

UNIVERZITET UMETNOSTI U BEOGRADU

FAKULTET MUZIČKE UMETNOSTI
Katedra za muzikologiju

Biljana M. Leković

**KRITIČKA MUZIKOLOŠKA
ISTRAŽIVANJA *UMETNOSTI ZVUKA*:**

MUZIKA I *SOUND ART*

Doktorska disertacija

Beograd, 2015.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC
Department of musicology

Biljana M. Leković

**CRITICAL MUSICOLOGICAL
RESEARCH OF *THE ARTS OF SOUND*:
*MUSIC AND SOUND ART***

PhD Thesis

Belgrade, 2015.

Mentor:

dr **Vesna Mikić**, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

Ostali članovi komisije:

dr **Mirjana Veselinović-Hofman**, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

dr **Miodrag Šuvaković**, redovni profesor, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

dr **Sanela Nikolić**, docent, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju

dr **Jasmina Čubrilo**, vanredni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filozofski fakultet u Beogradu, Odeljenje za istoriju umetnosti

Datum odbrane:

Izjava zahvalnosti

Iako se obično nalazi na početku teksta, iskazivanje zahvalnosti je najčešće nešto što zaokružuje čitav proces rada, nešto što nas navodi da se osvrnemo na njegove početke i njegov tok, sumiramo utiske, osećaje, osećanja, donesemo zaključke o nama samima. Kada se osvrnem na moj proces rada, rekla bih da se on odvijao, bez obzira na neminovne stvaralačke nedoumice i krize, u inspirativnoj i podsticajnoj atmosferi, bez tenzija i pritisaka. To je tako bilo zahvaljujući mojoj profesorki i mentorki, Vesni Mikić. Zbog toga joj se neizmerno zahvaljujem. Zahvaljujem joj se i zato što mi je dala slobodu, što me je podsticala da razmišljam, istražujem, učim, što mi je pokazala kako se profesionalno pristupa mentorskom poslu, što me je lišila mnogih 'asistentskih' obaveza kako bih se posvetila pisanju, što me je podržavala u prelomnim životnim trenucima i usmeravala ka cilju.

Zahvaljujem se i profesoru Mišku Šuvakoviću koji mi je predložio da se upustim u problematizaciju *zvukovne umetnosti* i takođe podsticao i hrabrio da taj posao privedem kraju. Profesoru dugujem zahvalnost i kao članu Komisije, kao i ostalim članicama: profesorki Mirjani Veselinović-Hofman, Jasmini Čubrilo i Saneli Nikolić jer su prihvatile da pročitaju i kritički razmotre moj tekst, čemu se posebno radujem.

Takođe, zahvalnost dugujem umetnicima Igoru Štanglickom, Jasni Veličković, Diteru Kaufmanu i Pablu Lopez Hordanu na razgovorima, prepiskama i ustupljenim materijalima, kao i brojnim kolegama koji su mi ustupili referentnu literaturu.

Veliko hvala i mojim prijateljima (koje neću imenovati jer oni znaju da baš na njih mislim) koji su pratili moj rad, pitali se „kako napredujem”, „dokle sam stigla” i imali razumevanja za moja 'odsustva'. Posebno hvala Ivani i Milanu na tehničkoj podršci.

Sigurna sam da ovaj rad ne bih realizovala, sigurno ne u ovom roku, da nisam imala nesebičnu i beskrajnu pomoć mojih roditelja i moje sestre koji su delima i rečima bili moja najveća podrška. U 'tim za podršku' priključuju se i članovi moje 'druge' porodice, koji su mi isto tako nesebično pomagali. Njima svima dugujem veliku zahvalnost.

Na kraju, dve ključne osobe su učinile da istrajem: jedna koja već godinama predstavlja moj oslonac i jedna koja od nedavno predstavlja glavni izvor moje životne i stvaralačke energije. Zbog toga, njima posvećujem ovaj rad.

Kritička muzikološka istraživanja *umetnosti zvuka*: muzika i *sound art*

Rezime

Predmet ovog rada je istraživanje relacija između dve *umetnosti zvuka* – muzike i *sound art*-a (u nastavku *zvukovna umetnost*) iz muzikološke vizure. U istraživanje sam krenula od pretpostavke da bi muzikološki diskurs mogao da predstavlja platformu za sagledavanje i razumevanje *zvukovne umetnosti*, sa argumentom da je muzikologija nauka o muzici kao *umetnosti zvuka*, tj. nauka o *umetnosti zvuka* koja je znatno pre *zvukovne umetnosti* 'dobila pravo' na zvuk. Moji ciljevi bili su: da sa muzikološke pozicije razmotrim mesta uodnošavanja, umrežavanja i prožimanja muzike i *zvukovne umetnosti*; da 'pribavim' (muzikološku) argumentaciju kojom bih opravdala ideju problematizacije odnosa između ove dve prakse; da pripremim 'tle' na kojem bi muzikologija mogla da 'stekne pravo' na *zvukovnu umetnost*. Do ovih ciljeva nastojala sam da dođem iz četiri različite perspektive: *teorijske* – definisanjem, objašnjavanjem i interpretiranjem osnovnih termina, pojmova, zakonitosti, karakteristika, kategorija vezanih za *zvukovnu umetnost*; *istorijske* – dijahronijskim praćenjem konstituisanja ideje o 'oslobađanju' zvuka kako na polju muzike, tako i u sferi vizuelnih umetnosti; *diskursa o muzici/oko muzike* – akcenat je na ontološkom i fenomenološkom pozicioniranju koncepta muzike i *zvukovne umetnosti*; *poetičke* – analitičkim pregledom odabranih primera koji mogu da budu određeni kao *zvukovna umetnost*. Razmatranje *zvukovne umetnosti* prema ovim 'modelima' za rezultat je dalo profilisanje odnosa između muzike i *zvukovne umetnosti*, odnosno definisanje samog koncepta, što je bio još jedan važan cilj ovog rada. U formalističko-fenomenološkom smislu, *zvukovnu umetnost* sam odredila kao *umetničku praksu zasnovanu na zvuku koji istovremeno postoji kao materijal umetničkog stvaranja i objekat ispitivanja i opažanja, pri čemu je akcenat kako na akustičkim, tako i na semantičkim kvalitetima zvuka*. U ontološkom smislu, *zvukovnu umetnost* sam najpre postavila kao praksu koja ima dva usmerenja, konstatujući da *zvukovna umetnost* može da bude *performativno* ili *reprezentacijski* 'usmerena'. U prvom slučaju *zvukovna umetnost* je bliža muzici jer akcentuje muzičke principe stvaranja i delovanja, tj. ideju *izvođenja* zvuka; u drugom slučaju, *zvukovna umetnost* je bliža vizuelnim umetnostima jer naglašava metodologiju vizuelnih umetnosti i koncept *predstavljanja* zvuka. Pošto ovo dihotomno određenje *zvukovne umetnosti* nije uvek jasno profilisano jer u okviru jednog poetičkog konteksta *performativna* i *reprezentacijska zvukovna umetnost* mogu da deluju paralelno ili u sadejstvu, uvela sam i model *performativne i reprezentacijske/performativno-reprezentacijske zvukovne umetnosti* u čijoj osnovi je upravo (simultana) interakcija između ova dve 'strane' *zvukovne umetnosti*. Stoga, pošto sam konstatovala da je *zvukovna umetnost* praksa koja postoji iza/izvan granica umetničkih disciplina, formulisala sam je i kao *transmuzičku* i *transvizuelnu* praksu, odnosno kao *transumetnost* sa/o zvuku/zvuka. Ovakvom postavkom nisam dala zaokruženu definiciju *zvukovne umetnosti* već jedan od mogućih modela za otkrivanje 'mehanizama' za funkcionisanje *zvukovne umetnosti*.

Ključne reči: zvuk, muzika, *umetnosti zvuka*, muzikologija, sound art/zvukovna umetnost, *performativna zvukovna umetnost*, *reprezentacijska zvukovna umetnost*, *transumetnost* sa/o zvukom/zvuka

Naučna oblast: društvene nauke; **Uža naučna oblast:** muzikologija

Critical musicological research of *the arts of sound*: music and *sound art*

Summary

The subject of this paper is the study of relations that exist between two *arts of sound* – music and *sound art* (hereinafter *sound art*) from the musicological perspective. I have based this study on the assumption that musicological discourse could represent a platform for studying and understanding *sound art*, with the argument that musicology is the scientific study of music as *the art of sound*, i.e. scientific study of *the art of sound* which “earned the right” to sound long before *sound art*. My goals were as follows: to examine the places where, from the musicological perspective, music and *sound art* form relations, connections and intertwine; to ‘acquire’ the (musicological) argumentation to justify the idea of problematization of relations between these two practises; to lay the ‘ground’ for musicology to ‘earn the right’ to *sound art*. I have sought to achieve these goals from four different perspectives: *the theoretical perspective* – by defining, explaining and interpreting basic terms, ideas, laws, characteristics and categories related to *sound art*; *the historical perspective* – by a diachronic tracking of constituting the sound ‘liberation’ idea, both in the field of music and visual arts; *the perspective of discourses on music/around music* – by analysing the *discourse on music/around music*, with the emphasis on the ontological and phenomenological positioning of the concepts of music and *sound art*; *the poetic perspective* – by an analytical review of selected examples which can be defined as *sound art*. Examining *sound art* according to these ‘models’ resulted in profiling the relation between music and *sound art*, defining the concept itself, which was another important goal of this paper. In a formalist-phenomenological sense, I have defined *sound art* as an *artistic practise based on sound which simultaneously exists as the material of artistic creation and the subject of examination and study, whereby the emphasis is both on the acoustic and semantic sound qualities*. In an ontological sense, I have first established *sound art* as a practise with two orientations, observing that *sound art* can have a *performative* or *representational* ‘orientation’. In the former case, *sound art* is closer to music because it accentuates musical principles of creation and operation, i.e. the idea of *performing* the sound; in the latter, *sound art* is closer to visual arts because it emphasizes the methodology of visual arts and the concept of *presenting* the sound. Since this dichotomous definition of *sound art* is not always clearly profiled because *performative* and *representational sound art* can act in parallel or in synergy within one poetic context, I have introduced a model of both *performative and representational/performative-representational sound art* which is based on that (simultaneous) interaction between these two ‘sides’ of *sound art*. Thus, after observing that *sound art* is a practise which exists beyond/outside the borders of artistic disciplines, I have formulated it as a *transmusical* and *transvisual* practise, or as a *transart* with/about/of sound. With this thesis, I have not provided a definitive definition of *sound art* but one possible model for discovering operational ‘mechanisms’ of *sound art*.

Key words: sound, music, arts of sound, musicology, sound art, *performative sound art*, *representational sound art*, *transart*

Scientific field: social studies; **Specialized scientific field:** musicology

Sadržaj

(UVOD) PRE UVODA	1
UVOD	4
Umetnost zvuka /o zvuku – centralna pitanja	13
Poredak diskursa o <i>sound art</i> -u	15
Sadašnjost i budućnost	21
1 TEORIJSKA PERSPEKTIVA	
Šta je <i>sound art</i>?	33
<i>Sound art</i> između kategorija?	36
<i>Sound art</i> kao nemuzička/vizuelna kategorija?	46
<i>Sound art</i> kao muzička kategorija?	55
Terminološka pitanja	
U centru: <i>sound art – pro et kontra</i>	61
a. Termini koji ističu zvuk kao fenomen	65
b. Termini koji akcentuju kvalitet/poreklo zvuka	68
c. Termini koji akcentuju perceptivni potencijal zvuka	71
U centru – Izvan centra:	
<i>Klangkunst, art sonore, arte sonoro, ljudkunst, lydkunst...</i>	74
Kako zvuk i umetnost 'zvuče' na srpskom jeziku?	79
<i>Crtajte liniju, a nikada tačku – ka definiciji</i>	84
2 ISTORIJSKA PERSPEKTIVA	
<i>Buka je rođena – u kontekstu avangarde</i>	92
Muzikalizacija šuma/buke	102
1877.	111
1948.	117
<i>Buka je 'oslobođena' - u kontekstu neoavangarde</i>	121
Zvuk u polju skulpture	121
○ skulpture kao muzičke kutije	121
○ skulpture kao drugi muzički instrumenti	124
○ kinetičke zvukovne skulpture	127
○ 'ambijentalne' <i>zvukovne skulpture/zvukovne skulpture</i> u ambijentu	129
○ ka instalaciji	130
○ <i>zvukovna instalacija</i>	133
○ <i>zvučno okruženje/amibjent</i>	144

3 DISKURSI O MUZICI/oko muzike	150
Šta je muzika? 4 minuta i 33 sekunde? (ontološki pogled)	152
Da li je muzika (višemedijska) umetnost?	169
Muzika je vizuelna/plastička umetnost? (ontološko-fenomenološki pogled)	177
Muzika je reprezentacijska/nerepresentacijska umetnost?	181
Muzika je vremenska umetnost (traganje za fenomenološkim ključem...)	190
Muzika je vremenska umetnost uslovljena realnim prostorom/ Muzika je prostorna umetnost?Muzika je prostorno-vremenska umetnost?	200
„Sinteza zvuka i prostorne muzike biće jedan od najvažnijih aspekata muzike našeg vremena i budućnosti...”	204
„...Ceo svet je svuda oko mene, a ne ispred mene”	217
„Mozak je prostorno-vremenska masa”	224
<i>Sensus communis</i>	226
4 POETIČKA PERSPEKTIVA	
#zvukovni umetnik#muzičar/kompozitor#vizuelni umetnik# višemedijski umetnik#transumetnik zvuka	235
#performativna zvukovna umetnost	
#eksperimentalna elektronika#elektronska muzika	238
<i>Prostori zvuka</i>	242
Mehurići večnosti...	242
„Topla postelja od dronova i sitnih šumova...”	246
’Antikvarni ’ zvuk na <i>statičnom mestu</i>	248
<i>Ambient noise makers</i>	251
<i>Japannoise</i> i telo	253
Gest = zvuk	258
Na površini tišine... slušaj...	262
<i>Zvuk prostora</i>	266
#reprezentacijska zvukovna umetnost	270
#zvukovna skulptura#zvukovna instalacija	
Zvuk kao arhitektonski element	270
’Muzički’ zvuk kao skulptorski/instalacijski materijal	274
Električno telo	277
Lepota buke u virtuelnom i realnom prostoru	279
Gledati tišinu	280
Slušati tišinu	282
Intervencije u javnom prostoru	286

#performativna zvučkovna umetnost i reprezentacijska zvučkovna umetnost#performativno-representacijska zvučkovna umetnost	287
#svestranost	296
#medijska koegzistencija	297
#medijska koegzistencija#u prostoru/sa prostorom	298
#slušati gledanjem#gledati slušanjem	301
#zvučkovna vizuelizacija/materijalizacija u praznom prostoru/ praznog prostora	304
#mape	308
#više/među/transčulna perceptivna iskustva	310
#remedijacija – transmedijacija	316
ZAKLJUČAK	326
Literatura	332
Biografija	365

Moguće da je čitava istorija samo jedna titanska borba za čovekovo uvo.
(Sloterdijk 2010, 482)

(UVOD) PRE UVODA

Činjenica da ne postoji razrađen muzikološki diskurs o *sound art*-u, pa samim tim ni o odnosu između muzike i *sound art*-a, kao i atraktivnost i aktuelnost ovog koncepta, jesu faktori koji su me motivisali da pokušam da obradim ovu tematiku, i to prvi put na srpskom jeziku. Takva odluka je logičan ishod mog kontinuiranog interesovanja za savremene muzičke/umetničke prakse, najpre ispoljenog tokom završne godine osnovnih studija muzikologije na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu i izrade diplomskog rada *Modernistički projekat Pjera Šefera: od ispitivanja radiofonije ka muzičkim istraživanjima*, pod mentorstvom vanr. prof. dr Vesne Mikić. Razgovori i diskusije sa profesorkom Mikić, kao i sa profesorom dr Miodragom Šuvakovićem, ostvareni u periodu mog pohađanja doktorskih studija muzikologije, naročito su me inspirisali, ali i ohrabрили da se dalje i odlučnije upustim u studiranje novih umetničkih pojava. Ipak, čini se da su moju zainteresovanost za polje eksperimentalnog umetničkog delovanja i rada sa zvukom, ponajviše podstakli, osim samog zvuka, umetnici posvećeni zvuku i njihovi radovi koje sam imala prilike i uživo da čujem/vidim tokom proteklih godina u Beogradu, u okviru događaja, koncerata, projekata, izložbi ostvarenih u organizaciji malobrojnih entuzijasta, kao što su Ksenija Stevanović i Ivana Neimarević (*Činč – inicijativa za savremenu muziku*), odnosno tokom festivala *Dis-patch*, *Resonate*, *Ring-Ring* ili u okviru aktivnost galerije G12HUB. Među umetnicima koji su se predstavili beogradskoj publici bili su neki od vodećih reprezentanata savremene *sound art* scene, poput: Brendona LaBela (Brandon LaBelle), Franciska Lopeza (Francisco López), Štefana Matjua (Stephan Mathieu), Alesandra Bozetija (Alessandro Bosetti), Stefana Pilije (Stefano Pilia), Fabija Orsija (Fabio Orsi), Tomasa Kenera (Thomas Köner), Lorenasa Inđliša (Lawrence English), BiDžeja Nilsena (BJ Nilsen/Hazard), Zbignjeva Karkovskog (Zbigniew Karkowski), Tima Hekera (Tim Hecker), Alve Nota (Alva Noto/Charsten Nicolai), Vilijama Bazinskog (William Basinski), Zimuna (Zimoun).

Pod ovim uticajima odlučila sam da temeljnije upoznam, proučim i sagledam inovativne pristupe u radu sa zvukom, studiranjem relevantnih pisanih izvora i slušanjem/gledanjem/analiziranjem konkretnih zvukovnih ostvarenja. Zapravo, moja

namera je da najpre realizujem obuhvatnu sliku o disciplini u nastajanju, *sound art*-u, sumiranjem i kritičkim sagledavanjem dosadašnjih saznanja, dometa, diskursa, a potom i da učinim novi korak i to u pravcu: isticanja problematike uodnošavanja, umrežavanja i prožimanja muzike i *sound art*-a, posebno u kontekstu govora o *umetnostima zvuka*; inoviranja postojećeg diskursa o *sound art*-u, muzici i *sound art*-u, odnosno o *umetnostima zvuka*, na fonu muzikoloških dostignuća i aparatura, ne zanemarujući mogućnost ostvarivanja interdisciplinarnih dijaloga i diskusija.

Pošto je muzikologija nauka o muzici kao (jednoj od) *umetnosti zvuka*, tačnije nauka o *umetnosti zvuka* koja je znatno pre *sound art*-a 'dobila pravo' na zvuk, polazim od pretpostavke da bi muzikološki diskurs mogao da predstavlja platformu za sagledavanje i razumevanje *sound art*-a. Stoga, moji ciljevi su:

- da iz muzikolške vizure uočim, akcentujem i razmotrim mesta uodnošavanja, umrežavanja i prožimanja muzike i *sound art*-a;
- potom, da 'pribavim' (muzikološku) argumentaciju kojom bih opravdala ideju problematizacije odnosa između ove dve prakse;
- i, na kraju, što je možda i najvažnije, da pripremim 'tle' na kojem bi muzikologija mogla da 'stekne pravo' na *sound art*.

Do ovih ciljeva pokušaću da dođem prolazeći kroz mrežu diskursa o *sound art*-u/muzici i *sound art*-u, te traganjem za 'nitima' koje privlače i povezuju ove dve prakse, iz nekoliko 'koraka', sa nekoliko 'strana', tj. perspektiva:

- *teorijske* – podrazumeva definisanje, objašnjavanje, interpretiranje, sistematizovanje osnovnih termina, pojmova, zakonitosti, karakteristika, kategorija vezanih za *sound art*;
- *istorijske* – podrazumeva dijahronijsko praćenje procesa 'oslobađanja' zvuka na polju muzike i drugih umetnosti (prevashodno u poetičkoj sferi), kao i uočavanje početnih impulsa koji su uticali na formulisanje *sound art*-

a, pri čemu me ne zanima isključivo istorijski tok 'oslobođanja' zvuka, već tok konstituisanja ideje o 'oslobođanju' zvuka;¹

- *diskursa o muzici/oko muzike (estetičkih, filozofskih, teorijskih)* – u ovom kontekstu važno mesto razrade biće ontološko i fenomenološko pozicioniranje koncepta muzike i *sound art*-a zarad utvrđivanja tačaka diferencijacije, ali, još važnije similariteta između ovih 'disciplina;
- *poetičke* – podrazumeva analitički pregled odabranih primera koji mogu da budu određeni kao *sound art*. Napominjem da ću govor o poetikama formirati prevashodno u kontekstu globalnih umetničkih praksi, ali i da ću nastojati da u razmatranje uključim i lokalni kontekst, odnosno nekolicinu primera eksperimentalnog rada sa zvukom (kao i diskursa o eksperimentalnom radu sa zvukom) nastalih na našim prostorima koji mogu da budu okarakterisani kao (proto)*sound art*.

¹ Stoga, mogu reći da ću prakse rada sa zvukom i diskurse o zvuku sagledati i iz genealoške perspektive. Genealogiju shvatam, prema Fukou (Michel Foucault), kao metod za razumevanje načina na koji se subjekt konstituiše kroz istoriju. Tačnije, genealogija je „oblik istorije koji izveštava o konstituciji znanja, diskursa, područja predmeta, itd., a da ne mora da se poziva na neki subjekt...” (cit. Fuko 1976/2012, 120).

UVOD

*Ne treba da se plašiš početka;
mi smo svi ovde da bismo ti pokazali
da diskurs pripada poretku zakona,
dugo smo čekali na njegovu pojavu,
za njega je pripremljeno mesto koje mu ukazuje čast,
ali ga razoružava;
i ako diskurs ponekad ima neku moć,
ona potiče od nas, i samo od nas.*

(Fuko 2007, 6–7)

Analizirajući Kafkinu (Franz Kafka) pripovetku „Jazbina” („Der Bau”) Mladen Dolar izdvaja jednu indikativnu situaciju: glavni junak priče, neodređenog identiteta (pretpostavićemo jazavac, budući da živi u jazbini), budi se iz dužeg sna nakon što je opazio „jedva čujno šištanje” nedefinisanog porekla (Dolar 2011, 3; upor. Kafka 1984, 429).² U tom trenutku on je veoma uznemiren i zabrinut jer sluti, upravo vođen slušanjem neprijatnog zvuka/šuma³ da je životno ugrožen i da je neprijatelj, najverovatnije iz spoljnog sveta, prodro na samo njegovu teritoriju, inače skrivenu, zaštićenu od spoljnih uticaja i ispunjenu dubokom podzemnom tišinom.⁴ Kako bi utvrdio izvor i uzrok potencijalne opasnosti, glavni akter osluškuje i prati intenzitet zvuka, demonstrirajući istovremeno 'snagu' (sopstvenog) čula sluha i potencijal samog zvuka koji 'ulazi' u

² Filozofska čitanja Kafke su mnogobrojna. Izdvojiću doprinos Žila Deleza (Gilles Deleuze) i Feliksa Gatarija (Felix Guattari) koji su se bavili Kafkinom poetikom u studiji *Kafka: Pour une littérature mineure* (1975, Les Éditions de Minuit) (vidi prevod na srpski: Delez i Gatari, 1998). Delez je pisao o Kafki i u spisu *Logique du sens* (1969, Les Éditions de Minuit). Prema Dolarovom navođenju, Lakan (Jacques Lacan) je jedno svoje predavanje iz 1962. godine posvetio upravo pripovetki „Jazbina”, iako nikada nije pominjao Kafku u svojim objavljenim radovima. Martin Hajdeger (Martin Heidegger), mada nezainteresovan za Kafkinu poetiku, takođe nije ostao indiferentan prema ovom Kafikinom ostvarenju (Dolar 2011, 2; upor. Dolar 2006, 165–188; pogledaj video zapis Dolarovog izlaganja: http://youtube/w6_hVu8tJqk; pristupljeno 1. novembra 2013).

³ U kontekstu jazavčevog okruženja, ovaj šum, tj. neodređeni zvuk možemo da okarakterišemo kao buku. Jer je, bez obzira na intenzitet, ovaj zvuk narušio tišinu njegovog zvučno izolovanog doma. U tom smislu, potrebno je diferencirati imenice „šum” i „buka”. Kako bih to učinila, rukovodiću se objašnjenjem iznetim u *Rečniku srpskog jezika* Matice srpske (2007). Šum je „nedoređeni zvuk koji nastaje nepravilnim treperenjem zvučnih talasa”, dok je buka snažan, jak šum. U prvom slučaju, dakle, parametar za definisanje je (neodređena) visina zvuka, a u drugom se, pored toga, uzima u obzir i njegov intenzitet. U oba slučaja, dakle, radi se o šumovima. U nastavku rada ove termine ću upotrebljavati u skladu sa ovim određenjem.

⁴ Nakon što je čuo buku – „jednom kao šištanje, a drugi put kao zviždanje” – glavni junak naslućuje da su tokom njegovog odsustva iz jazbine neke sitne životinje ušle u nju i napravile novi put koji se ukrstio sa postojećim putem. Na preseku dva puta strujanje vazduha prouzrokovalo je buku (vidi Kafka 1984, 429–30).

prostor i 'osvaja' ga.⁵ Kafkin junak tako demonstrira značenje tri gotovo aksiomske teze, nezaobilazne u diskursu o zvuku – nasuprot oku koje je 'natkriveno' i zaštićeno, uho je potpuno 'ogoljeno' i stalno 'otvoreno' za percipiranje zvukovnih⁶ senzacija;⁷ pošto je 'istrenirano' slušanjem jezika, uho je brže od oka u primanju i obradi informacija; uho omogućava zvuku da neprestano i intenzivno kruži, okružuje, deluje, signalizira, označava... (upor. Kim-Cohen 2009, xviii; LaBelle 2008, ix; Voegelin 2010, 11; Šion 2007, 15).

O značaju interkacije između uha i zvuka, tačnije procesa slušanja, Kafka, dakle, govori iz vizure vanvremenske parabole, odnosno alegorijske predstave subjekta i Drugog, dok je Dolar dalje problematizuje u realnom dijahronijskom trenutku (vidi Dolar 2011, 4, 16). On, naime, Kafkin odnos prema zvuku vidi kao posledicu važnog istorijskog preokreta u kulturi i umetnosti koji se odigrao baš u periodu nastanka „Jazbine”, početkom druge decenije 20. veka,⁸ odnosno u jeku 'bujanja' modernizma i „ontološkog otvaranja” muzike prema zvuku ili, možda je preciznije reći, reverzije muzike zvuku (Dolar 2011, 18; upor. Scruton 1997, 16–18). Do tog trenutka, naime, koncentrisano slušanje zvuka (kao tona) bilo je pozicionirano u muzički kontekst i podrazumevalo je bezinteresno, akuzmatičko slušanje, tj. slušanje distancirano od materijalnog sveta i uzroka zvuka (vidi Scruton 1997, 3, 221; upor sa: Lipman 1997, 46–

⁵ Mišel Šion (Michel Chion) ovakvo slušanje karakteriše kao „uzročno”, a to znači da slušalac koristi zvuk kako bi prikupio što više informacija o njegovom izvoru (detalj. Šion 2007, 27–9).

⁶ Zbog čega radije koristim pridev „zvukovni” nego „zvučni” (izuzev u slučajevima kada se radi o opšteprihvaćenim terminima, poput „zvučne poezije” i sl.) objasniću u segmentu rada posvećenom terminologiji. Vidi str. 61.

⁷ Ipak, prema Sloterdijku (Peter Sloterdijk) stav da se uho ne može 'zatvoriti' je samo mit jer savremena otorinolaringološka i psiholingvistička istraživanja ukazuju na mogućnost „ciljnog slušanja”. Naime, ispitivanja ljudskog sluha i njegove evolucije francuskog naučnika Alfreda Tomatisa (Alfred A. Tomatis) pokazala su da se uši rano razvijaju i da dete još od prvih stadijuma razvoja, a naročito tokom druge polovine prenatalne faze, može sasvim dobro da čuje, do te mere da je u stanju da ciljno sluša i da „zatamnjuje velika područja buke” (udarci srca, rad probavnih organa majke i sl). Tada, dakle, uho ovladava i sposobnošću da ne čuje, odnosno da iz intrauterine buke izdvoji glas majke, što znači da su „čujenje i nečujenje izvorni modusi presubjektivnih moći” (prema Sloterdijk 2010, 503, 508).

⁸ Tačnije, ova pripovetka, čiji je kraj inače izgubljen, nastala je u zimu 1923–1924. godine. Posle nje, pred svoju smrt, marta 1924, Kafka je napisao još jednu u kojoj je istaknuta uloga zvuka i glasa, „Pevačica Jozefina ili narod miševa” (vidi Kafka 1984, 446–463). Ipak, ovo nisu jedini primeri Kafkinog referiranja na „čistu zvučnu materiju” (Delez i Gatar 1998, 9). U pripovetkama „Opis jedne borbe”, „Preobražaj”, „Velika buka”, „Istraživanja jednog psa”, „Čutanje sirena” i romanu *Amerika* pronalazimo brojne primere isticanja zvuka kao sredstva izraza (upor. sa Delez i Gatar 1998, 9–11).

7, 50, Hamilton 2007a, 96).⁹ Ovakav, akuzmatički karakter muzičkog iskustva i slušanja oblikovan je pod okriljem muzičkog kanona formiranog uzdizanjem buržoaske kulture krajem 18. veka, kada je muzika dobila status jedne od najapstraktnijih umetnosti (Hamilton 2007a, 112).¹⁰ Formiranjem koncepta modernizma određenje muzike kao paradigmatičke apstraktne umetnosti postaje mesto intenzivnog preispitivanja, budući da je „modernizam nametnuo veći broj zvukova i stavio jači akcenat na slušanje...” (cit. Kahn 1999, 9). Kafka je, kao *par excellence* predstavnik modernizma, slikovitim prikazom života u jazbini upravo ukazao na ovaj obrt, tj. na rađanje ideje emancipacije zvuka i, kako Dolar smelo poetira, gotovo vizionarski anticipirao savremene prakse rada i istraživanja sa zvukom/zvuka (Dolar 2011, 18).¹¹ U tom smislu, „Jazbinu” možemo da tumačimo kao metaforu za moderno društvo s početka 20. veka u kojem se slušanje zvukova različitog porekla (nemuzičkih i muzičkih) profilisalo kao jedna od važnih veština egzistiranja. Tako čitanjem Kafke i Dolara (Kafke posredstvom Dolara) dolazim do inicijalne teze svog uvodnog izlaganja koja glasi: **od pojave modernizma razvoj auditivne kulture je u ekspanzivanom kretanju**, uprkos dominaciji, pa čak, hiperbolično rečeno, „tiraniji vizuelnog” (O’Callaghan 2007, 16).¹²

Istorijski posmatrano, ’ustoličenje’ oka uspostavljeno je još u vreme antičkih civilizacija, uvođenjem fonetskog pisma, čime je, smatra se, prvi put narušena ravnoteža između čula (Mekluan 1969/2012, 22).¹³ Potom, jačanje uloge oka propagirano je i u

⁹ Sintagmu „uzrok zvuka” ne bi trebalo izjednačiti sa sintagmom „izvor zvuka.” Dok je izvor fizičko telo, uzrok je pojava ili radnja koja zvuk daje za posledicu.

¹⁰ Kada estetičari poput Skrutona (Roger Scruton) ili Hamiltona (Andy Hamilton) govore o muzici kao apstraktnoj umetnosti oni akcentuju njen nereprezentacijski karakter i činjenicu da ona ’ne govori’ o svetu oko nas. Skruton to objašnjava sledećim rečima: „Mi nismo *deus* sveta zvuka, kao što smo *deus* vizuelnog sveta. Ja vidim stvari *ispred* sebe, prostorno povezane sa mnom. Ali ja ne stojim *u* svetu zvuka kao što stojim u svetu pogleda [...] Svet zvuka je metafizički odvojen od nas” (Scruton 1997, 13).

¹¹ Dejvid Tup (David Toop) takođe tvrdi da na polju slikarstva i književnosti postoji značajan korpus dela koja anticipiraju savremeni diskurs o zvuku i slušanju. Bogate izvore, recimo, predstavljaju roman Vilijama Foknera (William Faulkner) *Buka i bes* i Džojsove (James Joyce) novele (vidi Toop 2000, 107).

¹² Nasuprot ovom stavu, postoji i mišljenje da je modernizam u potpunosti vizuelna ’epoha’ (Voegelin 2010, 55).

¹³ Mekluan (Marshall McLuhan) o tome kaže: „Izoštavajući i uvećavajući ulogu vida, fonetsko pismo je umanjilo značaj čula sluha, dodira, ukusa, mirisa, prožimajući diskontinuiranu kulturu plemenskog čoveka i prevodeći njegovu organsku harmoniju i složenu sinesteziju u uniformni, povezani i vizuelni modalitet koji i dalje smatramo za normu ’racionalnog’ iskustva” (Mekluan 1969/2012, 24). On takođe ističe da su Gutenbergova (Johannes Gutenberg) dostignuća takođe uticala na to da vizuelizacija nadvlada slušanje (u knjizi *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962) (prema Kim-Cohen 2009, 92–3). Zanimljivo je da i Štokhauzen (Karlheinz Stockhausen) ističe da je dominacija vizuelnog potvrđena zahvaljujući Gutenbergovom pronalasku, tj. razvoju procesa štampanja (Stockhausen 1971/1989, 107).

filozofskom diskursu koji je čulo vida izjednačavao sa razumom i kognicijom,¹⁴ a sa ove putanje nisu odstupili ni filozofi srednjeg veka i modernog doba učinivši da „vizuocentrizam”¹⁵ postane kognitivna paradigma (Ihde 2007, 7; O’Callaghan 2007, 2; upor. Jay 1998, 66). Naime, srednjovekovna sholastička teologija propagirala je optiku, nauku o svetlosti i zakonima gledanja, kao ključni princip manifestacije i spoznaje božanskog, pa ujedno i života. Uporedo sa ovim učenjima, definisanje perspektive na polju vizuelnih umetnosti i arhitekture renesanse takođe je potvrdilo dominaciju pogleda i čula vida. Pojavom racionalizma i empirizma, odnosno postavljanjem pitanja o sticanju saznanja putem čulnih iskustava, ali i razvojem optičkih instrumenata,¹⁶ pogled/čulo vida se reafirmiše, kako ističe Dekart (René Descartes), kao „najplemenitije i najobuhvatnije od svih čula” (prema Mirzoeff 1998, 60).¹⁷ U tom kontekstu, u odnosu na čulo vida, čulo sluha je, uz ostala čula, sistematizovano kao ’potčinjeno’. Empiristi, dalje, učvršćuju ovu tezu, razrađujući mišljenje da je zvuk samo jedan od sekundarnih, subjektivnih kvaliteta materijalnog objekta (poput boje, ukusa i mirisa)¹⁸ koji izaziva senzacije kod percipirajućeg subjekta, ali koji ga ne informiše o objektivnim činjenicama. Iz toga sledi da je objektivno sagledavanje stvarnosti moguće na osnovu primarnih kvaliteta predmeta (čvrstoća, mirovanje/kretanje, prostiranje i broj) kao kvaliteta čija je proverljivost

¹⁴ O tome, na primer, svedoči Heraklitova izjava da su „oči precizniji svedoci od ušiju” (cit. prema Ihde 2007, 7). Aristotel je formirajući hijerarhiju između pet čula na vrh lestvice postavio čulo vida, pa potom sluha, mirisa, ukusa i dodira, ističući još da „više od svega vrednujemo pogled [...] jer pogled je fundamentalni izvor saznanja” (prema Suisman 2010, 4; cit. prema Ihde 2007, 7).

