ovog iznimno plodnog slikara, proizašao iz brojnih teorija i istraživanja, broji oko devet tisuća umjetničkih djela. Na Kleeovom nadgrobnom

¹²⁷ Sarah Gottesman, „How to be an artist, according to Paul Klee“, *Artsy Editorial* (21. 12. 2016.) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-to-be-an-artist-according-to-paul-klee> (pristupljeno 23. travnja 2017.)

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ James Warren Jackson, „Paul Klee and color theory“, *Notes from Penhook* <http://www.penhook.org/colortheory2.htm> (pristupljeno 25. ožujka 2017.).

spomeniku stoji njegov kredo: „Ne mogu biti shvaćen ovdje i sada jer je moje prebivalište podjednako među mrtvima kao i među tek rođenima, nešto bliže središtu stvaranja nego obično, ali još uvijek nedovoljno blizu.“¹³¹

2.2.1. Glazbena interpretacija slike „Stari zvuk“ (1925.)

Klee je očito veliku pažnju pridavao ugradnji vremenskog elementa u svoja djela, a prije svega je zastupao važnost kompozicije slikarskog djela. Udvajanja s glazbom provodio je na razini ritma i harmonije vizualnih geometrijskih elemenata i boja. U svom stvaralaštvu težio je stvaranju „vizualnih polifonija“ na glazbenoj tradiciji Bacha i Mozarta, pa je tako slika „Stari zvuk“ navodno vizualna interpretacija prvih taktova *adagia* Bachove sonate za klavir i violinu u G-duru.¹³² Upravo je ta slika predmet glazbene interpretacije koju je za potrebe ovog rada skladao i izveo Vedran Mijić. Za razliku od Kandinskijevih uputa za udvajanje boje i tona te Skrjabinove kolor-ljestvice, Kleeovi opisi vlastitih udvajanja autoru skladbe, Vedranu Mijiću, nisu bili prihvatljivi na glazbenoj razini. Kako Kleeova interpretacija spomenutog djela na violini kojom se vodio prilikom slikanja nije zabilježena, Mijić je glazbenoj interpretaciji ove slike pristupio na drugi način. Instinktivno poštuje jedino Kleeov prikaz strukturne mreže koju „prevodi“ u notni zapis akordâ koji se izmjenjuju u vremenu. Stoga se može reći da je Mijić zapravo poštivao one najvažnije aspekte Kleeovog slikarstva – kompoziciju i vrijeme, a ostatak slike interpretira u skladu s osobnim vizualnim doživljajem slike te glazbenim predznanjem. Harmoniju i Bachovu sonatu Mijić na ovoj Kleeovoj slici „ne čuje“.¹³³

Vedran Mijić je prilikom prvog pogleda na sliku imao ideju o načinu glazbene interpretacije, što je vrlo znakovito. Čini se da je već na prvi pogled Klee kod glazbenika izazvao tipično „glazbeničku“ reakciju, iz čega se može zaključiti da slika na vrlo direktan način korespondira s glazbenom partituruom.¹³⁴ Naime, Vedran Mijić je sliku doživio kao notni zapis četrnaest akordâ.¹³⁵ Na slici, akordi su četrnaest stupaca koji se sastoje od dvanaest kvadrata. Autor skladbe stupce – akorde – čita slijeva udesno poput istinske glazbene partiture. Sam objašnjava da takav način čitanja slike pridaje glazbenoj interpretaciji parametar vremena. Akordi se u vremenu izvedbe postupno izmjenjuju na način na koji se u

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid.

¹³³ Vedran Mijić, intervju vodila Vanessa Mišić, 12. ožujka 2017.

¹³⁴ Glazbena partitura je notni zapis svih dionica nekog višeglasnog glazbenog djela.

¹³⁵ Akord u glazbi označava tri ili više tonova različite visine koji zvuče istodobno ili odvojeno ako pritom ostavljaju dojam suzvučnosti.

prostoru slike postupno izmjenjuje četrnaest stupaca. Tako shvaćen notni zapis čini osnovu skladbe i slike. Autor sliku zbog utjecaja boja doživljava reljefno. Kvadrati svijetlijih boja su u prostoru slike vizualno viši i u tom imaginarnom reljefu uočenom zbog optičkog efekta oni predstavljaju dijelove najdubljeg reljefa. Geometrijskim rječnikom, može se reći da su kvadrati najsvijetlijih boja zapravo doživljeni kao uspravni kvadri najveće visine u odnosu na ravninu slike.¹³⁶

Kvadrati Kleeove mreže osnovni su strukturni element i slike i glazbene interpretacije, a u glazbenoj interpretaciji predstavljaju tonove različitih timbara. Kvadrati tamnijih boja su tonovi tamnijeg timbra, a kvadrati svijetlijih boja su tonovi svijetlijeg timbra. Prvi stupac lijevog i desnog ruba slike sadrže kvadrate najtamnijih boja, pa su stoga za njihovu interpretaciju upotrijebljeni tonovi najtamnijih timbara. Nadalje, autor svoju interpretaciju tih dijelova argumentira činjenicom da su boje krajnjih stupaca sukladne, pa zato te dijelove interpretira na sličan način.

Kako interpretacija napreduje, u jednom trenutku izvedbe slika u funkciji partiture se prestaje čitati samo s lijeva udesno te se prethodno spomenuti dijelovi prevedeni u akorde interpretiraju i počevši od desnog ruba slike. Takva interpretacija i čitanje postupno i obostrano stižu do središnjeg dijela slike gdje se nalaze kvadrati svijetlijih boja. Ti su kvadrati upravo zbog svjetline boje prvotno privukli pažnju autora (očičte). Ipak, zbog geometrijske strukture mreže smatrao je da zbog glazbenih normi i funkcije koju prikaz treba ispuniti prilikom glazbene interpretacije ne treba prvo interpretirati očičte slike, za razliku od interpretacije djela Vasilija Kandinskog gdje Mijić prvo interpretira ono što je prvo uočio – bjelinu podloge i crninu pravaca koji sijeku površinu slike. Dakle, prilikom čitanja slikarskog djela na način partiture poštivao je stupce – akorde kojima započinje slika. U trenutku kada interpretacija krene iz prethodno spomenuta oba smjera i obostrano stiže prema središnjem dijelu s najsvijetlijim kvadratima, u skladbi se, uz osnovne akorde, pojavljuju glazbene pasaže koji predstavljaju upravo te kvadrate. Pasaže se čitaju iz različitih smjerova i ističu se u glazbenoj interpretaciji kao što se vizualno ističu na slici.¹³⁷

Ako se uzmu u obzir Kleeova stajališta o glazbi i vlastitom slikarskom stvaralaštvu navedena u prethodnom potpoglavlju, jasno je da postoje određena podudaranja s glazbenom interpretacijom, što znači da je i Klee donekle uspio u stvaranju slike koja „svira“. Ipak,

¹³⁶ Vedran Mijić, intervju vodila Vanessa Mišić, 12. ožujka 2017.

¹³⁷ Ibid.

Kleeova misao vodilja bila je tradicionalna harmonija i reprezentacija glazbenih kompozicija 18. stoljeća, točnije Bachove sonate, dok je Mijić sliku doživio kao atonalitetnu glazbu ili, kako sam navodi, „organizirani kaos“. Naziv slike u ovom slučaju nije niti u jednom aspektu sugestivno djelovao na interpretaciju. Naime, autor skladbe opisuje naziv kao potpuno neprikladan vizualnom doživljaju slike i glazbenom pristupu.¹³⁸

Vedran Mijić je glazbenu interpretaciju izveo na klaviru marke Korg modela SV 1 Vintage. Oprema za snimanje uključuje Acer laptop E5-771G-38XI, zvučnu karticu CakeWalk s dva kanala i program za snimanje Cubase 5, a skladba je snimljena u kućnom studiju autora 12. ožujka 2017. U mapi naslovljenoj „Dodatci“ nalazi se snimka skladbe s pripadajućim video zapisom odsviranih fragmenata slike (Dodatak B).

Iz perspektive slušne analize glazbene interpretacije slike „Stari zvuk“, skladba se čini dojmljivom već na prvo slušanje i to iz dva osnovna razloga. Prvi se odnosi na pristup klaviru kao izvođačkom instrumentu koji je u službi proizvodnje vibracija kao posljedice posebnog načina izvođenja glazbenih akordâ – *arpeggia* (*arpeggiato*, tal.).¹³⁹ Ovakav tretman klavira upućuje na autorov pokušaj uprezanja klavirskog zvuka u dobivanje specifičnih zvučnih boja s obzirom da je glazbena struktura svedena na gestu koja se upravo oslanja na snagu timbra i izražajnost izvedbe. Dodatni prilozi razmatranju navedene autorove težnje nalaze se i na drugim razinama skladbe, prije svega na razini trajanja skladbe i na razini zvučnog iskustva slike. Na razini trajanja skladbe ritam se realizira kao pravilna ili razmjerno pravilna distribucija arpeggirane akordičke građe zbog čega se dobiveni zvučni efekt može usporediti s efektom vibriranja gonga, odnosno efektom reverberacije ili odjeka.¹⁴⁰ Upravo ovi fenomeni svojstveni su buci, pa se sintagma „organizirani kaos“ koju autor koristi u opisu slike može povezati s navedenim tumačenjem kao i doživljajem skladbe u kojoj se poput sviranja na idiofonskim instrumentima,¹⁴¹ ne može odrediti visina tona s obzirom na razlijevanje zvuka kao skupa različitih zvučnih i nadzvučnih valova izazvanih specifičnom tehnikom sviranja te upotrebom pedala kojom se produljuje trajanje i povezivanje tonova. Drugi razlog dojmljivosti skladbe odnosi se na melodijske pasaže. One se isprepliću kroz cijelu skladbu i moguće ih je tumačiti u okviru reljefnog doživljaja slike. U tom kontekstu pasaže postaju

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Kao na harfi, akordički tonovi ne zvuče istodobno, nego slijede brzo jedan za drugim te se u konačnom rezultatu slušanja doživljavaju kao vibracija.

¹⁴⁰ Višestruka jeka u zatvorenom prostoru zbog odbijanja zvuka.

¹⁴¹ Idiofonski instrumenti predmeti su koji zvuk proizvode titranjem (treperenjem) cijelog korpusa od elastične tvari (kovina, drvo).

glazbeno sredstvo opisivanja ispupčenosti, tj. ključne točke trodimenzionalnosti koje se izdižu iznad akordičke strukture kao ravne osnove skladbe. Nadalje, posebno je zanimljiv Mijićev izbor akordičkog oblikovanja skladbe koji organizirajući vertikalnu strukturu djela pretpostavlja i vertikalni doživljaj slike. Upravo je ovdje moguće označiti točku različitosti između Mijićeve glazbene interpretacije slike i Kleeovih glazbeno-sinestetičkih iskustava. Naime, Klee sliku doživljava sasvim suprotno, u smislu polifonih kvaliteta koje u okviru glazbenih teorija podrazumijevaju primarno melodijsko, tj. horizontalno oblikovanje. Sinestetička iskustva Kleea i Mijića, dakle, na ovom primjeru ukazuju na određenu kulturološku i kvazisinestetičku uvjetovanost koja se ogleda u različitosti glazbeno-interpretacijskog pristupa slici. Ipak, u Mijićevoj interpretaciji postoji odmak od slike kao takve, možda zato jer je motiv slike vizualno poznata i jednostavna forma, pa je autor imao veću slobodu u glazbenom dekonstruiranju takve forme.