¹⁵ Termin „vizuocentrizam” (eng. visuocentrism) uvodi Kejsi O’Kalahan (Casey O’Callaghan) kako bi opisao stanje dominacije vizuelne informacije (O’Callaghan 2007, 4–8). Iako ne pominje Deridu (Jacques Derrida), moguće je da O’Kalahan ovaj pojam formuliše imajući u vidu njegovu kritiku „fonocentrizma” (fr. phonocentrisme) – dominacije glasa i govora, naspram pisanog jezika (vidi Derrida 1976).

¹⁶ Krajem 16. i početkom 17. veka nastaju prvi instrumenti koji ’poboljšavaju’ pogled, poput mikroskopa i teleskopa.

¹⁷ Dekart razmatra ovaj stav u traktatu *Reč o metodi* (1637). Nešto kasnije, u traktatu *Meditacije o prvoj filozofiji* (1641) Dekart izriče novo viđenje koje čula, pa i čulo vida, potčinjava razumu: „mislit ću da nebo, zrak, zemlja, boje, likovi, zvukovi i sve ostale izvanjske stvari nisu ništa drugo nego obmane snova, zamke koje je postavio (zloduh, BL) mojoj lakovjernosti: promatrat ću sebe samog kao da nemam ruku, ni oči, ni mesa, ni krvi, niti kakva osjetila, nego da sve to imam jer krivo mislim [...] Pretpostavljam stoga da su lažne sve stvari koje vidim [...] nemam nikakvih osjetila [...] Šta će onda biti istinito? Možda jedino to, da ništa nije sigurno [...] Sada ću zatvoriti oči, začepiti ću uši, odvratiti ću sva svoja osjetila, čak ću i sve slike tjelesnih stvari izbrisati iz svojeg mišljenja, ili ću ih barem, jer se to jedva može postići, smatrati ispraznim i lažnim, te ću se obratiti sebi samom i nastojati – razmotrivši pognije – upoznati bolje sama sebe i više se približiti sebi” (Descartes 1998, 18–9, 26).

¹⁸ Ovu kategorizaciju formira jedan od začetnika empirizma, Džon Lok (John Locke), u studiji *Ogledi o ljudskom razumu* (1689).

moguća, pre svega, angažovanjem 'racionalnijeg' čula – čula vida.¹⁹ Upravo tada i zbog toga, vizuelna informacija postaje primarno sredstvo saznanja i dobija hegemonu epistemološku ulogu (prema O'Callaghan 2007, 5; upor. Erlmann 2010, 10; Voegelin 2010, 13).

Međutim, početkom 20. veka, proširenjem fundusa zvukova usled tehnološkog napretka i razvoja tehnologije za snimanje i reprodukciju zvuka, formiranjem specifičnih diskursa koji u središte stavljaju opažanje zvuka, pre svih, fenomenološkog, ali i stvaranjem medicinskih preduslova za proučavanje čula sluha,²⁰ usledio je proces egalizacije 'snaga' oka i uha (Ihde 2007, 17; upor. Kahn 1999, 9). To je uslovalo pojavu **nove audio kulture zasnovane na temeljnijem promatranju zvuka, naročito njegovih kreativnih potencijala, te isticanju čina slušanja, što su pojave koje su preusmerile tok evolucije muzike ali, gotovo neočekivano, i drugih (vizuelnih) umetnosti** (Cox i Warner 2005, xiii; upor. Rancière 2002, 19). Važno je istaći da su procesi 'oslobađanja' zvuka/obrta ka zvuku, formiranja nove audio kulture i remarkiranja granica između dva sveta, auditivnog i vizuelnog, započeti najpre na tlu muzike, da bi potom nastavili svoj tok i izvan muzičkih okvira, u sferi vizuelnih i višemedijskih umetnosti (vidi Drobnick, 2004 10; Sloterdijk 2010, 481).

Naime, od početka 20. veka na polju zapadnjačke umetničke muzike moguće je pratiti kontinuirani estetski preobražaj koji je podrazumevao zamenu „ideologije instrumentalnog puritanizma” interesovanjem za „zvuk kao zvuk” (Hamilton 2007a, 41). Otkrivanjem *zvuka po sebi*, najpre usled muzičkog 'apsorbovanja' zvukova koji postoje izvan muzike – zvukova svakodnevnog života neodređene visine (obično determinisanih kao buka), fundus muzičkog materijala se amplificirao. Zvukovi ovog tipa doveli su do odlučujućeg preokreta u razvoju savremenog muzičkog jezika, a njihovu pojavu beležimo još u prvoj polovini prošlog veka, u stvaralaštvu umetnika poput Rusola (Luigi Russolo), Satija (Erik Satie), Vareza (Edgar Varèse), Kaula (Henry Cowell), Antejla (George

¹⁹ Jer, za razliku od ušiju koje ne raspoređuju čuto, već sastavljaju sopstveni, efemeran redosled, oči funkcionišu kao alatke za razvrstavanje slika prema razlikama (Voegelin 2010, 34).

²⁰ Značajno je pomenuti da se upravo krajem 19. i početkom 20. veka stiču i medicinski preduslovi za temeljnije posmatranje čula sluha intenzivnijim razvojem otologije – nauke o ušima i ušnim bolestima (Erlmann 2010, 24). Ova nauka je utemeljena krajem 17. veka zahvaljujući radu anatoma Gišara Diverneja (Guishard Joseph Duverney) koji je objavio prvi *Traktat o organu za slušanje* 1683. godine.

Antheil) i dr.,²¹ odnosno u vreme kada zvukovni označitelji industrijalizacije i urbanizacije proširuju kanonizovani zvukovni 'prostor'. Ovi umetnici predlažu alternativu muzičkim zvukovima, pa čak i samom konceptu muzike kao umetnosti tonova, pripremajući tlo za radikalnije zvukovne eksperimente. Dalje, sredinom prošlog veka, potreba za suočavanjem sa zvukovima koji su svuda oko nas, koji konkretno postoje, postaje sve uočljivija. Ovome su se posvetili Džon Kejdž (John Cage) i Pjer Šefer (Pierre Schaeffer), možda dve najuticajnije figure u lancu ekspanzije zvukovnog fundusa muzike. Oni se zalažu za ukidanje granica između zvuka i muzičkog zvuka, proklamujući stav da svaki zvuk može da postane muzički/muzika (Cage 1937/2011, 24; prema LaBelle 2008, 4; Kahn 1993/2011, 30–31). Kejdž i Šefer, stoga, anticipiraju stanje koje će obeležiti period poslednje tri decenije prošlog i prve dekade ovog veka, tokom kojeg je „zvuk zamenio muziku kao objekat kulturne fascinacije” (Cox 2006, 80).

Ali, ovome je prethodio još jedan, zanimljiv i možda neočekivan splet umetničkih poteza – od kasnih 1950-ih godina tok emancipacije zvuka račva se na put koji je verifikovao hegemoniju vizuelnog. Naime, umetnici hepeninga i fluksusa, pa potom i minimalisti i konceptualisti, putem performansa, instalacija i teatarskih prikaza, usmeravaju rad sa zvukom ka sferi vizuelnih umetnosti, a na fonu uticaja poteklih iz, pre svega, Kejdžove muzičke prakse (vidi LaBelle 2008, 49).²² Umetnici pozne moderne prave radikalni korak i predstavljaju zvuk najpre u galerijskom prostoru, stavljajući akcenat na njegove do tada zanemarene dimenzije – uz 'čujna' svojstva, poput visine, tembra, jačine, do izražaja dolaze i ona 'nečujna', kao što su trajanje i prostornost (vidi Hegarty 2010, 169; upor. Kahn 2005, 4). Prihvatajući zvuk kao izlagački 'predmet', galerija postaje temporalizovan prostor u kojem se posetilac duže zadržava nego inače (Eno, prema Scoates 2013). Upotreba zvuka, najpre, omogućila je vizuelnim umetnicima da se suoče sa trajanjem u inače, prema ustaljenom mišljenju, vanvremenskom svetu vizuelnih umetnosti; potom, omogućila im je i da dodatno istraže prostor (prvo onaj 'institucionalizovan', a onda i prostore izvan institucionalnih okvira), odnosno prostornost kao dimenziju zvuka; konačno, rad sa zvukom u sferi vizuelnih umetnosti

²¹ O ovome ću više govoriti u drugom poglavlju rada.

²² Ipak, to ne znači da je muzika prestala da bude oblast za eksperimentisanje sa zvukom. Naprotiv, muzičko tle je postajalo sve 'plodnije' za eksperimente ovog tipa, naročito usled pojave elektronskog medija.

omogućio je umetnicima da prošire sopstvene vidike i kompetencije: „potreba da se reintegrišu umetnosti u kojima zvuk, u svojim mnogostrukim oblicima, igra značajnu ulogu, odvela je umetnike ovog veka (20. veka, BL) daleko izvan tradicionalnog opsega slikarstva ili skulpture, ka njihovim sopstvenim telima i glasovima, ka vremenu, prostoru i okruženju” (Delehanty 1981/2013, 36; cit. prema Furlong 1994, 67). Tako dolazimo do kontradiktornosti koja se preobražava u potpuno logičnu konstataciju: zvuk u praksama vizuelnih umetnika postaje *dogadaj* čija 'nečujna' ili performativna svojstva usmeravaju posmatrača na vizuelnu dimenziju umetničkog rada (prema LaBelle 2008, 60; LaBelle 2010, 6; upor. Delehanty 1981/2013, 31). Upravo je ovo 'ozvučavanje' vizuelnih umetničkih praksi, koje je naročito uzelo maha pojavom postmodernizma, uticalo na 'transformaciju' vizuelnih umetnosti (Mitchell 2005, 76).²³ Artur Danto (Arthur C. Danto), govoreći o postistorijskom stanju umetnosti, uočava dva toka evolucije vizuelnih umetnosti, odnosno medija vizuelnih umetnosti: *razvoj* – podrazumeva očuvanje primarnih medijskih sredstava i korišćenje tradicionalnih materijala; *transformacija* – podrazumeva prevazilaženje granica medija, u čemu značajnu ulogu ima tehnologija (Danto 1986, 92). Upravo je uloga (digitalne) tehnologije u ovom slučaju ključna jer je upotreba tehnologije rad sa zvukom učinila praktičnim, omogućivši mu da postane pogodan i dostupan medij stvaranja, baš kao što je, tridesetak godina ranije, to bio video rad:

Pre deset ili petnaest godina činilo se kao da je svaki slikar počeo da stvara video rad [...]. zbog toga što je pravljenje videa postala realna mogućnost [...] Zvuk je jednostavno postao novo sredstvo za koje su se umetnici zainteresovali, bilo da je to interesovanje došlo istorijskom linijom [...] ili zato što su umetnici sada sposobni da rade u mediju koji deluje sveže i novo [...] (Roden 2004).

Drugim rečima:

Ulazak zvuka [...] u plastičke umetnosti najavio je ništa manje do novi početak. Na ovom početku bila je reč, izgovorena reč, ambijentalni zvuk, buka, muzika i tišina; sve to je omogućilo umetniku da transformiše

²³ Mičel još dodaje da je ovakav ishod zapravo pokazao da vizuelni mediji i ne postoje jer angažuju i druga čula, odnosno da je čista vizuelna percepcija nemoguća, te da se samo može govoriti o mikstmedijima. On stoga tumači čistu vizuelnu umetnost kao anomaliju i devijaciju u mnogo starijem lancu mikst i hibridnih medija (Mitchell 2005, 76).

vizuelne umetnosti u novi, treći svet [...] U ovom svetu [...] umetničko delo, nekada beščujno, neprolazno i bezvremeno, sada postaje hibridan objekat (Delehanty 1981/2013, 36).

Nakon što je ponikao u svetu muzike i nastanio se u svetu vizuelnih umetnosti, zvuk osvaja i „treći svet”.²⁴ To je polje na čijem tlu eksperimentalne strategije u radu sa zvukom potekle iz muzike ostvaruju hibridnu vezu sa vizuelnim umetnostima, što, važno je naglasiti, ne znači da muzika nije bila izložena uticajima vizuelnih umetničkih praksi (Cox 2011, 145; upor. Cox 2009a). Naprotiv, u ovom kontekstu, mnogi muzičari počeli su da preispituju tradicionalni sistem muzike i da se okreću savladavanju tehnika drugih umetničkih oblasti (Tittel 2009, 61).²⁵ Štaviše, ove dve 'discipline' našle su se u recipročnom odnosu, pa su atributi trajanja i prostornosti dobijali i svoju 'omuzikaljenu', odnosno 'vizuelizovanu' verziju (Cox 2011, 145). Zanimljivo je istaći da su se muzičari i vizuelni umetnici gotovo istovremeno, kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih, zainteresovali za nove pristupe, te prostorna i vremenska komponenta zauzimaju važno mesto u delima muzičara, pre svega onih eksperimentalnih (ili, da upotrebim pleonazam, marginalizovanih, makar na samom početku njihovog delovanja) koji se danas smatraju pionirima *sound art*-a, poput Maksa Nojhausa (Max Neuhaus), La Monte Janga (La Monte Young), Alvina Lusijea (Alvin Lucier), Merijen Amačer (Maryanne Amacher), Kristine Kubiš (Christina Kubisch), Rejmonda Marija Šejfera (Raymond Murray Schafer), Anee Lokvud (Annea Lockwood), Hildegard Vesterkamp (Hildegard Westerkamp), Kristijana Markleja (Christian Marclay), odnosno u delima vizuelnih umetnika, kao što su Hari Bertoja (Harry Bertoia), Bil Fontana (Bil Fontana), Robert Moris (Robert Morris), Majkl Ašer (Michael Asher), Brus Nauman (Bruce Nauman) i dr. (Cox 2011, 145). Reciprocitet na relaciji muzika – vizuelne umetnosti moguć je upravo zahvaljujući zvuku kao tački zbližavanja na kojoj su ove dve umetničke grane našle

²⁴ Za Vladana Radovanovića sintagma „treći svet” odnosi se na elektroakustičku muziku. „Treći svet’ zvukova” ’crpi’ svoja sredstva izraza iz dve dispartatne baze: neposredno, iz tehnologije/audiotehnologije, odnosno posredno iz moderne vokalnoinstrumentalne muzike (vidi Radovanović 2010, 8; 1986, 73). Ovo viđenje takođe možemo da povežemo i sa Štukušenšmitovom (Hans Heinz Stuckenschmidt) tezom o elektronskoj muzici kao „trećem stadiju muzike”, koji je usledio posle faze vokalne (prvi stadijum) i instrumentalne (drugi stadijum) muzike (Stuckenschmidt 1958, 12–13; upor. Radovanović 2010, 15–6). U oba slučaja, kao i u slučaju navoda Suzan Delihanti (Suzanne Delehanty), „treći svet” je mesto na kojem se susreću tehnologija i eksperimentalne umetničke prakse.

²⁵ O proširenju umetničkih kompetencija govoriću u poslednjem poglavlju rada.

zajednički interes formiran oko ideje o zvuku kao autonomnom entitetu, kao subjektu i objektu umetničkog kreiranja. Navedeni proces 'osamostaljenja' zvuka, drugim rečima, moguće je objasniti kao put od kompozicije sa zvukom, do kompozicije zvuka, ili, preciznije, kao postupak kretanja od umetnosti zvuka do *umetnosti o zvuku* (Kahn 1999, 17; LaBelle 2006, xii; Cox 2004 04.24.04 12:15).

Nije slučajno da su posledice ovog preokreta bile u potpunosti vidljive sredinom 1980-ih godina prošlog veka, baš u vreme kada se, prema rečima Dena Kamerona (Dan Cameron), umetnost uvećavala u kvantitetu i diverzifikovala u opsegu, te profilisala kao *savremena* (Kameron, prema Smit 2014, 52).²⁶ Ako je moderna inicirala interakciju između uha i zvuka i 'otvaranje' muzike i drugih umetnosti prema zvuku, na šta je ukazao Dolar čitajući Kafkinu pripovetku, onda je *savremena* ove procese intenzivirala, promovišući, između ostalog, i ekspanziju (visokotehnoloških) hibridnih umetničkih formi (Albero, prema Smit 2014, 63). U tom kontekstu javila se i praksa koja kao osnovno kreativno načelo postavlja korišćenje zvuka kao autonomnog stvaralačkog medija (Delahanty 2013/1981, 36). Ova praksa podignuta je na temeljima muzike kao umetnosti zvuka i vizuelnih umetnosti i danas opstaje kao aktivna višemedijska mreža rada sa zvukom/o zvuku pod nazivom *sound art*.²⁷ Iako su tokom 20. veka umetnici različitih provinijencija koristili zvuk kao poetički materijal, tek sa pojavom *sound art*-a moguće je identifikovati poseban 'pravac', 'pokret', 'koncept' posvećen isključivo radu sa zvukom, tj. zvuku kao integralnom umetničkom materijalu i imanentnom sredstvu savremene umetnosti (Furlong 1994, 67; vidi Kelly 2011, 14).²⁸ Međutim, ispostaviće se da pitanje granica 'novog sveta' izgrađenog oko pojmova *zvuk* i *umetnost*, ovim ne dobija konačno razrešenje i afirmaciju, već, naprotiv, postaje kompleksnije i komplikovanije.

²⁶ Aleks Albero (Alex Albero) tvrdi da je profilisanje ovog novog „istorijskog perioda” počelo 1989, a ključni događaji koji su na to uticali su: kraj hladnog rata, globalizacija, širenje elektronske kulture i prevlast ekonomskog neoliberalizma (prema Smit 2014, 63).

²⁷ Eksplikacijom termina, pitanjem terminoloških diferencijacija i prevođenja sintagme *sound art* na srpski jezik, baviću se u nastavku rada. Do tog momenta, navodiću ovaj termin u izvornom obliku.

²⁸ Uslovno je moguće govoriti o pravcu i pokretu, jer *sound art* nije vezan za jasno određen vremenski period, geografsku lokaciju ili grupu umetnika (vidi Licht 2009, 3). Stiv Roden takođe zastupa ovaj stav, ističući da „zvuk nije medij koji se razvijao jasnom linearnom putanjom, kao istinski pokret poput futurizma ili čak fluksusa...” (prema Licht 2009, 9). Lender (Dan Lander) smatra da se *sound art* ne može da bude sagledan kao umetnički pokret zbog njegove multifunkcionalne i višemedijske prirode (Lander 2013/1989, 10). Sa druge strane, skoriji radovi ukazuju na *sound art* kao na koncept (prema Kelly, 2011, 14). Ovde bi još trebalo naglasiti da je *sound art* zapravo oblast u nastajanju, što dodatno otežava formulisanje definicija i artikulisanje granica ove prakse (Farrow 2012).

Umetnost zvuka /o zvuku – centralna pitanja

Mnogi tvrde da je muzika jedina i univerzalna *umetnost zvuka*, tačnije umetnost zvuka određene visine (Hamilton 2007a, 40).²⁹ Međutim, izvesno je da postoji muzika koja se zasniva i na zvukovima neodređene visine (koju zapravo neki, poput Skrutona, i neće nazvati muzikom), kao i da postoje druge umetnosti koje koriste zvuk kao sredstvo stvaranja i izraza, ali koje ne potpadaju pod okrilje muzike (poezija, radiofonija, drama i sl.) (Hamilton 2007a, 41; upor. Scruton 1997, 16). U tom smislu, moguće je govoriti o *umetnostima zvuka* i muzici kao samo jednoj niti u mreži umetničkih pravaca baziranih na zvuku kao materijalu, koja je, mora se priznati, znatno zvukovno razrađenija i dominantnija u odnosu na ostale *umetnosti zvuka* (vidi Hamilton 2007a, 41). Stoga, nameću se nova pitanja, zapravo centralna u ovom radu, kojima ću se detaljnije baviti u nastavku:

1. kako i prema kojim parametrima definisati i pozicionirati *sound art* kao *umetnost o zvuku* u kontekstu šireg polja *umetnosti zvuka*?

2. koji je odnos između *sound art*-a i muzike, tj. da li je moguće *sound art* odrediti kao muziku ili je pak ovaj koncept pogodnije interpolirati među 'druge' umetnosti?

3. da li *sound art* predstavlja apsolutno novi i zaseban umetnički žanr?

4. da li uopšte postoji diskurs kojim možemo odgovoriti na ova pitanja?

5. koliko muzikologija kao nauka o muzici/jednoj od umetnosti zvuka može doprineti u traganju za odgovorima, a možda i ustanovljenju nove kategorizacije među umetnostima koje se zasnivaju na zvuku?

Dok poslednja dva pitanja još uvek nisu postala predmet diskusija, ili makar ne u većoj meri, zbog čega ih ovde i postavljam, prva tri pitanja izazivaju brojne rasprave i podeljene stavove koji uglavnom osciluju između tri idejna uporišta:

a. *sound art* i muzika su postavljeni kao antipodni koncepti, tj. kao prakse koje nemaju ista idejna, konceptualna i medijska uporišta, iz čega sledi da se *sound art* definiše kao nemuzička zvukovna praksa čija je aparatura srodnija diskursu vizuelnih umetnosti (vidi npr. Licht 2007, Hamilton 2007a, Cox 2009a);

²⁹ Mada, prema Skrutonu, postoje i zvukovi određene visine koji nisu muzika (zvuk sirene, zvona i sl.) (Scruton 2005, 176).

b. *sound art* se sagledava kao pojava bliska muzici, tačnije elektronskoj eksperimentalnoj muzici (Landy 2007, Demers 2010, Voeglin 2011);

c. *sound art* je oblast rezistentna na klasifikacije, koja se, poput *rizoma*, ne razvija ka jednoj kulminacionoj tački, već se račva, često ametodično i spontano, u različitim/suprotnim smerovima (Licht 2007, 2009; Campesato 2009, 27).

Na osnovu ovih stavova moguće je zaključiti da je *sound art* specifičan medijski/višemedijski sklop, ili, bolje rečeno, pluralno, fluidno, varijabilno, mutirajuće polje medijske/višemedijske razrade otvoreno za interpolaciju različitih umetničkih logika (Licht 2007, 218; Farrow 2012;³⁰ Cox 2004 04.24.04 12:15). Međutim, sa druge strane, ova tri tumačenja su sama po sebi u divergentnom i dijalektičkom odnosu, te automatski ukazuju na nepostojanje jedinstvenog, definitivnog i permanentnog stava o teoretizaciji i klasifikaciji *sound art*-a, što je jedan od aktuelnih problema ove prakse. Takvo stanje stvari je u korelaciji sa diverzitetnim, odnosno interdisciplinarnim profilima umetnika zainteresovanih za zvuk, kao i sa nedostatkom razređenog i standardizovanog diskursa o *sound artu*-u, koji je zapravo u procesu etabliranja, te sa još uvek dominantnom vanakademsom rasprostranjenošću ove prakse. Iako je „u poslednjih nekoliko godina ono što je nekad izgledalo kao podzemni žamor među malim brojem umetnika i teoretičara posvećenih zvuku, sada izašlo na površinu...”, profilisanje i verifikovanje *sound art*-a kao umetničke kategorije u 'područjima moći' očigledno je dugotrajan proces (vidi Kim-Cohen 2009, xxiii; cit. Kelly 2011, 13). Ovde naglašavam reč „proces” jer je važno imati na umu da *sound art* nije istorijski zatvoreno i 'dovršeno' polje umetničkog delovanja, već oblast u nastajanju/postajanju, impermanentne evolutivne linije, zbog čega je prilično problematično donositi konačne zaključke. Sa druge strane, ova naizgled otežavajuća okolnost problematiku proučavanja *sound art*-a ipak čini veoma inspirativnom i podsticajnom, budući da su interesenti za ovu materiju u prilici ne samo da prate nastanak i razvoj discipline, već i da konstruišu diskurs o njoj i implementiraju ga u postojeći jezik o zvuku. Upravo iz tih pobuda i sama sam se opredelila da, parafraziraću Fukoa, stupim u rizični poredak diskursa, a da bih to učinila, najpre ću sagledati već postojeću diskurzivnu mrežu o ovoj tematici.

³⁰ Prema: <http://blogs.saic.edu/sound/2012/01/06/saic-sound-art-theories-symposium-2011-%E2%80%93-a-look-back-by-jonny-farrow/> (pristupljeno 17. decembra 2014).

Poredak diskursa o *sound art*-u

Prva pisana razmišljanja na temu emancipacije zvuka datiraju još s kraja 19. i iz prve polovine 20. veka, a njihovi autori su mahom kompozitori koji su nastojali da kanonizovan tonski fundus 'oplemene' eksperimentalnim zvukovima.³¹ Nadahnuti trendom obogaćenja i ekstenzije zvukovnog fundusa, odnosno zainteresovani za korišćenje zvuka u nemuzičkim medijima, o zvuku pišu, doduše sporadično, i umetnici drugih profila – književnici, slikari, filmski stvaraoci.³² Reč je mahom o autopoetičkim, teorijskim, estetičkim esejima i kraćim studijama u kojima se, najopštije rečeno, problematizuje modernističko pitanje širenja granica muzike i stvaranja nove muzičke paradigme zasnovane na ideji obogaćenja muzičkog jezika uvođenjem vanmuzičkih zvukova, novih instrumenata i tehnologije. Sredinom veka kompozitori, poput Kejdža, Šefera, Štokhauzena, Ksenakisa (Yanis Xenakis) i drugih,³³ pišu o novim muzičkim/zvukovnim konceptima i razgranavanju nove slušalačke kulture, prevashodno na osnovu sopstvenih poetičkih iskustava. Pored toga, o ovoj temi su se izjašnjavali i

³¹ Među značajnim spisima izdavaju se tekstovi: „Insufficiency of the Means for Musical Expression” (1893), „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst” Feruča Buzonija (Ferruccio Busoni) (1907, eng. 1911), „Manifesto dei Musicisti futuristi” (1911), „La musica futurista-Manifesto tecnico” (1911) Frančeska Balile Pratele (Francesco Balilla Pratella), „L’arte dei Rumori” Luiđija Rusola (1913; knjiga 1916), „Que la musique sonne” (1917), „The Music of Tomorrow” (1924), „La mécanisation de la musique – conversation sténographiée” (1930), „Nouveaux instruments et nouvelle musique” (1936), „Music as an Art-Science” (1939), „Rythm, Form, and Content” (1959), „The Electronic Medium” (1962) Edgara Vareza, „The Joys of Noise” (1929), knjiga *New Musical Resources* (1919, 1929) Henrija Kauela (Henry Cowell), tekst „The Future of Music: Credo” (1937) Džona Kejdža, studija *Toward a New Music: Music and Electricity* (1937) Karlosa Čaveza (Carlos Chavez), tekst „Free Music” (1938) Persija Grejndžera (Percy Grainger), itd. Nekim od ovih tekstova baviću se u nastavku rada.

³² Značajno je pomenuti tekst Nikolaja Kuljbina (Nikolai Iwanowitsch Kulbin) „Free Music” (1910), pesmu Vladimira Majakovskog (Vladimir Mayakovsky) „Little Noises, Noises, Booms” (1913), tekstove Rajnera Marije Rilkea (Rainer Maria Rilke) „Primal Sound” (1919), Oldousa Hakslija (Aldous Huxley) „Water Music” (1920), Pita Mondrijana (Piet Mondrian) „The Manifestation of Neo-Plasticism in Music and the Italian Futurists’ Bruiteurs” (1921) i „Neo-Plasticism: Its Realization in Music and Future Theater” (1922), Lasla Moholjija-Nađa (László Moholy-Nagy) „Production – Reproduction” (1922) i „New Form in Music: Potentialities of the Phonograph” (1923), Džige Vertova (Dziga Vertov) „The Birth of Kino-Eye” (1925), Sergeja Ejzenštajna (Sergei Eisenstein) „An Unexpected Juncture” (1928), „The Dynamic Square” (1930), zajednički napis Ejzenštajna, Pudovkina (Vsevolod Pudovkin) i Aleksandrova (Grigori Alexandrov) „The Statement of Sound” (1928), tekst Renea Klera (René Clair) „The Art of Sound” (1929), itd (napominjem da ovde navodim nazive tekstova na engleskom jeziku jer su mi u tom obliku bili dostupni).

³³ Značajan broj Kejdžovih tekstova sabran je u zbirci *Silence: Lectures and Writings* (1961); *A la recherche d'une musique concrète* (1952) i *Traité des objets musicaux* (1966) su nazivi dve Šeferove studije u kojima on postavlja koncept nove, konkretne muzike i muzičkih istraživanja; Štokhauzenovi tekstovi objavljeni su u deset tomova, u periodu od 1963. do 1991. godine; publikacija *Musiques formelles* (1981) sadrži Ksenakisove tekstove nastale na početku njegove karijere.

vizuelni umetnici.³⁴ Od 1960-ih govor o zvuku izlazi iz autopoeitičkih okvira i postaje predmet kontekstualizacije u širem društvenom, kulturalnom, naučnom kontekstu, pa pitanja o zvuku, a naročito slušanju razrađuju i teoretičari medija (Maršal McLuhan /Marshall McLuhan/, Fridrih Kitler /Friedrich Kittler),³⁵ sociolozi, filozofi, lingvisti, semiotičari, politički i ekonomski teoretičari (Teodor Adorno/Theodor W. Adorno,³⁶ Roman Jakobson /Roman Jakobson/, Žak Derida, Rolan Bart/Roland Barthes, Žak Atali /Jacques Attali).³⁷ Jednu od najvažnijih studija na temu kontekstualizacije slušanja, tj. prvu opsežniju studiju o novom, kreativnom slušanju, i to ne samo onom koje se odnosi na umetnički kontekst, već i onom koje je sastavni deo svakodnevice, napisao je kanadski kompozitor Rejmond Mari Šejfer. Reč je o kapitalnom delu *The Tuning of the World* (1977) u kojem Šejfer predstavlja analizu svetske zvukovne situacije, upozorava na zagađenje sredine lošim zvukovima i, razrađujući koncept *akustičke ekologije*, daje predloge za stvaranje 'čistijih' zvučnih okruženja (*soundscape*s).³⁸ Kako je ideja emancipacije zvuka podrazumevala i njegovu materijalizaciju, pitanje prostornosti kao dimenzije zvuka postaje aktuelno, kako sam već navela, krajem 1970-ih i početkom 1980-ih, dakle neposredno pred prva 'ozvaničenja' *sound art*-a kao umetničke prakse, pa se eksperimentalnim muzičarima (mlađe generacije) koji nastavljaju da grade diskurs o zvuku, pridružuju i vizuelni umetnici i istoričari umetnosti.³⁹ Oni pišu o sopstvenim

³⁴ Pomenula bih braću Baše (François Baschet i Bernard Baschet) koji razrađuju koncept „sculptures sonores”, već od 1955. godine. Bernar Baše je 1968. napisao članak „Structures sonores” u kojem je postavio teorijske osnove ove ideje, da bi 1987. u tekstu „Sound Sculpture: Sounds, Shapes, Public Participation, Education” braća zajedno razradila i objasnila koncept zvukovne skulpture (vidi B. Bachet 1968, Bachet 1987).

³⁵ Kitler 1986. godine objavljuje rad „Gramophone, Film, Typewriter” u kojem piše o manjkavostima kanonizovanog muzičkog jezika (Kim-Cohen 2009, 96– 97).

³⁶ Kao jedan od najstarijih među ovim autorima, Adorno je zapravo počeo da piše o slušanju već tokom 1930-ih godina. Među njegove radove na ovu temu ubrajaju se: „The Form of the Phonograph Record” (1934), „On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening” (1938), „The Curves of the Needle” (1927/1965), „The Radio Symphony” (1941), „Opera and the Long-Playing Record” (1969), „Little Heresy” (1965) (vidi zbornik Adornovih tekstova koje je uredio i komentarisao Ričard Lepert /Richard Leppert/ 2002. godine).

³⁷ Videti na primer: *Six leçons sur le son et le sens* (1976) Jakobsona, *De la grammatologie* (1976) Deride, esej „The Grain of the Voice” (1977) Barta, Atalijevu knjigu *Bruits: Essai sur l'économie politique de la musique* (1977).

³⁸ Pojedini autori smatraju da je upravo Šejfer podstakao interesovanje svetske javnosti za zvuk i slušanje (Pinch i Bijsterveld 2012, 8)

³⁹ Pomenuću tekstove muzičara Alvina Lusijea „Careful Listening is More Important than Making Sounds Happen” (1979), Kristine Kubiš „About My Installations” (1986), vizuelnih umetnika Bernharda Lajtnera (Bernhard Leitner), „Acoustic Space” (1985), Bila Vajole „Statement!” (1985), Harija Bertoje „Why is

eksperimentima i novoj pojavi – korišćenju zvuka kao stvaralačkog sredstva u vremenu i prostoru, često vođeni institucionalnim protokolima, tj. povodom izlaganja u galerijskim i muzejskim prostorima. Baš u periodu kada se *sound art* profiliše na vizuelnoj umetničkoj sceni, kompozitor Trevor Višart (Threvor Wishart) piše studiju *On Sonic Art* (1985) u kojoj ukazuje na radikalnu transformaciju muzičkog jezika tokom 20. veka i, u vezi sa tim, na neadekvatnost termina „muzika”, zbog čega predlaže novi termin koji u prvi plan stavlja umetnički rad sa zvukom (mada još uvek prema muzičkim principima). U trenutku kada potencijal zvuka akcentuju vizuelni stvaraoci, nastojeći da kreativni postupak korišćenja zvuka uvedu u svet plastičkih umetnosti, Višart, ispostaviće se, nagoveštava jedan od tokova razrade diskursa o umetnosti zvuka u 21. veku, tok koji će muziku i *sound art* postaviti u dihotomni odnos.

Ono što je u ovim napisima izvesno jeste činjenica da umetnički rad sa zvukom ne može da bude kategorizovan jedinstvenim diskursom, te da postaje predmet različitih disciplina. To je očigledno početkom poslednje decenije 20. veka kada diskurs o zvuku postaje interdisciplinarno profilisan, najpre u izdanju koje predstavlja jedan od prvih pokušaja da se nadomesti „nedostatak informacija i kritičke analize o umetnosti zvuka” (Lander 1990, 63). U pitanju je zbornik *Sound by Artists* čiji su urednici vizuelni umetnik Den Lender (Dan Lander) i umetnik i kustos Mika Leksije (Micah Lexier), a u kojem su objavljeni tekstovi autora različitih provenijencija (kritičara, kustosa, pisaca, kompozitora, video umetnika, umetnika instalacije, vizuelnih umetnika, umetnika performansa, *sound*, audio, radio umetnika). Dve godine kasnije, 1992, publikovan je još jedan interdisciplinarni zbornik posvećen istorijatu zvukovne emancipacije, a u kontekstu razvoja radijske kulture – *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde* (urednici su kompozitor i teoretičar medija Daglas Kan i audio i radio umetnik Gregori Vajthed /Gregory Witehead/).

Tek na prelazu između dva veka primetno je istančanije, temeljnije (u vidu studija ili zbornika tekstova) i učestalije profilisanje diskursa o zvuku kao umetničkom mediju stvaranja, subjektu i objektu graničnih i eksperimentalnih područja umetnosti, pre svega muzike, ali ne još uvek o *sound art*-u kao disciplini. Ovaj diskurs, kao i u predašnjem

Sound Left Outside” (1987), te istoričara umetnosti Đermana Čelanta (Germano Celant) „Artsound” (1981) i Suzan Delihanti (Suzanne Delehanty) „Soundings” (1981).

periodu, nastavljaju prevashodno da oblikuju muzičari/muzički kritičari/kompozitori, pa teoretičari medija, filozofi, vizuelni/digitalni umetnici koji rade sa zvukom, što kao rezultat daje heterogen skup tekstova. Njega čine knjiga muzičara Dejvida Tupa *Ocean of Sound* (1995),⁴⁰ prvenstveno posvećena sagledavanju ambijentalnih mogućnosti zvuka; studija Dagleasa Kana (1999) *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, u kojoj, kako naslov i predočava, autor umetnički rad sa zvukom postavlja u dijahronijski okvir; izdanje *Site of Sound: An Architecture and the Ear* (1999) koje je uredio umetnik Brandon LaBel, posvećeno zvuku i/u prostoru;⁴¹ knjiga Marka Prendergasta (Mark Prendergast) (2000) *The Ambient Century: From Mahler to Trance: The Evolution of Sound in the Electronic Age* u kojoj se takođe razmatraju putevi dekonstrukcije muzičkog kanona i neposrednog 'oslobađanja' zvuka; još jedna Tupova knjiga – *Haunted Weather: Music, Silence and Memory* (2004) o slušanju i zvuku u kontekstu eksperimentalne muzike; *Audio Culture: Readings in Modern Music* (2004) – rider tekstova koje su sakupili filozof Kristof Koks (Christoph Cox) i kompozitor i digitalni umetnik Danijel Vorner (Daniel Warner), posvećenih „novoj audio kulturi”, tj. „kulturi muzičara, kompozitora, *sound* umetnika, naučnika, slušalaca osetljivih na zvukovnu supstancu, čin slušanja i kreativne mogućnosti snimanja zvuka...” (cit. Cox i Warner 2005, xiii).

Svi navedeni napisi predstavljali su veoma značajnu pripremu za, sudeći po broju publikovanih studija, ekspanzivnu problematizaciju *sound art*-a tokom proteklih nekoliko godina. Naime, od 2006. godine objavljena su izdanja koja predstavljaju krucijalna uporišta za definisanje, proučavanje, nadograđivanje, kritikovanje govora o 'disciplini' koja je u procesu nastajanja/*postajanja*. Reč je o publikacijama: *Background Noise: Perspectives on Sound Art* Brendona LaBela (2006), *Sound Art: Beyond Music, Between Categories* gitariste i kompozitora Alana Lihta (Alan Licht) (2007), *Understanding the Art of Sound Organisation* kompozitora i muzikologa Lija Lendija (Leigh Landy) (2007), *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design* Tonija Gibsa (Tony Gibbs) (2007), *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art sound* umetnika Seta Kim-Koena (Seth Kim-Cohen) (2009), *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music* muzikologa Džoane Demers (Joanna Demers) (2010), *Sinister*

⁴⁰ Ova knjiga objavljena je i na srpskom jeziku 2003. godine pod nazivom *Okean zvuka*, u prevodu Relje Bobića (Beograd, Beopolis).

⁴¹ Drugi deo ove studije publikovan je 2011. godine (Berlin, Erant Bodies Press).

Resonance: The Mediumship of the Listener Dejvida Tupa (2010), *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art* umetnice Salome Fogelin (Salomé Voegelín) (2010), *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life* LaBela (2010), *Noise/Music: A History* filozofa Pola Hegartija (Paul Hegarty) (2010) i zbornik radova *Sound* (2011) kojeg je uredio kustos Kejleb Keli (Caleb Kelly).⁴² Takođe, posebno je važno reći da je početkom 2012. godine pojam „sound art” prvi put uvršten u najpriznatiiji rečnik posvećen muzici i muzičarima, *The Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, tačnije u posebno izdanje o američkoj muzici (prvi put objavljeno 1986), kao i da je pojam obradila muzikolog Mendi-Suzan Vong (Mandy-Suzanne Wong). Uz ovaj, obrađeni su i pojmovi „sound and art”, „sound sculpture” i u okviru njega pojam „environmental sound installation” (koji je obradio muzikolog i kompozitor Hju Dejvis /Hugh Davies/). Pored toga, treba pomenuti da se diskurs o novim zvukovnim praksama formira i u časopisima koje izdaju priznate akademske izdavačke kuće (Cambridge Journals, MIT Press), kao što su *Organised Sound*⁴³ i *Leonardo Music Journal*.⁴⁴ Prvi časopis se fokusira na umetničke prakse koje se zasnivaju na upotrebi tehnologije, u sferi od eksperimentalne elektronske muzike do popularne muzike, a značajno je istaći da je 2009. godine publikovan broj (Vol.14, No.1, April) posvećen isključivo pregledu teorija o *sound art*-u, odnosno umetničkih praksi zasnovanih na zvuku.⁴⁵ Drugi časopis postavlja

⁴² Ovom spisku trebalo bi dodati i nekoliko doktorskih disertacija: *Sound art and the annihilation of sound* Šona Dejvisa (Shaun Davies) (1995, Univerzitet zapadnog Sidneja, Fakultet za vizuelne i izvođačke umetnosti); *The creative ear: the ABC’s The listening room and the nurturing of sound art in Australia* Ričarda Frederika (Richard Donald Frederick) (2003, Univerzitet zapadnog Sidneja, Koledž za umetnost, obrazovanje i društvene nauke); *Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas/Sound art: a metamorphosis of the muses* Lilijan Kampezato (Lilian Campesato) (2007, Sao Paolo, Škola za umetnosti i komunikacije, Odsek za muzikologiju); *Hearing Voices: Sound Art Practice in a Cross-Cultural Context* Džona Pitera Vina (John Peter Wynne) (2007, Goldsmits koledž, London); *Sound art and spatial practices: Situating sound installation art since 1958* Gaše Uzonijan (Gascia Ouzounian) (2008, San Dijego, Univerzitet Kalifornije, Odsek za muziku); *This is a Journey into Sound: Bring the Noise* Gregorija Džona Kernsa (Gregory John Cairns) (2009, Massey University, Novi Zeland); *ImMApp: An immersive database of sound art* Džonatana M. Tejlora (Jonathan Milo Taylor) (2009, Univerzitet umetnosti, London); *Scorescapes: On Sound, Environment, and Sonic Consciousness* Jolande Haris (Yolande Harris) (2011, Lejden univerzitet); *The Revolution is Hear! Sound Art, the Everyday and Aural Awareness* Florijana Holervigera (Florian Hollerweger) (2012, Kraljičin univerzitet, Belfast); *Sound Objects: Speculative Perspectives* Mendi-Suzan Vong (2012, UCLA, Odsek za muzikologiju).

⁴³ Urednik je Li Lendi (vidi <http://journals.cambridge.org>).

⁴⁴ Urednik je Nikolas Kolins (Nicolas Collins) (vidi <http://www.leonardo.info/lmj/about.html>).

⁴⁵ Ovaj broj osmišljen je kao pregled najvažnijih tema o *sound art*-u, od istorijskog sagledavanja razvoja prakse i njenog definisanja, preko pregleda literature o ovoj problematici, filozofskog interpretiranja umetničkog rada sa zvukom, do sagledavanja relacija između zvuka/*sound art*-a i prostora, kao i uloge

sound art kao 'disciplinu budućnosti' i temu interdisciplinarnog razmatranja, formirajući „naučni, internacionalni, recenziran forum za muzičare, kompozitore, umetnike zvuka, naučnike, istraživače, teoretičare i graditelje instrumenata [...] važan izvor za svakoga ko je zainteresovan za relacije između muzike i audio umetnosti...”.⁴⁶ U ovom časopisu je takođe jedan broj (br. 23, iz 2013. godine) bio posvećen problematizaciji *sound art-a*.⁴⁷

Pored ovog, 'mejnstrim', akademskog vida teoretizacija, govor o *sound art-u* podjednako se raslojava i 'sporednim', vanakademske tokovima, posredstvom blogova,⁴⁸ internet stranica,⁴⁹ radio stanica,⁵⁰ časopisa (štampana i on-line izdanja).⁵¹ Jedan od možda najiscrpnijih i svakako najaktuelnijih izvora je magazin *The Wire, Adventures in Sound and Music* (www.thewire.co.uk), nezavisni muzički mesečnik koji se bavi alternativnom i anderground muzikom, subverzivnim, radikalnim, marginalizovanim praksama, među koje se, prema kriterijumu uredništva, svrstava i *sound art*.⁵² Dalje, diskurs o *sound art-u* dobija značajno uobličjenje na simpozijumima, u realnom ili virtuelnom prostoru,⁵³ na festivalima posvećenim novim praksama umetničkog korišćenja zvuka,⁵⁴ u dokumentarnim filmovima koji istražuju rad umetnika

zvuka na filmu, u radiofonskim delima, kliničkim praksama (<http://journals.cambridge.org/action/displayIssue?iid=4867520>).

⁴⁶ Prema <http://www.leonardo.info> (pristupljeno 17. novembra 2014). Povremeni doprinosi na ovu temu mogu se naći i u izdanju *Computer Music Journal*, MIT Press-a.

⁴⁷ Povod za realizaciju ovog broja je simpozijum *Sound Art Theories* koji je organizovan 2011. godine pri Školi umetničkog instituta u Čikagu. Ovo izdanje nije zamišljeno kao sistematičan pregled prakse, sačinjen iz različitih vizura, nego kao problematizacija razrađena oko četiri tačke: okruženja, prostora, tehnika za rad sa zvukom i konkretnih primera. Izdanje sadrži i zvučne zapise.

⁴⁸ Neki od aktuelnih blogova su: *Sounding Out!: The Sound Studies Blog* (<http://soundstudiesblog.com>), *The Eam Librarian*, blog o literaturi i veb-izvorima na temu elektroakustičke muzike i *sound art-a* (<http://eamlibrarian.blogspot.com>), *Suborg.net*, blog koji uređuje umetnik J Milo Taylor i dr.

⁴⁹ Informativne su stranice poput: *UbuWeb* (ubu.com), *Ears, Electro Acoustic Resource Site*, (<http://www.ears.dmu.ac.uk>), *New Adventures in Sound Art* (<http://www.naisa.ca/>), *An International Archive on Sound Art* (soundatarchive.net), *Sound and Music* (<http://www.soundandmusic.org/>). Značajna muzička baza može se naći na internet sajtu *Last.fm*.

⁵⁰ Spisak radio stanica pogledati na primer ovde: <http://www.oneloneypixel.org/soundart.html>.

⁵¹ Ovde bih izdvojila časopise *Interference – A Journal of Audio Culture*, <http://www.interferencejournal.com>; *Sound Site*, <http://www.sysx.org>; *Journal of Sonic Studies – Sound Effects, An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*, <http://www.soundeffects.dk>.

⁵² Neki od urednika su muzički kritičar Sajmon Reynolds (Simon Reynolds) i Dejvid Tup.

⁵³ Izdvojiću nekoliko značajnih konferencija: on-line simpozijum „Audio Files: Sound Art Now” (2004), „Symposium on Sound Art” (Filadelfija, 2005), „Sound Art Beetwen Avant-Garde and Pop Culture” (Bremen, 2005), „The SoundAsArt” (Aberdin, Škotska, 2006), „Sound as Art – Sound in Culture – Sound in Theory – Sound in History” (Danska, 2010), „Sound Art Theories” (Čikago, 2011), „Sound art: transforming the space into a place” (Litvanija, 2013).

⁵⁴ Festivali ovog tipa sa najdužom tradicijom su *Sonar – International Festival of Advanced Music and New Media Art* (Barcelona, <http://www.sonar.es>) i *FutureSonic* (od 2010. *FutureEverything*) (<http://futureeverything.org/>). Takođe, izdvojiću i *Baltic Sea Biennial of Sound Art*, festival koji se održava

zvuka⁵⁵ i putem audio izdanja specijalizovanih produkcijskih kuća za ovu oblast čiji su osnivači vodeći predstavnici *sound art scene*.⁵⁶

Sadašnjost i budućnost

Ovaj popis najnovijih izdanja, autora, odnosno diskurzivnih uporišta, simptomatično ukazuje na status *sound art*-a u 21. veku, a slika postaje 'izoštrenija' ako se uzmu u obzir metodološki, geografski, institucionalni i, možda najbitnije, disciplinarni označitelji.

Kao što sam nagovestila, **u sagledavanju *sound art*-a došlo se do tri pojedinačne 'metode', koje se često umrežavaju: prva podrazumeva problematizaciju statusa i tretmana zvuka u kontekstu savremene/elektronske muzike, obično u dijahronijskom luku (Demers, Tup, Hegarti); druga *sound art* postavlja u kontekst vizuelnih umetničkih praksi (Liht, Kim-Koen); treća kombinuje prva dva pristupa (LaBel, Voegelin, Keli).** Značajno je naglasiti da se mnogi od navedenih autora uglavnom opredeljuju za istorijsko-empirijski pristup, a pojedini postavljaju ovu tematiku u estetički (Demers) ili filozofski okvir (Kim-Koen, Voegelin, Hegarti), pretpostavljam u nedostatku osobenog i adekvatnog diskurzivnog 'oslonca', a naravno u skladu sa vokacijama i ličnim preferencijama. Budući da je, kao što sam pomenula, praksa *studiranja* zvuka kao sredstva realizacije umetničkog dela, odnosno kao fenomena prirode ili tehnologije oko kojeg nastaje umetničko delo, u razvoju tek nešto više od jedne decenije, razumljivo je što je krug sredstava i tema prilično uskog obima.

Mada je *sound art* globalni fenomen, diskurs o ovoj praksi, očekivano, produkuje se prevashodno na severnoameričkom tlu, u SAD i Kanadi,⁵⁷ ali i u

od 2004. godine (simptomatično, baš u godini priključivanja baltičkih republika Evropskoj uniji) i koji dokumentuje i osvetljava globalni razvoj discipline u lokalnom kontekstu, kao i festival *City Sonic* koji se od 2002. godine odvija u Briselu. Zanimljivo je pomenuti da se festival posvećen *sound art*-u i elektronskoj muzici pod nazivom *Sound Reasons*, od 2012. godine održava i u Indiji, Delhiju.

⁵⁵ Pomenuću film *Visionary Sounds* reditelja Pabla Lopeza Hordana (Pablo López Jordán), koji je premijerno izveden u Berlinu, jula 2012. godine. Tema ovog filma je tumačenje koncepta *sound art*-a putem intervjua šestoro umetnika zvuka (<http://www.visionarysounds.blogspot.com/>). Ovom prilikom zahvaljujem se autoru koji mi je ljubazno prosledio svoj rad.

⁵⁶ Među njima su kuće *Mille Plateaux* (Francuska), *Raster-Noton, Errant Bodies* (Nemačka), *Nexsound* (Ukrajna), *Warp Records, Touch* (Velika Britanija), *Ressonus* (Češka), *Mego* (Austrija), *Table of the Elements, 12k, Line* (SAD), internet izdavačka kuća *Trente Oiseaux* itd.

Evropi, tačnije Nemačkoj, Velikoj Britaniji i skandinavskim zemljama,⁵⁸ usled stvaranja institucionalnih uporišta, umetničkih i obrazovnih, u ovim centrima.⁵⁹ To bi dalje značilo da je engleski jezik dominantno sredstvo pisanja o *sound art*-u, uz relativno приметniju zastupljenost i napisa na nemačkom jeziku,⁶⁰ pri čemu je važno reći da se u nemačkom diskursu isključivo upotrebljava nemačka varijanta termina/koncepta – *klangkunst*.⁶¹ Imajući u vidu status i funkcionalnu rasprostranjenost engleskog jezika kao savremenog *lingua franca* njegova funkcionalnost u pisanju o *sound art*-u nije iznenađujuća, zbog čega se pitanje moći (u strateško-ekonomskom smislu) postavlja kao vizura iz koje je neminovno 'čitanje' dominacije anglo-američkog diskursa (vidi Lecercle 2006, 5–6). Glotofagijsko⁶² svojstvo engleskog jezika uslovalo je zanemarivanje dve važne činjenice koje se tiču ovog problema:

1. pored anglosaksonskog diskursa o *sound art*-u, koji je najčešće građen sa nemuzikološke pozicije, diskurs o ovoj praksi razvijao se i na evropskom/nemačkom tlu, a u kontekstu govora o savremenoj muzici iz, važno je naglasiti, muzikološke vizure. Za to najviše zasluga ima muzikolog Helga de la Mot-Haber (Helga de la Motte-Haber) koja se još od 1978. bavila teoretizacijom umetničkog rada sa zvukom. Zahvaljujući njenom radu pri Tehničkom univerzitetu u Berlinu (Technische Universität Berlin), do 2005, formirana je respektabilna grupa novih *sound art/klangkunst* teoretičara,⁶³ čime je *sound art/klangkunst* diskurs postao vidljiv u nemačkoj muzikologiji (vidi Metzger 2006, 53). U

⁵⁷ Pored toga, diskurs o umetničkom radu sa zvukom istovremeno se formirao u Australiji, gde su objavljene značajne publikacije: *Earshot*, specijalno izdanje časopisa *3rd Degree*, br. 4, ur. Schelly Cox (1988), kao i časopisa *Art&Text* br. 31 (1989), *New Music Articles* br. 8 (1990), *Sound Cultures*, posebno izdanje časopisa *West* br. 5, ur. Kolin Hud (Colin Hood) (1992), časopis *Essays in Sound* (1992), studija *The Sound in Between* Pola Kartera (Paul Carter) (1992) itd. Takođe, u Japanu se pisalo na ovu temu: u specijalnom tematu časopisa *Music Today* br. 19 (1993), *InterCommunication* br. 9 (1994) itd. (vidi Kahn 1999, 364–5).

⁵⁸ Od 2004. godine održava se Baltic Sea Biennial of Sound Art. Jedan broj švedskog časopisa *Nutida Musik*, iz 2006. godine, odnosno danskog magazina *Dansk Musik Tidsskrift* iz 2007, bio je posvećen problematizaciji *sound art*-a.

⁵⁹ Pominjani autori su mahom američkog porekla i deluju u toj sredini. Izuzetak je LaBel koji živi i radi u Berlinu, i Salome Fogelin, Švajcarkinja nastanjena u Engleskoj. Ova autorka ukazuje i na to da je *sound art* oblast dominacije belih muškaraca (Voegelin 2012).

⁶⁰ Na osnovu pregleda arhiva publikacija RILM, septembra 2006, dokumentovano je dve stotine tridesetosam tekstova u kojima je sadržana sintagma „sound art” i njeni sinonimi na nemačkom (Klangkunst), francuskom (art sonore), švedskom (ljudkonst) jeziku. Među ovim tekstovima najbrojniji su bili oni na engleskom i nemačkom jeziku (vidi Engström i Stjerna 2009, 11).

⁶¹ O ovome će više biti reči u nastavku rada.

⁶² Glotofagija je termin koji se odnosi na ugroženost, potiranje ili, u bukvalnom prevodu, 'proždiranje' manjih jezika.

⁶³ Među njima je, recimo, Barbara Barthelmes (Barbara Barthelmes).

vezi sa tim, ovde se nameće jedna možda neočekivana konstatacija – nemačka muzikologija kao 'tvrđa' struja muzikološke misli ponudila je više prostora za *sound art* nego 'fleksibilnija' američka, novomuzikološka praksa. Pored pedagoškog delovanja, izdvaja se i njen naučni rad, u okviru kojeg ću pomenuti: studiju *Musik und bildende Kunst: Von der Tonmalerei zur Klangskulptur* (1990), tekst „Klangkunst – eine neue Gattung?“ (1996) i izdanje *Klangkunst – Tönende Objekte, Klingde Raume* (1999) godine, čiji je bila urednik.⁶⁴ Činjenicu da su se na nemačkom govornom području odvijali pionirski poduhvati problematizacije eksperimentalnog rada sa zvukom i ovog koncepta, potvrđuje i radijski program *Klangkunst* koji se od 1995. godine emituje na stanici Deutschlandradio Kultur. Ovaj program je osmišljen u cilju proširenja prostora za eksperimentalne radove sa zvukom koji mogu da budu okarakterisani kao radiofonija, zvučna poezija, *soundscape*, tekstualno-zvukovni kolaž, radijsko izvođenje, *sound-composition* i slično, odnosno za istraživanje sveta oko nas akustičkim sredstvima i slušanjem.⁶⁵

2. Mada je evropska, germanska muzikologija imala pionirsku ulogu u teorijskoj razradi *sound art*-a, budući da je prvi tekst na ovu temu nastao skoro dve decenije pre nego što se to desilo u američkoj muzikološkoj praksi (mislim na pomenuti napis Helge de la Mot-Haber iz 1978), njeni dometi/napisi su u izvanevropskom diskursu o *sound art*-u ostali gotovo zanemareni⁶⁶ (postojanje jezičkih barijera svakako može biti jedan od razloga; no, bilingvalna izdanja ukazuju da to ipak ne mora da bude glavna prepreka) (upor. Engström i Stjerna 2009, 11). Međutim, kako su studije američkih autora brojnije, rasprostranjenije, dostupnije, one još uvek predstavljaju primarni i globalni izvor saznanja o *sound art*-u. Zato je moguće konstatovati da američki diskurs o umetničkom radu sa zvukom, kao

⁶⁴ Ovo opsežno izdanje objavljeno je kao jedan od dvanaest tomova edicije posvećene muzici 20. veka pod nazivom *Handbuch der Musik des 20. Jahrhunderts (Handbook of 20th Century Music)* i predstavlja jedan od prvih pokušaja da se sastavi sistematski 'vodič' kroz istorijski, tehnološki i estetički razvoj discipline. Važno je reći da u prethodnom izdanju ove edicije, iz 1984, koncept „klangkunst“ nije obrađivan (upor. Barthelmes 2006, 44). Potom, 2000. godine objavljeno je i bilingvalno audio izdanje *Klangkunst in Deutschland/Sonic Arts in Germany* na kojem je predstavljeno sedam nemačkih umetnika zvuka (vidi Schneller 2002). Praksa objavljivanja bilingvalnih izdanja nastavljena je i 2006. kada je publikovan zbornik radova sa pomenutog simpozijuma održanog u Bremenu, pod nazivom *Sound Art: Zwischen Avantgarde und Popkultur/Sound Art - Between Avant-garde and Pop Culture*, odnosno 2008. kada je štampan zbornik *Klangkunst. Musik-Konzepte Sonderband/Sound art. Music concepts*.

⁶⁵ Prema stranici: http://www.deutschlandradiokultur.de/klangkunst-english.1022.de.html?dram:article_id=173609 (pristupljeno 1. novembra 2013).

⁶⁶ Pregledajući spisak literature navedenih publikacija američkih autora nisam naišla na pomen izdanja nemačkih, danskih i švedskih pisaca o *sound art*-u.

većinski i paradigmatički, ima status kanonskog/kanonizovanog diskursa u mreži diskursa o zvuku.

Nedostatak alternativnih prostora za predstavljanje zvukovnih radova nagao je kompozitore i umetnike zainteresovane za zvuk da pronađu nova mesta za prezentaciju, a kako je „svet vizuelnih umetnosti oduvek bio više otvoren i velikodušan prema novim tendencijama [...] postao je teren za zvukovne radove” (Hausswolff 2004). Emancipacijom zvuka bilo je potrebno, dakle, da se emancipuje i performativni prostor, koji će biti dovoljno fleksibilan za različite vidove 'ozvučavanja'. Ispostavilo se da svet vizuelnih umetnosti poseduje veće kapacitete, u diskurzivnom i institucionalnom smislu, nego svet muzike, te da je galerija jedno od adekvatnih rešenja (Hausswolff 2004; Kahn 2005, 5).⁶⁷ Dok je do 1970-ih godina zvuk ređe bio fokalna tačka izložbi,⁶⁸ od ovog momenta institucije vizuelnih umetnosti se prvi put u istoriji 'otvaraju' za zvuk kao medij *per se*, te je u poslednje četiri decenije primetan porast izložbi posvećenih isključivo radovima sa zvukom/o zvuku, koji bi možda bio i znatno intenzivniji da složene tehničke specifikacije nisu preduslov za prezentaciju zvukovnih ostvarenja (Džuverović 2007; upor. Sexton 2007, 102).⁶⁹ Jedna od značajnijih izložbi ovog tipa održana je u Berlinu 1980. godine pod nazivom *Für Augen und Ohren* (Akademie der Künste; kurator je bio Rene Blok/René Block/).⁷⁰ Tri godine kasnije, 1983, upriličena je još jedna važna izložba posvećena zvuku: *Sound/Art*, u organizaciji

⁶⁷ Kao neutralan prostor, aseptican, bez prozora, obično belih zidova koji podstiču kontemplaciju, galerija se pokazala kao pogodna teritorija za eksperimentisanje (Campesato 2009, 28).

⁶⁸ Ipak, bilo je takvih slučajeva: 1962. u San Bernardinu održana je izložba *Sonic art*.

⁶⁹ Tako je 1971. u Amsterdamu, u Stedelijk muzeju, bila postavljena izložba *Sound = Sight: Three Audio Visual Projects*; 1975. godine u Diseldorfu organizovan je događaj posvećen muzičko-zvukovno-vizuelnim radovima nastalim u prethodnoj deceniji, nazvan *Sehen um zu hören: Objekte & Konzerte zur visuellen Musik der 60er*, kada su prevashodno prezentovani radovi fluksus umetnika; godine 1978. postavljena je izložba *Forms for Sound*, u Umetničkom institutu San Franciska, a godinu dana kasnije i izložba pod nazivom *Sound i Sound: an exhibition of sound sculpture, instrument building, and acoustically tuned spaces* u Institutu za savremenu umetnost u Los Anđelesu.; iste godine u Ženevi održana je izložba *A Spoken Space* (u galeriji Gaëtan).

⁷⁰ U osnovi koncepta „za oči i uši” bila je ideja predstavljanja 'zvućećih' objekata, instalacija, performansa, od „muzičke kutije do akustičkog ambijenta”. Tada su prezentovani radovi Luidija Rusola, Dika Higginsa (Dick Higgins), Alana Keproua (Allan Kaprow), Bernharda Lajtnera, Oskara Sale (Oscar Sala), Džona Kejdža, Herija Parča (Harry Partch), Lori Anderson (Laurie Anderson), Milana Knjižaka (Milan Knížák), Dejvida Tjudora (David Tudor), Harija Bertoje i drugih. U skladu sa izložbom i očiglednim interesovanjem publike za ovakav vid umetničkih radova, u Berlinu je iste godine otvorena i specijalizovana prodavnica zvukovnih zapisa, *Gelbe Musik*, posvećena eksperimentalnim praksama zasnovanim na zvuku.

njujorške SoundArt fondacije Vilijama Helermana (William Hellermann).⁷¹ Pored ovog događaja, kao tri najznačajnije galerijske postavke zvuka, realizovane 2000. godine, ističu se: *Sonic Boom: The Art of Sound* koju je priredio Dejvid Tup u Hejvord galeriji u Londonu; *Volume: A Bad of Sound* u PS1 galeriji u Njujorku, čiji su kuratori Eliot Šarp (Eliott Sharp) i Alana Hejs (Alanna Heiss); *I Am Sitting In A Room: Sound Works by American Artists 1950–2000* koju je sačinio Stiven Vitielo (Stephen Vitiello) u Vitni muzeju u Njujorku (vidi Licht 2009, 3).⁷² Ovde dolazimo do još jednog zanemarenog fakta u kontekstu rasprave o *sound art*-u: kada se govori o galerijskim počecima razvoja ove prakse, odnosno njenoj institucionalizaciji, najčešće se pominju njujorška i londonska dešavanja, dok se važnost događaja posvećenih *sound art*-u realizovanih u drugim evropskim zemljama, pre svih u Nemačkoj kao važnom *sound art* centru, često ignoriše.⁷³ U tom kontekstu, ne sme se zaboraviti ni veliki berlinski festival posvećen eksperimentalnom radu sa zvukom. Naime, 1996. godine u ovom gradu je realizovan projekat *Sonambiente – festival für hören und sehen*, povodom obeležavanja tri stotine godina od osnivanja Akademije umetnosti. Reč je o festivalu za „gledanje i slušanje koji kombinuje muziku, vizuelne umetnosti, medijske umetnosti, performans i film” i koji ima za cilj da predstavi ceo grad Berlin kao svojevrsan *sound art* rad.⁷⁴ Berlin je, drugim rečima, bio postavljen kao prostrani izlagačko-performerski prostor, u kojem su, pored

⁷¹ Pomenuću još neke izložbe predstavljene tokom 1980-ih: *A Sound Selection: Audio Works by Artists* (1980, Njujork), *Soundings* (1981, Njujork), *Sound/Vision* (1985, Egzeter), *Soundwave NYC* (1986).

⁷² Londonska izložba zasnivala se na radovima aktuelnih predstavnika elektronske muzičke scene 1990-ih, kao što su Brajan Ino (Brian Eno), Skener (Scanner), Pan Sonik (Pan Sonic), Paul Šulce (Paul Schultze) i Riodi Ikeda (Ryoji Ikeda). Na izložbi u galeriji PS1 predstavljeni su radovi eksperimentalnih rok muzičara (Lua Rida/Lou Reed, grupa The Residents i Cibo Matto), kao i džez muzičara, u kombinaciji sa *zvukovnim instalacijama* Maksa Nojhausa koji je tim povodom napisao kratak tekst, jedan od prvih posvećen definisanju *sound art*-a. Na trećoj navedenoj izložbi predstavljeni su radovi Kejdža, Glasa (Philip Glass), Branke (Glenn Branca), Meredith Monk (Meredith Monk), Stiva Rajša (Steve Reich) i Lori Anderson (Laurie Anderson) (vidi Licht 2009, 3). Neke od značajnijih izložbi su: *Volume: Bad of Sound* (MOMA, Njujork, 2000), *Sound Art – Sound as Media* (I.C.C, Tokio 2000), *Bitstreams* (Vitni muzej, Njujork, 2001), *Art>Music* (Muzej savremene umetnosti, Sidnej, 2001), postavka u okviru Whitney Biennial-a (2002), *Sonic Process* (Centar Žorž Pompidu, Pariz, 2002), *Sounding Spaces* (I.C.C. Tokio, 2003), *Her Noise* (South London Gallery, 2005), *See This Sound* (Lentos Art Museum, Linc, 2009) (vidi Kelly 2011, 14). Prva *sound art* izložba u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku (MOMA), pod nazivom *Soundings: A Contemporary Score* (kuratora Barbare London /Barbara London/) održana je tek 2013. godine.

⁷³ Važno je reći da su se već od 1985. u gradskoj galeriji Sarbrikena (Stadtgalerie) održavale grupne i samostalne izložbe posvećene *sound art*-u, zbog kojih je ova galerija dostigla svetsku reputaciju. Kustos ovih izložbi bio je Bernd Šulc (Bernd Schulz). U ovoj galeriji bili su predstavljeni radovi braće Baše, Rolf Julijusa (Rolf Julius), Kristine Kubiš, Štefana fon Hunea (Stephan von Huene), Hansa Petera Kuna (Hans Peter Kuhn), Akija Suzukija (Akio Suzuki), Terija Foksa (Terry Fox) i dr. *Sound art* scena postoji i u drugim nemačkim gradovima, kao što su: Keln, Karlsrue, Marl i Bremen (vidi Metzger 2006).

⁷⁴ Vidi više na stranici: http://www.sonambiente.net/en/index_c.html.

postojećih resursa, aktivirani i neki novi ambijenti, kao što je prva i vodeća galerija posvećena 'izlaganju' zvuka, *Singhur* (od 1996).⁷⁵ Pored toga što je *sound art* upotrebljen kao efektno sredstvo za obeležavanje važnog jubileja, iskorišćen je i kao oruđe za 'rehabilitaciju' grada od posledica hladnoratovske politike, odnosno za njegovu promociju kao atraktivne tačke na evropskoj i svetskoj kulturnoj mapi. Ovakav status je zaista i potvrđen deceniju kasnije kada je održan i drugi *Sonambiente* festival, još većih razmera, na kojem su predstavljeni radovi preko sedamdeset umetnika iz celog sveta (vidi Paci Dalo i Osterwold, 2006).⁷⁶ Upravo zbog kontinuiteta u praćenju i promovisanju umetničkog rada sa zvukom Berlin može da bude kategorizovan kao prvi svetski centar *sound art* dešavanja (Licht 2007, 217; upor. i Metzger 2006). Međutim, možda to i ne bi bilo tako da u posleratnom periodu američki kapital nije bio namenjen pomaganju umetničkog razvoja ovog grada, tačnije njegovog zapadnog dela,⁷⁷ što je uslovalo pospešivanje internacionalne saradnje među umetnicima.⁷⁸ Naime, njujorška Ford fondacija je 1962. godine pokrenula projekat finansiranja programa rezidencijalnog boravka umetnika u Berlinu (Berliner Künstlerprogramm, kasnije Berliner Künstlerprogramm DAAD) zahvaljujući kojem je tamošnja publika imala priliku da vidi i čuje najnovija umetnička ostvarenja iz celog sveta.⁷⁹ Kako bi gostujući umetnici bili predstavljeni publici trebalo je osmisliti projekat koji će biti u skladu sa inovativnim

⁷⁵ Osnivač i umetnički direktor ove galerije je nemački muzikolog Karsten Zajfert (Carsten Seiffarth). Zanimljivo je pomenuti da je galerija *Singhur*, kako kaže njen osnivač, nastala iz razmišljanja o muzici, da bi se potom razvila u „galeriju koja stvara umetničke projekte” (<http://www.youtube.com/watch?v=49Lor893O-A>, pristupljeno 7. novembra 2014). Za više informacija posetiti stranicu: <http://www.singuhr.de>. Potom je, 1993, u Dortmundu otvoren specijalizovan izlagačko-performerski prostor, *Mex*, posvećen „intermedijskim i eksperimentalnim muzičkim projektima” (vidi: <http://www.mexappeal.de/>).