2.3. Koloristička glazba Roya de Maistre

Jedan od pionira modernog australskog slikarstva, Roy de Maistre (1894. – 1968.), najpoznatiji je po svojim ranim eksperimentima s bojom i apstraktnom formom na kojima surađuje s australskim slikarom Rolandom Wakelinom (1887. – 1971.) u Sydneyu od 1918. do 1919. godine. Wakelin, de Maistre i Grace Cossington Smith (1892. – 1984.) smatraju se začetnicima modernizma u Sydneyu, a svi su bili učenici Antonija Datilla Rubba¹⁴². De Maistre isprva studira na Glazbenom konzervatoriju u Sydneyu, a zatim upisuje satove kod Antonija Datilla Rubba pri Kraljevskom umjetničkom društvu. Tamo je stvarao djela inspirirana reprodukcijama donešenim iz Europe, a radi se o djelima europskih postimpresionista poput Vincenta van Gogha (1853. – 1890.), Paula Gauguina (1848. – 1903.) i Paula Cézannea (1839. – 1906.). U studenom 1916. godine, kao Roi de Mestre, po prvi put izlaže svoja impresionistička djela s fokusom na svjetlosne efekte. Nakon kratke službe u australskoj vojsci tijekom Prvog svjetskog rata, de Maistre je fasciniran tretmanima kromoterapije (liječenja bojama) kojima su bili podvrgnuti vojnici koji pate od postraumatskog stresnog poremećaja (PTSP). Tako 1917. godine upoznaje dr. Charlesa Gordona Moffita iz bolnice Kenmore u Goulburnu i s njime započinje prethodno spomenuti rad na „terapiji bojama“ za vojnike s PTSP-om. Takvi tretmani ga inspiriraju da usavrši svoju

¹⁴² Slikar i učitelj, rođen u Napulju, u dobi od 27 godina dolazi u Australiju te od 1898. predaje u mnogim školama i fakultetima u Sydneyu. Iako nije bio izniman umjetnik, slovio je za izvrsnog učitelja koji je tadašnju cijelu generaciju australskih umjetnika upoznao s modernizmom. Za razliku od gotovo svih ostalih tadašnjih australskih učitelja umjetnosti, kod svojih učenika je poticao eksperimentiranje sa stilovima različitim od vlastitog, kao što su postimpresionizam i kubizam.

teoriju harmonizacije boja, utemeljenu na udvajanjima između boja svjetlosnog spektra i tonova glazbene ljestvice. Terapija se sastojala u tome da pacijenti borave u sobama s opuštajućim kombinacijama boja. De Maistre je tako razvio zanimanje za tzv. kolor-glazbu, a analitičkim postupkom primijenio je glazbenu teoriju na svoje slikarstvo.¹⁴³

Sa spomenutim Rolandom Wakelinom započinje suradnju na stvaranju teorije kolor-glazbe te suradnju na provođenju niza eksperimenata koji svoj vrhunac doživljavaju na izložbi „Boja u umjetnosti“ (engl. „Colour in art“) 1919. godine. Na izložbi su predstavljene male „kolor-orkestracije“, odnosno kromatski eksperimenti utemeljeni na korelacijama između nijansi spektra boja i tonova glazbene ljestvice. Za potrebe ove, tada kontroverzne izložbe, Roy de Maistre, mladi glazbenik koji je tek nedavno postao slikar, odabrao je boje koje harmonizira poput tonova u glazbi. Uzrok kontroverze ove izložbe koja je privukla zavidnu brojku od 700 ljudi na otvorenju bila je neuobičajena uporaba boje dvaju umjetnika koji su surađivali na ovoj izložbi.¹⁴⁴ Vodeći se principima stvaranja glazbe, de Maistre i Wakelin stvorili su apstraktne slike bez presedana u australskoj umjetnosti. Spomenuti eksperimenti razvili su se u djela čiste apstrakcije čiji je jedini preživjeli primjer s izložbe de Maistreova slika „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ (engl. „Rhythmic composition in yellow-green minor“) iz 1919 (Slika 24). Radi se o vizualizaciji doživljaja glazbe koja se otkriva kroz kretanja boje. Usto, ovo je djelo u skladu s de Maistreovom potragom za duhovnim značenjem pomoću apstrakcije, slično umjetnicima poput Kandinskog. Spomenuta izložba kolor-glazbe postala je dio australskog umjetničkog folklora kao izložba „slika koje se mogu zviždati“. ¹⁴⁵ Nastala pod utjecajem ranijih teorija o kolor-glazbi u Europi i Americi, ova izložba smatra se najranijim eksperimentom čiste apstrakcije u Australiji.

Ukratko, ovaj australski glazbenik i slikar međunarodne slave (1894. – 1968.) osmislio je kolorističko-glazbeni sustav kôdova utemeljen na teorijama boja Sir Isaaca Newtona i korelaciji boja i sedam tonova glazbene ljestvice. Osnovna pretpostavka njegovog sustava kolorističko-glazbenih kôdova je da fizički fenomen svjetlosti i zvuka ujedinjuje matematički odnos frekvencija. Tako je de Maistre kreirao kolorističke dijagrame i povezao ih s bijelim

¹⁴³ Art Gallery of New South Wales, „Artist profile: Roy de Maistre“, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/artists/de-maistre-roy/> (pristupljeno 2. ožujka 2017.).

¹⁴⁴ Mathias Fuchs, „History of cross-over art (Multimedia)“ nastavni materijal (25. 10. 2012.), traži pod „Colour music in the New age: De-mystifying de Maistre: Art & Technology“ http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm (pristupljeno 20. siječnja 2017.).

¹⁴⁵ Art Gallery of New South Wales, „Artist profile: Roy de Maistre“, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/artists/de-maistre-roy/> (pristupljeno 2. ožujka 2017.).

tipkama klavijature počevši s tonom A koji udvaja s crvenom bojom. Stvorio je linearni redosljed u kojem frekvencije, odnosno vibracijski stupnjevi svjetla i zvuka, progresivno rastu. Na taj način kreirao je prethodno spomenuti sustav kôdova korespondencije tonova i različitih nijansi boja. Te je kôdove zatim upotrebljavao u kompoziciji svojih slikarskih djela. Za razliku od početne faze u kojoj je orijentiran na korespondenciju pojedinih tonova i boja, u kasnijem radu upotrebljava kolorističko-glazbene kôdove utemeljene na skupovima tonova, odnosno akordima.¹⁴⁶

De Maistreova glazbena naobrazba bila je evidentna u nazivima mnogih slika izloženih na izložbi „Boja u umjetnosti“. Jedan od tipičnih primjera je slika „Still-life study in blue-violet minor“ („Studija mrtve prirode u plavo-ljubičastom molu“, prev. a) čija je tema realistična, no boje su odabrane kako bi stvarale harmonije kao tonovi u glazbi. Plavo-ljubičasta boja trebala je predstavljati povišeni ton F (F#), pa su boje na slici udvojene s tonovima fis-mola. Nažalost, ova slika nije sačuvana. Kao dio izložbe bili su izloženi i de Maistreovi grafički prikazi koji su pokazivali načine udvajanja određenih tonova s različitim nijansama boja kako bi se formirao kolorističko-glazbeni kôd. Nakon de Maistrove smrti 1968. godine, spomenuti grafički prikazi postali su vlasništvo Umjetničke galerije New South Walesa, pa je kolor-glazba stekla trajno mjesto u australskoj povijesti umjetnosti. Važnost izložbe postala je očita kad se slika „Rhythmic composition in yellow-green minor“ („Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“, prev. a.) iz 1919. godine pojavila na aukciji. Hvaljena je kao prvi primjer australskog apstraktnog slikarstva i kao djelo koje je de Maistre stvorio na kolorističko-glazbenim principima.¹⁴⁷

Kolorističko-glazbeni principi tvorili su i osnovu novog komercijalnog izuma (Slika 18) koji su kupovali dekorateri interijera i studenti kao vodič za harmonizaciju boja. Tamno vanjsko kućište moglo se okretati kako bi otkrilo različite kombinacije boja na donjem prikazu. Otvori na kućištu (Slika 18, Slika 19) raspoređeni su u skladu s intervalima harmonijske molske ljestvice (za dursku ljestvicu bilo je dostupno kućište s drukčije raspoređenim otvorima). Osnovni ton smješten je dolje lijevo, iznad tona D i zelene boje kako bi dao sveukupni dojam d-mola (ili zelenog mola) kad se čita u smjeru kretanja suprotnom od kazaljki na satu. De Maistreov kolorističko-grafički prikaz ima oblik kotača. Neprekinut tok

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Mathias Fuchs, „History of cross-over art (Multimedia)“ nastavni materijal (25. 10. 2012.), traži pod „Colour music in the New age: De-mystifying de Maistre: Art & Technology“ http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm (pristupljeno 20. siječnja 2017.).

boja poput duginih čini obrub. Dijelovi nalik na žbice kotača dijele kotač na dvanaest dijelova s različitim bojama i tonovima dodijeljenim svakom dijelu. Korelacija boja i tonova izvršena je prema jednostavnom pravilu: sedam tonova koji se na klavijaturi sviraju na bijelim tipkama (A, B, C, D, E, F i G) udvojeni su sa sedam duginih boja: crvenom, narančastom, žutom, zelenom, plavom, indigo i ljubičastom (upravo tim redoslijedom). Tako je stvoren kolorističko-glazbeni kôd koji započinje parom koji se sastoji od crvene boje i note A na dnu prikaza. Ljestvica se kreće ton po ton, a to stupnjevanje istovremeno prati i kretanje boja kroz spektar te se niz završava s parom ljubičaste boje i note G.¹⁴⁸

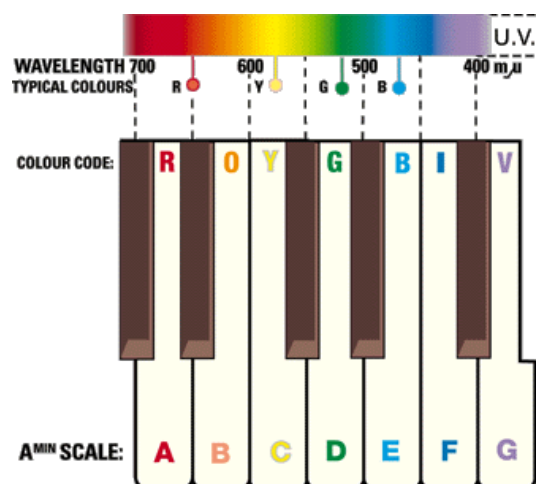


Slika 18. De Maistreov grafički prikaz harmonizacije boja, 1926.



Slika 19. Roy de Maistre, komplet kolor-diskova, kolor-ljestvica i kotača boja, 1917. – 1919., Art gallery of New South Wales

¹⁴⁸ Ibid.