⁷⁶ Među njima bili su: Maks Nojhaus, Kristina Kubiš, Bernhard Lajtner, Brajan Ino, Alvin Lusije, Nikolas Kolins (Nicolas Collins), Pol de Marinis (Paul De Marinis), Kristijan Marklejš, Gordon Monahan (Gordon Monahan) i drugi. Značajno je reći da se u okviru ovog festivala predstavio i srpski umetnik Arsenije Jovanović sa instalacijom *Balkan Gezwitsher*.

⁷⁷ O značaju američkog kapitala za razvoj posleratne nemačke vidi Nikolić 2012, 131.

⁷⁸ Ne sme se zaboraviti da je i u periodu posle I svetskog rata Nemačka, odnosno Vajmarska republika, bila rehabilitovana upravo zahvaljujući američkom kapitalu, tj. pozajmici, naročito posle 1924. usled primene Dejvisovog plana. Simptomatično je da su se baš u tom trenutku stvorili uslovi za pokretanje jednog od najznačajnijih umetničkih projekata. Mislim na osnivanje Škole za arhitekturu, dizajn i vizuelne umetnosti *Bauhaus*, u Vajmaru 1919. godine (potom je škola premeštena u Desau, 1925, pa u Berlin, 1933), čije je delovanje svakako pripremiло tle za potonje umetničke eksperimente, zbog čega ne čudi da su se baš u Nemačkoj dešavali važni umetnički 'prodori' u novo (vidi Forgács 1995, 130).

⁷⁹ Među umetnicima koji su bili stipendirani su: Đerd Ligeti (György Ligeti), Đerd Kurtag (Georgy Kurtag), Kšištof Penderecki (Krzysztof Penderecki), Džon Kejdž, Bil Fontana, Gordon Monahan, Luiđi Nono, Dejvid Mos (David Moss), Kristijan Marklejš, Merijen Amačer, La Monte Jang i dr.

praksama (od elektorakustičke muzike, preko *zvukovnih instalacija*, multimedijalnih performansa, interdisciplinarnih izložbi), pa je 1982. realizovan festival *Inventionen* pri Tehničkom univerzitetu koji je postao važan izlagačko-izvođački centar i institucionalna baza za razvoj inovativnih zvukovnih koncepata.

Upravo su ovakvi događaji davali podsticaj umetnicima (onima koji potiču sa plastičkog i muzičkog 'tla') i kustosima da formulišu, definišu, objasne i, konačno, institucionalizuju govor o umetničkom radu sa zvukom (vidi Cairns 2009, 8). Iako svaki vid akademizacije/institucionalizacije/postavljanja disciplinarnih granica ograničava sam diskurs, 'ukalupljenje' ovog tipa je ipak neizbežno kako bi bio markiran okvir za artikulisanje i distribuiranje znanja o *sound art*-u. Budući da je u procesu nastajanja (i *postajanja*) koji se ne odvija prema konstantnom i precizno utvrđenom modelu, već varijabilnim i fluktualnim tokom, ovaj diskurs funkcioniše kao *manjinski*, u delezovskogatarijevskom smislu (vidi: Deleuze & Guattari 1987, 469). Međutim, da bi diskurs 'preživeo' i napredovao on ipak mora da stvori model, odnosno da deluje prema njemu, što ne znači da će postati *većinski*, iako bi to mogao da bude logičan ishod (upor. Delez 2010, 247).⁸⁰ Formiranje ovog modela započelo je sa profilisanjem izlagačkih institucija posvećenih umetničkom radu sa zvukom, a nastavilo se u okviru akademske mreže, odnosno transferiranjem *sound art*-a/diskursa o *sound art*-u iz prvobitne izvanakademske sfere u akademsku oblast.

Tokom protekle decenije pojedini univerzitetski centri i instituti postavljaju zvuk i pitanja o zvuku/oko zvuka kao predmet proučavanja na master i doktorskim studijama, prevashodno u okviru odseka koji se bave medijima i vizuelnim umetnostima. Pri ovim 'enklavama' uočavamo dva tipa kurseva, tj. pristupa ovoj problematici:

1. oni koji nose naziv „studije zvuka” (Sound Studies/Sonic Studies/⁸¹Sound Culture Studies⁸²) i koji su posvećeni pre svega kulturi slušanja, uglavnom razmatranoj sa antropološkog stanovišta;⁸³

⁸⁰ Sa druge strane, postoji i stav da je formiranje diskursa o *sound art*-u zapravo već završeno, te da je on toliko 'očvrstnuo' da su čak rasprave na tu temu prevaziđene (Weiss 2011, prema Farrow 2012). Međutim, kvantitet produkcije umetničkih radova sa zvukom, odnosno teorijskih eksplikacija, ukazuju na *sound art* kao polje u ekspanziji. Upor. npr. LaBelle 2012.

⁸¹ Termin „sonic studies” koristi Marsel Kobasen (Marcel Cobussen). Vidi: <http://cobussen.com/research/auditory-culture/> (pristupljeno 17. novembra 2014).

2. oni koji su posvećeni empirijskom radu sa zvukom, odnosno tehničkom savladavanju tehnologije i procedura za stvaranje zvukovnih radova.

Studije zvuka definisali su 2004. Trevor Pinč, profesor tehnoloških studija i sociologije na Kornel univerzitetu, i Karin Bijsterveld (Karin Bijsterveld), profesor na Odseku za tehnologiju i studije društva na Univerzitetu u Mastrohitu, kao „interdisciplinarnu oblast u nastajanju koja proučava materijalnu produkciju i konzumaciju muzike, zvuka, buke i tišine, kao i njihovu evoluciju kroz istoriju i u različitim društvima, ali to čini iz šire perspektive nego standardne discipline kao što su etnomuzikologija, istorija i sociologija muzike” (Pinch i Bijsterveld 2004, 636).⁸⁴ Neke od disciplina koje *studije zvuka* obuhvataju su: akustička ekologija, dizajn zvuka i *soundscape* dizajn, antropologija čula, istorija svakodnevnog života, istorija okoline, kulturalna geografija, studije urbanizma, kultura slušanja, studije umetnosti, muzikologija,⁸⁵ etnomuzikologija, studije književnosti (Pinch i Bijsterveld 2012, 6–7; upor. LaBelle 2010, xix).⁸⁶ Ovde je reč o spoju novih i starih disciplina, kao što su antropologija, istorija i muzikologija, bez kojih bi dometi *studija zvuka* zasigurno imali otežanu recepciju u humanističkom polju (Pinch i

⁸² Ovaj termin upotrebljava Mikele Hilmes (Michele Hilmes) (Hilmes 2005).

⁸³ Kursevi posvećeni studijama zvuka bili su deo programa na američkim univerzitetima Princeton („Introduction to Sound Studies”, 2008, doktorske studije, predavač je bila Emili En Tomson /Emliy Ann Thompson/, istoričar slušanja), Kornel („Sound Studies: From the Phonograph to the I-Pod”, predavač je Trevor Pinč/Trevor Pinch/), Berkli (Sound Studies working group), Minesota („The Music and Sound Studies”), u Novoj školi za javni angažman („Sound Studies and Acoustic Environments”), Njujork (Steinhardt School of Culture, Education and Human Development; kurs „Music and Media”, predavač je Martin Šerzinger /Martin Scherzinger/), potom u Kanadi – MekGil univerzitet, Odsek za istoriju umetnosti i studije komunikacije („Sound Studies”, 2011, master studije, predavač Džonatan Stern/Jonathan Sterne/), Konkordija univerzitet („Sound Studies”, master), Murdok univerzitet – Škola za medijsku komunikaciju i kulturu u Australiji („Introduction to Sound Studies”), Nemačkoj – Humbolt univerzitet u Berlinu (Sound Studies Lab – kursevi, radionice, predavanja, projekti), Univerzitet umetnosti u Berlinu („Sound Studies/Acoustic Communication”, master program, predavač je Holger Šulce /Holger Schulze/). I pored brojnih kurseva, jedinstven program za ove studije još uvek ne postoji. Jedan od predloga daje Šulce koji smatra da bi kurikulum studija zvuka trebalo da bude izgrađen oko tri uporišne discipline: akustičke ekologije, dizajn zvuka i *soundscape* dizajna (Shulze 2004, 8–12).

⁸⁴ Kapitalna izdanja posvećena ovoj tematici objavljena su 2012. godine, *The Oxford Handbook of Sound Studies* (urednici su Pinč i Bijsterveld) i *The Sound Studies Reader* (urednik je Džonatan Stern). U junu 2014. u Kopenhagenu održan je skup posvećen mapiranju polja studija zvuka („Sound Studies: Mapping the Field”) u organizaciji Evropske asocijacije studija zvuka (ESSA). Zanimljivo je da je izdanje o studijama zvuka na nemačkom jeziku objavljeno već 2008, pod nazivom *Sound studies: Traditionen – Methoden – Desiderate* (Holger Schulze ur, Transcript Verlag, 2008).

⁸⁵ Primeri povezivanja muzikologije i studija zvuka, odnosno govora o interakciji između muzike, zvuka i prostora, mogu se naći u zborniku *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience* kojeg je uredila Džordžina Born (Georgina Born) 2013. godine (Cambridge University Press).

⁸⁶ LaBel ovde ubraja i istoriju medija i kulturalnih praksi, performansa i studija glasa.

Bijsterveld 2012, 8).⁸⁷ Drugi tip kurseva, kao što sam navela, predstavlja *sound art* kao umetnički princip i praksu.⁸⁸ Predavanja ovog tipa najčešće su u nadležnosti katedri za digitalne medije/muziku, novu muziku i nove medije. Ovi kursevi imaju za cilj da studentima omoguće da oforme lični izraz u pristupu zvuku, ovladaju analitičkom aparaturom, te steknu znanje i profesionalnu kompetentnost koja bi im omogućila široki spektar delovanja u različitim oblastima: umetnosti, pedagogiji, kreativnoj industriji (u poljima kao što su muzika, film, video produkcija, industrija video igara, radio, televizija, internet, izvođačke umetnosti, dizajn zvuka, komponovanje scenske muzike).⁸⁹ Za to su zaduženi neki od najpriznatijih *sound art* umetnika/teoretičara – kao što su Salome Fogelin, Dejvid Tup,⁹⁰ Kristina Kubiš, Francisko Lopez, Kim Kaskon (Kim Cascone), Toni Konrad (Tony Conrad), Brendon LaBel – koji uspostavljaju diskurzivni poredak o *sound art*-u ne samo zvukovnim i pisanim radovima, već i pedagoškim delovanjem.⁹¹ Zauzevši ključne institucionalne pozicije – umetnika, pisaca (teoretičara) i pedagoga, ovi autori zauzeli su i pozicije moći za produkovanje znanja. To znači da je definisanje *sound*

⁸⁷ *Studije zvuka* razvijaju se zahvaljujući organizaciji ESSA koja ima za cilj da „obezbedi internacionalnu, interdisciplinarnu i interprofesionalnu organizaciju za promovisanje studija zvuka na konferencijama, letnjim školama, radionicama i istraživačkim projektima [...] Ova nova asocijacija će ohrabriti i pomoći da se strukturira razvoj istraživanja na polju studija zvuka i sistemskog istraživanja u temama i oblastima gde ove studije nisu zastupljene” (vidi web stranicu <http://www.soundstudies.eu/>, pristupljeno 17. novembra 2014). Iste ciljeve postavila je i organizacija *Nordic Research Network for Sound Studies* koja se zalaže za interdisciplinarni dijalog o studijama zvuka u nordijskim zemljama.

⁸⁸ Jedan od izuzetaka su master studije *sound art*-a na Univerzitetu u Barseloni (Facultat de Belles Arts, Laboratori d'Art Sonor, Departament d'Escultura) koncentrisane na proučavanje zvuka kao fenomena. Za sticanje zvanja „master *sound art*-a” mogu da apliciraju stvaraoci čije je primarna vokacija vezana za polje vizuelnih umetnosti, muzike, arhitekture, istorije umetnosti, pedagogije, filozofije, odnosno za oblasti u kojima/ka kojima se *sound art* danas najviše grana.

⁸⁹ Kursevi ovog tipa rasprostranjeni su pri institucijama u SAD, poput: Ex'pression College for Digital Arts (osnovne studije), Univerziteta u Masačusetsu – Odsek za umetnost, arhitekturu i istoriju umetnosti (kurs novi naziv „Sound in Art”), Kolumbija univerziteta (Sound Art Electronic Workshop), Merilend instituta, Škole umetničkog instituta u Čikagu na Odseku za zvuk, Midlseks univerziteta na Odseku za zvukovne umetnosti (vode ih Džon Dek /John Dack/ i Kristin Nort /Christine North/); Australiji – RMIT univerzitet (osnovne studije); Kanadi, pri Konkordija univerzitetu („Sound for Artists”); Engleskoj: Brajton univerzitet, Moreli koledž u Londonu, itd. Studije *sound art*-a razvijale su se i u Nemačkoj, na univerzitetima: Hochschule für Bildende Künste Saar, Sarbriken; Hochschule der Bildenden Kunst, Braunšvajg; Universität der Künste, Berlin. Za uvođenje i razvoj ovih studija zaslužne su prve generacije nemačkih umetnika zainteresovanih za zvuk, poput Kristine Kubiš, Ulriha Elera (Ulrich Eller), Rolfa Julijusa (vidi detalj. Metzger 2006). Pored toga, pomenuću i program *The Nordic Sound Art* koji se realizuje u saradnji pet nordijskih univerziteta (vidi više <http://nordicsoundart.com/soundart/>).

⁹⁰ Fogelin i Tup su predavači na postdiplomskim studijama pri Univerzitetu umetnosti u Londonu, Londonskom koledžu za komunikacije, možda jednom od najposećenijih akademskih centara posvećenih *sound art*-u. Ovaj koledž je, uz to, jedan od retkih na kojem postoje i osnovne studije *sound art*-a, na Katedri za *sound art* i dizajn.

⁹¹ LaBel je predavač na programu *Nordic Sound Art*.

art-a uslovljeno odabranim strategijama i mehanizmima čije manifestacije prepoznamo upravo u navedenim institucionalnim uporištima. **U njihovim okvirima evidentan je nedostatak muzikološke misli, što ukazuje na to da je uloga muzikologije/ muzikologa u sistematizaciji i institucionalizaciji *sound art*-a gotovo irelevantna.**

Moguće je pretpostaviti da je za ovakvo stanje stvari zaslužan gust 'filter' muzikologije koji *sound art* najčešće ne 'propušta' u muzikološku sferu, a ako se to i ponekad desi, ova praksa se obično tretira kao sporedna ili, kako kaže Koks, kao „fusnota za postkejdžovsku eksperimentalnu muziku” (Cox 2007). Indiferentan odnos prema eksperimentalnom umetničkom radu sa zvukom koji se razvijao od 1980-ih svedoči o još uvek visokom stepenu hermetičnosti muzikološkog diskurzivnog polja, koje, uprkos dometima 'nove' muzikologije, održava nepropustljivost svojih akademskih granica za prakse koje osciluju između profesionalnog i amaterskog sveta muzike.⁹² O tome ironično govori Daglas Kan: „muzikologija, kao najneustrašivija od svih akademskih disciplina, imala je malo da kaže o zvuku uopšte, iako je dosta rekla o tome kako su ograničeni skupovi zvukova organizovani” (cit. prema Kahn 2005, 6; upor. Hooper 2006, 25). Kan ovo objašnjava kao posledicu muzikološke marginalizacije Šeferovih i Kejdžovih dometa (pre bih rekla, sa svešću da ću upotrebiti eufemizam, kao posledicu manje zastupljenosti govora o ovim autorima u odnosu na one koji su 'čisti' pred kanonom) koji su, prema njegovom mišljenju, imali presudnu ulogu u procesu 'oslobađanja' zvuka, odnosno muzikološkog odbacivanja 'decentriranih', 'alternativnih' praksi, te prihvatanja 'skrajnutih' umetničkih koncepata kao paradigmatičkih obrazaca za sprovođenje inovacija i ispoljavanje umetničkih sloboda u svetu vizuelnih umetnosti (Kahn 2005, 6). Ovo potvrđuje i sledeći podatak – na dugačkom spisku imena autora koji su se angažovali u stvaranju (dominantne) diskurzivne mreže o emancipaciji zvuka i umetničkom radu sa njim, koji sam fragmentarno izložila, uočavamo imena nekolicine muzikologa (odnosno, dva muzikologa – Džoane Demers i Mendi-Suzan Vong, i dva kompozitora-muzikologa – Lija Lendija i Hjua Dejvisa). Nameće se pitanje, da li je ovakva situacija zaista opravdana?

⁹² U vezi sa tim, i Rouz Rozengard Subotnik (Rose Rosengard Subotnik) ističe da je američka muzikologija sistem određen čvrsto utemeljenim normama koje isključuju iz muzikološkog razmatranja sve što se ne uklapa u kanon zapadnjačke umetničke muzike (Subotnik 1991, 10).

Najčešće sagledavanje *sound art*-a kao 'klizavog' i razuđenog terena, izgrađenog između različitih umetničkih kategorija, otežava disciplinarno profilisanje same oblasti i diskursa o njoj: *sound art* se istovremeno sagledava kao oblast koja egzistira između polja vizuelnih umetnosti i muzike, ali i kao oblast koja može da bude sagledana i kao vizuelna, odnosno muzička praksa. Čini se da je razmatranje *sound art*-a kao discipline koja je opozitna muzici, tj. kao discipline koja poseduje karakteristike vizuelnih umetnosti, nešto češće u odnosu na druga tumačenja, pa se ovde možda krije jedan od uzroka muzikološke indiferentnosti prema *sound art*-u. Drugim rečima, često isticanje prostora, mesta ili lokacije kao konstruktivnog elementa zvukovnog rada, faktori su koji su donekle 'osujetili', kako smatra Koks, primenu muzikološke analize i zainteresovanost muzikologa za *sound art*, i, nasuprot tome, usloveli da autori inače nekompetentni za pitanja o zvuku, kao što su oni koji proučavaju vizuelne umetnosti, 'prigrle' ovu oblast kao novu interesnu sferu (Cox 2011, 145; upor. Kahn 2005, 6–7). Pored moguće nezainteresovanosti muzikologa, može se govoriti i o njihovoj nemogućnosti da pristupe ovoj materiji zbog nepostojanja adekvatne analitičke aparature za razmatranje specifične morfologije *sound art* radova (vidi Schulz 2002, 16). Međutim, to ne znači da muzikologija i govor o novim zvukovnim praksama treba da ostanu na ovom putu, odnosno da muzikologija ne poseduje sredstva kojima može da se 'prbliži' *sound art*-u – naprotiv, pravac njihovog kretanja je već u procesu preusmeravanja. O tome svedoči i pomenuta Lendijeva studija, jedina u kojoj se u temeljnije razrađuje odnos između muzike, muzikologije i *sound art*-a, kao i konferencije i debate koje se vode upravo oko ove teme, a u cilju postavljanja *sound art*-a kao perspektivne oblasti za muzikološka istraživanja (Joseph 2012). Sa druge strane, činjenica da se *sound art* zasniva na muzičkim strategijama distancirala je istoričare umetnosti od ove prakse, suočivši ih sa problemom proširenja kompetencija i nedostatka adekvatne analitičke metodologije.

Kao muzikolog koji proučava *sound art* smatram da bi bilo delotvorno sagledati koliko muzikologija, kao nauka o jednoj od *umetnosti zvuka*, može da doprinese u produbljanju i učvršćivanju govora o *sound art*-u, ustanovljenju nove kategorizacije među umetnostima koje počivaju na zvuku, i, na kraju, formiranju relevantnog naučnog i

teorijskog okvira.⁹³ Jer, bez obzira na evidentnu ekspanziju, *sound art* i dalje egzistira kao neteoretizovana oblast usled nedostataka adekvatnih teorijskih modela. Zapravo, jezik kojim se govori o ovoj praksi uglavnom je izgrađen na terminologiji vizuelnih umetnosti, neadekvatnoj da predoči „suštinu zvukovne supstance” (cit. Cox 2011, 145). Upravo je ovde uloga muzikologa od presudne važnosti, budući da bi muzikološke kompetencije, bilo da su utemeljene u polju istorijske ili sistemske muzikologije, omogućile da pitanje zvučnosti/zvukovnosti, kao krucijalno za problematizovanje *sound art*-a, dobije novi vid razrade (vidi Barthelmes 2006, 44).⁹⁴ Sa druge strane, interdisciplinarna 'raslojenost' muzikologije, ili, kako to Mirjana Veselinović-Hofman formuliše, „interdisciplinarna 'propustljivost' granica” ove discipline i njena „principijelna otvorenost prema svim ostalim naučnim disciplinama”, omogućila bi višestruke pristupe *zvukovnoj umetnosti*, tj. pristup koji otkriva i akcentuje njegovu fleksibilnu, nehermetičnu i relaciju prirodu (cit. Veselinović-Hofman 2007, 45).⁹⁵ Muzikološki diskurs se stoga nameće kao prikladan model za naučno promatranje *sound art*-a jer može da ponudi novi vokabular za govor o zvuku, odnosno da ga objedini sa već postojećim diskurzivnim obrascima. No, ne bi samo *sound art* imao 'koristi' od muzikološkog diskursa. Prihvatanjem novih oblasti razmatranja, tj. oblasti koje izlaze iz okvira muzičke autonomije (odnosno tema tradicionalne muzikologije usmerenih ka promatranju kanona, velikih narativa o kompozitoru, konceptu dela, pozitivističko-istoriografskim i analitičkim metodama) sama muzikologija bi takođe obogatila fundus sopstvenih metoda i tako nastavila da širi svoje okvire čija je ekspanzija počela baš u trenutku pojave i profilisanja *sound art*-a.⁹⁶ Stoga, ovaj rad ima za cilj da inicira i predoči obostranu, uzajamnu, simultanu 'koristi' muzike/muzikologije i *sound art*-a/diskursa o *sound art*-u.

⁹³ Prema mom saznanju postoji samo jedan tekst posvećen ovoj problematici pod nazivom „Sound Art in Musicological Discourse: From Synaesthesia as a Symbolic-Forming Process to Sound Art as a Genre” autorke Barbare Barthelmes (Barthelmes 2006, 44–50).

⁹⁴ Barbara Barthelmes ovde ipak pravi distinkciju, ističući da je *sound art* pre svega vezan za sistemsku muzikologiju (Barthelmes 2006, 44).

⁹⁵ U vezi sa tim, ova autorka uspostavlja „model muzikološke interdisciplinarnosti”, odnosno „model interdisciplinarnosti interpretacije i kompetencije” koji omogućava istraživanje i nivelisanje kolaborativnih odnosa između muzikologije i drugih nauka (Veselinović-Hofman 2007, 47, 49).

⁹⁶ Da bismo utvrdili stepen uodnošavanja muzikološkog i drugih diskursa mogli bismo da primenimo pomenuti model Mirjane Veselinović-Hofman prema kojem se izdvajaju tri tipa uodnošavanja koja kao rezultat daju „mikstnaučni”, „polinaučni” i „internaučni” muzikološki žanr (a po analogiji sa oblicima višemedijske umetnosti) (vidi Veselinović-Hofman 2007, 48).

1 TEORIJSKA PERSPEKTIVA

Šta je *sound art*?

Nedovoljno eksplicitna tumačenja *sound art*-a i nepostojanje konsenzusa pri objašnjavanju i definisanju pojma, jesu kritična mesta diskursa o ovoj praksi čija je konsekvenca pojmovna 'amorfnost' i neuhvatljivost koncepta (upor. Cox 2011, 145–6). Ovo ne iznenađuje ako imamo u vidu da govor o *sound art*-u proističe iz širokog kruga kompetencija (ili nekompetencija) i da o njemu diskutuju autori različitih i mnogostrukih profila i interesovanja, potekli iz različitih geografskih, kulturalnih, obrazovnih sfera, ali i to da je profilisanje ovog diskursa određeno fleksibilnošću i 'otvorenošću' same prakse, koja neprekidno prisvaja nove umetničke ideje i to takvom brzinom da čak može doći „u opasnost da kolabira kao značenjska kategorija” (cit. Toop 2004; upor. Aldrich 2003; Rudi 2009, 1). Mada je bogat fundus postupaka i praksi umetničkog rada sa zvukom jedan od značajnih razloga rastuće popularnosti i prijemčivosti *sound art*-a, rekla bih da je ovo istovremeno i uzrok konfuzije koja često prati njegovu problematizaciju. Zapravo, ovakvo stanje stvari predstavlja 'mač s dve oštirce': s jedne strane, *sound art* 'nudi' za svakoga po nešto i tako otvara difuzan diskurzivni prostor za sve – svi mogu da budu kompetentni da se bave *sound art*-om i da govore o njemu jer je *sound art* multigeneričan, razuđen, heterogen, rizomorfan...; sa druge strane, upravo ovakav vid 'demokratizacije' uticao je na pojmovnu neodređenost, nepreciznost i nepredvidljivost govora o *sound art*-u, odnosno na indiferentnost autora koji pišu o ovoj oblasti prema ideji uspostavljanja definicije. Autori se, naime, često distanciraju od pitanja preciznog određenja pojma i koncepta, te odlučuju da se kreću 'linijom manjeg otpora' i nekritički prihvate uvrežene stavove o 'neodredljivosti' *sound art*-a (upor. Cox 2007, Rudi 2009). Pojedini autori čak priznaju da je definisanje *sound art*-a nemoguć poduhvat (kao što je, uostalom, i definisanje mnogih drugih pojava): „Odnos između *sound art*-a i pokušaja njegovog definisanja je kao i odnos između krive linije i njene asimptote u geometriji: one se ne izjednačavaju. Prva pokušava da dodirne drugu ad infinitum. Kriva linija

nikada neće biti prava” (cit. Cascella 2011/12).⁹⁷ Pored autora koji uopšte ne žele da se bave definicijama, tu su i oni koji se ipak upuštaju u definisanje, ali ne sa namerom da dođu do konačnog ’rešenja’ – „želimo da razumemo gde se nalaze granice discipline, ali ne i da ih upišemo” (cit. Farow 2012).⁹⁸ Diskurs o *sound art*-u, dakle, nije diskurs donošenja konačnih zaključaka, kako naglašava Salome Fogelin, već diskurs koji bi trebalo da nas uči postavljanju strategija interpretacije i kritičkog mišljenja o zvuku kao objektu razmatranja (Voegelin 2010, xii–xiv).

Iz ovih razloga diskurs o *sound art*-u prožet je brojnim ’definicijama bez definicije’ koje obično nastaju posle sagledavanja pojedinačnih poetičkih primera, usmerenih češće ka potvrđivanju i učvršćivanju teze o impermanentnosti značenja samog koncepta, nego ka donošenju konkretnog zaključka (Rudi 2009, 1). Pojam *sound art* zaista jeste prilično ’otvoren’ i ’elastičan’ (zbog toga što je reč o praksi u nastajanju; zbog toga što je uglavnom subjektivistički konstruisan, tj. određen pozicijama sa kojih se o njemu govori; zbog toga što je često višemedijski orijentisan, iako to ne mora da bude), pa je i pitanje da li bi pronalaženje konačne definicije bilo uopšte moguće i koliko bi u ovom trenutku to bilo svrsishodno (uostalom, kao i u slučaju bilo kog drugog diskursa, posebno ako prihvatimo Fukoovu maksimu da „ne treba da se obmanemo da postoji veliko *ne-rečeno* ili *ne-mišljeno* koje se rasprostire svuda po svetu [...] a koje treba artikulisati ili makar misliti”); cit. Fuko 2007, 40). Ipak, svako formiranje diskurzivne prakse zahteva „ograničavanje polja objekta, definisanje legitimne perspektive za nosioce znanja i fiksiranje normi za razrađivanje koncepata i teorija”, odnosno postavljanje određenih merila koja nisu zbir svih iskaza o nekom objektu, već odabir onih koji će, u slučaju *sound art*-a, omogućiti pronicanje u njegovu fleksibilnu prirodu (cit. Fuko, prema Mills 2003, 57; Farrow 2012). Stoga, složiću se sa Koksom da je jedno od rešenja za razumevanje *sound art*-a traganje za definicijom koja neće biti ni veoma iscrpna, ni rigorozno precizna, već heuristička (Cox 2006/2010, 86). Pronalaženje zadovoljavajućeg, a ne optimalnog rešenja, u skladu je sa trenutnim stanjem stvari i trenutkom u kojem

⁹⁷ Nepostojanje definicije je za Kašelu čak imperativ: „što je definicija neodređenija, to te *sound art* više privlači” (Cascella 2011/12).

⁹⁸ U vezi sa tim, pomenuću da je internet sajt Ear Room, posvećen istraživanju zvuka u umetničkim praksama, pokrenuo stalnu ’akciju’ odgovaranja na pitanje: „šta za Vas znači termin *sound art*?”. Cilj ovakvog vida anketiranja, istaknuto je na sajtu, nije traganje za adekvatnom definicijom, već podsticanje debate na temu umetničkog rada sa zvukom (vidi: <http://earroom.wordpress.com/sound-art/>).

pišem o ovom problemu, pa moj cilj nije da objasnim šta je *sound art*, nego da predočim kako ovaj koncept funkcioniše u svetu umetnosti/mreži diskursa. Zato ću najpre nastojati da sagledam i opišem raznovrsne iskaze u polju diskursa o *sound art*-u i njihove međusobne odnose, a onda i da formulišem sopstveni diskurs o ovom konceptu.

Pre nego što to učinim, osvrnuću se, dakle, na tumačenja mojih prethodnika, onih koji su se ipak odvažili da uspostave diskurzivnu praksu o *sound art*-u, a čiji su mi iskazi bili dostupni. Kategorizacija njihovih stavova predstavljaće uzorak za analizu i otisnu tačku za moju dalju problematizaciju. Među uzornim tekstovima izdvajaju se, kao što sam već nagovestila, tri modela u određenju *sound art*-a:

1. prema prvom, *sound art* je oblast koja se 'prostire' između kategorija;
2. drugi postavlja *sound art* kao nemuzičku/vizuelnu praksu;
3. dok treći, nasuprot prethodnom, *sound art* postavlja u muzičke okvire.

Pored navedenih teza, moguće je pronaći i određenja koja izmiču sistematizaciji, a koja se zasnivaju pretežno na uopštenim i apstraktnim tumačenjima, poput onog da je *sound art* „sonifikacija umetničkih ideja ili njihova zvučna reprezentacija”; „jezik koji artikuliše estetički odgovor na svet i oblikuje istoriju umetnosti i ideja...”; odnosno „inovativna i istraživačka praksa koja mapira podatke...”; ili, još neodređenije, praksa koja propagira „život, ljubav i življenje” (cit. Rudi 2009, 1; cit. Huberman 2004; cit. Riddell 2009, 31; cit. J. Schaefer 2009). Postojanost moguće sistematizacije ugrožavaju i nekritička, neprecizna i kontradiktorna tumačenja, kao i brojna objašnjenja 'između redova', te suzdržani stavovi koji 'zamagljuju' ili čak ukidaju granice između izdvojenih modela. Ova sistematizacija je, dakle, načinjena prema disciplinarnoj 'pripadnosti' (*sound art*-a, ali i autora koji o njemu pišu), odnosno 'nepripadnosti', što je logičan i neizostavan sled u sagledavanju *sound art*-a, ali i otežavajuća okolnost koja opstruira pokušaje njegovog kategorizovanja kao samostalne discipline – *sound art*-a po sebi. Jer, „*sound art* je uvek u opasnosti da bude sveden na druge discipline, njegova nevidljiva priroda ga čini prirodno interdisciplinarnim Drugim” (cit. Voegelin 2012). Iz tog razloga, nameće se pitanje interakcije, odnosno jednakosti između *sound art*-a i drugih umetničkih oblasti, kao i problem profilisanosti i postojanosti koordinata koje određuju *sound art* i obezbeđuju

njegovu autonomnost, poput diskursa i institucionalne baze.⁹⁹ No, kako je *sound art* još uvek 'mlada' oblast, tj. oblast koja se još uvek kontinuirano razvija i koja obuhvata širok dijapazon različitih praksi rada sa zvukom, ovakvo stanje stvari je donekle očekivano, mada ne i opravdano. Zbog toga, upustiću se u problematizaciju ovih pitanja, najpre tako što ću nastojati da lociram 'mesto'/a' sa kojeg/ih se mogu otisnuti u dalja razmatranje ovog problema, iščitavanjem relevantnih studija i tekstova u kojima su sprovedeni pokušaji definisanja *sound art*-a.

Sound art između kategorija?

Pošto je *sound art* nastao u tački susretanja muzičkih eksperimenata i inovacija iz oblasti vizuelnih umetnosti, ne čudi da se najčešće sagledava u odnosu na ove prakse. Zato ovaj dualistički model, odnosno 'prostor' koji se uspostavlja između kategorija vizuelnih umetnosti i muzike, predstavlja predmet analize i centralno mesto oslonca u pokušaju definisanja *sound art*-a, naročito usled interesovanja interdisciplinarno naklonjenih umetnika za pisanje na ovu temu.¹⁰⁰

Džin Tirani, na primer, daje jedno od opštijih određenja, ističući da se *sound art*:

prepoznaje u delima za koncertne dvorane, umetničke galerije i otvorene prostore, kao i na objavljenim snimcima i kompjuterskim softverima. Sami zvukovi bivaju pronađeni u prirodnim okruženjima ili su generisani akustičkim i elektronskim uređajima, a mnoge su osmislili kompozitori-izvođači, umetnici instalacije, dizajneri zvuka, mikseri zvukovnih efekata i dr. Glavni podsticaj je uvek bilo **traganje za novim i zanimljivim**

⁹⁹ Definisanje granica discipline važno je i za izgradnju identiteta samog umetnika i njegovu 'pripadnost': „Kao umetnik koji radi sa zvukom, shvatio sam da je veoma korisno osećati se kao da si deo zajednice ljudi koji, bez obzira na to da li dele sa mnom određena interesovanja, razumeju (na pravi način) vokabular sa kojim radim, probleme i radosti sa kojima se suočavam u studiju [...]. Okupljanje umetnika pod etiketom 'sound art' je jednostavan način da se pozicioniraju ove lokacije” (Cluett, prema <https://earroom.wordpress.com/sound-art/>, pristupljeno 24. decembra 2014).

¹⁰⁰ Među autorima koji *sound art* svrstavaju između kategorija su: Džin Tirani (Gene Tyranny), kompozitor i pijanista; Džejmi Sekston (Jamie Sexton) se bavi studijama filma; Florijan Holerveger, inženjer zvuka, programer, umetnik instalacija, izvođač, kompozitor; Stiven Konor je pisac i kritičar; Lilijan Kampezato se deklariše kao umetnica; Stiv Roden, vizuelni umetnik i umetnik zvuka; Alan Liht, gitarista i kompozitor; Dan Lender, umetnik preformansa, video umetnik, umetnik zvuka i kompozitor; Toni Gibs (Tony Gibbs), predavač na programu Sonic Arts, pri Midlseks univerzitetu; Brendon LaBel, umetnik, pisac, teoretičar; Pol Hegarti je muzičar, profesor filozofije i vizuelne kulture; Metju Milan (Matthew Mullane), gitarista; Janek Šejfer (Janek Schaefer), umetnik zvuka, Vil Šrimšo (Will Schrimshaw), umetnik i dizajner zvuka; Set Kim-Koen je konceptualni umetnik zvuka i kustos; Mendi-Suzan Vong, muzikolog.

zvukovima i njihovo predstavljanje na inovativne načine (Tyranny 2003, 1).

Sound art, dakle, prema Tiraniju, ne određuju isključivo kontekst i medijski okvir, već najpre **sklonost za eksperimentisanje sa zvukom**, bilo u performativnoj ili reprezentacijskoj sferi.

Džejni Sekston smatra da *sound art* može da deluje kako u galerijskom prostoru (kao *zvukovna skulptura* ili *instalacija* koja problematizuje pitanje uodnošavanja zvuka i okruženja, odnosno interakcije slušaoca sa prostorom), tako i na audio izdanju ili u kontekstu živog izvođenja, pri čemu posebno naglašava kontradiktoran odnos sa muzikom. Drugim rečima, *sound art* je umetnička kategorija antipodna muzici, ali koja se, istovremeno, ne može u potpunosti diferencirati od nje (Sexton 2007, 85, 88). Iz tog razloga, način oblikovanja i prezentovanja dela u lancu sačinjenom od stvaralaca, kritičara, publike, institucija, određuje granice između kategorija. To, dalje, znači da su ove granice veoma fleksibilne i promenljive, te da je jedino što ih objedinjuje fokusiranje na zvuk tokom čina percepcije. Zbog toga Sekston definiše *sound art* kao „**tip prakse koji usmerava ljude da obrate pažnju na zvuk, na nove načine slušanja**” (Sexton 2007, 88).

Važno je reći da pojam zvuka ovde obuhvata bilo koji zvuk, od artificijelnog zvuka do onog koji konkretno postoji i 'kruži' svuda oko nas. Florijan Holerviger tako *sound art* tumači kao praksu koja proširuje granice postavljene u koncertnim dvoranama i umetničkim galerijama, te koja slušno iskustvo ne ograničava na artificijelne zvukove, recimo proizvedene sviranjem instrumenata, niti na specifične izložbene prostore, već ga, naprotiv, proširuje **kontinuiranim uvođenjem svakodnevnih zvukova i zvukova okruženja u proces slušanja** (Hollerweger 2011, 19). U tom smislu, svakodnevni zvukovi postaju estetski materijal, a svakodnevni život postaje kontekst estetičkog slušanja (Hollerweger 2011, 17–18, 109). Stoga, za njega je *sound art* umetnički žanr koji podstiče razvijanje svesti o zvuku u svakodnevnom kontekstu.

Ulogu zvukova okruženja u određenju *sound art*-a naglašava i Stiven Konor. On ističe, uslovno rečeno, subverzivno dejstvo *sound art*-a usmereno ka rušenju granica u prostoru (izvan prostora), u spoljašnjosti koja postaje unutrašnjost zahvaljujući ekspanzivnosti i propustljivosti zvuka (Connor 2005/2011, 129–130). ***Sound art* je**

„galerija izvrnuta naopačke”, galerija čiji „zidovi postaju permeabilni, objekti postaju događaji”, a prostor postaje „temporalizovan” (cit. Connor 2005/2011, 137, 130). Budući da je za Konora galerija ili muzej okvir/sredina u kojoj se *sound art* ‘ispoljava’, logično bi bilo pretpostaviti da se *sound art* ‘primiče’ principima vizuelnih umetnosti. Ipak, objašnjenje *sound art*-a kao prakse koja ‘razgrađuje’ objektnost, te doprinosi isticanju vremenske dimenzije u prostornom/reprezentacijskom svetu, nameće na razmišljanje o vezi između *sound art*-a i muzike. Konor se, evidentno je, ne opredeljuje za jedno određenje, već ostavlja prostor za mogućnost formulisanja dvostruke definicije *sound art*-a, jednu ‘bližu’ muzici, a drugu ‘bližu’ vizuelnim umetničkim praksama (Connor 2005/2011, 135).

Umetnica Lilijan Kampezato tumači *sound art* kao „relativno nov umetnički žanr koji oscilira između estetičkih i organizacionih strategija svojstvenih muzici i vizuelnim umetnostima”. *Sound art* je, tačnije, povezan sa muzičkim i vizuelnim praksama jer koristi zvuk kao esencijalni materijal umetničke kreacije, odnosno prostor i vizuelne elemente kao okvire/sredstva njegovog oblikovanja i izlaganja. **Otuda su prostor i vreme definišuća svojstva *sound art*-a.** Bez obzira na ove relacije/korelacije, *sound art* se istovremeno udaljava od obe kategorije jer razvija samosvojan i specifičan jezik, delujući na sopstvenoj teritoriji koja se nalazi između ‘osnovnih’ kategorija, muzike i vizuelnih umetnosti, a koja je zapravo formirana preuzimanjem, odnosno odbacivanjem njihovih osobenosti. S jedne strane, referiranje na konkretne objekte, koncepte i ideje zvukom, tj. ono što je izvan dela, je princip prisvojen iz vizuelnih umetnosti, a sa druge, istraživanje zvuka i njegovih perceptivnih kvaliteta jeste postupak preuzet iz (*konkretne*) muzike (Campezato 2009, 27). Jer, kako Kampezato podseća, zvuk u umetnostima je prošao dva različita puta: muzički put ili put muzikalizacije zvuka; odnosno, put koji istražuje reprezentacijske i kontekstualne aspekte zvuka. Iako su oba puta podjednako važna za emancipaciju zvuka kao stvaralačkog sredstva, drugi put, prema ovoj autorki, predstavlja trasu za kretanje netradicionalnih umetničkih polja kao što je *sound art* (Campezato 2009, 36). No, ono što *sound art* čini osobenim umetničkim modalitetom, različitim od muzike i drugih umetničkih pravaca zasnovanih na upotrebi zvuka (npr. filma), jesu **„nove mogućnosti vrednovanja i slušanja”**, kao i **svojstvo podsticanja diskurzivne razmene među različitim umetničkim pravcima koja proširuje njihove**

granice (Campesato 2009, 35). *Sound art*, dakle, poseduje svojstva koja mogu da umreže različite discipline umetničkog rada sa zvukom, pa se upravo iza ove teze možda krije razlog njegovog delovanja između kategorija.

Polazeći od stava da umetnici ne treba da budu opredeljeni za jednu oblast stvaranja, već da se 'kreću' po različitim disciplinama, bez obzira na to koje stvaralačko sredstvo koriste, Stiv Roden inicira pitanje problematizacije *sound art*-a kao prakse koja na paradigmatički način reprezentuje ovu ideju (Roden 2004). *Sound art* je, dakle, prema Rodenu, interdisciplinarna praksa čiji su osnovni gradivni elementi (zvuk i vizuelne komponente) u odnosu kontinuirane kolizije i varijabilnosti. To znači da je u konstitutivnom smislu *sound art* otvoren koncept, nezavisan od preddeterminisanih medijskih svojstava. Jer, *sound art* može da bude opredmećen zvukom, ali to nije preduslov njegovog delovanja; takođe, svaki *sound art* rad ne mora da sadrži vizuelnu dimenziju kao svoju konstantu, iako ona igra značajnu ulogu za razumevanje jednog zvukovnog rada – vizuelni elementi zapravo pospešuju konačan zvukovni rezultat, potvrđujući da su zvukovni i nezvukovni činioци obično u međuzavisnom odnosu; ipak, to na kraju ne znači da je rad sačinjen od zvukovnih i vizuelnih elemenata automatski rad o zvuku (Roden 2004; upor. Voegelin 2010, xiii). Iako je ova sistematizacija prilično inkoherentna, ona se ipak zasniva na jednoj stabilnoj tački oslonca: konačan odnos između zvuka i vizuelne komponente određen je isključivo umetnikovom idejom, tj. 'putanjom' koju je samo delo zacrtalo, a do čijeg razotkrivanja se dolazi najznačajnijim principom za *sound art* – slušanjem. ***Sound art je prevashodno praksa o činu slušanja, tj. o činu aktivnog slušanja*** (Roden 2004). *Sound art* se, dakle, na perceptivnom nivou približava muzici (ali i u kreativnoj ravni, dodaje Roden, jer se obe prakse zasnivaju na istim sredstvima – zvukovima određene i neodređene visine, ritmičkim strukturama, itd.). No, ono što ove dve prakse ipak diferencira su intencija i kontekst. *Zvukovne radove*, nasuprot muzičkim, karakteriše osoben odnos prema prostoru koji nije uslovljen praktičnim okolnostima, već poetičkim odlukama (Roden 2005). Naime, kako Roden ističe, **najveći broj zvukovnih radova ima za cilj da aktivira prostor i proširi percepciju prostora recipijenta kroz iskustvo slušanja**. Ipak, Roden ne poriče činjenicu da i muzika ima potencijal da 'komunicira' sa prostorom, zbog čega na kraju ipak ne demarkira granice *sound art*-a (Roden 2005).

Neodlučnost koja karakteriše Rodenovo izlaganje, svojstvena je i Lihtovom diskursu. On, naime, tumači *sound art* kao praksu koja je „između kategorija”, ali se eksplicitno ne izjašnjava o kojim kategorijama je reč, već samo sugerije da kategorije mogu da referiraju na različite medije i umetničke discipline (vidi Licht 2007). Međutim, tvrdnja Mortona Feldmana (Morton Feldmann) od koje je potekla ova Lihtova sintagma – „Radije razmišljam o mom delu između kategorija. Između vremena i prostora. Između slikarstva i muzike. Između muzičke konstrukcije i njene površine” – navodi nas na moguć trag koji nagoveštava da *sound art* egzistira između muzike i vizuelnih umetnosti (cit. prema Licht 2007, 210).¹⁰¹ Ako se osvrnemo na naslov Lihtove knjige – *Beyond Music, Between Categories* – postaje jasno da je ono što je između kategorija zapravo ono što je izvan/iza/iznad muzike (a to svakako jesu vizuelne umetničke prakse), pa je moguće zaključiti da *sound art* nije ni muzička ni vizuelna praksa već zasebno polje umetničke aktivnosti koje remedijalizuje aparaturu i principe ovih oblasti. U vezi sa tim, s jedne strane, Liht navodi da je eksperimentalna muzika „kumovala” *sound art*-u, ističući značajan broj primera koji su do toga doveli (radove Rusola, Vareza, Kejdža, Šefera, Štokhauzena, Ksenakisa, predstavnika Fluksusa), dok sa druge, smatra da se praksa umetničkog rada sa zvukom više vezuje za izlagački nego za performativni kontekst (Licht 2007, 218, 14). Ipak, on definiše *sound art* u odnosu na prostornu dimenziju, izdvajajući tri određenja:

- *sound art* je instalaciona zvukovna postavka (*zvukovna instalacija*) koja je pre određena prostorom nego vremenom, i koja se, stoga, izlaže na način izlaganja vizuelnih umetničkih dela;
- pod *sound art* spadaju dela vizuelne umetnosti koja takođe imaju funkciju proizvodnja zvuka, kao što je *zvukovna skulptura*;
- *sound art* je moguće sagledati kao praksu korišćenja zvuka u polju vizuelnih umetnosti zarad obogaćenja i ekstenzije specifične umetničke estetike, koja je inače definisana drugim sredstvima (Licht 2007, 17).

¹⁰¹ Liht se poziva na Feldmanov esej „Between Categories” iz 1969. godine. Važno je podsetiti da je 1966. godine Higin (Dick Higin) skovao termin „intermedij” kako bi ukazao na „hibridne radove zasnovane na karakteristikama dve ili više različitih disciplina istovremeno”, odnosno na ostvarenja čija je medijska zasnovanost „između medija” (cit. prema Frank 2005, 167).

Ono što povezuje sva tri objašnjenja jeste **predstava o zvuku kao o fenomenu prirode i/ili tehnologije u kontekstu definisanom vizuelnim iskustvom, odnosno izlagačkim prostorom** (tj. prostorom koji postoji „izvan koncertnih dvorana”), što bi značilo da **sound art može da bude okarakterisan kao praksa koja stavlja akcenat na zvuk (željeni i neželjeni) i njegovo okruženje (kao i okruženje zvukom)** (Licht 2007, 47, 81, 116). Iako navodi *zvukovnu skulpturu* i *zvukovnu instalaciju* kao paradigmatičke primere *sound art*-a, odnosno prostorno-vizuelnu dimenziju i nedefinisan vremenski okvir kao određujuća svojstva ovog koncepta, Liht ipak izričito ne potvrđuje da bi *sound art* mogao da bude okarakterisan kao vizuelna praksa, ali svakako ovo nagoveštava.

Den Lender nerado govori o granicama umetničkog rada sa zvukom budući da ga praktikuju različiti umetnici (kritičari, kustosi, pisci, kompozitori, video-umetnici, umetnici instalacije, umetnici performansa i dr.), u različitim medijskim i disciplinarnim okvirima, što rezultira disparatnošću umetničkog sadržaja. Zato je precizno identifikovanje *sound art*-a kompleksan i komplikovan poduhvat, a stvar je još složenija ako se uzme u obzir istorijska veza sa muzikom, odnosno sinonimna veza sa eksperimentalnom muzikom (na ravni 'oslobođenog' zvuka), koja 'omete' preciznu formulaciju definicije (Lander 1989/2013, 10). Iako ne daje konačno određenje, Lender kategorizuje *sound art* kao praksu koja se zasniva na '**oslobođenom**' zvuku, a koji nije muzički, odnosno na **aktivnom slušanju usmerenom kako ka zvuku samom, tako i ka kontekstu njegove reprodukcije i transmisije** (Lander 1989/2013, 10). Lender zvuk sagledava kao akustičku supstancu, ali i kao fenomen koji predstavlja i ono što je 's one strane' zvuka, čime posebno akcentuje okruženje.

Slično Lenderu, Toni Gibbs sagledava *sound art* kao praksu koja ističe **komunikaciono i informativno dejstvo zvuka**.¹⁰² Gibbs, preciznije, određuje *sound art* kao polje koje obuhvata različite prakse zasnovane na zvuku – od performansa, filma, interaktivnih instalacija, preko poezije, skulpture, pa do muzike – i to isključivo na zvuku koji je konceptualno zasnovan (Gibbs 2007, 9). Prema tome, radovi u kojima je zvuk samo posledica umetničke akcije i u čijoj osnovi nije zvukovna ideja, ne mogu da budu kategorizovani kao *sound art* (Gibbs 2007, 10–11).

¹⁰² Pored termina *sound art* Gibbs koristi kao sinonim i termin *sonic art*.

Brendon LaBel *sound art* takođe 'smešta' između kategorija, s tim što, za razliku od Lihta, on konkretno navodi o kojim oblastima je reč. LaBel, naime, nastoji da objasni i pozicionira *sound art* u odnosu na istorijski razvoj vizuelnih umetnosti i muzike, postavljajući ga kao rezultat interaktivnog relacionog poretka uspostavljanog između ove dve oblasti u poslednjih pet decenija (cit. LaBelle 2008, 295). *Sound art* stoga može da bude definisan kao interdisciplinarna spona između vizuelne umetnosti i muzike koja „podstiče kultivisanje zvukovne materijalnosti” i „usmerava, opisuje, analizira, izvodi i ispituje stanje zvuka i procese pomoću kojih deluje”, nadilazeći hijerarhiju čula (vida i sluha) (LaBelle 2008, ix, 151).¹⁰³ Iako LaBel definiše *sound art* kao novu umetničku kategoriju nastalu susretanjem eksperimentalnih postupaka poteklih iz sfera vizuelne i muzičke umetnosti, on ipak, iako ne uvek eksplicitno, postavlja muziku kao tačku otklona i razlike. Mada je za njega *sound art* praksa koja se 'ukršta' sa muzikom i koja iz nje 'izrasta', *sound art* je istovremeno i praksa koja stremlje uodnošavanju sa prostorom i vremenskim strukturama koje nadilaze koncertno iskustvo (LaBelle 2008, 151). U vezi sa tim, LaBel govori i o kategorijama **vremena i prostora koje u kontekstu *sound art* praksi bivaju postavljene u odnos recipročne razmene, odnosno o dinamičnoj relaciji između zvuka i prostora kao suštinskom svojstvu *sound art*-a. Relaciona, spacijalna i temporalna dimenzija, dakle, određuju *sound art* kao praksu koja se ne zasniva na zvuku kao pukom sredstvu umetničkog rada, već na zvuku kao medijumu koji nas 'vodi' u svetove izgrađene izvan materijalnosti zvuka** (LaBelle 2008, xii). U tom smislu, *sound art* zapravo jača svest o pojavama koje su auditivno zanemarene, stavljajući akcenat na slušanje (LaBelle 2008, 295). Međutim, to ne znači da *sound art* mora da se zasniva na zvuku – ***sound art* je praksa o zvuku** (sa njim ili bez njega) (LaBelle 2012, 13). Zvuk je, dakle, primarni medij stvaranja i objekat proučavanja, pa je ***sound art* moguće odrediti kao umetnost koja se bavi fizičkim, konceptualnim, akustičkim pitanjem zvuka**, odnosno širenjem njegovog 'opsega' (upor. Leonardson 2010; English 2010; Polli 2010). Upravo je to još jedna, možda čak i prevalentna odlika *sound art*-a koja ga suprotstavlja muzici: „muzika jeste praksa rada sa zvukom, ali ona uvek ne traži od nas da mislimo na zvuk; iako to svakako može, ona

¹⁰³ Kada govori o vizuelnim umetnostima i muzici LaBel pre svega misli na prakse koje se zasnivaju na metodologiji performansa (vidi LaBelle 2012, 10).

generalno ne teži tome” (LaBelle 2012, 13). *Sound art* je, prema LaBelu, ono što se ne zasniva na principima muzike i muzičkog slušanja, iako nekada muzika može da bude utemeljena na principima *sound art*-a, tj. na principu istraživanja uslova i konteksta slušanja. LaBelov rezime glasi: ***sound art* nas uči slušanju.**

Za Pola Hegartija *sound art* postoji u različitim obličjima – kao instalacija, izvođenje, snimak – pa se i u njegovom diskursu *sound art* definiše kao praksa koja infiltrira i vizuelne i muzičke koncepte (ili kako Hegarti još navodi, „kolonizuje?”, što bi značilo da on uzima u obzir ideju o *sound art*-u kao ’nadmoćnijoj’ kategoriji) (Hegarty 2010, 172). Međutim, Hegarti nije isključiv po ovom pitanju, već kolebljivo odmerava koja od ovih kategorija bi predstavljala najpogodniji model za definisanje *sound art*-a: da li ona koja je više određena prostorom (instalacija) ili vremenom (performativne prakse poput izvođenja i snimka). Pošto ipak zaključuje da audio izdanje samo u određenim slučajevima može da bude okarakterisano kao *sound art* (ako je reč o delima koja se slušaju posredstvom slušalica u galeriji, zasnovanim na zvucima sa terena, a manje kada se radi o kompakt-disk izdanju), on postavlja instalaciju kao paradigmatski model. Ipak, i ovakav tip rada može da doživi „muzički preobražaj”, a to znači da može da bude predstavljen i na (nekonvencionalnom) koncertu (koji u jednom trenutku i prestaje to da bude), u slučaju da je sačinjen od nemuzičkih objekata, nemuzičkih zvukova i da je namenjen osobenoj publici spremnoj na kreativniji vid slušanja (Hegarty 2010, 172).¹⁰⁴ Najšire rečeno, za Hegartija ***sound art* podrazumeva upotrebu zvukova koji nisu muzički i koji, prema LaBelovom modelu, poseduju relacioni kvalitet, što znači da stavljaju akcenat na slušanje, na zvuk kao objekat, na ispitivanje percepcije, na životno okruženje i prostor** (Hegarty 2010, 177, 173). Drugim rečima, zvukovni izvor i proces slušanja koje on nameće najvažniji su faktori u određenju ove prakse, bez obzira na varijante u kojima se isti javlja (Hegarty 2010, 170).

Zvukovni umetnik Metju Milan *sound art* postavlja kao „kritički medij koji može da izražava ideje i otkriva perspektive koje se ne tiču samo zvuka kao čulnog fenomena”, odnosno kao „sredstvo za sticanje estetičkog iskustva i političke aktivacije” (Mullane 2010). U ovom slučaju, zvuk nije samodovoljan fenomen nego i prenosnik informacije,

¹⁰⁴ Ovde kao primer navodi rad Dženet Kardif (Janet Cardiff) *Forty Part Motet* (2001) koncipiran tako da četrdeset zvučnika podeljenih u osam grupa, raspoređenih u krug, u jednoj prostoriji, emituju horsku kompoziciju Tomasa Talisa. Svaki zvučnik predstavlja jedan glas (Hegarty 2010, 176).

zbog čega se uho transformiše iz fenomenološkog u estetički organ (Mullane 2010). Stoga, Milan naglašava da *sound art* radovi poseduju relacioni kvalitet, u burioovskom smislu, jer formiraju „relacije izvan polja umetnosti [...] između individua i grupe, umetnika i sveta, i putem tranzitivnosti, između posmatrača i sveta” (Bourriaud 2008, 46). Zato *sound art* nije samo „podvrsta postmodernih interdisciplinarnih umetnosti”, već **praksa/medij/sredstvo pomoću kojeg otkrivamo svet** (vidi Mullane 2010).

Zvukovni umetnik Janek Šejfer, tumačeći *sound art* kao praksu zasnovanu na zvuku koji obično ne dejstvuje kao samostalan entitet, već u korelaciji sa objektima, prostorom, vizuelnom umetnošću i kontekstom, takođe potvrđuje predašnju ideju: „**moj rad nije samo o zvuku, već o pričanju priča i o svetu oko nas...**” (cit. Schaefer, prema Gibbs 2007, 54). Za ovakva tumačenja britanski umetnik Vil Šrimšo uvodi sintagmu „**zvuk u proširenom polju**”, prema njemu, jednu od definišućih fraza *sound art*-a koja se odnosi na ono što je izvan zvuka i ono što nije zvuk ali je povezano sa njim (Schrimshaw 2011, 18).

Dok autori koji ističu relacioni kvalitet zvuka ne zanemaruju njegova akustička svojstva, Set Kim-Koen to ne čini. On, naime, smatra da je za razumevanje jednog zvukovnog rada potrebno sagledati širi kontekst i opštu umetničku logiku, a ne zvuk sam po sebi. Kako bi napravio distinkciju on čak uvodi i novi termin – *nekohearna*¹⁰⁵ *sonična umetnost*¹⁰⁶ (eng. non-cochlear sonic art), po analogiji sa Dišanovim konceptom *neretinalne vizuelne umetnosti* (eng. non-retinal visual art). Isto kao što se *neretinalna vizuelna umetnost* ne zasniva samo na aktivnostima retine, već i na traganju za odgovorima na pitanja koje oko samo ne može da dokuči, tako i *nekohearna sonična umetnost* treba da istražuje oblasti koje su izvan dometa uha, odnosno radove koji „**odgovaraju zahtevima, konvencijama, formama i sadržajima koji nisu određeni zvučnošću/zvučanjem [...], te sa skepsom promatraju tezu o samodovoljnom zvuku**” (cit. Kim-Cohen 2009, xxi–ii; upor. Schrimshaw 2011, 18). Drugim rečima, ovakva umetnička praksa zasniva se na razmatranju uloge zvuka u društvenom, političkom,

¹⁰⁵ Termin „kohlearan” potiče iz medicinske terminologije i izveden je iz reči „kohlea” (lat. cochlea; u srpskom još puž, pužnica) koja označava organ čula sluha smešten u unutrašnjem uhu. Osnovna komponenta kohlee je Koritijev organ, senzorni deo slušnog organa na kojem se nalaze senzorni receptori koji usled stimulacije zvučnim talasima stvaraju nervne impulse. Vidi: http://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%B6_%28%D1%83%D0%B2%D0%BE%29 (pristupljeno 17. novembra 2014).

¹⁰⁶ U nastavku rada detaljnije ću se baviti tumačenjem termina „sonic art”.

institucionalnom, rasnom, klasnom, rodnom, ili bilo kom drugom kontekstu koji postoji izvan zvukovnog rada.¹⁰⁷

Sve navode i stavove – o interkativnom slušanju, o odnosu između zvuka i prostora i o relacionom kvalitetu zvuka – objedinjuje i potvrđuje Mendi-Suzan Vong, u članku u okviru *Grove's* muzičkog rečnika, ali uvodi još jednu kategoriju 'između': poeziju. Ona ističe da „**sound art radovi imaju tendenciju da subvertiraju, kombinuju ili proširuju ustaljene prakse u muzici, vizuelnim umetnostima ili poeziji**” (cit. Wong 2013). Ako *sound art* radovi subvertiraju, kombinuju i proširuju oni to čine kako između kategorija, tako i u okviru samo jedne kategorije, što ponovo ukazuje na višesmisleno viđenje pojma na čiju nefiksiranost i sama autorka ukazuje. Međutim, nabrajajući 'žanrove' koje je moguće sistematizovati kao *sound art*, Vong nagoveštava **dihotomnu prirodu** ove prakse implicitno izdvajajući dva usmerenja: **nemuzičko** (*zvukovna instalacija, zvukovna skulptura, performans, soundscape* kompozicija, *soundwalk, field recording, circuit bending*, dizajn zvuka, interaktivne zvukovne igrice, konkretna poezija, konceptualna umetnost, kreativni eksperimenti sa slušanjem i audio medijem) i **muzičko** (eksperimentalna elektronska muzika, ambijentalna muzika, *noise* muzika i kolaž-muzika /collage-based music/) (Wong 2013). Moje određenje *sound art*-a, kao što ću pokazati u nastavku rada, biće takođe utemeljeno na binarnom određenju ove prakse.

Da rezimiram, među mnoštvom različitih i nesaglasnih određenja, ipak je moguće izdvojiti tačke saglasja:

- *sound art* je interdisciplinarna, eksperimentalna praksa umetničkog rada sa zvukom, omeđena s jedne strane muzikom, a sa druge vizuelnim umetnostima;
- zvuk je istovremeno i 'predmet' o kojem se govori i 'sredstvo' kojim se govori o predmetu/zvuku 'po sebi' ili o zvuku 'van sebe';

¹⁰⁷ Kim-Koen ovde referira na Deridin koncept *parergona* predstavljen u spisu *Istina u slikarstvu*, kojim on ističe da posmatranje slike nikada ne podrazumeva distinkciju između 'unutrašnjosti' i 'spoljašnjosti' slike, onoga što je prikazano i onoga što nije prikazano. Prema Deridi, spoljašnjost uvek dolazi u unutrašnjost kako bi sebe odredila kao unutrašnjost. U tom smislu, *ergon* je delo, a *parergon* je dodatak delu koji je zapravo na ivici između unutrašnjosti i spoljašnjosti (Derrida 1987, 63).

- zvuk, kao vremenski fenomen, ostvaruje interakciju sa prostorom, pa se *sound art* uspostavlja kao praksa koja se zasniva na interaktivnom odnosu između vremena i prostora;
- ove 'radnje' odvijaju se najčešće u kontekstu svojstvenom vizuelnim umetnostima, iako nisu retki i obrnuti slučajevi;
- *sound art* je praksa o slušanju.

Sound art kao nemuzička/vizuelna kategorija?

Zbog izrazite potrebe autora čija ću mišljenja u nastavku istaći da objasne *sound art* kao nemuzičku praksu, tj. kao praksu koja „izgleda da uvek uključuje nešto što je isključeno iz muzike”, naredna tumačenja bih mogla da kategorizujem (poslužiću se terminom Brajana Kejna /Brian Kane/),¹⁰⁸ kao „muzikofobična”, a simptomatično je to da ona uglavnom dolaze od autora koji nemaju muzičku zaleđinu (cit. Rosenfled 2004; Kane 2013).¹⁰⁹

Salome Fogelin distancira *sound art* od muzike, prevashodno na perceptivnom planu, ali, interesantno je istaći, pripisujući mu muzička svojstva (iako ih ona ne određuje kao muzička). Naime, ona *sound art* objašnjava kao praksu koja opstaje na strategiji redukovanog, akuzmatičkog slušanja, a to znači i na redukciji svih vizuelnih impulsa.¹¹⁰ Nasuprot tome, iznenađujuće je da je slušanje muzike za nju uslovljeno konvencijama koje nisu određene zvukom, već vizuelizacijom zvuka (partitura je vizuelni zapis; uživo

¹⁰⁸ U vezi sa tim, zanimljivo bi bilo pomenuti anegdotu Stiva Rodena koja slikovito odražava ovaj stav. Kada je jednom prilikom Roden izložio svoju *zvukovnu instalaciju* u Berlinu, jedan nemački kritičar je bio vidno razočaran jer je delo „zvučalo kao muzika”. Roden mu je odgovorio: „izgleda da *sound art*-u nije dozvoljeno da 'zvuči kao muzika'. Stoga, ja sam slikar koji takođe radi sa zvukom” (Roden 2004).

¹⁰⁹ Pored Salome Fogelin i Seta Kim-Koena čije je primarno polje delovanja, kao što sam navela, vizuelna umetnost, tu su i: Stiv Peters (Steve Peters) *zvukovni umetnik*; Endi Hamilton, filozof i estetičar; Hudio d'Esquivan (Julio d'Esquiván), kompozitor i video umetnik; Kristof Koks, teoretičar i kustos; Entoni Haberman (Anthony Huberman), pisac i kustos; Anea Lokvud, kompozitorica i umetnica zvuka; Stiven Vitielo, vizuelni umetnik i umetnik zvuka. Stavovi Alvina Lusijea, kompozitora eksperimentalne muzike i umetnika instalacije, i Dejvida Tupa, muzičara i novinara, videćemo, ipak će prevagnuti na muzičku stranu.

¹¹⁰ Koncept *akuzmatičkog slušanja* postavio je Pjer Šefer. Termin „akuzmatika” Šefer preuzima iz opisa Pitagorine metode podučavanja iza paravana kako bi se njegovi učenici fokusirali isključivo na same reči i njihovo značenje. U skladu sa tim, Šefer definiše *akuzmatičko slušanje* kao proces slušanja zvukova bez posmatranja njihovog izvora, te ga tumači i kao „čisto slušanje”, usmereno ka samoj „suštini stvari” – zvuku (cit. Schaeffer 1966, 91–93). *Akuzmatika*, dakle, ne označava samo pristup „slušanje bez gledanja”, već autonomnu praksu, izolovanu od uspostavljanja značenja (cit. Bayle 1999, 150; upor. Srećković 2011, 128–131).

izvođenje nekog dela slušamo i gledamo, itd.). Fogelin, protivno uobičajenom shvatanju, muziku vidi kao vizuelnu praksu koju možemo da čujemo i slušamo (*sic!*), a *sound art* kao njen opozit – **zvukovnu praksu koja je isključivo posvećena slušanju zvukovne supstance** (Voegelin 2010, xi, 52–3). Mada se slažem sa činjenicom da je čin slušanja muzike uslovljen i vizuelnim doživljajima i reprezentacijama, ovakvo tumačenje muzike je prilično problematično. Takođe, sagledavanje *sound art*-a kao prakse koja zanemaruje vanzvukovne podsticaje isto tako moramo prihvatiti sa rezervom. Međutim, neću se dalje upuštati u razradu ovih postavki jer je jasno da Fogelin ovu tezu iznosi ne kako bi akcentovala uslovljenost muzike vizuelnim svojstvima, već taktički, kako bi naglasila uslovljenost *sound art*-a zvukovnom materijom, odnosno **precepcijom zvuka po sebi**. To bi ipak značilo da je komparativno sagledavanje muzike i *sound art*-a moguće, što ova autorka kasnije i eksplicitnije predočava formulišući koncept „mogućeg zvukovnog sveta” u kojem se ignorišu disciplinarne granice kako bi se skrenula pažnja na zvuk i svet koji zvuk generiše (Voegelin 2013).¹¹¹ U potencijalnom zvukovnom svetu, koji postoji paralelno sa aktuelnim svetom (svetom muzike, svetom vanmuzičkih zvukova, tj. zvukova okruženja i sl.), ali koji ipak nije njegov deo, muzika i *sound art* bi, dakle, predstavljale pojave zasnovane na istim principima.

Dok se Salome Fogelin fokusira isključivo na zvuk, Kim-Koen predstavlja potpuno drugačiji koncept: dok muziku razmatra iz grinbergovske vizure, kao medijski samodovoljnu umetnost, neuslovljenu takozvanim izvanmuzičkim pojavama, *sound art* tumači kao 'ostatak' koji se javio zatvaranjem granica muzike za izvanmuzičke sadržaje, za **sve ono što se ne može komforno izraziti sistemom zapadnjačke muzičke notacije** (Kim-Cohen 2009, 39, 107, 157). Iz toga sledi zaključak da je ***sound art* umetnost koja deluje izvan zapadnog muzičkog sistema, u polju „proširene zvukovne prakse”**,¹¹² odnosno „zalutala praksa” koje traži sredinu za „bekstvo i otpor” (Kim-Cohen 2009, 107). Dok je u slučaju Salome Fogelin muzika Drugo u odnosu na *sound art*, kod Kim-Koena je suprotno – *sound art* je Drugo od muzike (upor. Kane 2013). To takođe ističe Stiv Piters koji ***sound art* vidi kao 'izlaz' za fleksibilnije slušanje zvukova**, nasuprot

¹¹¹ Reč je o teoriji o *mogućim svetovima* Sola Kripkea (Saul Kripke).

¹¹² Navedena sintagma referira na govor Rozalind Kraus o 'proširenoj' skulpturi izložen u eseju "Sculpture in the Expanded Field", iz 1985. godine. Zapravo, Kim-Koen na osnovu ove ideje, tj. iz ove ideje razvija svoj celokupan diskurs o *sound art*-u (upor. Kane 2013).

rigidnog muzičkog slušanja, što „omogućava slušaocu da iskusi zvuk bez straha da ga neće razumeti” (cit. Peters 2009). Ne moramo nešto da nazovemo muzikom da bismo mogli da to i čujemo/slušamo; dovoljno je da upotrebimo termin *sound art*, konstatuje PETERS (Peters 2009).