Slika 20. De Maistreov kolorističko-glazbeni kôd

Znanstveno gledajući, ovo je niz u kojem frekvencije, odnosno vibracijski stupnjevi svjetlosti i zvuka progresivno i usporedno rastu. Pokrata nastala od početnih slova naziva prethodno spomenutih boja na engleskom – ROYGBIV (engl. red, orange, yellow, green, blue, indigo, violet), dugo se koristila kao termin za dugine boje (Slika 20). Osmislio ju je Sir Isaac Newton kako bi opisao umjetni spektar boja koji je prvi put sam uspio proizvesti 1666. godine. Kako se svjetlost lomila prolazeći kroz prizmu nastao je kontinuum čistih boja – spektar. Isprva je Newton zabilježio jedanaest osnovnih boja, no kasnije skraćuje opis na pet širokih nijansi. Za izdanje „Optike“ 1704., narančasta i indigo boja bile su dodane kako bi se stvorila duga od sedam nijansi (ROYGBIV) koja je uobičajena i danas. Ta je struktura bila Newtonov proizvod koji je služio kao metafora za određene tradicionalne glazbene ljestvice. Osnovna tri akorda (tonika, subdominanta, dominanta) bila su predstavljena trijadom primarnih boja, crvenom, žutom i plavom. Susjedne boje smatrale su se nesukladnima, a kvintni intervali (poput crvene i plave) smatrani su harmoničnima, kao i u glazbi. Tako je stvoren prvi, još nerazrađeni, kolorističko-glazbeni kôd.¹⁴⁹

Upotrebljavajući iste boje, de Maistre je konstruirao svoj kôd u skladu s tonovima koji se sviraju na bijelim tipkama moderne klavijature. Počeo je na početku, crvenom bojom i notom A, prvom imenovanom notom. Nota A je također i prva nota bas registra klavira, a za vrijeme de Maistreovog života ta je nota postala međunarodni standard ugađanja, frekvencije od 440 Hz. Glazbeni primat te note nije se mogao zanemariti, pa ju je de Maistre dodijelio crvenoj boji – prvoj vidljivoj boji u donjem dijelu spektra. Pojedini australski povjesničari umjetnosti pisali su o tome kako je de Maistreov kôd započinjao srednjim C i žutom bojom, koja se nalazi u sredini spektra. Iako se žuta boja ističe među bojama kao logičan izbor

¹⁴⁹ Ibid.

početne točke, taj dojam je prisutan više zbog njenog intenziteta nego zbog središnjeg položaja u ROYGBIV spektru jer središnje mjesto zapravo pripada zelenoj boji (početnog slova „G“, prema engl. „green“). Ipak, u de Maistreovom kôdu zaista je žuta boja udvojena s notom C koja s ostalim notama koje se sviraju na bijelim tipkama klavira čini C-dur. Ovdje je važno napomenuti kako iste note tvore i a-mol (bez povišenih i sniženih nota) tako da je udvajanje note C i žute boje zapravo bila slučajnost. Njegovo glazbeno znanje obvezivalo ga je da svoj koloristički kôd započne notom A i crvenom bojom. Neki drugi koloristički kôdovi koriste notu C kao početnu točku, no bez iznimke je udvajaju s crvenom bojom, a ne žutom. Kao što je već rečeno, zbog svog niskog položaja na pragu vidljivosti, crvena boja je logičan početak niza boja spektra.¹⁵⁰

Kad je osnova kôda bila gotova, de Maistre je nastavio s udruživanjem suprotnih krajeva spektra kako bi stvorio rub svojeg kotača boja. S tim ciljem, dodao je boju koja ne pripada spektru, dobivenu miješanjem crvene i ljubičaste boje koje se nalaze na krajevima spektra. Ova „nečista“ crveno-ljubičasta nijansa udvojena je s povišenim tonom G (G#) koji se nalazi na pola puta između tona A (udvojenog s crvenom bojom) i tona G (udvojenog s ljubičastom bojom), pa na taj način spaja krajeve ljestvice sastavljene od tonova koji se sviraju na crnim i bijelim tipkama klavira. „Crni“ povišeni ton G (G#), često se dodaje a-mol ključu kao „slučajna“ nota, označena svaki put kad se pojavi, ali odsutna u cjelokupnoj notnoj shemi ključa. Dakle, kotač boja je dovršen dodatkom „nečiste“ crveno-ljubičaste boje i „slučajne“ povišene note G (G#) u dvanaestom odsječku. De Maistreov sljedeći zadatak bio je umetanje ostala četiri „crna“ tona, odnosno ostalih tonova molske ljestvice koji se sviraju na crnim tipkama klavira. Povišeni ton C (C#) smješten je u segmentu žuto-zelene boje, između tona C udvojenog s žutom bojom i tona D udvojenog sa zelenom bojom. Na ovaj način stvoren je postupan prijelaz nijansi boja koje predstavljaju dvanaest tonova ljestvice i de Maistreov kolorističko-glazbeni kôd je napokon dovršen. Kružno kretanje kotača analogija je izmjenjivanju ciklusa glazbenih oktava (od tona A do sljedećeg tona A itd.) uz pratnju ujednačenog toka boja.¹⁵¹

Podjela spektra boja na jedanaest odsječaka omogućuje provjeru de Maistreovog kôda. U najboljem slučaju, većina tonova i boja udvajaju se kako bi trebali. Najveće odstupanje

¹⁵⁰ Mathias Fuchs, „History of cross-over art (Multimedia)“ nastavni materijal (25. 10. 2012.), traži pod „Colour music in the New age: De-mystifying de Maistre: Art & Technology“ http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm (pristupljeno 20. siječnja 2017.).

¹⁵¹ Ibid.

nalazi se na gornjem završetku, gdje se ton G ne udvaja s ljubičastom bojom kako je de Maistre prvotno predvidio, već se mora premjestiti u dodatni dvanaesti odsječak izvan spektra. Radi se o onoj „nečistoj“ crveno-ljubičastoj boji, izvorno dodanoj s ciljem udvajanja s povišenom notom G (G#), koja se zapravo mora pomaknuti u položaj udvojen s tamnocrvenom bojom. De Maistreov kolorističko-glazbeni kôd posjedovao je određenu znanstvenu osnovu i prividnu valjanost zbog preciznog i dobro argumentiranog rasporeda udvajanja. Međutim, u pokušaju primjene na slikarstvo kôd je predstavljao praktične probleme koje je bilo teško prebroditi. Odjeljak s crveno-ljubičasto-plavom kombinacijom boja zauzeo je šest odsječaka, tj. polovicu raspona boja. Australaska povjesničarka umjetnosti, Mary Eagle (1944. –) primijetila je kako je de Maistreova paleta u ranom stvaralaštvu bila posebno naklonjena ljubičastoj boji. No, kako dalje navodi, takav izbor možda nije bio posljedica vlastitog ukusa već neizbježan rezultat kolorističko-glazbenog kôda kojim se služio. Posebne poteškoće u praktičnoj primjeni javljale bi se prilikom pokušaja razlikovanja općenitih durskih i molskih notnih shema. Naime, polutonske razlike između trećeg i šestog tona durskih i molskih ljestvica u kolorističkom smislu značile bi tek neznatan pomak u nijansi koji bi se sastojao od samo dvije boje (od raspoloživih sedam). Ovo bi se moglo činiti kao nedovoljna promjena za izražavanje radikalne razlike u odgovarajućem glazbenom raspoloženju, u suprotnosti između optimističnog dura i melankoličnog mola. Može se pretpostaviti da je de Maistre, barem u ranim djelima, odabrao paletu iz kotača boja prema prethodno određenom durskom ili molskom ključu. Takav sustav je zatim primjenjivao na tradicionalne teme, prilagođavajući boje mrtvih priroda ili pejzaža kao, primjerice, na djelu „Boat sheds, in violet-red key“ („Ribarske kućice u ljubičasto-crvenom ključu“, prev. a.) iz 1919. (Slika 21). Odjednom je takvim rasponom boja postao dostupan širok spektar mogućih interpretacija, no umjetnička sloboda je ipak bila ograničena potrebom postizanja ravnoteže prema kolorističko-glazbenom kôdu.¹⁵²

¹⁵² Mathias Fuchs, „History of cross-over art (Multimedia)“ nastavni materijal (25. 10. 2012.), traži pod „Colour music in the New age: De-mystifying de Maistre: Art & Technology“ http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm (pristupljeno 20. siječnja 2017.).



Slika 21. Roy de Maistre, *Boat sheds, in violet-red key*, 1919., Art gallery of New South Wales

Naravno, logično je očekivati nedosljednosti u svakom kôdu koji pokušava „prevesti“ glazbu u boju. Na primjer, crvena boja može biti udvojena s tonom A, ali kako ustanoviti s kojim tonom A, onim visokog ili niskog registra? Crvena boja podjednako može predstavljati cijelu ljestvicu, ključ ili akord ukoliko su zasnovani na tonu A. Takve tehničke poteškoće postale su osnovna de Maistreova preokupacija u kasnijem stvaralaštvu, što je očito na slici „Arrested phrase from a Haydn trio in orange-red“ („Zamrznuta fraza iz Haydnovog trija u narančasto-crvenom“, prev. a.) iz 1935. (Slika 22). Na toj slici, de Maistre je pristupio zadatku glazbene transkripcije, čemu je zapravo njegov kôd bio namijenjen. Glazbeni isječci predstavljeni su kao plošni uzorci boje koji se kreću s lijeva udesno, gotovo kao da predstavljaju glazbenu partituru kodiranu kolorističko-glazbenim kôdom. U kolorističkom smislu, prisutna je i tonalna različitost uz dodatak čudnovatih grafičkih elemenata. Čvrsto kontroliranim sredstvima, de Maistre je stvorio složene strukture kojima je predstavljao tek kratke glazbene isječke.¹⁵³

¹⁵³ Ibid.