Endi Hamilton takođe *sound art* posmatra kao nemuzičku praksu, tačnije kao „nemuzičku zvukovnu umetnost” (eng. non-musical aural art)¹¹³ ili umetnost koja se „obraća uhu i koja koristi zvuk kao primarni materijal”, na tragu postignuća ostvarenih procesom ’oslobađanja’ zvuka u muzičkom kontekstu (počevši od dometa Kejdža i Šefera),¹¹⁴ što bi značilo da je „nemuzička zvukovna umetnost” zapravo potekla od „muzičke zvukovne umetnosti” (cit. Hamilton 2007a, 40).¹¹⁵ Muzika i *sound art* su, dakle, dve različite umetnosti zvuka (*univerzalna* i *neuniverzalna*)¹¹⁶ diferencirane osobenim načinom slušanja – dok prva podrazumeva slušanje zvuka kao tona, **druga se zasniva na slušanju „zvuka kao zvuka”** (Hamilton 2007a, 45, 57).¹¹⁷ Tako, iako imaju različita usmerenja, muzika i *sound art* se na estetičkoj ravni susreću i izjednačavaju kao dve umetničke grane rada sa zvukom. Ova kategorizacija predstavlja značajan pomak u definisanju *sound art*-a, kako zbog preciznijeg disciplinarnog i teorijskog određenja, tako i zbog pokušaja učvršćivanja njegove autonomije,¹¹⁸ i na kraju diferenciranja mogućih supkategorija. Naime, Hamilton razlikuje dve potkategorije *sound art*-a: *dokumentarni sound art* i *nedokumentarnu zvukovnu kompoziciju* koja, dakle, nasuprot prvoj kategoriji,

¹¹³ Termin „aural art” Hamilton koristi kako bi uspostavio analogije sa terminom „visual art” (vidi Hamilton 2007a, 40).

¹¹⁴ ’Oslobađanje’ zvuka i interesovanje za svojstva zvuka počelo je sa pojavom i razvojem tehnologije za snimanje. Prema Hamiltonu, taj događaj predstavljao je krucijalni trenutak za potonji razvoj muzike i pojavu *sound art*-a (Hamilton 2007a, 41; upor. Hamilton 2003).

¹¹⁵ Ipak, Hamilton naglašava i postojanje graničnih slučajeva koji ukazuju da nemuzičke *umetnosti zvuka* mogu počivati na muzičkim elementima. Kao primer on navodi audio-vizuelni rad Riodija Ikede (Hamilton 2007a, 44).

¹¹⁶ Sa ovim stavom se ne slaže Skruton. On, naime, jedino muziku sagledava kao visoku umetnost među svim *umetnostima zvuka*, a njegovu poziciju Hamilton karakteriše kao sofisticirano univerzalističku (prema Hamilton 2007a, 45).

¹¹⁷ Određenje muzike kao umetnosti tonova Hamilton preuzima od Skrutona (vidi Skruton 1997, 16–7).

¹¹⁸ Hamilton smatra da *sound art* treba da bude tretiran kao samostalna kategorija u odnosu na druge prakse rada sa zvukom, a posebno u odnosu na dizajn zvuka (Hamilton 2007a, 61). Možda upravo zbog toga on poseže za različitim ortografskim rešenjima pri pisanju termina. Naime, Hamilton termin „sound art” zapisuje kao imeničku sintagmu, kao jednu reč, složenicu, ili, najčešće, kao polusloženicu. Mada o tome ne govori, čini se da ortografskim rešenjem sa crticom (sound-art) Hamilton ukazuje na „zvuk” i „umetnost” kao dva značenjski samostalna pojma koja deluju u koheziji čineći autonomnu celinu. U transkripciji na srpski jezik ovaj termin (saund-art) bi eventualno mogao da ostane u polusloženičnoj formi, po analogiji sa terminima „pop-art” ili „video-art”. Međutim, ne bih se opredelila za ovo rešenje budući da je početna sastavnica „sound” prevodiva na srpski.

ne dokumentuje nego stvara okruženje (što je zapravo oblast između muzike i *dokumentarnog sound art-a*) (Hamilton 2007a, 61). Dok se drugi vid *sound art-a*, baš kao i muzika, zasniva na dvojnomo iskustvu, akuzmatičkom i neakuzmatičkom, dotle prvi opstaje samo na akuzmatičkoj ideji (Hamilton 2007a, 61). Izvesno je onda da su, za Hamiltona, *sound art* i muzika dve opozitne prakse; ipak, kako je *sound art* razučeno polje umetničkog rada sa zvukom, u okviru njega moguće je pronaći radove koji su 'bliži' muzici, tj. koji se percipiraju na način percipiranja muzičkog ostvarenja, odnosno one koji su 'udaljeni' od muzike, te usmereni na zvuk po sebi. Na kraju, Hamilton se vraća prvobitnom stanovištu, konstatujući da muzika i *sound art* moraju da budu sagledani kao opozitni koncepti, pre svega zbog drugačijeg tretmana tona/zvuka. Na tom tragu i Hulo d'Escrivan definiše *sound art* kao „**praksu raspoređivanja snimljenih ili sintetizovanih zvukovnih događaja na način koji, uglavnom, ne mora da sledi 'muzičke' kriterijume**, one koji uzdižu referencijalni sadržaj zvuka iznad njegovih akustičkih svojstava...” (d'Escriván 2009, 66).

Iako ne osporava veze između muzike i *sound art-a*, jer pojedini segmenti muzičke istorije čine zapravo predistoriju *sound art-a*, i Kristof Koks smatra da je svrsishodnije razgraničiti ove dve oblasti kako bi se izbegao indiferentan stav „sve prolazi” (Cox 2004).¹¹⁹ Naravno, ovo je samo prvi razlog za diferencijaciju. Drugi je, kao i u Hamiltonovom slučaju, određen različitim prirodama zvukovnih materijala svojstvenih *sound art-u*, odnosno muzici. Dok je, naime, za muziku karakteristična upotreba 'kanonski prihvatljivih' zvukova, ***sound art* podrazumeva umetnički rad sa 'kanonski neadekvatnim' zvukovima** koji su se javili upravo kao rezultat preispitivanja kanona i *postajanja* zvuka od muzike¹²⁰ (Cox 2006/2011, 80).¹²¹ Takvi zvukovi se pronalaze slušanjem usmerenim ka „*transcendentalnim* ili *virtuelnim* dimenzijama

¹¹⁹ Poput Koks, Dejvid Dan (David Dun) *sound art* objašnjava kao „aktivnost stvaranja zvuka” koja se razlikuje od kanonizovane muzike, ali koja je nastala upravo ekstenzijom njenih granica – u pravcu zvučne poezije, radiofonije, *zvukovne instalacije* (Dunn 2004, 2). Tačnije, za njega je *sound art* umetnički žanr koji ima za cilj da rekontekstualizuje percepciju zvuka u kontekstu epistemološkog preokreta koji se desio na relaciji čovek – fizičko okruženje (uz *muziku okruženja/environmental music*). *Sound art*, drugim rečima, postavlja fenomen zvuka kao primarni integrišući faktor 'elemenata' biosfere, te 'osvešćuje' ideju o ekološkoj odgovornosti pri radu sa zvukom (Dunn 1997). Ovde se *sound art* zapravo definiše pod okriljem ideje *akustičke ekologije* i koncepta *zvučnog okruženja* (vidi Toop 2012).

¹²⁰ Kada govori o 'zaokretanju' muzike ka zvuku, odnosno od *postojanja* (bivstvovanja) ka *postajanju* Koks referira na Ničea (*Genealogija morala*) i Bergsona (prema Cox 2006/2011, 80).

¹²¹ Stoga bi se u međuprostoru između muzike i *sound art-a* našle avangardne i eksperimentalne muzičke prakse, među kojima je paradigmatička ona koju je zastupao Džon Kejdž (vidi Cox 2006/2011, 81–2).

zvuka”, tj. „auditivno nesvesnom” (cit. Cox 2009a, 22).¹²² **Sound art, drugim rečima, karakteriše se kao praksa otkrivanja 'pozadinskih' zvukova, zvukova koje svakodnevno čujemo i slušamo do to mere da ih i ne primećujemo, kao i zvukova koji su inače izvan granica čuvenja.** Zbog toga, *sound art*, u zvukovnom smislu, predstavlja širu i obuhvatniju oblast od muzike koja je samo „deo opšteg zvukovnog postajanja”, čime se ovo Koksovo tumačenje približava Hegartijevoj ideji o *sound art*-u kao 'kolonizatoru' (Cox 2006/2011, 85). Ovi zvukovi, važno je reći, trebalo bi da budu otkriveni prema njihovoj 'materijalnosti', što ne znači da definisanje *sound art*-a kao koncepta usmerenog na zvuk po sebi isključuje njegovu multimedijalnu i interdisciplinarnu osnovu (Cox 2011, 148–9; upor. Cox 2009a, 19). Naprotiv, Koks ističe da se retko koje *sound art* ostvarenje zasniva isključivo na zvuku, posebno zbog toga što je zvučanje uslovljeno vanzvukovnim karakteristikama/kontekstima, poput vremenskog ili prostornog (Cox 2004).

Specifičan tretman vremena i prostora u umetničkom radu sa zvukom takođe su važne teme kojima se Koks bavi. Naime, *sound art* i muzika su antipodni koncepti i zbog njihovog različitog odnosa prema konceptu vremena: nasuprot muzici, za koju je svojstven vremenski 'fiksiran' zvuk, u smislu definisanog vremena dela, ***sound art* afirmiše ideju stalnog protoka i trajanja zvuka, tj. „zvuka kao vremena” u prostoru** (cit. Cox 2006/2011, 83). *Sound art* ne postoji u vremenu, već postoji kao vreme, koje je, pošto je nefiksirano, ograničeno subjektivnim i psihološkim delovanjem (naspram objektivnog i fizičkog) (vidi Cox 2006, 216). Iz ovoga sledi da je *sound art* praksa koja se bavi rezoniranjem zvuka u vizuelnom prostoru (za razliku od muzike koja deluje u 'psihološkom' prostoru, tj. onom koji je opozitan vizuelnom prostoru), pa prostor, lokacija i arhitektura predstavljaju uporišne tačke za percipiranje zvukovnog rada (Cox 2006/2011, 83; prema Bértola 1972, 27).¹²³ Ukrštanjem ovih navoda, odnosno ideja o isticanju materijalnosti zvuka, te prostorno-vremenske dimenzije, dolazi se do mogućeg

¹²² Koks razrađuje Lajbnicov (Gottfried Wilhelm Leibniz) koncept „malih percepcija” (fr. *petites perceptions*) prema kojem je svako svesno opažanje zasnovano na elementima nesveno 'usklađenim' u svesti. Ovakvo, „nesvesno opažanje” Lajbnic naziva i „virtualnim postojanjem” (prema Cox 2009a, 21). Prema Delezu, „virtuelno” u Lajbnicovom slučaju treba razumeti kao 'uvijeno', 'implicirano', 'utisnuto' označavajuće (Delez 2009, 33). Koks se, logično, poziva i na Delezov koncept *virtualnog* kao „skladišta potencijalnosti” (Cox 2006, 217).

¹²³ Ovde bi se dalje moglo problematizovati pitanje klasifikacije *prostorne muzike*, kao i radova koji su mišljeni tako da 'omogućuće' ušima da percipiraju prostorne efekte.

određenja *sound art*-a kao termina za umetnička dela koja se „**fokusiraju na materijalnost i prenošenje zvuka i koja bivaju prezentovana u galerijama, muzejima i javnim prostorima**” (Cox 2006/2011, 86; upor. Cox i Warner 2005, 415). U tom smislu, *sound art* je moguće objasniti kao praksu koja je dvo/trodimenzionalnom vizuelnom svetu otvorila put ka četvrtoj dimenziji – vremenu. Entoni Huberman (Anthony Huberman) potvrđuje tezu o spacijalnosti i temporalnosti kao karakteristikama *sound art*-a, posebno naglašavajući da je trajanje odlika koja ne 'pripada' samo muzici, budući da mnogi umetnici upravo u središte svojih radova postavljaju problem rasprostiranja zvuka kroz vreme (Huberman 2004). Ipak, ovaj autor termin *sound art* i sintagmu „zvuk u prostoru” postavlja kao sinonime.

Isticanjem uloge prostora kao područja rada i identifikovanja vizuelnih umetničkih praksi u definisanju zvukovno orijentisane umetnosti, ovi autori diskretno ukazuju na vezu *sound art*-a sa vizuelnom umetnošću, ali ove relacije dalje eksplicitno ne podrazumevaju.¹²⁴ Zbog toga, postavlja se pitanje kakav je odnos između 'nemuzičke' umetnosti zvuka i vizuelnih umetničkih praksi? Diskursi proistekli iz konkretnih umetničkih poetika, kao što su oni koje predstavljaju Anea Lokvud, Stiven Vitelo i Alvin Lusije, upravo nas preusmeravaju na ovaj problem. Anea Lokvud ukazuje na alternativnu mogućnost korišćenja termina „sound art” za ostvarenja koja nisu muzička, odnosno za elektroakustička ostvarenja namenjena predstavljanju u galerijskim, muzejskim i drugim prostorima u kojima se zvuk koristi kao zaseban medij (isto kao i video, svetlosni efekti itd) a ne kao performativni element. Ona dodaje da se ovaj termin i javio kao pragmatično rešenje za kustose koji su pratili prodor zvuka u vizuelni svet, da bi potom postao praktičan i za autore poput nje, koji istovremeno deluju sa obe 'strane', kao kompozitori i *umetnici zvuka* (Lockwood 2003). Prema tome, ***sound art* je praksa svojstvenija prezentovanju u prostoru, pa samim tim i srodnija principima vizuelnih umetnosti koji su objedinjeni idejom neperformativnosti – izlaganju, prikazivanju, a ne i izvođenju zvuka.** Međutim, u definiciji A. Lokvud ipak nailazimo na trag koji ukazuje na njenu vezu sa muzikom, tačnije elektroakustičkim muzičkim

¹²⁴ Kada kažem „vizuelne umetnosti” mislim na dela koja su određena pikturalnim i skulpturalnim svojstvima (slikarstvo, skulptura, grafika, fotografija), odnosno na intermedijiska ostvarenja koja su nastala na osnovama slikarstva i skulpture (objekti, redimejd, asamblaži, instalacije, ambijenti, performansi, video-instalacije/performansi/skulpture) (vidi više Šuvaković 2011, 411).

medijem. Njen kriterijum za definisanje *sound art*-a, naime, određen je načinom prezentovanja rada karakterističnim za vizuelne umetnosti, dok je čin stvaranja zanemaren, možda i zbog toga što se upravo tu muzika i *sound art* umrežavaju. Naime, stvaralačke procedure A. Lokvud temelje se na aparaturama i strategijama elektroakustičke muzike: ona snima zvukove i manipulira njima na isti način kao što bi to činila stvarajući elektroakustičku kompoziciju, zbog čega je granica između radova koje ona naziva muzičkim (elektronskim) i onih drugih, veoma propustljiva.¹²⁵ Procedura izlaganja/prikazivanja/predstavljanja zvuka, stoga, ostaje kao jedini stabilan kriterijum kojim se rukovodi ova umetnica pri razgraničavanju muzike i *sound art*-a.

Stiven Vitiello pored prostora kao graničnog kriterijuma, uvodi i kategoriju vremena kao 'antisvojstvo' – *sound art* je zvuk u prostoru, ali ne i u vremenu; muzika je zvuk u vremenu, ali ne i u prostoru. Za njega je zvuk fizički, a ne temporalni fenomen, pa je cilj ***sound art*-a istraživanje fizičke materijalnosti zvuka u prostoru, ali i akustičkih svojstava samog prostora i uopšte njegove fizičke ili psihološke percepcije**, pre svega prema matrici *zvukovne instalacije* (Vitiello 2004a; Vitiello 2003; Vitiello i Rosenfeld, 2004). Međutim, kategorija vremena se ovde ne može u potpunosti zanemariti,¹²⁶ budući da Vitiello zvukovni rad vidi kao vremenski nezaokružen koncept koji može da bude percipiran u trajanju od nekoliko minuta ili nekoliko sati, za razliku od 'koncentrisanog', 'ograničenog' muzičkog vremena.¹²⁷ To znači da je vremenska nefiksiranost, oličena u obliku *zvukovne instalacije* koja treba da stvori okruženje inače neprimetnim amplifikovanim zvukovima, takođe odlika *sound art*-a. Sa druge strane, pojavnost muzike obeležena je ograničenim vremenom na koncertu ili kompakt disk izdanju (Vitiello 2003).¹²⁸

¹²⁵ Najčešće je reč o *zvukovnim instalacijama*. Ipak, indikativno je to što su na internet stranici ove umetnice *zvukovne instalacije* potpisane i kao kompozicije, što opet implicira vezu sa muzikom. Vidi veb-stranicu: <http://www.annealockwood.com/compositions.htm>.

¹²⁶ Koks posebno podržava ovaj stav. Iako se slaže da se instalacije najčešće bave 'ispunjenjem' prostora zvukom, on naglašava da se *sound art* previše fokusirao na prostor, pri čemu je zanemarena važna stavka: zvuk je određen vremenom (Cox 2004).

¹²⁷ Ovde bi se moglo govoriti o dve vrste vremena: vremenu trajanja dela i vremenu njegove percepcije/recepcije. Zapravo, reč je o bergsonovskim kategorijama koje se odnose na vreme (fr. le temps) – brojivo vreme koje pulsira i trajanje (fr. la durée) – nepulsirajuće vreme, tj. vreme po sebi u svom kvalitativnom toku ili premordijalno vreme. Koks smatra da se *sound art* instalacije bave ovim drugim tipom vremena.

¹²⁸ Među umetnicima koji *sound art* posmatraju kao vizuelnu umetnost su i Gordon Monahan i Kristof Minjon (Cristof Mignon).

Alvin Lusije najpre ističe da ne želi da diferencira ove dve oblasti: „ja ne razdvajam *sound art* od muzike. Ja sam jedna osoba; moje ideje dolaze sa istog mesta. Ja dobijam ideje, a potom ih realizujem na način koji to materijal sugerije... **U oba žanra nastojim da istražim jednu ili više karakteristika zvuka na najlepší mogući način...**” (cit. Lucier 2003). Ali, on ipak pravi distinkciju, tvrdeći da je koncept *zvukovne instalacije* 'bliži' *sound art*-u, dok su od njega 'udaljeni' performativni radovi stvarani pretežno za izvođače na konvencionalnim instrumentima (Lucier 2003). Bez obzira na razlike i suprotnosti, ova dva polja ipak mogu da se susretnu i ukrste onda kada je neku ideju moguće realizovati u dvojakom obliku: i kao instalaciju i kao muzičko ostvarenje.¹²⁹ Zato nije slučajno da je Lusijeova poetika predmet analize u sferi diskursa o vizuelnim umetnostima, ali i diskursa o (elektroakustičkoj) muzici, pa je to još jedan od argumenata za primenu muzikoloških znanja u ovom kontekstu (vidi na primer, Manning 2004; Holmes 2002).

Interakcija između zvuka i prostora bila je ideja-vodilja Dejvida Tupa kada je postavljao čuvenu izložbu *Sonic Boom: The Art of Sound*, 2000. godine u londonskoj Hejvord galeriji, kako bi predstavio umetničke postupke zasnovane na kombinaciji zvukovnih i vizuelnih umetničkih praksi (pre svega, oličenih u vidu instalacija i skulptura) (Toop 2000, 107).¹³⁰ Spoj ova dva elementa koji se desio usled otklona od strukturalnih i performativnih principa muzike, dao je kao rezultat *sound art*.¹³¹ Međutim, Tup ovom izložbom nije temeljnije elaborirao međudejstvo između zvuka i vizuelnih parametara, već je samo postavio zvukovne radove u galerijski prostor, čime je ograničio i onemogućio opažanje svakog rada ponaosob, kao i ideju o ravnopravnosti zvuka i prostora (vidi Martin 2000).¹³² On je, naime, pokušao da transponuje muzičku logiku u vizuelni kontekst, ali ne i da istakne nova sredstva izraza, čime je, pored toga što je otkrio svoje profesionalno, muzičko zaleđe, ukazao i na to da njegovo tumačenje *sound art*-a ipak nije prevashodno vođeno logikom vizuelnih umetnosti. Naprotiv, u napisima

¹²⁹ Primer je njegov rad *Music for Bass Drums, Pure Waves and Acoustic Pendulums* koji može da bude postavljen kao instalacija, ali čiji zvučni zapis postoji i na kompakt disku, što znači da može da bude prezentovan nezavisno od izlagačkog konteksta (Lucier 2003).

¹³⁰ Na ovoj izložbi predstavljani su radovi dvadeset troje umetnika, uglavnom okarakterisani kao *zvukovne skulpture* i *instalacije*.

¹³¹ Tup još kao sinonim koristi i termin *audio art*.

¹³² Ovu ideju potvrđuje i Tupova kontradiktorna teza: prostor ima centralnu ulogu za *sound art*, ali on nije presudna karakteristika ove prakse (Toop 2000, 119).

nastalim pre i posle izložbe, Tup *sound art* ne suprotstavlja muzici nego muziku (elektronsku) vidi kao polifonu liniju jednog zvukovnog rada,¹³³ ali i kao sinonim za *sound art*. Tačnije, on prezentira *sound art* kao novi vid muzike, tj. kao novu muziku, isto kao što je to recimo ambijentalni tehno, elektronika¹³⁴ ili dizajn zvuka (cit. Toop 1995, 22). Ova egalizacija je moguća jer su se „muzičke granice proširile do te mere da više nisu jasne. Muzika je postala oblast, pejzaž, ambijent, miris, okean” (Toop 2000, 113). Tup zapravo implicitno poručuje: muzika je postala *sound art*... Tačnije, muzika je evoluirala u *sound art*, a ono što je 'prevazišla' evolucijom je pre svega performativnost, u najkonvencionalnijem smislu (Toop 2004, 26). Svojim tumačenjem *sound art*-a Tup potvrđuje (sopstvenu) tezu o varijabilnosti značenja ovog termina određenu pozicijom subjekta koji piše/govori o njemu – „**definisanje sound art-a je uslovljeno onim odakle dolazimo**”, a to znači geografskim, kulturalnim, obrazovnim i drugim koordinatama (Toop 04.28.04 12:10). Iz ove konstatacije, dalje, proističe i sledeća: zbog divergentnih perspektiva posmatranja ovog problema, ***sound art* odlikuje „hibridna, neuhvatljiva priroda koja konstantno odbacuje snobizam, purizam i akademske garancije”, odnosno priroda koja je saglediva iz različitih uglova posmatranja** (cit. Toop 2004).¹³⁵ U nastavku rada videćemo da su ovakav stav propagirali mnogi autori koji su pisali o muzici, nastojeći da je definišu kao praksu koja je saglediva iz različitih uglova posmatranja.

Kao i u prethodnoj grupi diskursa i ovde je moguće izdvojiti mesta konsenzusa: *sound art* je nemuzička praksa/praksa koja može da bude i nemuzička, tj. praksa koja akcenat stavlja na slušanje zvuka po sebi (naročito onog koji odstupa od kanona) i njegovu materijalnost, odnosno praksa koja se bavi zvukom kao vremenskim fenomenom u prostoru. Ovaj rezime nas vodi do sledeće pretpostavke: ako postoji nemuzički *sound art*, onda postoji i onaj koji je muzički (što nam je nagovestio Tup), odnosno onaj koji usvaja muzičke principe i koji može da bude identifikovan kao muzička (sup)kategorija.

¹³³ „U buđenju svih post-tehno, post-hip-hop-izama – elektronike, DJ miksinga, digitalnog semplinga, turntejbлизма, trip-hopa, ilbijenta, gabe, dram end bejsa, darkora, digitalnog daba, glič muzike, digitalnog hardkora, oštrije linije ambijenta, mikrohausa i novog talasa *sound art*-a – živa elektornska muzika je u procesu rehabilitacije” (Toop 2004, 36).

¹³⁴ Ovde se misli na potkategoriju elektronske muzike koja je sofisticiranija od dens muzike. Zvučni rezultat asocira na ambijentalnu ili eksperimentalnu muziku.

¹³⁵ Ovu situaciju slikovito opisuje Kristina Kubiš: „Muzičko polje kaže: 'ovo nije dovoljno muzika', a umetničko polje tvrdi: 'ovde ima previše muzike'” (Kubiš, cit. prema Tittell 2009, 58).

Sound art kao muzička kategorija?

Ovo pitanje je izgleda inicirano pre svih ostalih kada je jedan od pionira ove prakse, Maks Nojhaus, pribeležio upitnik uz termin „sound art”, zaintrigiran ’trendom’ povećanja broja izložbi fokusiranih na zvuk u prostorima institucija vizuelnih umetnosti od ranih 1980-ih. Stavljajući ovaj termin pod znake navoda u nastojanju da se od njega ogradi, Nojhaus najpre ističe da se *sound art* često karakteriše kao kategorija koja obuhvata bilo šta što sadrži ili proizvodi zvuk i čak, u nekim slučajevima, i ono što ne podrazumeva ni jednu od ove odrednice (Neuhaus 2000/2011, 72; upor. Roden 2004).¹³⁶ Dalje, on sprovodi kritiku ovog, uobičajenog tumačenja *sound art*-a, te naglašava da je generisanje zvuka i tišine pojava koja je postojala i pre 1980-ih godina i to u polju muzike, pre svega one eksperimentalne (za primer navodi delovanje Vareza i Kejdža). Iz tog razloga, termin „sound art” Nojhaus karakteriše kao „umetnički hir”, te kao nepotreban, neosnovan, pa čak i ’istrošen’ naziv za nove muzičke koncepte koji poriču konzervativizam i preispituju muzičke konvencije. Zato je, smatra Nojhaus, potpuno neosnovano uvoditi nove termine i umetničke žanrove, ako stari još uvek ’obavljaju’ svoju funkciju. Međutim, praksa je pokazala da Nojhaus nije dosledan u sprovođenju takvog načina razmišljanja, jer svoje radove određuje kao *zvukovne radove* (eng. sound works), a ne kao muzička ostvarenja (Neuhaus 2000, 72–3). Dok ovim stavom Nojhaus očigledno akcentuje svoje muzičko ’poreklo’ (za eksperimentalne prakse rada sa zvukom Nojhaus se zainteresovao nakon što je delovao kao perkusionista), sledećim on, naime, odobrava zvukovne inovacije. Nojhaus ne poriče postojanje brojnih novih mogućnosti za umetnički rad sa zvukom, koje čak deluju i izvan granica muzike, razvijajući se u pravcu stvaranja sasvim nove umetničke kategorije; ali, tek kada ove prakse postanu očigledna realnost na red dolazi razmišljanje o uvođenju nove terminologije (Neuhaus 2000/2011, 73). *Sound art* bi,

¹³⁶ Ovi Nojhausovi stavovi formulisani su povodom izložbe *Volume: Bed of Sound* održanoj u njujorškom Centru za savremenu umetnost P.S.1. 2000. godine. Tada su predstavljena dela oko šezdeset *zvukovnih umetnika* koje su posetio mogli da čuju posredstvom slušalica instaliranih na velikom ležaju. Pored toga, zvuk je emitovan i sa zvučnika. Ova izložba sadržala je: muziku, kinetičku skulpturu, instrumente koje pokreće vetar ili publika, radove konceptualne umetnosti, zvučne efekte, snimke čitanja proze ili poezije, vizuelna umetnička dela koja proizvode zvuk, slike muzičkih instrumenata, muzičke automate, film, video, tehnološke demonstracije, akustičke reprodukcije, interaktivne kompjuterske programe koji proizvode zvuk itd. Međutim, bilo je i onih radova u okviru kojih je predstavljano „apsolutno sve što se može zamisliti”, kao i prakse koje nemaju veze niti sa umetnošću niti sa zvukom (Neuhaus 2000/2011, 72–3).

stoga, mogao da bude shvaćen samo kao **nova 'etiketa' za eksperimentalnu muziku** ili pogodno 'pakovanje' koje će umetnička kritika, naučena na idiome vizuelnih umetnosti, moći lakše da prihvati i oceni, odnosno kao statusno prijemčivija odrednica za stvaraoce koji bi radije da se predstavljaju kao umetnici, nego kao kompozitori ili muzičari (Cox 2009a, 19; upor. Toop 2011).

I američki kompozitor Artur Berger (Arthur Berger) ***sound art* tumači samo kao novo, drugo ime 'marginalne' muzike, one koja je prihvatila nemuzičke zvukove kao gradivni materijal.** *Sound art* nije stoga potpuno nova pojava u istoriji muzike, kao na primer serijalizam, ali jeste novoosmišljen umetnički koncept koji ton zamenjuje zvukom (Berger 2002, 117). No, ni ovaj autor nije uspeo da savlada fluidnost ovog pojma, te daje i kontradiktorno određenje, govoreći o „nemuzičkom žanru koji se ponekad naziva *sound art*”, u kontekstu analize stvaralaštva Alvina Lusijea (Berger 2002, 227; upor. Lucier 2003). Isti stav ima i Gregori Džon Kerns koji izjednačava *sound art* i eksperimentalnu muziku, odnosno ***sound art* naziva eksperimentalnom muzikom**, a argument za ovu egalizaciju pronalazi u muzičkoj istoriji druge polovine 20. veka, kada je intenziviran proces 'oslobađanja' muzičkog jezika (Cairns 2009). Kompozitor Diter Kaufman (Dieter Kaufmann) *sound art/klangkunst*, s jedne strane, diferencira od instrumentalne/vokalne muzike, dok, sa druge, on ovu praksu izjednačava sa elektroakustičkom muzikom.¹³⁷ Jer, za njega je *sound art/klangkunst* elektroakustička praksa koja se zasniva na analognim i digitalnim zvukovima, odnosno na zvukovima koji su svuda oko nas. U tom smislu, *sound art/klangkunst* raspolaže većim dijapazonom zvukova u odnosu na instrumentalnu/vokalnu muziku: instrumentalna/vokalna muzika je muzika komponovana za određene izvore zvuka; „*sound art* je muzika” čiji je fundus zvukova neograničen, tj. muzika koja nastaje oko ideje ispitivanja zvuka kao fizičkog fenomena (Kaufmann 2009). Na osnovu ovih konstatacija, Kaufman izvodi sledeći zaključak: „***Sound art* je muzika ili, bolje rečeno: muzika je *sound art!*” (Kaufmann 2009). Ovoj grupi autora pridružuje se i kompozitorka i *zvukovna umetnica* Svetlana Maraš. Ona razmatra *sound art* imajući u vidu dva najčešća tumačenja ove prakse: *sound art* je umetnička kategorija (pri čemu se misli na vizuelnu umetnost), odnosno *sound art***

¹³⁷ U nastavku rada, u segmentu posvećenom terminologiji, biće jasnije zbog čega ovde uvodim i nemački termin.

je nastavak i proširenje polja eksperimentalne muzike. Maraš najpre *sound art* objašnjava kao praksu koja je opozitna muzici, jer se, prema njenom mišljenju, prezentovanje zvukovnih radova vezuje isključivo za izložbeni kontekst (Maraš 2011, 15). Međutim, na osnovu sledeće izjave možemo da zaključimo da ova autorka zastupa i drugo stanovište: „eksperimentalna muzika i *sound art* su, više nego bilo koji drugi muzički žanr, prihvatili upotrebu objekata koji nisu muzički instrumenti za stvaranje muzičkih sadržaja” (Maraš 2011, 51). Dakle, prema ovom tumačenju, **eksperimentalna muzika i *sound art* predstavljaju „muzičke žanrove” koji prezentuju nekonvencionalne „muzičke sadržaje” nastale na nekonvencionalan način** – korišćenjem objekata (koje ona klasifikuje kao nađene, oštećene, simbolične, skulpturalne, igračke) kao izvora zvuka (vidi više Maraš 2011, 51–77). Iako je, zbog heterogene prirode *sound art*-a, nezahvalno govoriti o ovoj praksi kao o žanru, naročito u kontekstu destabilizacije žanra kao koncepta koja je započeta sa pojavom postmodernizma, zanimljivo je da se može naići i na ovakva određenja.

Muzikolog Džoana Demers *sound art* određuje kao „metažanr” (ili podžanr) u okviru polja eksperimentalne elektronske muzike (pored elektroakustičke muzike i elektronike), iako, kontradiktorno, tvrdi da ne moraju svi *zvukovni radovi* da sadrže elektronski zvuk.¹³⁸ *Sound art* je, kako ona smatra, još jedna od visokoumetničkih praksi rada sa zvukom, pored institucionalne elektroakustičke muzike i elektronike. Prva funkcioniše zahvaljujući podršci države, privatne industrije i edukativnih centara poput univerziteta; druga se odnosi obično na komercijalnu popularnu elektronsku muziku; *sound art*, pak, podrazumeva dela koja koriste nenarativni zvuk, bilo da je elektronski generisan ili ne, sa ili bez vizuelnih elemenata, često (ali ne i obavezno) u specifičnom prostornom kontekstu u kojem su zvukovi u interakciji sa prostorom (Demers 2010, 6).¹³⁹ Dok se pri određenju elektroakustičke muzike i elektronike Demers rukovodi kriterijumom institucionalne/tržišne utemeljenosti, u slučaju definisanja *sound art*-a ona se isključivo fokusira na medij stvaranja, te, čini se, ćutanjem latentno ukazuje

¹³⁸ Podsećam da njena studija nosi naziv: *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*.

¹³⁹ Ovom sistematizacijom Džoane Demers, kao i odnosom između termina „elektroakustička muzika”, „elektronika” i „sound art” baviću se u poglavlju „Performativne zvukovne umetnosti”. Vidi str. 238.

da *sound art* deluje na marginama, izvan institucija i umetničkog tržišta.¹⁴⁰ Ipak, njena potonja konstatacija da elektroakustička muzika i, od nedavno, *sound art* dobijaju prostor u stručnom, akademskom diskursu (što utvrđuje sagledavajući sadržaj relevantnih časopisa posvećenih isprva elektroakustičkoj muzici – *Organised Sound* i *Computer Music Journal*) može da ukaže i na drugačiji zaključak (Demers 2010, 143). No, iako ne nastoji da objasni *sound art* iz ove vizure, ona ipak iznosi relativno jasnu definiciju. Dok mnogi tumače *sound art* u odnosu na prostor, te interakciju između prostora i zvuka postavljaju kao osnovni kriterijum pri definisanju ovog koncepta, Demers smatra da je takvo određenje neprecizno i nepotpuno, budući da među *sound art* radove ne spadaju samo *zvukovne instalacije* izložene u galerijskom ili javnom prostoru, već i portabilni zvukovni zapisi (koji takođe mogu da budu postavljeni u prostoru). Na kraju, ona ipak zanemaruje prostornu odrednicu i zaključuje da je *sound art* „**medij koji koristi zvuk, bilo da je samostalan ili u kombinaciji sa vizuelnim ili drugim stimulusima**” (Demers 2010, 175). Iako *sound art* postavlja kao muzičku praksu, ona ga takođe na momente tretira i kao kategorijalno neutralan pojam, čime ipak priznaje *sound art* kao razuđenu oblast umetničkog delovanja.

Mada ne vidi muziku i *sound art* kao ekvivalente, kompozitorka Marina Rozenfeld (Marina Rosenfeld)¹⁴¹ dolazi možda do potencijalnog rešenja koje bi omogućilo prihvatanje *sound art*-a kao muzičke kategorije, a koje je slično modelu koji predstavlja Džoana Demers. Ona takođe izvodi osobenu muzičku klasifikaciju, zasnovanu pre svega na empirijskom (telesnom/afektivnom) dejstvu zvuka, koja predočava ideju o postojanju tri 'vrste' muzike: prva je ona uz koju sedite; druga je ona zbog koje ustajete; a treća bi mogla biti sistematizovana kao muzika uz koju se krećete, hodate naokolo (Rosenfeld 2004; 2012, 58.00). Prvi tip muzike bi, dakle, mogao da obuhvati 'klasičnu' muziku koja podrazumeva ponašanje prema kanonu, tj. slušanje 'u mestu' (a tu spada i elektroakustička muzika), drugi tip je muzika uz koju se pleše (ovde možemo da uvrstimo elektroniku), a treća muzika, po ovoj logici, podrazumeva percepciju 'u hodu', u prostoru, te bi mogla da korenspondira sa *sound art*-om.

¹⁴⁰ 'Otudnost' od mejnstrima, prema njenim rečima, svedoči o estetičkom integritetu određenog polja (Demers 2010, 142, 147).

¹⁴¹ Marina Rozenfeld predstavlja se kao kompozitorka, umetnica zvuka i vizuelna umetnica. Vidi njenu biografiju na str. 294.

Kompozitor Sajmon Emerson (Simon Emmerson) takođe zastupa muzičku vizuru razmatranja *sound art*-a, tvrdeći da ova praksa, tj. proces slušanja zvukovnih radova može da se odvija i zanemarivanjem vizuelne komponente (iako je ona prisutna i predstavlja njihov sastavni deo) (Emmerson, prema Gibbs 2007, 64).¹⁴² Naime, Emerson vizuelni segment zvukovnih radova sagledava kao 'prateći', a to bi značilo i kao sloj koji je potčinjen zvuku.¹⁴³ Zbog toga, percepcija zvukovnog rada kao višemedijskog koncepta može da se zasniva na višečulnom/međučulnom iskustvu, ali takođe može da bude realizovana i samo auditivnim opažanjem, smatra Emerson. Važno je naglasiti da u ovom slučaju Emerson ne misli na remedijalizovane verzije zvukovnih radova (o kojima ću govoriti u završnom segmentu rada) i primere kada, recimo, *zvukovna instalacija* postane/postaje audio izdanje, a kada bi ovakvo perceptivno 'filtriranje', prema mom mišljenju, bilo logično, već na radove u čijoj osnovi je auditivno-vizuelna 'simbioza'. Drugim rečima, ***sound/sonic art* je za Emersona praksa u kojoj se prepoznaje dominacija muzičkog mišljenja u percepciji, tačnije onog 'preoblikovanog' od sredine 20. veka, u skladu sa tokovima procesa 'oslobađanja' zvuka i uha u pravcu opažanja ne samo muzičkog nego i svakog drugog zvukovnog okruženja.** Ovu konstataciju mogu dodatno da objasne i sledeće Emersonove reči: „zainteresovan sam za načine *označavanja* zvukom, a to je opsežnija oblast od same muzike. Stoga, smatram da je muzika podskup *sound art*-a, a *sound art* je podskup *soundscape*-a, a *soundscape* je zaista svet oko nas...” (Emmerson, prema Gibbs 2007, 64). ***Sound/sonic art, na osnovu ovoga, je praksa označavanja zvukom, tj. ozvučavanja,*** a pošto je muzika 'vrsta' *sound art*-a koja se 'okrenula' zvukovima okruženja, onda je i muzika označiteljska praksa. Upravo je ideja predočavanja konotativnog značenja zvuka ono što, u Emersonovom slučaju, povezuje muziku i *sound/sonic art*, pa je ovo tumačenje slično gorenavedenim stavovima Kim-Koena, Milana, LaBela i J. Šefera.

Ove navode – ideju o *sound art*-u kao muzičkoj kategoriji, odnosno muzičkom žanru, potvrđuju i najnovija razmatranja ove prakse izneta u časopisu *Leonardo Music Journal*, 2013. godine (br. 23). U ovim publikacijama *sound art* se sagledava kao

¹⁴² U intervjuu u kojem je govorio na ovu temu koristi se termin *sonic art* kao sinonim za *sound art* (o terminologiji ću detaljnije govoriti u narednom segmentu rada).

¹⁴³ Ipak, Emerson ističe primere praksi koje 'izjednačavaju' auditivni i vizuelni sloj, poput zvučne poezije ili *zvukovne skulpture*.

„prepoznatljiv muzički žanr, produkt sveta umetnosti i predmet kritičkih razmatranja”, tj. kao muzička praksa koja je dobila mesto na umetničkom tržištu i prostor u mreži diskursa (Collins 2013).¹⁴⁴ U vezi sa tim, kompozitor Nikolas Kolins (Nicolas Collins), urednik ovog izdanja, ističe da je novonastala 'vidljivost' *sound art*-a posledica uticaja brojnih estetičkih, tehnoloških i ekonomskih faktora. Na primer, prema njegovim navodima, na ekspanziju *sound art*-a uticala je izrazita sveprisutnost videa kao medija u savremenom životu, uslovljena povoljnim cenama aparata i naprava za beleženje i distribuciju slike, pa i zvuka, odnosno njihovom pristupačnošću. Ova „videoizacija” svakodnevno prouzrokovala je 'propuštanje' granica vizuelnih umetnosti i muzike: vizuelna umetnost je postala ispunjena zvukovima, a muzika vizuelnim sadržajima. Upravo je tako stvoreno idealno okruženje za negovanje *sound art*-a (Collins 2013). Sa druge strane, razvoj digitalnih uređaja devalvirao je potrebu za sticanjem posebnih znanja jer umetnik više ne mora da bude „majstor kontrapunkta ili crtanja da bi bio virtuoz za ctrl-X/ctrl-V” (cit. Collins 2013). Drugim rečima, vizuelni umetnik je postao sposoban da iseče i montira zvuk, a muzičar da manipuliše slikama. Na kraju, uspeh autora koji se predstavljaju kao *zvukovni umetnici* (kao što su Kristijan Markleji ili Dženet Kardif) uticao je na povećanje informacija o ovoj praksi u javnosti (cit. Collins 2013). Dakle, uprkos 'ukrštanjima' elemenata vizuelne i muzičke sfere, Kolins ipak ne govori o *sound art*-u kao o praksi koja je 'negde između', već akcentuje njenu muzičku osnovu.¹⁴⁵

U poređenju sa tumačenjima *sound art*-a kao kategorije između kategorija, odnosno kao nemuzičke prakse, sagledavanje *sound art*-a u kontekstu muzike je najmanje zastupljeno u diskursima o ovoj praksi, što nije iznenađujuće ako imamo u vidu pozicije autora koji se bave ovom problematikom i uopšte splet okolnosti koji je doveo do njenog konceptualizovanja. Ne čudi ni podatak da su o ovoj temi nastojali da govore autori čije su primarne vokacije profilisane na muzičkom tlu (izvođači, kompozitori, muzikolozi), što nas opet dovodi do konstatacije da je pluralnost *sound art*-a u saglasju sa različitim

¹⁴⁴ Prema: <http://www.leonardo.info/lmj/lmj23-collins-intro.html> (pristupljeno 21. novembra 2014).

¹⁴⁵ Takođe, o aktuelnosti razmatranja odnosa između muzike i *sound art*-a svedoči i novi broj časopisa *Organised Sound* koji je u pripremi za publikovanje u avgustu 2015. godine (Vol. 20, No. 2), na temu *Sound Art and Music: Continuum and Fissure*. Polazeći od činjenice da naglašavanje veza između *sound art*-a i vizuelnih umetnosti opstruira diskusiju o zvukovnoj materijalnosti, procesualnosti i muzičkom nasleđu *sound art*-a, uredništvo časopisa želi da akcentuje da između muzike i *sound art*-a postoje tačke konituniteta i diskontinuiteta. Vidi: <http://journals.cambridge.org/oso”> (pristupljeno 19. maja 2014).

pozicijama i statusima autora koji grade diskurs o njemu, odnosno umetnika koji ga stvaraju (vidi Aldrich 2003). Kao i autori koji zastupaju stav da je *sound art* oblast između kategorija, odnosno nemuzička praksa koja se zasniva na strategijama vizuelnih umetnosti, i autori iz ove, treće grupe ističu da je *sound art* najpre zvukovna praksa, tj. praksa koja se zasniva na zvuku. No, nasuprot autorima iz prve dve grupe diskursa, ovi autori zvuk 'ostavljaju' muzici, te tumače *sound art* kao muzički žanr koji se može izjednačiti sa eksperimentalnom elektronskom muzikom, tačnije sa muzikom čije su granice do te mere pomerene da obuhvataju i vizuelne elemente. Zbog toga je *sound art* prilično rezistentan na definicije i klasifikacije, a stvar se dodatno komplikuje kada se u priču uvede i kompleksno terminološko pitanje, koje, pored toga što dalje problematizuje navedene teme, uspostavlja još jedan parametar sistematizacije – onaj određen geografskom pozicijom pisca/umetnika i njegovim maternjim jezikom. Stoga, pre nego što izložim sopstveno potencijalno rešenje za tumačenje *sound art*-a, nastaviću debatu o 'pripadanju' *sound art*-a osvrtnjem na terminološka 'nijansiranja'.

Terminološka pitanja: *sound art* – pro et kontra

U centru

Pri pokušajima tumačenja *sound art*-a moguće je uočiti i ona koja se zasnivaju na strategiji određenja koncepta na osnovu razmatranja etimološke i semantičke strukture samog termina, zbog čega se u diskusiju o ovoj praksi upliće i pitanje adekvatnosti postojeće/dominantne anglosaksonske terminologije.¹⁴⁶

Prve upotrebe sintagme „sound art” u kontekstu govora o umetničkom eksperimentisanju sa zvukom javljaju se početkom 1980-ih godina.¹⁴⁷ U relevantnoj literaturi najčešće se navodi da je tvorac termina američki eksperimentalni kompozitor i

¹⁴⁶ Vidi klasifikaciju anglosaksonskih termina u tabeli br. 1, na 73 strani.

¹⁴⁷ Nasuprot ovom opšteprihvaćenom stavu, Nikolas Kolins ističe, ne navodeći izvor i konkretne primere, da se termin „sound art” javio kasnih 1960-ih kako bi bile imenovane prakse rada sa zvukom izvan koncertne dvorane (kao što su interaktivne instalacije, snimci okruženja, zvukovni događaji, zvukovne šetnje, pa čak i hepeninzi i performansi) (Collins 2013).

gitarista Vilijam Helerman (William Hellerman),¹⁴⁸ osnivač SoundArt fondacije (1982)¹⁴⁹ i kustos izložbe *Sound/Art*, realizovane 1983. (prema nekim izvorima 1984)¹⁵⁰ u njujorškom Centru za skulpturu.¹⁵¹ Međutim, kao što je i očigledno, naziv fondacije i izložbe posvećene „zvukovnoj skulpturi, audio umetnosti i načinu na koji zvuk funkcioniše kao medij izražavanja”, te „slušanju kao drugom obliku gledanja”,¹⁵² ne ukazuje na sintagmu „sound art” u njenom ’finalnom’ obliku, ali ukazuje na ideju koja je u njenoj osnovi – ideju približavanja i dijaloškog sučeljavanja zvuka i (vizuelnih) umetničkih praksi (Hellermann i Goddard, 1983). Ovo je nedvosmisleno jasno ako se nazivi sagledaju iz ortografske vizure, budući da u oba slučaja ne postoji razmak između reči „sound” i „art”; no, ipak postoji ’graničnik’ (veliko slovo, odnosno kosa crta) koji svedoči o naporednom odnosu između zvuka i umetnosti i predočava da ove dve strane čuvaju medijsku autonomnost.

Pored Helermana, kao tvorac termina pominje se i kanadski kompozitor Dan Lender, što je manje verovatno jer on termin „sound art”, koliko je meni poznato, prvi put (među prvima) upotrebljava 1989. godine, u predgovoru za zbornik *Sound by Artists* (Licht 2007, 11; Goldsmith 2008; Taylor 2008; vidi Lander 1989/2013). Zapravo, čini se da je Liht uneo zabunu u terminološku diskusiju jer je u svojoj uticajnoj studiji (*Sound Art: Beyond Music, Between Categories*) neprecizno naveo podatak, na šta je ukazao Douglas Kan. Naime, Kan je utvrdio da je Lender skovao sintagmu „musicalization of sound” sredinom 1980-ih, ali ne i termin „sound art”. Mada su pojedini autori neupitno prenosili ovaj podatak, posle 2009, kada Liht ispravlja ovu grešku (u tekstu „Sound Art: Origins, development, and ambiguities”), Lender se više ne pominje kao izumitelj termina (upor. Kahn 1999, 18, 363).

¹⁴⁸ Sam Helerman je istakao da je on zaista tvorac termina: „skovao sam frazu [...] samo zato što nije postojalo ime za tako nešto” (cit. prema <http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/mar/28/sound-art-radio-4>, pristupljeno 26. decembra 2014).

¹⁴⁹ Liht navodi da je ova fondacija nastala kasnih 1970-ih (Licht 2009, 3).

¹⁵⁰ Na sajtu ovog Centra navedena je 1984. godina, dok se u literaturi navodi 1983. U prilog tome da se ova izložba desila ipak 1983. svedoči i godina izdanja objavljena na katalogu izložbe (vidi Hellermann i Goddard, 1983).

¹⁵¹ U izdanju *Grove Music Online* Helerman se pominje kao umetnik čija dela nadilaze granice između vizuelnih i zvukovnih umetnosti. Radove koji o ovome svedoče umetnik je opisivao terminom „eyescore” (vidi La Barbara 2013).

¹⁵² Cit. prema: <http://www.sculpture-center.org/aboutHistory.htm> (pristupljeno 23. novembra 2013).

Ovde dolazimo do još jednog paradoksa *sound art*-a: prodor zvuka u galerijske i druge prostore vizuelnih umetnosti najpre su pokušali da artikulišu, denominiraju i promovišu muzičari – i to 'prerušeni' u kustose, da bi potom njihove postavke prijsvojili i učvrstili njihovi 'opponenti'. Muzičari su, dakle, imali kompetencije da govore o zvuku, ali čini se ne i puno pravo da to čine u polju kojem ne pripadaju, zbog čega su se ukazala dva konsektivna rešenja: da o zvuku govore ne kao muzičari već kao kustosti koji će imati ulogu edukatora; da potom, po prihvatanju ideje o zvuku kao metarijalu vizuelne umetnosti, otvore i oslobode prostor za znanja i glasove pripadnika sveta dominacije oka.¹⁵³

Zanimljivo je da je umetnički potencijal zvuka tih godina, tačnije i nešto ranije, krajem 1970-ih, dobio indikativnu terminološku artikulaciju i u književnosti. Naime, 1977. i 1978. godine američki umetnik i kritičar Ričard Kostelanec (Richard Kostelanetz) objavljuje dvodelni esej nazvan „Text-sound art: A Survey” u kojem tumači umetnost zasnovanu na tekstu čije je osnovno sredstvo zvuk, a ne sintaksa ili semantika. Kostelanec koristi sintagmu „text-sound art” kao adekvatniju zamenu za termin „zvučna poezija”, ukazujući na verbalno zasnovana dela koja potiču kako iz literarne sfere, tako i iz drugih umetničkih oblasti, poput muzike ili slikarstva (Kostelanetz 1977, 61). „Text-sound art” predstavlja zapravo mutaciju koncepta „text-sound composition” kojeg su 1967. godine formulisali švedski multimedijalni umetnici Lars-Gunar Bodin (Lars-Gunnar Bodin) i Bengt Emil Jonson (Bengt Emil Johnson) kako bi označili praksu nastalu na temeljima konkretne poezije, te na otkrivanju zvukovnog potencijala verbalnog materijala i njegovom muzičkom tretmanu (najčešće u elektronskom mediju). To znači da se neki muzički princip, kao što je recimo serijalni postupak, može primeniti u realizaciji poetskog rada, odnosno da se neke muzičke izvođačke odrednice (tempo, dinamika, artikulacija) mogu slediti pri izvođenju poezije. Termin „text-sound art”, stoga,

¹⁵³ Ovakav splet okolnosti nije uticao samo na redefinisane uloge muzičara, već i na promenu uloge i kompetencija kustosa koji se tokom poslednje decenije suočavaju sa problemom uređivanja izložbenih postavki posvećenih radu sa zvukom. O tome, na primer, svedoči niz konferencija posvećenih upravo ovoj problematici: „Sound + Art: Curating & Interfacing Archives” (mart 2013, Arhus, Danska); „Methodologies of Sound Art Curating/Curating Sound” (avgust 2013, Karlsruhe); „Sound Art Curating Conference: Histories and Theories of Sound Art Curating” (maj 2014, London) (vidi veb-stranicu: <http://soundartcurating.org/previousconferences.html>). Sa druge strane, problem izvođenja/izlaganja zvuka u prostorima koji ne uključuju samo koncertne dvorane još uvek ne predstavlja predmet diskusija u okviru muzikoloških konferencija, što je, čini se, jedan od pokazatelja da muzikologija nije dovoljno 'brza' u praćenju aktuelnih tema o zvuku.

obuhvata širok krug postupaka i dela, od onih koja se mogu kategorizovati kao zvučna poezija, do onih koji spadaju u polje elektroakustičke muzike (Bodin 1992, 2, 5). Kostelanec, dakle, premešta akcenat sa muzičke na umetničku dimenziju i nagoveštava difuziju zvuka u izvanmuzičkim umetničkim oblastima. Međutim, kao što je pokušaj definisanja *sound art*-a zasnovan na mnogostrukim tumačenjima, preispitivanjima, raspravama, tako je i sam termin predmet problematizacije, koja često vodi ka otkrivanju novog termina. No, koliko god da je termin *sound art* višeznačan i fluktuantan, u literaturi posvećenoj umetnosti zvuka, odnosno u umetničkom i akademskom diskursu na ovu temu, on je svakako najzastupljeniji i 'najsnažniji'¹⁵⁴ (ovde imam u vidu Delezovu maksimu da snaga pojma dolazi iz ponavljanja i načina na koji je pojam ponavljen, odnosno da dolazi i iz 'centra' iz kojeg se ponavlja) (vidi Delez 2010, 214). Međutim, ovaj termin nije jedini – u upotrebi su još termini: *sound in the arts*, *art of sound*, *art of sound organisation (sound-based music)*, *sonic art*, *non-cohlear sonic art*, *electro-sonic art*, *audio art*, *audiovisuology*, *aural art*, *non-musical aural art*. Dok neki autori ove termine koriste kao sinonime za termin *sound art* (Sekston, Gibs itd.), odnosno kao imenitelje umetničkih praksi zasnovanih na zvuku kao stvaralačkom mediju, neki im na ovo dodaju i novo značenje. 'Dodata vrednost' formira se oko tri 'viđenja' zvuka – kao fenomena uopšte, kao zvukovne materije i kao slušne materije, odnosno oko tri pozicije u pristupu zvuku (koje se često prepliću): onu koja se fokusira na *produkciju* zvuka, onu koja u prvi plan stavlja *distribuciju* zvuka, i ona u čijoj osnovi je *percepcija/recepcija* zvuka.¹⁵⁵ Stoga, u ovoj mreži formulacija moguće je uspostaviti klasifikaciju prema kojoj se izdvajaju tri terminološke grupacije: a. ona koja u prvi plan ističe fenomen zvuka; b. ona koja akcentuje kvalitet/poreklo zvuka; c. ona koja se fokusira na čin slušanja zvuka.

¹⁵⁴ Kako bih ovo još jednom potvrdila odabrala sam elektronsku bazu biblioteke Univerziteta Južne Kalifornije (<http://www.usc.edu/libraries/>) u čiji sam pretraživač unela svaki od navedenih termina. Posle unošenja termina „sound art” pojavila se lista od 1.805.678 rezultata; sledeći termin sa najviše rezultata je „audio art” (284.188); potom, „sonic art” (93.437), pa „aural art” (33.664 rezultata) itd. (pristupljeno 12. juna 2013).

¹⁵⁵ Ovo je zapravo logika prema kojoj funkcioniše muzička industrija, odnosno industrija popularne muzike, što nije slučajna koincidencija. Naime, veliki broj *zvukovnih umetnika* zainteresovao se za zvuk upravo posredstvom popularnih muzičkih praksi. U tom kontekstu, 'metode' za rad sa zvukom potekle iz popularne muzike, deluju i u oblasti *sound art*-a, a pre svega ona koja podrazumeva 'čuvanje' zvukovnog rezultata isključivo u vidu snimka, što je u slučaju obe prakse posledica intenzivne upotrebe (digitalne) tehnologije. Takođe, ono što je karakteristično za neke primere *sound art*-a jeste distribucija snimaka u vidu audio albuma na disku ili vinilu, što je takođe princip svojstven industriji popularne muzike.

Objedinjavanjem ova tri kriterijuma dobijamo zapravo presek suštinskih svojstava *sound art*-a.

a. Termini koji ističu zvuk kao fenomen

Daglas Kan, u tom kontekstu, ne preferira termin „sound art” već *sound in the arts* kako bi ukazao na kontinuiranu dijahronijsku prisutnost zvuka u umetnostima i istakao da je formulisanje i utemeljenje *sound art*-a, tokom i posle 1980-ih, samo jedna faza u ovom procesu.¹⁵⁶ Sintagma „zvuk u umetnostima” (vizuelnim) ima, dakle, veći značenjski kapacitet, budući da se pod njenim ’svodom’ može naći pojam *sound art* ali i drugi pojmovi koji upućuju na umetničke postupke i prakse pre 1980-ih (poput fluksusa ili eksperimentalne muzike) zasnovane, između ostalog, na upotrebi zvuka kao stvaralačkog sredstva i materijala (Kahn 2005, 1, 4). Kan, stoga, akcentuje provizornost termina „sound art” kao mesto ’sumnje’ u njegovu adekvatnost, ukazujući čak na moguće shvatanje pojma kao pogodnog marketinškog trik-termina koji je omogućio dominantnim umetničkim prestonicama (poput Njujorka) da učvrste svoje pozicije na umetničkom tržištu, odnosno u mreži institucija i diskursa (Kahn 2005, 3).¹⁵⁷ Uz to, sintagma „zvuk u umetnostima” je za Kana pogodnija i zbog toga što ne ’ugrožava’ višemedijsku konfiguraciju pojedinih zvukovnih radova, odnosno prirodu *sound art*-a, s obzirom na to da mnogi umetnici koji koriste zvuk kao umetnički materijal, koriste i materijale drugačijeg medijskog porekla, te zvuk predstavlja samo jednu medijsku nit njihove poetičke mreže (Kahn 2005, 2). Slažem se da termin „sound in the arts” može da bude funkcionalan pri razmatranju procesa ’prodora’ zvuka u vanmuzičke sfere, odnosno rada sa *zvukom po sebi* u muzičkom kontekstu do 1980-ih, tj. do početaka artikulisanja ideje o *sound art*-u. Međutim, ne bih potvrdila adekvatnost, tačnije preciznost ovog termina kada je reč o praksama rada sa zvukom posle 1980-ih, kada ideja o umetničkom korišćenju zvuka dobija novi oblik – **onaj koji se ne zasniva na postavljanju zvuka u umetnost već na postavljanju zvuka kao umetnosti u svet umetnosti**. Termin „sound art” zapravo proširuje granice termina „sound in the arts”, a ne obratno, što čak i sam autor

¹⁵⁶ Zbog toga i njegova ključna studija *Noise, Water, Meat* ima podnaslov „A History of Sound in the Arts” (vidi Kahn 1999).

¹⁵⁷ Upor. str. 24–26.

priznaje i to, neočekivano, u naslovu rada u kojem raspravlja o ovoj problematici – „The arts of sound art and music” (Kahn, s.a.).¹⁵⁸ Na taj način Kan ne samo da sprovodi autodemanti stava o neadekvatnosti termina „sound art” nego i sopstvenog potencijalnog terminološkog rešenja, ideje o univerzalnosti aproprijacije zvuka u svim umetnostima, dajući ipak primat jednoj – muzici. Mada ističe da je besmisleno deliti umetnički rad sa zvukom na onaj koji pripada muzici i onaj koji može da bude određen kao *sound art*, čime osporava podelu na 'muzički' i 'nemuzički' *sound art* (a time se ponovo vraćam na debatu o 'pripadanju' ove prakse), on ipak akcentuje istorijsku važnost muzičkih 'strategija' za razvoj ovog koncepta. O tome Kan raspravlja iz vizure Lenderove sintagme „muzikalizacija zvuka”. *Muzikalizacija zvuka* je princip kojim se identifikuju određeni tehnički i diskurzivni pristupi u umetničkoj upotrebi zvuka, te podstiče realizacija kompleksnog i obuhvatnog slušanja, a na temelju strategija eksperimentalnih muzičkih praksi (vidi Kahn 2005, 9–10). Muzikalizovan zvuk je emancipovan zvuk, zvuk koji iz svakodnevnog konteksta ulazi u muzički kontekst, ali i u kontekst drugih umetnosti, pomoću muzičkih strategija (pre svega onih koje su postavili Kejdž i Šefer), kao i u kontekst teorije i filozofije. Upravo je zbog toga, tvrdi Kan, gotovo nemoguće utvrditi granice između muzike i *sound art*-a: „podeliti *sound art* i muziku bi bilo isto kao kada bi se Roud Ajlend otepio od SAD zbog činjenice da zapravo i nije ostrvo. Zbog nejednakih pozicija, niko se na to ne bi ni osvrnuo...” (Kahn 2005, 9–10; upor. Campesato 2011). Teza o 'jednakosti' ovde ne dobija zaključak, već novo uobličenje i značenje koje otkriva, iz Kanove vizure, možda istinski razlog nemogućnosti afirmacije autonomnosti *sound art*-a: muzika ima hegemonu, institucionalno pravo na/nad zvuk/om, koje sve druge zvukovne prakse stavlja u potčinjen položaj. **Prema Kanu, dakle, svaki zvuk u umetnostima je zapravo muzikalizovan, budući da svaki zvuk dolazi iz ili preko muzike, zbog čega se sintagma „zvuk u umetnostima” čini kao najadekvatnija jer ukazuje na poreklo čitavog koncepta.**

Poput Kana i Li Lendi nastoji da pronađe univerzalan termin za umetničke prakse rada sa zvukom, a u cilju makar delimičnog razrešenja postojećih terminoloških nesuglasica. Njegov predlog je sintagma *art of sound organization*, koju formuliše

¹⁵⁸ Vidi: http://www.douglaskahn.com/writings/douglas_kahn-sound_art.pdf (pristupljeno 26. decembra 2014).

pozivajući se na Varezovu ideju o muzici kao *organizovanom zvuku*, upravo kako bi, kao i Kan, ukazao da se proces emancipacije zvuka odigrava/o pod muzičkom ingerencijom. Međutim, Lendi se ne zadržava na ovom određenju, već dodatno naglašava muziku kao referentnu tačku za definisanje *umetnosti organizacije zvuka* zbog čega uvodi termin *sound-based music*. On zapravo ovaj i prethodni termin koristi kao sinonime, ukazujući na njihov širok značenjski opseg u okviru kojeg je moguće diferencirati niz potkategorija ili, kako ih on sam naziva, žanrova, a među njima su: *sonic art*, *sound art*, *elektronska muzika*, *kompjuterska muzika*, *elektroakustička muzika*, *elektronika*¹⁵⁹ (Landy 2007, 1–9). **Dakle, *sound art* je jedna od umetnosti organizacije zvuka/muzika zasnovana na zvuku, koja se razlikuje od ostalih jer se manifestuje kao zvukovna instalacija, zvukovna skulptura, javni zvukovni rad, zvukovni događaj, radiofonski rad; jer se može prvenstveno čuti u nekonzertnim situacijama i uslovima, odnosno u izložbenim prostorima poput galerija, ali i posredstvom interneta ili radija; jer je masovnija i dostupnija javnosti u odnosu na ostale umetnosti organizacije zvuka** (npr. instalacija Maksa Nojhausa na Tajms Skveru u Njujorku, koja se i zove po ovoj raskrsnici) (Landy 2007, 17, 167; vidi Goehr 2008, 84–5). Pored toga što je *sound art* muzička podvrsta, za Lendija on je i supkategorija u okviru kategorije *sonic art*, a ovu tezu zastupa i Kristof Koks (Cox 2009a, 19). Lendi ističe da se ovaj termin odnosi na „umetničke forme u kojima je zvuk osnovna jedinica”, kao i da se u slobodnijoj interpretaciji *sonic art* može tumačiti kao muzička praksa, ali da se umetnici koji deluju u okviru nje mogu definisati kao kompozitori, *zvukovni umetnici* (eng. *sonic artist*, *sound artist*), dizajneri zvuka i audio dizajneri (Landy 2007, 10–11). *Art of sound organization*, *sound-based music*, *sonic art*, *sound art* – sve su ovo termini koje Lendi koristi i kao značenjski stratifikovane antonime i kao sinonime, pa se postavlja pitanje smisla i funkcionalnosti ovog terminološkog raščlanjenja. Iako nastoji da osmisli i realizuje suvislu kategorizaciju zvukovnih/zvučnih praksi u želji da razreši terminološke nesuglasice i konfuziju, on zapravo intenzivira terminološku zbrku: Lendi ističe da predstavlja široku lepezu termina kako bi svako imao mogućnost da načini izbor, a pre svih oni koji se ne slažu sa muzičkom platformom kao bazičnom pri tumačenju

¹⁵⁹ Ovaj termin Lendi primenjuje za inovativne vidove popularne elektroakustičke muzike (Landy 2007, 14–5).

umetničkog rada sa zvukom. No, rezultat je upravo kontraproduktivan – dok nenametljivo zastupa muzičku stranu, Lendi istovremeno ostavlja prostor za mnogostruka i mnogostrana 'čitanja' i kontekstualizovanja, čime ukazuje da *sound art* (ili *umetnost organizacije zvuka*) zapravo ne može da bude jednostrano i jednosmerno posmatran, pa samim tim dovodi u pitanje sopstvenu poziciju. Bez obzira na 'klizav teren' kojim se kreće, Lendi ovde ipak suptilno dotiče dva važna stanovišta: on predočava da postoji širok dijapazon umetničkih praksi rada sa zvukom i da je stoga potrebno uspostaviti osobenu kategorizaciju u kojoj neće biti zanemarena muzička platforma.

b. Termini koji akcentuju kvalitet/poreklo zvuka

Još pre nego što je formulisan i predstavljen termin „sound art” u umetničkom diskursu se javio termin *sonic art*, najpre, prema mojim saznanjima, u nazivu organizacije koja je osnovana 1979. u Velikoj Britaniji zarad promocije savremene umetnosti zvuka (eng. art of sound) – *Sonic Arts Network* (danas *Sound and Music*). Potom, iste godine kada je osnovana Lenderova SoundArt fondacija, a godinu dana pre istorijske *Sound/Art* izložbe, održana je izložba pod nazivom *Sonic Art* (organizovao je Marlin Halverson /Marlin Halverson/, pri Koledžu San Bernardino, UC) na kojoj su „kombinovani vizuelni i zvukovni efekti” u radovima dvadesetoro američkih umetnika. Tačnije, na ovoj izložbi prezentovane su „neobične skulpture i instrumenti namenjeni istraživanju zvuka po sebi, izvan polja zapadne tradicionalne muzike” (poput harfe napravljene od rogova losa, kalimbe načinjene od ljudske lobanje nazvane „skullimba”, skulpture od lovačkih lukova, glinene i drvene pištaljke, mehanizama muzičkih kutija i sl.) (cit. Los Angeles tajms 1982). Reč je o izložbi posvećenju otkrivanju zvukovnih potencijala objekata koji inače nisu primarno muzički ili 'zvučeći', a u kontekstu širenja tradicionalnog instrumentarijuma, pa je vizuelni, skulpturalni rezultat u službi traganja za novim zvučnim/zvukovnim rešenjima. **U ovom slučaju, termin „sonic art” pretežno se odnosi na isticanje akustičkih karakteristika konkretnih objekata, pri čemu, čini se, akcentat nije toliko na slušanju (dakle, jednom od određujućih svojstava *sound art-a*) koliko na ispitivanju i istraživanju zvukovnog potencijala predmeta i samog zvuka, tj. na proceni onoga što može i ne mora biti čuto u muzičkom kontekstu.**

Britanski kompozitor Trevor Višart dalje problematizuje pitanje termina *sonic art* u pomenutoj studiji *On Sonic Art* (1985).¹⁶⁰ On ističe da se ova sintagma odnosi na muziku i elektroakustičku muziku, ali i na izvanmuzičke oblasti, kao što su „text-sound” (zvučna poezija) i „sound-effects” (radiofonija) (Wishart 1996, 4). **Preciznije, termin *sonic art* upućuje na sve umetničke prakse koje se fokusiraju na „strukturu i strukturiranje samih zvukova”, odnosno na „umetnosti organizovanja zvukovnih događaja u vremenu”, a to znači, i zvukova neodređene visine** (cit. Wishart 1996, 4). Sa druge strane, „organizovanje nota” Višart određuje kao „sound-art”, ali ovaj pojam dalje ne problematizuje, pa ostaje nejasno odakle baš ovakva terminološka konstrukcija (Wishart 1996, 8). Pošto je *sonic art* praksa određena vremenom, a ne prostorom, evidentno je da Višart ipak zastupa muzičku ’stranu’ priče. Nastavak njegovog tumačenja zaista to i potvrđuje: kako u ovu raspravu Višart polazi sa pozicije kompozitora, tačnije autora čiji eksperimentalni elektroakustički radovi nisu shvatani kao muzika, on, kao i Lendi, predstavlja dvostruko, kompromisno, sinonimno rešenje. Dok u njegovom diskursu termin „muzika” i dalje ima funkcionalno svojstvo, budući da je, uprkos razvoju tehnologije, muzički jezik ostao isti, za sve one koji ne karakterišu njegov rad kao muziku, on nudi termin *sonic art* (Wishart 1996, 4).¹⁶¹ Međutim, ono što se promenilo jesu metode pristupanja zvuku, koje su, usled tehnološkog napretka, postale brojnije, raznovrsnije i preciznije, pa samim tim i naše znanje o ovom fenomenu. Upravo zbog toga pridev „sonic” se ne odnosi isključivo na čujnost već više na mogućnost da se spozna kvalitet čutog zvuka.

Gordon Grejam (Gordon Graham) koristi termin *sonic art* kako bi ukazao na novi vid elektroakustičke muzike, odnosno na praksu koja se razlikuje od *sound art*-a. Naime, dok koncept *sound art* ukazuje na „audio prezentacije u umetničkim galerijama”, odnosno na praksu koja se ’udaljava’ od muzike, a ’približava’ plastičkim umetnostima i skulpturi, *sonic art* predočava novi način komponovanja zasnovan na zvuku, pa je zbog toga sličniji muzici (cit. Graham 2005, 99). Stoga, *sonic art*, za razliku od *sound art*-a, ima performativni karakter (Graham 2005, 101). Pošto se i muzika zasniva na zvuku, termin *sonic art* je pogodan jer istovremeno povezuje i diferencira ova dva principa

¹⁶⁰ Drugo izdanje ove knjige objavljeno je 1996.