Slika 22. Roy de Maistre, *Arrested phrase from a Haydn trio in orange-red*, 1935., National Gallery of Australia, Canberra

Kasnija djela sugeriraju da je u kasnijoj fazi de Maistre više naglašavao primjenu svog kôda utemeljenu na akordima nego na zasebnim tonovima. Glazba romantizma koju je interpretirao sastojala se od kombinacije akordâ utemeljenih na prvom, četvrtom i petom stupnju ljestvice (tonika, subdominanta, dominantna). Prenešeno u kotač boja, takvim kombinacijama dobivaju se nagli kontrasti boja – crveni ključ (A) biva uvećan zelenim (D) i plavim (E) akordima. To su ujedno i osnovne boje u prethodno spomenutom djelu. Teško je zamisliti samo narančasto-crvenu boju, kako pretpostavlja naslov, iz čega proizlazi da je naziv djela neprikladan. Uz tek nekoliko akordâ baziranih na drugim tonovima (pogotovo u kratkim isječcima) glazba je podarila de Maistreovim slikama odvažan, heraldički koloristički efekt. U osnovi de Maistreove sheme je sljedeća kvazi-znanstvena pretpostavka zajednička većini kolorističko glazbenih kôdova: Matematički odnos frekvencija ili vibracija ujedinjuje fizičke fenomene svjetlosti i zvuka.¹⁵⁴

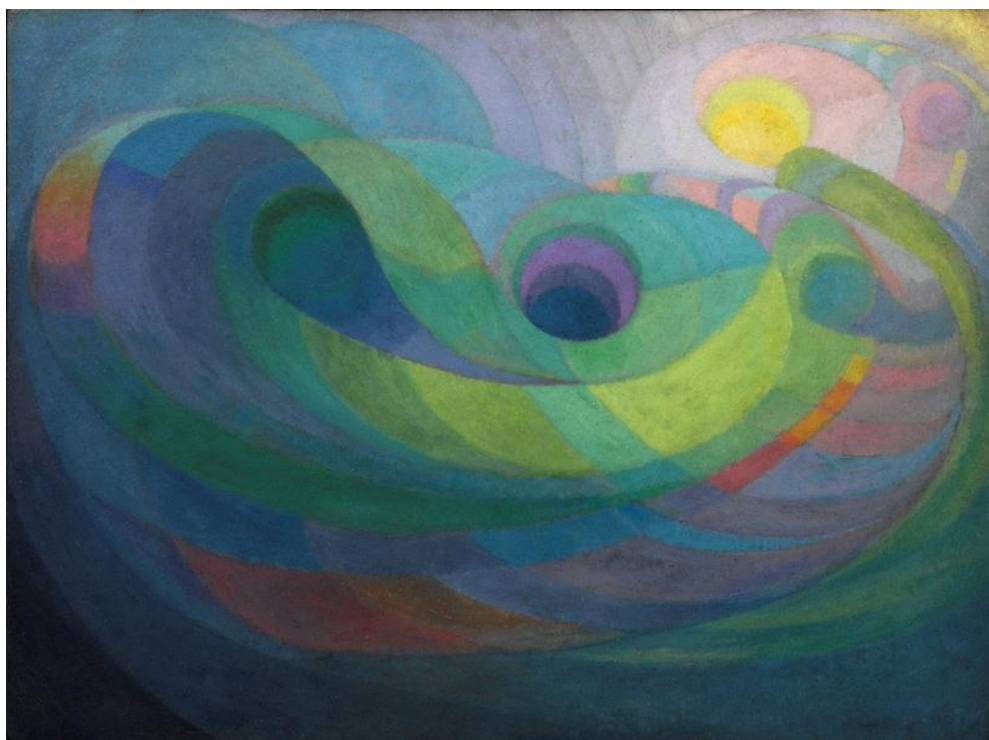
De Maistreov rad s kolor-glazbom nikad nije bio istinski apstraktan te ipak zadržava tragove naturalističkog pristupa. Bilo da se radilo o prikazivanju duhovnih vizija, osobnih halucinacija ili glazbene strukture, de Maistre je uvijek imao temu na umu, makar ona bila nevidljiva. Prirodu slikarske teme najteže je prepoznati u ranijim djelima, kao što su „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ (Slika 24) i „A painted picture of the Universe“ („Naslikana slika svemira“, prev. a.) (Slika 23), ali organizacija prostora slike odražava strukturu pejzaža. „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ djelo je s naglašenim

¹⁵⁴ Mathias Fuchs, „History of cross-over art (Multimedia)“ nastavni materijal (25. 10. 2012.), traži pod „Colour music in the New age: De-mystifying de Maistre: Art & Technology“ http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm (pristupljeno 20. siječnja 2017.).

poniranjem u dubinu i trodimenzionalnom formom koja donosi doživljaj onostranog, poput valovitog mora i neba s barem jednim suncem.¹⁵⁵



Slika 23. Roy, de Maistre, *A painted picture of the universe*, 1920. – 1934., National Gallery of Victoria



Slika 24. Roy De Maistre, *Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu (Rhythmic composition in yellow-green minor; drugi naziv: Frosen music)*, 1919., ulje na kartonu, 85,3 x 115,3 cm (89,5 x 119,9 x 5,0 cm s okvirom), Art Gallery of New South Wales

¹⁵⁵ Ibid.

U predavanju „Boja u odnosu na slikarstvo“ (engl. „Colour in relation to painting“) iz 1919., de Maistre u religioznom duhu opisuje svoju potragu za apstrakcijom kroz boju:

„Što je Boja? Mnogi je prihvaćaju bez pitanja – nekolicina, vjerujem, gotovo je nesvjesna njenog postojanja – za druge ona predstavlja estetski užitek ili zanimljiv znanstveni fenomen – posljedicu svjetlosnih vibracija koje djeluju na optički živac. No postoje mnogi ljudi kojima boja znači puno više od spomenutog – njima ona omogućuje svjesno shvaćanje najdubljih principa prirode i u njoj oni nalaze duboku i trajnu sreću – za te ljude, ona čini pjesmu života i jest, kao što je oduvijek i bila, duhovni govor svakog živog bića.“¹⁵⁶

U Australiji, kao i drugdje, popularnost kolor-glazbe je oscilirala, a Roy de Maistre uspio je iskoristiti taj prolazni trend. Upotrijebio je principe kolor-glazbe kako bi sebi olakšao prelazak iz glazbe u slikarstvo i obratno i kako bi pokrenuo svoju novu karijeru. Uspio je čak prodati svoje kolor-diskove lancu trgovina Grace Brothers 1926. godine kao grafičko pomagalo za harmonizaciju boja za dekoratere interijera. Kolor-glazba među australskim slikarima nije uspjela doživjeti razvoj sukladan europskom, pa je interes za smjer počeo jenjavati. De Maistre je, doduše, predstavio australsku protoapstrakciju, koja je (iako kodirana i jedinstvena) ipak ostala na reprezentaciji stvarnosti. Zbog geografske izoliranosti i konzervativne publike, australski umjetnici radije su ostali pri svom prepoznatljivom i općeprihvaćenom figurativnom stilu. De Maistre se također ubrzo pridružio praksi australskog tonalnog realizma Maxa Meldruma (1875. – 1955), pa se začeci istinskog australskog apstraktnog slikarstva trebaju tražiti drugdje.

2.3.1. Glazbena interpretacija slike „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ (1919.)

Prilikom prvog pogleda na sliku, autor i izvođač skladbe, Vedran Mijić, zamišlja dvije melodije koje se isprepliću, no nije siguran kako će interpretirati sliku. Prvotno očište nalazi se u središtu slike, a prikaz ga vizualno podsjeća na dvije vodene struje koje se susreću i tvore tri vrtloga. Upravo je takva asocijacija u skladu s de Maistreovim naturalističkim pristupom stvaranju ovog djela. Stoga Mijić shvaća da može izgled formi na slici dočarati dvama melodijama različitih tonaliteta koje se kreću jedna prema drugoj. Naime, način na koji je doživio formiranje tzv. vrtloga na slici je takav da se jedna struja spušta, a druga penje, a susrećući se u središtu one tvore vrtloge. Tako je jedna melodija silazna, a druga uzlazna. Na slici uzlaznu melodiju predstavlja struja koja se penje odozdo prema središtu, a silaznu melodiju predstavlja struja koja se spušta odozgo prema središtu. Ovo kretanje na slici dovodi

¹⁵⁶ Art Gallery of New South Wales, „Artist profile: Roy de Maistre“, <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/artists/de-maistre-roy/> (pristupljeno 2. ožujka 2017.).

do miješanja boja i stapanja obrisa, a u glazbenoj interpretaciji do preklapanja i ispreplitanja melodija.¹⁵⁷

Bez prethodnog poznavanja de Maistreovog kolorističko-glazbenog kôda, Mijić udvaja žutu boju s tonom C, a zelenu boju s tonom D, što je identično de Maistreovoj korelaciji boja i tonova. Štoviše, Mijićevo afektivno i asocijativno shvaćanje korelacija u većinskom je dijelu sukladno s de Maistreovom kolor-ljestvicom. Stoga on interpretira ovu sliku na način da lijevom rukom svira melodijsku c-mol ljestvicu uzlazne putanje (koja je udvojena sa žutom bojom), a desnom rukom melodijsku d-mol ljestvicu silazne putanje (koja je udvojena sa zelenom bojom).¹⁵⁸ Vedran Mijić je bez prethodnog znanja o De Maistreovoj kolor-ljestvici uglavnom upotrijebio upravo tonalitete i tonove sukladne spomenutoj ljestvici. Radi se o slučajnoj, ali indikativnoj podudarnosti koja se može razmatrati na afektivnoj razini doživljaja korelacije boja i tonova, što je moguće povezati s univerzalnošću određenih sinestetičkih doživljaja kod svih ljudi.

Skladba je utemeljena na dvama tonalitetima – c-molu i d-molu. Izbor molskih ljestvica u skladu je s naslovom slike „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“, pa se može reći da je naslov slike bio u funkciji naputka za glazbenu interpretaciju.¹⁵⁹ Iz slušne analize skladbe moguće je izdvojiti istaknutost dviju melodijskih linija koje krećući se poput nemirnih vodenih masa u moru, predstavljaju Mijićevo glazbenu struju svijesti, tj. glazbeno iskustvo slike kao niza zvučnih kretanja i događaja. Ove melodijske linije moguće je povezati s vizualnim elementima vrtložastih formi, odnosno neprekinutim snopovima boja koji se isprepliću i tvore tri središta tzv. vrtloga. Dominantne boje na slici su žuta i zelena, ali prisutni su i gotovo geometrijski isječci ljubičastih, plavih i zemljanih tonova.

Glazbeno djelo započinje usporednim pomakom dviju melodijskih linija, sugerirajući način ispreplitanja dviju vrtložastih formi na slici koje se nalaze u donjem registru slike. No, uz osnovne dvije melodijske linije ubrzo se pojavljuje i druga melodijska građa koja je, kako se čini, u funkciji opisa višeslojnosti boja slike i triju vizualnih formi u obliku središta vrtloga. Iz razloga dodavanja melodijske građe skladba je morala biti podvrgnuta tehnici dvostrukog snimanja, tzv. *playback* tehnici kojom se vrši dosnimavanje glazbenog materijala na već postojeći zapis. Linija kojom se Mijić kreće u pogledu interpretacije vrtložnih središta kreće se od središnjeg prema njemu najbližemu do onoga koji se nalazi u gornjem desnom kutu

¹⁵⁷ Vedran Mijić, intervju vodila Vanessa Mišić, 12. ožujka 2017.

¹⁵⁸ Ibid.

¹⁵⁹ Ibid.

slike. Melodija c-mol tonaliteta predstavlja središte rubnog lijevog vrtloga, a melodija d-mol tonaliteta predstavlja središte vrtloga u centru slike. Na kraju, melodijska linija najvišeg tonaliteta predstavlja središte vrtloga u gornjem desnom uglu slike i u toj melodiji dominira ton C zbog žute boje. Autor povezuje doživljenu vizualnu plitkoću vrtložnog središta s visinom odsvirane ljestvice, tako da je vrtložno središte vizualno doživljeno kao dublje odsvirano pomoću dubljeg registra, a ona plića pomoću srednjeg i višeg registra. Naime, posljednje vrtložno središte u gornjem desnom kutu slike i vizualno je najudaljenije od ostala dva ili kako sam Mijić navodi, nalazi se „iznad“ ostala dva, zbog čega je osjetio potrebu da upotrijebi viši tonaliteta u interpretaciji tog dijela slike.¹⁶⁰

Budući da autor navodi kako mu se vizualno na slici ništa posebno ne ističe osim tri vrtložna središta u kojima se susreću dvije unakrsne vodene struje na slici, odlučio je do kraja skladbe interpretirati brojne varijacije spomenutih dviju melodija koje se usporedno i ritmično isprepliću. Tako se u glazbenoj interpretaciji posebna pažnja pridaje interpretaciji tih dijelova slike, dok se ostatak slike glazbeno predstavlja dvama osnovnim melodijskim linijama u c-molu i d-molu. Interpretacije odgovarajućih melodija koje se udvajaju s vrtložnim središtima na slici raspoređene su u skladu s redosljedom premještanja očišta s prvog vrtložnog središta na sljedeće itd. Prema vlastitom tumačenju, Vedran Mijić ih interpretira sljedećim redosljedom:

- Prvo vrtložno središte nalazi se u središtu slike i započinje tonom G koji de Maistre povezuje s ljubičastom bojom. Znakovito, unutar središnjeg vrtloga nalazi se isječak ljubičaste boje koji je Vedran Mijić asocijativno udvojio s tonom G.
- Drugo vrtložno središte nalazi se lijevo od središnjeg i započinje tonom D koji predstavlja zelenu boju.
- Treće vrtložno središte nalazi se u gornjem desnom kutu i započinje tonom C koji predstavlja žutu boju.¹⁶¹

Vedran Mijić je glazbenu interpretaciju izveo na klaviru marke Korg modela SV 1 Vintage. Oprema za snimanje uključuje Acer laptop E5-771G-38XI, zvučnu karticu CakeWalk s dva kanala i program za snimanje Cubase 5, a skladba je snimljena u kućnom studiju autora 12. ožujka 2017. U mapi naslovljenoj „Dodatci“ nalazi se snimka skladbe s pripadajućim video zapisom odsviranih fragmenata slike (Dodatak C).

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Ibid.

Sa stajališta slušne analize interpretacije slike, zamjetna su dva zvučna nivoa koja se predstavljaju u dvama tonalitetima. Oni se dovode u relaciju s očistima slike kako ih promatra glazbenik Mijić, fokusirajući se na vrtložne točke prikaza. Strukturna osnova skladbe nazire se u ponavljanju kratkih notnih vrijednosti kao principu izgradnje, dok se dinamika postiže kroz kretanje dviju osnovnih melodijskih linija koje se gibaju u različitim smjerovima: čas usporedno, čas u protupomaku. Koristeći se protupomakom kao načinom suprostavljanja melodijskih linija u kojem se one kreću u suprotnim smjerovima, Mijić teži diferencijaciji dviju osnovnih boja na slici. Protupomak u kojem su izraženi kratki tonovi u službi je opisivanja pokretljivosti slike posebno razvidne na planu „igre“ boja. Mijićev glazbeni doživljaj slike očigledno se fokusira na „igru“ dviju boja koje predstavljaju dvije melodijske linije čije upečatljivo ponavljanje je u funkciji postizanja ekstatičnih efekata koji kod slušatelja trebaju izazvati dojam zvučnog vrtloga.

Iz promišljanja strukture skladbe zanimljivo je istaknuti vezu između zaobljenih (kružnih) formi slike i dviju osnovnih melodijskih linija koje funkcioniraju po kontrapunktičkom principu. Upravo je kontrapunktički princip u glazbi simbolično povezan s krugom kao formom savršenstva, poznatom još iz vremena glazbenog *mimesisa*, Ars Nove (oko 1320. – oko 1380.). Iz kontrapunktičkog principa izrasta kanon¹⁶² kao beskonačna forma koja se uspoređuje s formom kruga. Dovodeći u vezu Mijićeve melodijske linije koje funkcioniraju po kontrapunktičkom principu s vrtložnim formama, nameće se misao o Mijićevom kulturološki uvjetovanom sinestetičkom udvajanju glede na visok stupanj vjerojatnosti da je kao školovani glazbenik upoznat s relacijom glazbenog kanona i forme kruga. U tom smislu, može se reći da njegova glazbena interpretacija de Maistreove slike velikim dijelom proizlazi iz iskustva koje je stekao kao pijanist svirajući literaturu poput Bachovih fuga. S druge strane glazbene strukture može se iščitati Mijićeva percepcija hladnog i toplog spektra boja prisutnih na slici. Naime, on spektre boja zvučno percipira kroz tonalitete – c-mol i d-mol. Iz perspektive zvučnih odnosa (kvartnog kruga) ovi su tonaliteti vrlo udaljenih relacija. No, upravo je ona zanimljiva, jer se u takvoj relaciji krije istovjetan smisao udaljenog odnosa dviju osnovnih boja na slici: žute kao tople i zelene kao hladne boje. Na temelju promišljanja tonaliteta kao platforme interpretacije boja moguće je razotkriti Mijićev sinestetički ključ u interpretaciji de Maistreove slike u okviru udvajanja vizualne boje i glazbenog tonaliteta.

¹⁶² Kanon je način izvedbe ili skladanja, utemeljen na dosljednom oponašanju melodijske linije ili teme u određenim razmacima.

3. Boja kao glazba i glazba kao boja: Drukčiji pristup interpretaciji vizualnog i auralnog podražaja

Sad je već očito da intermedijalni pristup u umjetnosti zahtijeva intermedijalni pristup u pisanju o tako nastaloj umjetnosti. Stoga treće poglavlje donosi tehnološke praktične primjene tzv. namjerne sinestezijske koje pružaju dodatne, praktične informacije o prethodno navedenim, ali i individualnim udvajanjima na osobnoj razini. Usto, glede na praktičnu primjenu ovog rada, slijede i prijedlozi primjene glazbenih interpretacija slikarskih djela u obrazovnim ustanovama i muzejima.

U vizualizaciji zvuka istaknuta je kimatika – znanstvena disciplina koja proučava utjecaj vibracija i stojnih valova na formiranje materije. Pojam potječe od grčke riječi *kyma*, što znači val. Bavi se proučavanjem formi koje se oblikuju i raspoređuju temeljem osciliranja zvuka i vibracija kao sile mehaničkih valova, a naziv kimatika ovom akustičkom fenomenu dodjeljuje švicarski liječnik i znanstvenik Hans Jenny (1904. – 1972.). Jedan od poznatijih načina vizualizacije zvuka u kontekstu ovog akustičkog fenomena događa se za vrijeme povlačenja gudalom po ivici ploče na kojoj se nalazi pijesak. Stvarajući na taj način vibracije, čestice pijeska oblikuju se i raspoređuju oko točke učvršćenja. Na taj se način formiraju Kladnijske figure koje su dobile naziv po Ernestu F. F. Chladniju (1756. – 1827.) koji je bio jedan od prvih u proučavanju kimatike. Kladnijske figure nastaju kada se frekvencije javljaju kao odnos dvaju cijelih brojeva (na primjer 1:1, 1:2, 1:3 itd.). Zbog periodičnosti će sinusna frekvencija, ako se prikaže kao funkcija tijekom vremena, mijenjati svoj oblik te izgledati kao da teče. Zavisno od frekvencijskog odnosa mogu se dobiti najrazličitiji oblici figura, od jednostavnih elipsastih do složenih u različite oblike mreža. Kimaskop je specifičan instrument koji obuhvaća vizualni doživljaj zvuka, a njegov je glavni dio posuda s vodom na čijoj površini se stvaraju figure formirane od valova pobuđivanih zvučnim valovima. Jedna od primjena kimaskopa je praćenje zvukova koji dolaze iz svemira, zvijezda, planeta i drugih pojava kao što su supernove. Osluškujući svemir čovjek je došao do spoznaje da sa Sunca dolaze frekvencije na Zemlju svakih pet minuta. Međutim, te su frekvencije za ljudsko uho neregistrirajuće jer su niske i vrlo kratkog trajanja. Teleskopom Soho nakon četrdeset dana snimanja Sunca naučnici su ubrzavanjem snimki „skinuli“ Sunčevu glazbu.¹⁶³ Figure koje proizvode kimaskopi nazivaju se kimaglifi, a zanimljivo je da je utvrđena velika razina

¹⁶³ Snimku je moguće poslušati na web-mjestu: <http://www.sciencechannel.com/tv-shows/how-the-universe-works/videos/this-is-what-the-sun-sounds-like/> (pristupljeno 12. prosinca 2016.)

sličnosti između simetrije u prirodi i simetrije kimatičkih oblika koji se dobivaju putem kimaskopa (Slika 25). Zbog potvrđenog djelovanja na čovjeka, vibracije se koriste u medicini, pa se kimoterapija vrši pomoću posebnog instrumenta koji sadrži mnoštvo kombinacija zvučnih frekvencija koje se nalaze u čujnom polju ljudskog sluha od 20 do 2000 Hz, a od kojih je svaka frekvencija namijenjena jednom od organa ljudskog organizma.¹⁶⁴



Slika 25. Oblici zvučnih figura kimaskopa prema glazbenim tonovima

Jedna od primjena namjerne sinestezije su programi virtualne stvarnosti za olakšanje bolova.¹⁶⁵ Osnovna svrha postojećih programa je smanjenje boli tijekom određenih tretmana, na način da se pažnja pacijenta prebaci s doživljaja boli na doživljaj programa virtualne stvarnosti u kojem pacijent sudjeluje. Uporabom ove namjerno izazvane, umjetne sinestezije i kombinacijom podražaja koji aktiviraju različita osjetila, postiže se veći nadzor nad pažnjom pacijenta te se smanjuje osjetilna percepcija boli. Na primjer, terapijski tretmani opekline i otvorenih rana mogu povećati tjeskobu kod pacijenta, čime se pojačava i doživljaj boli. Stoga je olakšavanje tjeskobe kod pacijenta i premještanje fokusa s boli na nešto drugo važan dio terapije.¹⁶⁶ Virtualna stvarnost se pokazala učinkovitom u mnogim medicinskim slučajevima te je u privatnim klinikama polako počela preuzimati ulogu ostalih distrakcijskih tehnika, poput igranja video igara.¹⁶⁷ Naime, uspjeh virtualne stvarnosti leži u istovremenoj aktivaciji

¹⁶⁴ Hans Jenny, *Cymatics: A study of wave phenomena and vibration*, (Revised edition, 2001.) kompilacija dvaju izvornih djela: *Cymatics: the structure dynamics of waves and vibrations* (Basel: Basilius Press, 1967) i *Wave phenomena, vibrational effects and harmonic oscillations with their structure, kinetics and dynamics* (Basel: Basilius Press, 1974), 21-35.

¹⁶⁵ *World Heritage Encyclopaedia*, „Synesthesia“ (World Library Foundation, National Public Library) http://www.nationalpubliclibrary.org/articles/Synesthesia#cite_note-110 (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

¹⁶⁶ Hunter G. Hoffman, Jason N. Doctor, David R Patterson et al., „Virtual reality as an adjunctive pain control during burn wound care in adolescent patients“, *Pain*, br. 85 (2000): 305–309.

¹⁶⁷ Jeffrey I Gold, Katharine A Belmont, David A Thomas, „The neurobiology of virtual reality pain attenuation“, *Cyber Psychology & Behavior*, br. 10 (2007): 536–544.

različitih osjetila (npr. sluh, vid i dodir) zbog koje pacijenti percepcijski uranjaju u virtualno okruženje, što im pomaže izdržati bol uz manje oslanjanje na farmakološku terapiju.

Nadalje, nizozemski inženjer Peter Meijer, 1992. godine razvio je uređaj za zamjenu osjetila, namijenjen potpuno slijepim osobama, naziva The vOICe (velika slova „O“, „I“ i „C“, trebaju podsjetiti na sintagmu engleskog jezika „Oh, I see“, odnosno „Aha, vidim“ (prev. a.)). Dakle, The vOICe je uređaj za konverziju vizualnog podražaja u auralni podražaj. Uređaj pretvara kamerom snimljene vizualne prikaze iz okoline u korespondirajuće auralne reprezentacije¹⁶⁸, tzv. zvučne obrasce (engl. *soundcapes*), koji se isporučuju korisniku putem slušalica u intervalima od jednog zvučnog obrasca u sekundi. Svaki zvučni obrazac je snimak okruženja slijeva udesno, u kojem je visina predstavljena tonalitetom, a svjetlina glasnoćom.¹⁶⁹ Ovaj pionirski izum prepoznaje oblike, visinu i razinu svjetlosti, a način rada zanimljiv je zbog same mogućnosti konverzije vizualnog podražaja u zvučni. Konverzija se vrši u skladu s trima pravilima:

1. Pravilo „lijevo i desno“: Kako kamera snima okruženje slijeva udesno, tako se i panorama zvučnog stereo signala premješta slijeva udesno. Naime, ako postoji neki vizualni uzorak na lijevoj strani, korisnik će čuti zvuk putem lijeve slušalice i obratno.
2. Pravilo „gore i dolje“: Svaki snimak udvojen je s tonalitetom koji predstavlja visinu. Čim je položaj vizualnog uzorka viši, tim je i tonalitet zvučnog signala viši.
3. Pravilo „tamno i svijetlo“: Glasnoća je udvojena sa svjetlinom, što znači da je zvuk glasniji što je vizualni uzorak svjetliji. Tišina predstavlja odsustvo svjetlosnog podražaja, najglasniji zvukovi predstavljaju bijelu svjetlost, a sve između predstavlja nijanse sive.

Opis ovakvog uređaja možda bi se činio suvišan kad se ne bi uzela u obzir mogućnost primjene ovog i sličnih uređaja u umjetnosti. Iako je malo vjerojatno da će ubrzo biti pokrenut novi val umjetnika koji inspiraciju traže u tehnologiji te vrste, ipak je važno sagledati način rada i potvrditi postojanje nekih univerzalnih korelacija koje su se očito već počele ugrađivati i u komercijalne uređaje poput ovog. Vježbanjem uz ovaj uređaj, nakon nekog vremena kod

¹⁶⁸ Reprezentacija koja djeluje izravno na organ sluha.

¹⁶⁹ *World Heritage Encyclopaedia*, „Synesthesia“ (World Library Foundation, National Public Library) http://www.nationalpubliclibrary.org/articles/Synesthesia#cite_note-110 (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

korisnika se razvijaju krosmodalne reprezentacije¹⁷⁰ pomoću kojih ima doživljaj stvarnih vizualnih iskustava.¹⁷¹

The vOICE nije jedini uređaj inspiriran sinestezijom, pa tako postoji i uređaj Eyeborg koji omogućuje osobama sa sljepilom na boje da čuju boje¹⁷², HueMusic koji udvaja nijanse boja s timbrom zvuka, Kromophone udvaja parametre crvene, zelene i plave boje s položajem tonova u auditivnom prostoru, sučelje See Color mjeri i vrednuje nijanse, zasićenost boja (čistoću nijanse) i svjetlinu koje udvaja sa zvukovima koje izvode glazbeni instrumenti, a prostornu dubinu predstavlja ritam.¹⁷³ Nešto novija programska oprema, osmišljena oko 2013. godine, također udvaja boju sa zvukom u skladu s parametrima nijanse, zasićenja i kromatske vrijednosti boje, a za crnu boju ne proizvodi zvuk. Vrijednost spomenutih parametara za crnu boju jednaka je nuli, pa je zato programska oprema prepoznaje kao zvuk nulte jakosti, odnosno tišinu.¹⁷⁴ Takvo udvajanje je u svakom slučaju različito od onog Vasilija Kandinskog koji crnu boju udvaja s bas tonovima.

Nesumnjivo se ovakvi uređaji i programska oprema mogu iskoristiti na izložbama vizualne umjetnosti. „Prevodeći“ vizualna djela u zvuk, služili bi kao inovativan i zanimljiv dodatak vizualnom iskustvu. U kontekstu izložbi, današnjoj bi mlađoj publici ovakve inovacije zasigurno bile privlačnije od klasičnog predstavljanja izložbe. Usto, ovakvi uređaji i programske opreme istovremeno omogućuju iskustvo slično sinestetičkom, što pogoduje širenju perceptivnih sposobnosti. Ipak, kad bi se spomenutim uređajima i programskim opremama analizirale slike Vasilija Kandinskog, Paula Kleea i Roya de Maistrea koje su glazbeno interpretirane u prethodnom poglavlju, dobili bi se prilično različiti rezultati. Jedan od razloga je taj da se vizualna umjetnost ne može glazbeno interpretirati po isključivim pravilima jer je u pitanju individualni doživljaj i pristup. Nadalje, isključivo znanstvenim ili tehnološkim pristupom glazbenoj interpretaciji umjetničkog djela gubi se upravo umjetnički senzibilitet i izostaje afektivni aspekt novonastalog glazbenog djela. Ono što bi se u najboljem slučaju moglo nazvati zvučnim rezultatom analize određenih parametara vizualnog uzorka nikako ne može pripadati kategoriji umjetnosti. Stoga su tehnološka dostignuća na području

¹⁷⁰ Prenosjenje iskustva jednog senzornog modaliteta u neki drugi (u ovom slučaju zvučno prikazivanje vizualnih sadržaja).

¹⁷¹ Alastair Haigh, David J. Brown, Peter Meijer, et al., „How well do you see what you hear? The acuity of visual-to-auditory sensory substitution“, *Frontiers in Psychology* (2013): 4.

¹⁷² *World Heritage Encyclopaedia*, „Synesthesia“ (World Library Foundation, National Public Library) http://www.nationalpubliclibrary.org/articles/Synesthesia#cite_note-110 (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

¹⁷³ Sofia Cavaco, J. Tomás Henriques, Michele Mengucci et. al., „Color sonification for the visually impaired“, *Procedia Technology*, br. 9 (2013): 1048 – 1057 www.sciencedirect.com (pristupljeno 8. listopada 2016.).

¹⁷⁴ Ibid.

udvajanja vizualnog i auralnog podražaja u svakom slučaju zanimljiva u smislu približavanja sinestetičkog iskustva nesinestetima te kao potvrda određenih univerzalnih udvajanja. Međutim, za stvaranje, kao i za interpretaciju umjetnosti, vrlo je važno afektivno iskustvo i subjektivan pristup, što je zamjetno i kod Kandinskog i kod Kleea. De Maistre je, doduše, pristupio udvajanju sa znanstvenog stajališta, no kao što je analiza već pokazala, niti njegova udvajanja nisu u potpunosti precizna i primjenjiva, a ne izostaje niti afektivni pristup.

Iako se ovim radom pobijaju hipoteze spomenutih triju umjetnika da je njihova djela moguće doslovno prevesti u glazbena djela, ipak je razvidno da su sve tri obrađene slike prevedene u odgovarajuća glazbena djela. Nedostatak doslovnog udvajanja samo dokazuje upravo već spomenuti subjektivni aspekt svake umjetnosti. Nadalje, upravo taj subjektivni pristup omogućuje bezbrojan niz glazbenih interpretacija svakog slikarskog djela bilo kojeg umjetnika. Takvom praksom, razgovor o slikarstvu bi se održao živim u budućnosti, a obrazovnim i muzejskim ustanovama ponudio bi se nov način predstavljanja slikarskih djela. Naravno, krosmedijalni pristup je primjenjiv i u obratnom smjeru i u drugim umjetničkim kategorijama, ali za potrebe ovog rada fokus je na prevođenju vizualnog doživljaja slikarskih djela sa svim svojim elementima (boja, forma, kompozicija, sadržaj, perspektiva itd.) u odgovarajuće glazbeno djelo. Poticanjem na vlastite glazbene interpretacije slikarskih djela kod učenika i studenata te kod muzejske publike postigla bi se kvazi-umjetnička interakcija recipijenta (u ovom slučaju uvjetno rečeno „glazbenika“) i slikarskog djela. Glazbeno predznanje za glazbenu interpretaciju u kontekstu obrazovnih i muzejskih ustanova nije bitno jer se tako potiče svojevolumeno istraživanje mogućnosti instrumenta i vizualnog izričaja, pa se tako na perkusijskim instrumentima mogu interpretirati ritmička obilježja slike, odabirom instrumenta mogu se interpretirati udvajanja timbra i boje i sl. Što se tiče umjetničkih glazbenih interpretacija slikarskih djela kakve su predstavljene ovim radom, praktična primjena bi prvenstveno bila u muzejima kao živa glazbena izvedba prevođenja izloženih slikarskih djela u glazbena djela. Organizacija takvog događaja u sklopu muzejske ustanove približila bi posjetiteljima sintezu različitih vrsta umjetnosti, a u marketinškom smislu bi povoljno utjecala na ustanovu budući da bi se publika proširila i na poklonike glazbe, a ne samo slikarstva. U svakom slučaju i tehnološka primjena namjerne sinestezijske i glazbene interpretacije slikarskih djela pronašle bi svoju ulogu u popularizaciji kako slikarske tako i glazbene umjetnosti te u proširivanju perceptivnih sposobnosti recipijenta.

ZAKLJUČAK

U kontekstu suvremene umjetnosti nerijetko se govori o pojmovima poput intermedijalnosti, interdisciplinarnosti i sinestezijske kao novim izrazima originalnosti i inovacije. Ipak, kroz ovaj rad postaje razvidno da se ovi koncepti razvijaju već dugi niz godina, a slikarstvo i glazba su dvije vrste umjetnosti koje već s pojavom prvih teorija o korelaciji boja i glazbenih tonova započinju svoju interakciju. Spomenuti odnos je i danas neiscrpan izvor inspiracije umjetnicima i skladateljima u svim područjima glazbene i vizualne umjetnosti, ali i znanstvenicima koji proučavaju mozgovne funkcije i fizička obilježja svjetlosti i zvuka te filozofima koji se bave konceptom percepcije. Stoga je slojevitost aspekata vezana uz korelaciju auditivnog i vizualnog doživljaja vrlo široko područje koje zaslužuje sveobuhvatnu sintezu pristupa s različitih stajališta. Tako je i sa stajališta teorije umjetnosti spomenuta korelacija iznimno zanimljiv fenomen koji vizualnu umjetnost smješta u neke potpuno nove i netradicionalne sfere shvaćanja. Stoga je ovaj rad, s obzirom na kontinuirani razvoj istraživačkih metoda i tehnologije, tek uvid u neke nove teorije umjetnosti i sinteze različitih umjetničkih formi i izraza. Ipak, kroz povijesnu analizu, pregled istraživanja, novih tehnologija i shvaćanja te, što je najvažnije, putem konkretnog primjera postupka stvaranja i izvedbe glazbenih interpretacija slikarskih djela moguće je steći uvid u vizualne reprezentacije glazbe u slikarstvu Vasilija Kandinskog, Paula Kleea i Roya de Maistrea.

Doduše, doslovna udvajanja na način na koji su ih zamislili sami slikari možda nikad neće biti poznata, ali glazbene interpretacije Vedrana Mijića u svakom slučaju dokazale su da se ova, ali vjerojatno i mnoga druga djela ovih i ostalih slikara mogu „odsvirati“. Kod udvajanja slike „Na bijelom II“ Vasilija Kandinskog s odgovarajućom glazbenom interpretacijom, nastalo glazbeno djelo je najduže i najsloženije upravo zbog složenosti vizualnog sadržaja, dok su glazbena djela nastala u korelaciji sa slikama „Stari zvuk“ Paula Kleea i „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ Roya de Maistrea nešto kraća i jednostavnija što je sukladno jednostavnijim vizualnim sadržajima spomenutih slika. Svaki od navedenih slikara imao je svoju teoriju udvajanja i one su se u određenoj mjeri pratile, no kako Vedran Mijić sam navodi, „objektivan pristup umjetnosti nije moguć zbog afektivnog utjecaja umjetnosti na recipijenta“.¹⁷⁵ Stoga se može zaključiti da glazbena ili bilo koja interpretacija određenog djela neke druge umjetnosti zahtijeva i predznanje i naputke autora

¹⁷⁵ Vedran Mijić, intervju vodila Vanessa Mišić, 12. ožujka 2017.

teorija, ali završni faktor uvijek ostaje subjektivno iskustvo umjetničkog djela od strane recipijenta. Upravo zato ovakve glazbene interpretacije otvaraju niz daljnjih mogućnosti udvajanja na mnogim razinama. Nastala djela ne predstavljaju apsolutna pravila za interpretaciju dotičnih slika. Ona su u određenoj mjeri subjektivan doživljaj slika od strane Vedrana Mijića. Njima se zapravo naglašava mogućnost da spomenutom zadatku pristupi bilo koji glazbenik koji će kao završni element u glazbene interpretacije ugraditi svoj osobni umjetnički senzibilitet i doživljaj slike te tako stvoriti potpuno novu glazbenu interpretaciju.

Još je Platon glazbu i slikarstvo nazivao luksuzom koji je potreban za dobrobit ljudske duše. Zastupajući takav stav, može se reći da je umjetnost svojevrstan vid terapije za ljudsku dušu te da su utjecaji umjetnosti na čovjekovo psihičko zdravlje vrlo povoljni. Štoviše, brojnim analizama terapijskog utjecaja svjetlosnih i zvučnih frekvencija dokazano je da spomenuti faktori utječu na ljudske emocije. Stoga umjetnička sredstva kao što su boja u slikarstvu i ton u glazbi također imaju dubok utjecaj na osobni doživljaj određenog djela. Time se postavlja otvoreno pitanje što je umjetnička inspiracija i otkud crpi svoje izvore te kako je naposljetku interpretirati, pogotovo ako se radi o istinskim sinestetičkim udvajanjima ili pak o teorijama utemeljenim na subjektivnom pristupu.

Intermedijalnošću se iskoračuje iz granica određene vrste umjetnosti i dok je ona vrlo prisutna u stvaranju umjetničkih djela ili projekata, često izostaje u interpretaciji istih. Stoga se ovim radom potiče intermedijalni pristup teoriji umjetnosti, kao i subjektivni doživljaj umjetnosti. Naravno, recipijent bi trebao biti informiran o formalnim karakteristikama umjetničkog djela, no analiza koja je barem u jednom dijelu utemeljena na vlastitom afektivnom iskustvu djela svakako će biti vjerodostojnija od pukog razlaganja umjetnosti na sastavne dijelove. Takav pristup mogao bi iznjedriti nove sveobuhvatne intermedijalne načine interpretacija umjetničkih djela koje bi zapravo postale nova zasebna umjetnička djela koja se referiraju na postojeće predloške. Tako bi se poticala kreativnost i kod recipijenata i kod umjetnika, što je vrlo bitno za približavanje umjetnosti široj javnosti. Glazbene interpretacije slikarskih djela koje su predmet ovog rada svakako su korak u tom smjeru.

SAŽETAK

U radu se izlažu korelacije između glazbe i slikarstva na primjeru slikarskog stvaralaštva Vasilija Kandinskog, Paula Kleea i Roya de Maistre. Istraživanje je poduzeto s ciljem obrazloženja svrhe i smisla intermedijalnog pristupa u teoriji umjetnosti te poticanja na propitivanje paradigmi kroz interdisciplinarnost. Usto, radom se želi popularizirati slikarski opus triju spomenutih slikara, te ponuditi nov pristup interpretaciji kako njihovih, tako i ostalih slikarskih djela. U sklopu rada aplicirana su tri nova glazbena djela čiji je autor Vedran Mijić, a koja predstavljaju glazbene interpretacije triju slika spomenutih slikara: „Na bijelom II“ Vasilija Kandinskog, „Stari zvuk“ Paula Kleea i „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ Roya de Maistre. Dio rada vezan uz glazbene interpretacije slikarskih djela potvrđuje mogućnost primjene kolorističko-glazbenih udvajanja, no negira doslovnu transkripciju slikarskih djela u glazbena pomoću ponuđenih teorija umjetnika. Usto, u radu se donose i praktične primjene udvajanja zvuka i boje te umjetnog sinestetičkog iskustva u predavljanju umjetničkih djela.

Ključne riječi: slikarstvo, glazba, umjetnost, sinestezija, kolor-ljestvica, udvajanje, kotač boja, kolor-glazba, kolorističko-glazbeni kôd.

SUMMARY

This thesis presents correlations between music and painting in the painting of Wassily Kandinsky, Paul Klee and Roy de Maistre. The corresponding research of the subject has the aim of clarifying the purpose and goal of intermediary approach in the theory of art, as well as promoting paradigm questioning by the means of interdisciplinarity. Furthermore, the thesis promotes the artworks of the aforementioned painters and offers a new approach to the interpretation of their work as well as to the work of other artists. For the purposes of this research, Vedran Mijić composed three new musical compositions which are musical interpretations of three paintings by the aforementioned painters: „On white II“ by Wassily Kandinsky, „Ancient sound“ by Paul Klee and „Rhythmic composition in yellow-green minor“ by Roy de Maistre. Section of the thesis dedicated to these musical interpretations of paintings establishes the possibility of practical application of color – music correlations, but it also negates the possibility of precise and literal correspondence of paintings and musical compositions based on the artists' theories. Also, the thesis presents some practical applications of color – sound correspondences and artificially induced synesthetic experience as means of interpreting works of art.

Key words: painting, music, art theory, synesthesia, color-scale, correlation, color-wheel, color music, color-music code.

BIBLIOGRAFIJA

1. Annis, Shannon M. „Kandinsky's dissonance and a Schoenbergian view of Composition VI“. Mag. rad, Sveučilište u Južnoj Floridi, 2008. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/122> (pristupljeno 8. listopada 2016.).
2. Arar, Ljiljana i Željko Rački. „Priroda kreativnosti“. *Psihologijske teme*, br. 12 (26. 9. 2003.): 10.
3. Art Gallery of New South Wales. „Artist profile: Roy de Maistre“. <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/artists/de-maistre-roy/> (pristupljeno 2. ožujka 2017.).
4. Bačić, Marcel. „Prostor glazbe, glazba prostora“. *Život umjetnosti*, br. 28 (Institut za povijest umjetnosti, 1979) https://www.ipu.hr/content/zivot-umjetnosti/ZU_28-1979_066-075_Bacic.pdf (pristupljeno 2. veljače 2017.).
5. Bagić, Krešimir. „Od figure do kulture – SINESTEZIJA: Kakva je okusa – ljuta bol?“. *Vijenac*, br. 424 (3. 6. 2010), <http://www.matica.hr/vijenac/424/Kakva%20je%20okusa%20%20E2%80%93%20ljuta%20bol%3F/> (pristupljeno 5. rujna 2015.).
6. Barnett, Vivian Endicott, Michael Baumgartner, Annegret Hoberg et al. *Klee and Kandinsky: Neighbors, friends, rivals*. München: Prestel, 2015.
7. Borochoff, Alexis. „15 famous people with synesthesia or 6th sense“. *AFKInsider* (12. 1. 2015.) <http://afkinsider.com/84097/15-famous-people-with-synesthesia/10/> (pristupljeno 17. ožujka 2017.).
8. Cavaco, Sofia, J. Tomás Henriques, Michele Mengucci et. al „Color sonification for the visually impaired“. *Procedia Technology*, br. 9 (2013) www.sciencedirect.com (pristupljeno 8. listopada 2016.).
9. Datteri, Darcee L. „Influences of concurrent auditory frequency on the perception of an ambiguous visual stimulus“. Mag. rad, Texas Christian University, 1998.
10. Datteri, Darcee L. i Jeffrey N. Howard. „The sound of color“. Wichita State University 2003. Materijal s 8. međunarodne konferencije Music Perception & Cognition, Evanston IL, Adelaide, Australija, (3. – 7. kolovoza 2004): 767-771.
11. Edgington, Katy. „Synaesthesia and savant syndrome: Are we all superhuman?“. *Science Omega* (2. 11. 2012), <http://www.scienceomega.com/article/678/synaesthesia-and-savant-syndrome-are-we-all-superhuman> (pristupljeno 5. svibnja 2013.).
12. *Faktopedija*. Ilustrirana enciklopedija 11. izdanje. Zagreb: Mozaik knjiga, 2004.
13. Foster Hal et al. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. New York: Thames & Hudson, 2011.
14. Fuchs, Mathias. „History of cross-over art (Multimedia)“. Nastavni materijal (25. 10. 2012.). Traži pod „Colour music in the New age: De-mystifying de Maistre: Art & Technology“ http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm (pristupljeno 20. siječnja 2017.).
15. Gold, Jeffrey I, Katharine A Belmont, David A Thomas. „The neurobiology of virtual reality pain attenuation“. *Cyber Psychology & Behavior*, br. 10 (2007): 536–544.

16. Gottesman, Sarah. „How to be an artist, according to Paul Klee“. *Artsy Editorial* (21. 12. 2016.) <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-to-be-an-artist-according-to-paul-quee> (pristupljeno 23. travnja 2017.).
17. Grgurić, Diana. *Glazba, riječ: Istraživanje suodnosa. Intermedijalna i povijesna razmatranja opusa M. C. Nehajeva i N. Fabrija*. Zagreb – Rijeka: Hrvatska sveučilišna naklada i Izdavački centar Rijeka, 2010.
18. Haigh, Alastair, David J. Brown, Peter Meijer et al. „How well do you see what you hear? The acuity of visual-to-auditory sensory substitution“. *Frontiers in Psychology* (2013): 4.
19. Hoffman, Hunter G., Jason N. Doctor, David R Patterson et al. „Virtual reality as an adjunctive pain control during burn wound care in adolescent patients“. *Pain*, br. 85 (2000): 305–309.
20. Hubbard, Timothy L. „Synesthesia-like mappings of lightness, pitch, and melodic interval“. *American Journal of Psychology*, br. 109 (1996): 219-238.
21. Huh, Soo Jung. „Painting Music – Paul Klee“. Dipl. rad, ITP Visual Music Class, 2008 <http://itp.nyu.edu/~sjh376/thesis/paper.pdf> (pristupljeno 29. travnja 2013.).
22. Hutchison, Niels. „Colour music in Australia: De-mystifying de Maistre“. *Colour Music* (1997), <http://home.vicnet.net.au/~colmusic/maistre.htm> (pristupljeno 30. travnja 2013.).
23. Ione, Amy i Christopher Tyler. „Neurohistory and the arts. Was Kandinsky a synesthete?“. *Journal of the history of the neurosciences* (12. 2. 2003.): 223-226.
24. Jackson, James Warren. „Paul Klee and color theory“. *Notes from Penhook* <http://www.penhook.org/colortheory2.htm> (pristupljeno 25. ožujka 2017.).
25. Jenny, Hans. *Cymatics: A study of wave phenomena and vibration*. Revised edition, 2001. Kompilacija dvaju izvornih djela: *Cymatics: the structure dynamics of waves and vibrations*. Basel: Basilius Press, 1967. i *Wave phenomena, vibrational effects and harmonic oscillations with their structure, kinetics and dynamics*. Basel: Basilius Press, 1974.
26. Jewanski, Jörg. „Colour and Music“. *Oxford Grove® Music Online* 2002 (5. 10. 2016.) <http://www.musictheory21.com/jae-sung/syllabus/graduate/rameau-studies/2002-1/documents/color-and-music.pdf> (pristupljeno 15. siječnja 2017.).
27. Kandinsky, Wassily. *On the spiritual in art*. New York City: The Solomon R. Guggenheim foundation, 1946.
28. Kandinsky, Wassily. „On Stage Composition“. *The Blaue Reiter Almanac* (New York: Viking Press, 1974): 190-206.
29. Kennedy, Sharon L. „Painting Music: Rhythm And Movement In Art“. *Sheldon Museum of Art Catalogues and Publications* (2007) <http://digitalcommons.unl.edu/sheldonpubs/56> (pristupljeno 8. listopada 2016.).
30. Marks, Lawrence Edwards. „On associations of light and sound: The mediation of brightness, pitch, and loudness“. *American Journal of Psychology*, br. 87 (1974): 173-188.
31. Marks, Lawrence Edwards. „Bright sneezes and dark coughs, loud sunlight and soft moonlight“. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, br. 8 (1982): 177-193.

32. McDonnell, Maura. „Visual Music“. *Visual Music Marathon Program Catalog* (2007): 1-19.
33. Mijić, Vedran. Intervju vodila Vanessa Mišić, 12. travnja 2015.
34. Muller, Joseph Emile. *KLEE – Magični kvadrati*. Beograd: Nolit, 1961, preuzeto s <http://www.likovnakultura.com/umjetnost-novosti/klee-magicni-kvadrati> (pristupljeno 15. ožujka 2017.).
35. Nikolić, Danko. „Synesthesia/Ideasthesia“. Max-Planck Institute for Brain Research, Frankfurt Institute for Advanced Studies (2015), <http://www.danko-nikolic.com/synesthesia-ideasthesia/> (pristupljeno 10. rujna 2015.).
36. Sacks, Oliver. *Musicophilia: Tales of music and the brain*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.
37. Schoenberg, Arnold. *Theory of harmony*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press 1983.
38. Schopenhauer, Arthur. *The World as will and representation*. Knjiga br. 3. London: Dover Publications, 1966.
39. Shaw-Miller, Simon. *Visible deeds of music: Art and music from Wagner to Cage*. New Haven & London: Yale University Press, 2002.
40. Sitford, Mikaela, ur. „Science historian cracks „the Plato code“. *The University of Manchester Magazine* (28. 6. 2010), <http://www.manchester.ac.uk/aboutus/news/display/?id=5894> (pristupljeno 1. svibnja 2013.).
41. Synaesthesia Research Group. „What is synaesthesia?“. The University of Edinburgh (30. 6. 2008.), <http://www.syn.psy.ed.ac.uk/> (pristupljeno 5. lipnja 2013.).
42. Šuvaković, Miško. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, 2005.
43. Teachout, Terry. „Kandinsky's mistake“. *Commentary* (ožujak 2004.): 52-56.
44. Ward, Ossian. „The man who heard his paintbox hiss“. *The Telegraph* (10. 6. 2006), <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3653012/The-man-who-heard-his-paintbox-hiss.html> (pristupljeno 2. svibnja 2013.).
45. *World Heritage Encyclopaedia*. „Synesthesia“. World Library Foundation, National Public Library http://www.nationalpubliclibrary.org/articles/Synesthesia#cite_note-110 (pristupljeno 15. siječnja 2017.).

SLIKE

Slika 26. Edgar Rubin, „Rubinova vaza“, 1915., preuzeto s <http://www.ibtimes.co.uk/thedress-rubins-vase-young-lady-old-lady-other-famous-optical-illusions-1489764>

Slika 27. Skrjabinov spektar boja i tonaliteta po kvintnom krugu, preuzeto s <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scriabin-Circle.png>

Slika 28. Klavijatura Rimatingtonovog svjetlosnog klavira, preuzeto s <https://datadrivendj.com/tracks/painters>

Slika 29. Tri stoljeća kolor-ljestvica, preuzeto s <https://www.pinterest.com/pin/7881368067386839>

Slika 30. Vasilij Kandinski, *Impresija III (Koncert)*, 1911., ulje na platnu, 77,5 x 100,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, preuzeto s <http://www.kandinskywassily.de/werk-170.php>

Slika 31. Vasilij Kandinski, *Kompozicija VI*, 1913. ulje na platnu, 300 x 195 cm, Hermitage Museum, Saint Petersburg, Rusija, preuzeto s <https://www.wikiart.org/en/wassily-kandinsky/composition-vi-1913>

Slika 32. Vasilij Kandinski, *Kompozicija VII*, 1913., ulje na platnu, 200 x 300 cm, The State Tretyakov Gallery, Moskva, Rusija, preuzeto s <http://www.wassilykandinsky.net/work-36.php>

Slika 33. Vasilij Kandinski, *Kompozicija X*, 1939., ulje na platnu, 130 x 195 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Njemačka, preuzeto s <http://www.wassilykandinsky.net/work-62.php>

Slika 34. Vasilij Kandinski, *Na bijelom II*, 1923., ulje na platnu, 98 x 105 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, preuzeto s <http://www.wassilykandinsky.net/work-238.php>

Slika 35. Paul Klee, *Fuga u crvenom*, 1921., akvarel, 31,5 x 24,4 cm, Zentrum Paul Klee, Bern, Švicarska, preuzeto s <https://www.flickr.com/photos/renzodionigi/5638015325>

Slika 36. Paul Klee, *Highway and byways*, 1928., ulje na platnu, Museum Ludwig, Köln, preuzeto s <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/highway-and-byways-1929>

Slika 37. Paul Klee, *Polyphon gefasstes Weiss* (engl. *Polyphonic setting for white*), 1930., olovka i akvarel na papiru na kartonu, Zentrum Paul Klee, Bern, preuzeto s http://www.exporevue.com/magazine/fr/klee_bozar.html

Slika 38. Paul Klee, *Stari zvuk* (izvorno *Alter Klang*; drugi nazivi: *Ancient sound*, *Abstraction on black*), 1925., ulje na kartonu, 38,1 x 38,1 cm, Kunstsammlung, Basel, preuzeto s <http://www.sai.msu.su/wm/paint/auth/klee/>

Slika 39. Paul Klee, *Motiv iz hamameta*, (engl. *Hammamet with its mosque*), 1914., akvarel i olovka na papiru na kartonu, 23,8 x 22,2 cm, The Berggruen Klee Collection, preuzeto s <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1984.315.4/>

Slika 40. Paul Klee, *In the style of Kairouan*, 1914., akvarel i olovka na papiru, Paul Klee Foundation, Kunstmuseen Bern, Švicarska, preuzeto s <https://www.wikiart.org/en/paul-klee/in-the-style-of-kairouan-1914>

Slika 41. Stranice iz bilješki Paula Kleea, 1925., Zentrum Paul Klee, Bern, preuzeto s <http://www.openculture.com/2016/03/3900-pages-of-paul-klees-personal-notebooks-are-now-online.html>

Slika 42. Lijevo: Kolor-dijagram iz Kleeovih bilješki, 1925., Zentrum Paul Klee, Bern Desno: Goetheov kotač boja, 1810., objavljen u „Teoriji boja“, preuzeto s Slika 43. Lijevo: Kolor-dijagram iz Kleeovih bilješki, 1925., Zentrum Paul Klee, Bern. Desno: Goetheov kotač boja, 1810., objavljen u „Teoriji boja“, preuzeto s <http://www.openculture.com/2016/03/3900-pages-of-paul-klees-personal-notebooks-are-now-online.html>

Slika 44. De Maistreov grafički prikaz harmonizacije boja, 1926., preuzeto s http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm

Slika 45. Roy de Maistre, komplet kolor-diskova, kolor-ljestvica i kotača boja, 1917. – 1919., Art gallery of New South Wales, preuzeto s <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/OA10.1969.a-i/>

Slika 46. De Maistreov kolorističko-glazbeni kôd, preuzeto s http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm

Slika 21. Roy de Maistre, *Boat sheds, in violet-red key*, 1919., Art gallery of New South Wales, preuzeto s <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/260.2013/>

Slika 22. Roy de Maistre, *Arrested phrase from a Haydn trio in orange-red*, 1935., National Gallery of Australia, Canberra, preuzeto s <http://www.colourmusic.info/plates.htm>

Slika 47. Roy, de Maistre, *A painted picture of the universe*, 1920. – 1934., National Gallery of Victoria, preuzeto s http://creativegames.org.uk/modules/Art_Technology/Synaesthesia/color_music1.htm

Slika 48. Roy De Maistre, *Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu (Rhythmic composition in yellow-green minor; drugi naziv: Frosen music)*, 1919., ulje na kartonu, 85,3 x 115,3 cm (89,5 x 119,9 x 5,0 cm s okvirom), Art Gallery of New South Wales, preuzeto s <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/OA17.1960/>

Slika 49. Oblici zvučnih figura kimaskopa prema glazbenim tonovima, preuzeto s https://monoskop.org/images/7/78/Jenny_Hans_Cymatics_A_Study_of_Wave_Phenomena_and_Vibration.pdf

DODATCI

Dodatak A. Vedran Mijić, „Glazbena interpretacija slike „Na bijelom II“ (1923.) Vasilija Kandinskog“, audio-video zapis.

Dodatak B. Vedran Mijić, „Glazbena interpretacija slike „Stari zvuk“ (1925.) Paula Kleea“, audio-video zapis.

Dodatak C. Vedran Mijić, „Glazbena interpretacija slike „Ritmična kompozicija u žuto-zelenom molu“ (1919.) Roya de Maistre“, audio-video zapis.