¹⁶¹ U skladu sa tim, Višart predlaže i supstitutivne nazve za kompozitora, kao što su „sonic designer” i „sonic engineer” (Wishart 1996, 5).

umetničkog korišćenja zvuka (Graham 2005, 99). **To znači da termin *sonic art* ima veći značenjski 'kapacitet' i da može da označava (elektroakustičku) muziku, ali i „bilo koju auditivnu (eng. auditory, BL) konstrukciju čiji je cilj da istraži i obogati svet slušnog (eng. aural, BL) iskustva”** (cit. Graham 2007, 218). Međutim, ni termin „elektroakustička muzika” nije u potpunosti adekvatan budući da ne akcentuje ideju o radikalnoj novini koja se javila usled razvoja digitalne tehnologije – ideju koja bi diferencirala elektroakustičku muziku od same muzike. Zbog toga Grejem uvodi termin *electro-acoustic art*, pa zatim i *electro-sonic art*, upravo kako bi ukazao na proces emancipacije zvuka koji se dešavao u muzici, ali i izvan nje (Graham 2005, 99; upor. 2007). ***Elektro-sonična umetnost se, dakle, može shvatiti kao sonična umetnost koja se koristi savremenom tehnologijom u radu sa zvukom.*** Ovakvo viđenje termina predočeno je i u *Grove* rečniku u kojem je pojam objašnjen pod odrednicom „elektroakustička muzika” kao naziv za elektronske muzičke prakse otvorene prema svim tipovima zvuka (Emmerson i Smalley 2013). Iako spadam među one koji nisu zagovornici neophodne diferencijacije koncepata *sound art* i *sonic art*, odnosno one koji se slažu sa sinonimnom upotrebom ovih termina, ipak sam odlučila da ukažem na ove razlike i predupredim moguću terminološku konfuziju u domenu srpskog jezika. Zbog toga sam uvela termin *sonična umetnost*.¹⁶²

Mada se sintagma *sonic art* može prevesti na srpski jezik kao „zvučna umetnost”, po analogiji, na primer, sa terminom „zvučni talasi” (eng. sonic waves), ili možda kao „sonoma umetnost”, budući da je pridev „sonoran” sinonim za pridev „zvučan” (npr. zvučan ili sonorant glas), odlučila sam se za treće rešenje jer je najrodnije engleskoj varijanti termina, iako reč „soničan” zapravo i nije zabeležena u rečniku savremenog srpskog jezika kao samostalna već kao formant složenice „supersoničan” (brži od zvuka, nadzvučan).¹⁶³ Ovim terminološkim izborom nisam samo želela da uvedem novo (interno) 'sredstvo' komunikacije nego i da ukažem na važnost postojanja sinhronizovane korelacije između novih umetničkih praksi i jezika kao sistema koji, kako Bart ističe,

¹⁶² Podsećam da je Kim-Koen uveo i termin *non-cochlear sonic art* kako bi ukazao na prakse koje se ne zasnivaju na zvuku po sebi, već na zvuku koji ukazuje na ono što je izvan zvuka. Vidi str. 44.

¹⁶³ Koristila sam *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika* Matice srpske, V knjiga (1973. i 1990) i *Rečnik srpskog jezika* Matice srpske iz 2007. godine.

ocrtava stvarnost, te potrebu za redefinisanjem i ažuriranjem postojećeg leksičkog fonda (vidi Bart 2010, 50).¹⁶⁴

c. Termini koji akcentuju perceptivni potencijal zvuka

Dok su prethodni termini formulisani tako da istaknu zvuk i njegov akustički kvalitet, postoje i oni koji više akcentuju ideju o angažmanu sluha i perceptivni čin. Takav je i termin *audio art* koji, **pored toga što ukazuje na važnost aktiviranja čula sluha, deluje i kao odrednica za avangardne eksperimentalne prakse rada sa zvukom realizovane pre zvaničnog formulisanja prakse *sound art*** (vidi Kahn i Whithead 1994; Concannon 1990/1994, 161).¹⁶⁵ Međutim, kako se ovaj termin koristi i kao sinonim za radiofonsku umetnost, terminološka konfuzija je gotovo neizbežna, pogotovo ako se ima u vidu i to da radiofonska umetnost ne opstaje više samo u radijskom studiju, već i u galerijama, teatrima, urbanim prostorima. Zbog toga, Diter Danijels (Dieter Daniels) i Sandra Nauman (Sandra Naumann) uvode termin *audiovisuology* (moguće imajući u vidu Šionov/Michel Chion/ termin „audio-vision”/audiovizija). Pojam *audiovizuelologija* se odnosi na „različite tipove i žanrove koji povezuju vizuelno i auditivno na različite načine” i ukazuje na konvergencije i razlike između audiovizuelnih umetničkih formi (cit. prema Mauksch, Ernst 2012, 5). Ovaj pojam može da obuhvati i prakse koje spadaju u kategorije *audio art* i *sonic art*, pod uslovom da autori „strukturiraju akustički materijal tehnički sofisticiranim i inovativnim sredstvima”, tj. pomoću audiovizuelne tehnologije (cit. prema Mauksch, Ernst 2012, 5). Pored ovog termina, prema tumačenju Sare Maukš (Sara Mauksch) i Volf-Ditera Ernsta (Wolf-Dieter Ernst), kao termin za raznolike zvukovne prakse zasnovane takođe na medijskoj interakciji javlja se i termin *acoustical art* koji se odnosi na „intermedijalne radove performativnog karaktera nastale na osnovama proširene muzičke i vizuelne sfere” (cit. Mauksch, Ernst 2012, 6).

¹⁶⁴ O ovome je nesumnjivo razmišljao i Vladan Radovanović, uvodeći termin „sonika” kao adekvatniji oblik termina „akustika”, a simptomatično je i to da jedna njegova kompozicija zasnovana na predočavanju ideje voluminoznosti zvuka nosi naziv *Sonora* (1969–70). *Sonika* je „zvučno stanje koje je proglašeno umetnošću” i koje „korespondira pre sa semantičkim nego sa sintaktičkim” (prema Veselinović 1987, 203).

¹⁶⁵ Golo Felmer (Golo Föllmer) termin *audio art* koristi kako bi ukazao na primere *sound art*-a čija realizacija zavisi isključivo od tehnologije (u tom kontekstu Grejam, podsećam, koristi naziv *elektrosonična umetnost*). Sa druge strane, termin *sound art*, prema njegovom objašnjenju, predstavlja opšti termin koji ne ukazuje na tehnološke i medijske diferencijacije (Föllmer 2007, 1).

Kompleksniju raspravu na ovu temu sproveo je estetičar i filozof Endi Hamilton uvodeći termin *non-musical aural art* (kao sinonim za *sound art* i *audio art*), odnosno *aural art* (kao sinonim za *umetnosti zvuka/arts of sound*, tj. umetnosti koje se usmerene na uho i koje su zasnovane na zvuku kao primarnom materijalu stvaranja).¹⁶⁶ Iako koristi termin *sound art* (često u obliku „sound-art” ili „soundart”), jer je zastupljeniji i opšteprihvaćen, Hamilton preferira prvopomenuti pojam jer predstavlja analogon terminu „visual art”, čime pokušava da na terminološkom planu statusno približi vizuelne umetnosti i muzičke i ne-muzičke slušne/zvukovne umetnosti (eng. non-musical aural or sound-art), tj. umetnost sa velikim „U” i umetnost sa malim „u” (Hamilton 2007b, 40–41). Jer, kako tvrdi Stiven Dejvis (Stephen Davis), „termin ’muzika’ nosi manji konceptualni teret nego termin ’umetnost’ – to je manje respektabilan naziv i lakše primenljiv” (cit. prema Hamilton 2007b, 47). **Drugim rečima, Hamilton postavlja termin *aural art*, tj. *auralna umetnost* kao ekstenzivan pojam koji se ’proteže’, s jedne strane, do muzike, a sa druge, do *sound art*-a, i koji obe discipline izjednačava na visokoumetničkoj ravni** (Hamilton 2007b, 45).¹⁶⁷ Napominjem da sam do sintagme „*auralna umetnost*” došla na osnovu analogije sa terminom „vizuelna umetnost”, odnosno imajući u vidu medicinsku, otološku terminologiju (npr. *auralna rehabilitacija*).¹⁶⁸ Kako je, kao što sam navela, reč o praksama koje su usmerene na uho, *auralna umetnost* može da bude preimenovana i u umetnost uha ili umetnost koja se bavi slušanjem umetnosti zvuka.

¹⁶⁶ Termin „aural” vodi poreklo od latinske reči „aurus”, koja označava uvo.

¹⁶⁷ Za razliku od Skrutona koji ističe da među svim umetnostima zvuka jedino muzika može imati status visoke umetnosti. Hamilton zato karakteriše Skrutona kao „konzervativnog univerzalistu” (prema Hamilton 2007, 45, 59).

¹⁶⁸ Ako bih želela da nastavim ovu terminološku igru mogla bih da objasnim termin *auralna umetnost* i iz vizure govora Valtera Benjamina (Walter Benjamin) o *auri*. Poznato je da Benjamin tehničku reprodukciju sagledava kao postupak koji je doveo u pitanje autentičnost umetničkog dela, a pre svega ’opstanak’ njegove *aure*, fenomena koji potvrđuje njegovo prisustvo u vremenu i prostoru (Benjamin 1936/1993, 513). Kada govori o ugroženosti *aure* Benjamin najpre misli na umetničke prakse za čiju percepciju je potreban angažman oka, poput filma ili fotografije. Iako se ne bavi zvukovnim praksama, Benjamin u jednom trenutku pominje fonografsku ploču i izjednačava je sa fotografijom (vidi Chapman 2011, 246). To bi značilo da jedno muzičko delo prilikom reprodukcije njegovog izvođenja u vidu snimka takođe gubi *auru*. Međutim, postavlja se pitanje šta se dešava sa *aurom* kada se zvuk ne reprodukuje, već prezentuje u elektronskom mediju kao izvornom mediju njegovog nastanka? Odnosno, kada produkcija i reprodukcija postanu jedinstvena radnja? Rekla bih da tada *aura* ipak ostaje sačuvana. U tom smislu, umetničke prakse koje se zasnivaju na zvuku sa kojim se radi u elektronskom mediju, odnosno koji se prezentuje pomoću elektronskog medija, kao što je *sound art*, jesu one koje, prema primeni Benjaminovih teza, ’čuvaju’ *auru*. Stoga, takve umetničke pojave, one koje imaju *auru*, mogu da budu sagledane i kao *auralne*.

TABELA BR. 1: Klasifikacija anglosaksonskih termina koji se odnose na umetnički rad sa zvukom (epistemološki pogled)

	Fenomen zvuka	Kvalitet/poreklo zvuka	Perceptivni potencijal zvuka
eng.	<i>sound in the arts</i>	<i>sonic art</i>	<i>audio art</i>
srp.	zvuk u umetnostima	sonična umetnost	audio umetnost
eng.	<i>art of sound</i>	<i>electro-sonic art</i>	<i>audiovisuology</i>
srp.	umetnost zvuka	elektro-sonična umetnost	audiovizuelogija
eng.	<i>art of sound organisation/ sound-based music</i>	<i>non-cohlear sonic art</i>	<i>acoustical art</i>
srp.	umetnost organizacije zvuka/umetnost zasnovana na zvuku	nekohearna sonična umetnost	akustička umetnost
eng.	/	/	<i>aural art</i>
srp.	/	/	auralna umetnost
eng.	/	/	<i>non-musical aural art</i>
srp.	/	/	nemuzička auralna umetnost

U centru

Izvan centra –

Klangkunst, art sonore, arte sonora, ljudkunst, lydkunst...

Veliki broj različitih opcionih naziva za *sound art* je još jedan pokazatelj 'širine' ovog koncepta, a zvučkovna umetnička mreža postaje još razudjenija kada se uzmu u obzir i raznovrsne lokalne prakse rada sa zvukom, kao i diskursi o njima. Naime, problematizovanje *sound art*-a dodatno se uslođnjava kada se u razmatranje uključe napisi i radovi autora koji ne dolaze iz 'centra', a poseban izazov predstavlja pokušaj uspostavljanja lokalne terminološke klasifikacije. Zbog toga se nameću sledeća pitanja: da li termin *sound art* ima različita značenja na različitim jezicima, odnosno da li se evropski diskurs o *sound art*-u oblikuje nezavisno od anglocentričnog diskursa, ili pak, ova dva diskursa deluju u kontrapunktskom, dopunjujućem odnosu?

Švedski autori Andreas Engstrom (Andreas Engström) i Ose Stjerna (Ása Stjerna), posmatrajući nemački diskurs o *sound art*-u/*klangkunst*-u i upoređujući ga sa onim iz 'centra', ukazuju na simultano postojanje dva velika teorijska polja posvećena umetničkom radu sa zvukom koja nisu u korelaciji već su, naprotiv, potpuno distancirana, diskrepanтна i zatvorena za međusobne uticaje i prožimanja (Engström i Stjerna 2009; upor. Engström i Stjerna, 2006). Oni uspostavljaju sledeću distinkciju: dok je u nemačkom diskursu zastupljenija problematizacija odnosa između zvuka i prostora putem sagledavanja konceptata *zvučkovne skulpture* (nem. Klangskulpturen) i *instalacije* (nem. Klanginstallationen) kao centralnih poetičkih kategorija, u literaturi na engleskom jeziku, pretežno nastaloj u američkom umetničkom kontekstu, obično se sagledavaju „unutrašnji estetski kvaliteti zvuka” (Engström i Stjerna 2009, 11). Ovakav ishod prouzrokovan je, pre svega, osobenostima nemačke i američke struje umetničkog rada sa zvukom: *klangkunst* je prevashodno prostorno orijentisana, neperformativna praksa koja propagira koncept korišćenja zvuka kao materijala za ispitivanje i istraživanje određene lokacije i prostora; *sound art* je često povezan sa kategorijom vremena jer je proistekao iz kejdžovskih praksi i proširenog koncepta muzike (Engström i Stjerna 2009, 11; vidi Metzger 2006, 53; upor. Föllmer 1999; Rudi 2009, 1). Pored toga, ovi autori još ističu i tehničko-stilske razlike, pokušavajući da problematizuju odnos između ovih diskursa na

nivou 'pisma' i pristupa: dok je nemački diskurs precizniji u definisanju koncepta, američki je često nejasan, pa zato i neupotrebljiv; manjkavost nemačkih tekstova ogleda se u nedostatku savremenih referenci i primeni zastarelih muzikoloških metoda; sa druge strane, tekstovi na engleskom jeziku zasnivaju se na ažuriranim aktuelnim referencama iz sveta savremene umetnosti, filozofije, teorije umetnosti, te su metodološki bliži napisima iz oblasti studija savremene umetnosti ili nove muzikologije (Engström i Stjerna 2009, 17).

Međutim, kao što sam i istakla, diskurs o *sound art*-u je veoma razuđen, zbog čega je gotovo nemoguće uspostaviti ovako oštru podelu utemeljenu na uopštavajućim stavovima, a sagledavanje literature na nemačkom jeziku, odnosno tekstova autora koji potiču sa ovog područja i koji pišu o nemačkim umetničkim praksama, te upoređivanje njihovih stavova sa stavovima autora iz 'centra', ovo i potvrđuje. Recimo, ako se osvrnemo na tumačenje bazične ideje diskursa o *klangkunst*-u, ideje o „proširenom polju skulpture”,¹⁶⁹ koju je postavila Helga de la Mot-Haber, a razradio Bernd Šulc (Bernd Schulz) i uporedimo njihove stavove sa tumačenjima *sound art*-a, uvidećemo određene nelogičnosti u analizi Engstroma i Stjerne. Naime, Šulc tumači ***klangkunst* kao hibridnu umetničku formu koja se formirala na granici između vizuelnih umetnosti i muzike**. S jedne strane, zvuk deluje kao stvaralački materijal u okviru „proširenog polja skulpture”, tačnije materijal koji 'ulazi' u skulptorski izlagački prostor i proširuje ga ka spoljnjem svetu. Ali, sa druge, da bi to bilo u potpunosti realizovano preduslov je angažovanje čula sluha kao potpore koja vizuelnom prostoru daje njegov plastički kvalitet (Schulz 2002, 14–6; de la Motte-Haber 1996, 16). ***Klangkunst* je, dakle, „umetnička forma u pvoju koja želi da bude čuta i viđena u isto vreme”** (Helga de la Mote-Haber 1999, prema Engström i Stjerna 2009, 12). Upravo su ovu interakciju između prostora (gledanja) i vremena (slušanja) akcentovali i mnogi autori izvan nemačkog govornog područja, naročito oni koji su *sound art* smestili između kategorija, što ukazuje na to da granica između američkog i nemačkog viđenja zvukovne umetnosti, ako uopšte i postoji, nije neprobojna. Zapravo, čini mi se da je u ovom slučaju tačnije govoriti o postojanju globalnog diskursa o *sound art*-u koji dobija svoja lokalna

¹⁶⁹ Iako Rozalind Kraus (Rosalind Krauss) nije govorila o zvuku ona je ovu ideju inicirala u tekstu “Sculpture in the expanded field” (Krauss 1979).

uobličena, najviše predodređena tradicijom i jezikom. Na to ukazuje i sam Šulc ističući da termin „klangkunst” i nije ništa drugo do ’grubi’ prevod termina „sound art”; ’grubi’ jer se reč „klang” odnosi više na muzički zvuk, ton, melodiju, nego na ’čist’ zvuk, tj. zvuk oslobođen muzičkih konotacija (Schulz 2002, 14).¹⁷⁰ Ako se ima u vidu da je nemački diskurs o zvukovnoj umetnosti formiran pomoću muzikoloških kompetencija i apratura, ne bih rekla da je upotreba reči „klang” površna, niti da je u pitanju slučajan izbor. Polemika na ovu temu dobija novi tok kada se postavi sledeće pitanje: ako je *klangkunst* praksa u proširenom polju skulpture, zašto je baš muzikologija ta koja je ponudila teorijsko utočište ovom konceptu, a ne recimo istorija umetnosti? Činjenica koju Engstrom i Stjerna zanemaruju ili ’skrivaju’, a koju Šulc samo nagoveštava, upravo može dati odgovor: *klangkunst* (*sound art*) je praksa koja zapravo proširuje polje muzike, a onda, posredstvom njega, dolazi do polja vizuelnog umetničkog delovanja. *Klangkunst*, stoga, ima i svoju muzičku stranu o čemu se takođe govori u tekstovima autora koji prate nemačku *sound art* scenu. Dok Šulc ističe da bi *klangkunst* trebalo da nađe svoje mesto u umetničkom svetu, kako u izložbenim prostorima tako i u muzičkoj sferi, Kristof Mecger (Christoph Metzger) konstatuje da je *klangkunst/sound art*¹⁷¹ već ’nastanio’ oba polja (Schulz 2002, 14; Metzger 2006). On, recimo, navodi da je *klangkunst/sound art* u Nemačkoj najviše zastupljen na festivalima (u Donaueschingenu, Darmštatu, Vitenu, Kaselu, Frankfurtu) i u okviru dešavanja posvećenih savremenoj muzici, mada je istovremeno predstavljan i na izložbama u umetničkim galerijama (Metzger 2006, 54). Samo na osnovu ovoga jasno je da se *klangkunst* ne može eksplicitno označiti kao isključivo prostorno orijentisana, neperformativna praksa već se moraju uzeti u obzir i koncepti koji nisu u saglasju sa ovim obrascem, tj. oni koji predstavljaju *klangkunst* kao mesto prelamanja vizuelnih i muzičkih refleksija. Takođe, ne može se reći da je nemački diskurs o ovoj praksi hermetično polje delovanja; naprotiv, čini se da je nemačka ’strana’ prilično fleksibilna po pitanju priključivanja aktuelnim tokovima ili, transparentnije rečeno, pristajanja na kompromis. Upravo je to jedan od razloga (uz, u ovom kontekstu, podrazumevajuću globalizaciju) što se od sredine prve decenije ovog

¹⁷⁰ Žan Fransoa-Liotar (Jean-François Lyotard), govoreći o ’oslobađanju’ zvuka pomoću tehnologije, upotrebljava termin „Tonkunst” (inače stari germanski naziv za muziku) kako bi odredio umetnost zvuka/tona, odnosno muziku koja želi da se oslobodi od sebe same kao Muzike (nem. Musik) (Liotar 1991, 167–8).

¹⁷¹ Autor koristi oba termina, a u nastavku rada biće objašnjeno i zbog čega.

veka termin „klangkunst” sve češće zamenjuje engleskom verzijom termina, o čemu sveodoči i naslov pomenutog zbornika iz 2006. godine – *Sound Art: Zwischen Avantgarde und Popkultur*,¹⁷² koji se od prethodnih na ovu temu razlikuje i zbog toga što je reč o prvom bilingvalnom izdanju.¹⁷³ Supstitucija nemačkog termina i prevođenje nemačkih tekstova na engleski jezik ne iznenađuje ako se ima u vidu kontinuirani proces anglikalizacije nemačkog jezika započet posle Drugog svetskog rata, naročito u okviru tehnološkog, ekonomskog i medicinskog vokabulara. No, ni umetnički diskurs nije ostao imun na ove uticaje, posredstvom kojih je zapravo i dobio mogućnost da se priključi ’glavnom toku’. Simptomatično je da se upravo u trenutku ’aktuelizacije’ nemačkog jezika, te posledično i teorijsko-umetničkog diskursa, desila promena u tumačenju *sound art*-a koja je vodila ka znatno većoj značenjskoj ’elastičnosti’ termina. U tom kontekstu, ’novo’ određenje *sound art*-a bi bilo:

- *sound art* obuhvata raznovrsne prakse koje su posvećene nekonvencionalnim načinima istraživanja zvuka i jezika (njegovog zvuka);
- ono što ove prakse povezuje jeste kontinuirano prevazilaženje granica koje su demarkirane između akustičkog i vizuelnog umetničkog polja, ali i muzike i književnosti;
- *sound art* odlikuje interdisciplinarnost i mogućnost umrežavanja medija; na kraju, *sound art* odlikuje „beskompromisna otvorenost” (Thurman-Jajes 2006, 29, 34–5).

Prema ovom ’redefinisanom’ tumačenju *sound art* je, dakle, pozicioniran između umetnosti, između medija, između zvuka i slike; drugim rečima, između granica koje gube svoju funkciju u prostoru bezgranične širine – „sound art, primarno ishod raspada granica, sve je više i sam bez granica” (Thurman-Jajes 2006, 35; cit. Föllmer 2010, 301). I dok umetničko delovanje može da postane (makar na prvi pogled) bezgranično i ’deteritorijalizovano’, polje diskursa, naprotiv, omeđeno je granicama jer diskurs funkcioniše kao teren moći, što granice upravo i potvrđuju. Stoga, uprkos homologijama između diskursa nemačkih autora kao Drugih i onih koji predstavljaju *većinski* diskurs,

¹⁷² Ovaj zbornik je publikovan posle istoimene konferencije održane 2005. godine u Vaserburgu.

¹⁷³ Podsećam da je 2000. objavljeno bilingvalno audio izdanje *Klangkunst in Deutschland/SonicArts in Germany*.

ipak se ne može govoriti o izjednačavanju njihovog statusa – dometi nemačkih autora još uvek ne dosežu do Centra, pa samim tim i zainteresovanost za umetničke prakse sa ovog područja (podsetiću da u anglosaksonskoj literaturi koja mi je bila dostupna nisam uočila pozivanje na nemačke publikacije). Sa druge strane, iako su Nemci pristali na komunikacijski kompromis i uklanjanje jezičke barijere kao prepreke za distribuiranje i prihvatanje njihovih teorijskih i umetničkih praksi, oni su nastavili da 'čuvaju' i dalje 'proizvode' svoj teorijsko-umetnički prostor, ograđujući se od američkih uticaja (o čemu, između ostalog, takođe svedoči zanemarivanje američke literature u napisima nemačkih autora). Ovakav ishod bi svakako mogao da podstakne raspravu o društveno-političkim uzrocima, odnosno kulturno-političkim strategijama, no, time se ovde neću baviti.

Bez sumnje, angloamerički diskurs zaista funkcioniše kao *većinski*,¹⁷⁴ ne samo u kvantitativnom smislu (budući da kvantitet ni ne mora da definiše *većinu*), već kao model kojem se prilagođavaju svi drugi modeli, u ovom slučaju, oni koji su proizvedeni na drugim jezicima, poput francuskog (u Francuskoj i Kanadi), španskog (u Španiji i Latinskoj Americi)¹⁷⁵ ili skandinavskih jezika (u Švedskoj, Danskoj). Pošto su tekstovi na ovim jezicima brojačno manje zastupljeni u odnosu na nemačke napise, čini se da je i stepen 'borbe' sa *većinom* proporcionalno manjeg intenziteta. Tačka 'otklona' locirana je u korišćenju lokalne terminologije – na francuskom *art sonore*,¹⁷⁶ na španskom *arte sonora*, na švedskom *ljudkonst* (odnosno na danskom i norveškom *lydkunst*)¹⁷⁷ – dok se na teorijskom planu, pri sagledavanju domaćih i inostranih umetničkih radova, uočava 'saglasje' sa anglocentričnim postavkama. **U sva tri konteksta, *sound art* je postavljen kao praksa zasnovana na zvuku kao materijalu umetničke kreacije i slušanju,**

¹⁷⁴ Žil Delez o tome kaže: „Američki jezik svoju zvaničnu despotsku pretenziju, svoju većinsku pretenziju na hegemoniju, zasniva samo na zapanjujućoj sposobnosti da se savije, da se prelomi, da se stavi u tajnu službu manjina koje ga obdelavaju iznutra...” (Delez 2010, 77).

¹⁷⁵ Kao primer izdvojiću Meksiko gde se od 1999. godine održava *sound art* festival, na kojem gostuju umetnici, kustosi, teoretičari iz celog sveta.

¹⁷⁶ Ovaj pojam je zapravo mnogo stariji od *sound art* koncepta. Naime, reč je o sinonimnom terminu za muziku i muzičke prakse „l'art sonore”, tj. „les art sonores”. U uobičajenoj umetničkoj terminologiji ovaj pojam je ekvivalentan pojmovima koji određuju scenske (fr. les arts scéniques) i plastičke umetnosti (fr. les arts plastiques). Ipak, u tom kontekstu, u literaturi na francuskom jeziku ovaj termin se znatno ređe koristi (Landy 2007, 10). Sa druge strane, moguće je termin „l'art sonore” povezati sa terminom „l'objet sonore” kojeg je uveo Pjer Šefer, kako bi ukazao na rad sa zvukom koji konkretno postoji i koji se snimanjem izoluje čime postaje materijal za umetnički rad. Upravo je ovakav način rada sa zvukom karakterističan za *sound art* prakse, pa je rad Šefera i njegovih sledbenika, odnosno koncept *konkretne muzike* svakako jedno od značajnih izvorista *sound art*-a.

¹⁷⁷ Interesantno je da je švedski kompozitor i pijanista Karl-Olof Anderberg (Carl-Olof Anderberg) 1961. godine objavio knjigu pod nazivom *Hän mot en ljudkonst* (*Ka novoj zvukovnoj umetnosti*).

odnosno širikom dijapazonu umetničkih postupaka u radu sa zvukom (koji se manifestuju kao *zvukovne skulpture, zvukovne instalacije, zvučni pejzaži, terenski snimci, koncerti, performansi itd.*) (vidi Eloy 2010; Rico Clavellino 2012; Derkert, Engström, 2003). Zanimljivo je i to da se diskurs u ovim sredinama gradi mahom u specijalizovanim periodičnim izdanjima, poput švedskog časopisa *Nutida Musik* (izlazi od 2006)¹⁷⁸ ili pariskog bilingvalnog internet časopisa *Volume: Revue d'art contemporain sur le son* (nastao 2010) koji je „posvećen zvuku u umetnosti i kompleksnim odnosima između vizuelnih i zvukovnih formi, u savremenoj umetnosti i kroz istoriju”.¹⁷⁹

Koliko god bili bliže ili dalje 'centru', svi 'spoljni' diskursi o *sound art*-u predstavljaju značajne pokušaje sagledavanja akutelnih tokova korišćenja zvuka kao kreativnog medija, a potom i formiranja govora o lokalnim praksama sa zvukom o zvuku, potvrđujući tako, očigledno, njihovo frekventno prisustvo. Međutim, šta se dešava u znatno manjoj i marginalizovanoj sredini, poput srpske, u kojoj *sound art* prakse postoje samo kao skrovite delatnosti nekolicine entuzijasta? Da li takve prakse zavređuju diskurzivnu obradu ili bi ipak formiranje diskursa moralo da sačeka formiranje 'vidljive' *sound art* scene, a samim tim i institucionalne zaleđine? Pošto stvaranje diskursa predstavlja samo „krajnje stanje, poslednji rezultat jedne dugotrajne obrade u kojoj su u igri jezik i mišljenje...” svi postupci realizovani pre finalizacije jesu neophodne preddiskurzivne radnje koje čine temelj i nadogradnju za diskurs (cit. Fuko 1998, 83–4). Ovaj rad svedoči o pokušaju iniciranja i pokretanja realizacije ovog procesa u kojem važan čin predstavlja formulisanje stručnog vokabulara, tj. adekvatna interpretacija postojeće, anglosaksonske terminologije. Stoga, imajući u vidu važnost ovog preddiskurzivnog čina, nastojaću da pronađem odgovarajuće rešenje i tako ispunim jedan o preduslova za stvaranje diskursa.

Kako zvuk i umetnost 'zvuče' na srpskom jeziku?

Kao što sam već naglasila, na srpskom jeziku ne postoji ni jedan napis o *sound art*-u. Jedini slučaj pisanja o ovoj praksi, u kontekstu problematizacije pojma, može se naći u

¹⁷⁸ Vidi: <http://www.nutidamusik.com/>.

¹⁷⁹ Cit. prema: <http://www.revuevolume.fr> (pristupljeno 13. aprila 2014).

Pojmovniku teorije umetnosti Miodraga Šuvakovića iz 2011. godine, u kojem se, dakle, obrađuje termin „sound art”.¹⁸⁰ Šuvaković iznosi sledeće tumačenje:

Zvučna umetnost Saund art (eng. Sound art) ili umetnost zvuka, je mnoštvo interdisciplinarnih i hibridnih umetničkih praksi koje se zasnivaju na izvođenju umetničkih projekata sa zvukom. Saund art je naziv za umetničke radove sa zvukom van područja muzike. Pojam je blizak performerskim i novomedijskim umetničkim praksama... Pripada graničnom i eksperimentalnom području muzike, vizuelnih umetnosti, poezije i teatra (Šuvaković 2011, 668).

Iako ova definicija predstavlja samo jedno u nizu određenja, ona se izdvaja po važnosti, kako za moje istraživanje – jer predstavlja otisnu tačku za moju dalju razradu, tako i izvan toga, budući da se radi o prvoj problematizaciji *sound art*-a na srpskom jeziku u srpskom teorijsko-umetničkom kontekstu. Uz to, ovo tumačenje ukazuje i na terminološku slojevitost pojma, koja naročito dolazi do izražaja pri pokušaju prevođenja engleske varijante termina na srpski jezik. Mada je pojam naslovljen ortografski u engleskoj varijanti, autor ga kasnije ne koristi već se opredeljuje za transkribovanu verziju termina – „saund art”. Ipak, autor navodi i moguće prevode na srpski jezik: „zvučna umetnost” i „umetnost zvuka”, ali dalje ne razrađuje pitanje terminologije. Iako izdvaja tri termina (odnosno, dve različite ortografske verzije i dve verzije prevoda): „sound art”, „saund art”, „zvučna umetnost” i „umetnost zvuka” Šuvaković se opredeljuje za rešenje koje istovremeno ukazuje na etimologiju pojma i predočava mogući način njegovog usvajanja u srpskom jeziku. Ovakav oblik moguće je povezati sa sličnim slučajevima usvajanja i transkribovanja internacionalizama u srpskom jeziku, poput termina video-art (eng. video art) ili pop-art (eng. pop art). Sledeći ovu logiku, u skladu sa standardima srpskog jezika, bilo bi smisljeno ovaj izraz oblikovati kao polusloženicu, „saund-art”, budući da obe sastavnice imaju izvestan stepen značenjske autonomnosti, imaju zaseban akcenat, te da je prva sastavnica nepromenljiva, odnosno da je reč ne o jednoj celovitoj reči nego o dve lekseme. Pri tome, prva leksema određuje drugu, pa imenica deluje kao zamena za pridev – termin *saund-art* tako ukazuje na umetnost koja se bavi zvukom i zasniva na zvuku, pa samim tim umetnost koja zvuči.

¹⁸⁰ Napominjem da u prvom izdanju ovog pojmovnika, koje je objavljeno 2005. na hrvatskom jeziku pod nazivom *Pojmovnik suvrjemene umjetnosti*, termin „sound art” nije bio obrađen.

Međutim, ako se ima u vidu da su obe lekseme prevodive na srpski jezik, čini se da bi bilo prirodnije i svrsishodnije, zarad čuvanja postojanosti jezika i uopšte lakše diskusije o samoj materiji u ovom kontekstu, pronaći termin koji se ne zasniva na anglicizmima.

Pošto je reč o pojmu kao sintagmi, tj. dvočlanom spoju posebnih reči u kojem prva određuje drugu, bilo bi logično da i srpska varijanta pojma bude isto struktuirana. Sintagma „umetnost zvuka” bi po morfološkoj strukturi odgovarala ovom kriterijumu, ali problem je u tome što ovo nije adekvatan prevod termina „sound art” (jer zvuk određuje umetnost, a ne obrnuto), već sintagme „art of sound” (analogno pojmu, „art of noise”/umetnost buke). Ovaj izraz nije odgovarajući i zbog činjenice da ne postoji samo jedna umetnost zvuka, već više njih (muzika, poezija, radiofonija, drama i sl.) (Hamilton 2007a, 41). Ipak, u srpskom jeziku možemo naći primere nedoslednog i neusaglašenog prevođenja sličnih leksičkih sklopova: „sound design” (kao „sound art”) je „dizajn zvuka” (kao „umetnost zvuka”); ali, „graphic design” je „grafički dizajn”. I pored toga, termin „umetnost zvuka” se sporadično upotrebljava, uglavnom u novinarskom diskursu, a sintagma „umjetnost zvuka” u upotrebi je i u hrvatskom jeziku, kao sinonim za termin „sound art”.¹⁸¹

Dalje, iako bi sintagma „zvučna umetnost” mogla da bude bolje rešenje, pogodno i zbog analogija sa ustaljenim izrazima kao što su „likovna umetnost”, „scenska umetnost”, ispostavlja se da ni ona nije sasvim precizna. Naime, pridev „zvučan/čna/o” ukazuje, najpre, da nešto *jasno zvuči*, odnosno da ima prijatan zvuk („zvučni glas”, „zvučni metal”, „zvučni stil”); potom, ovaj pridev ima i lingvističku upotrebu („zvučni suglasnici”), pa figurativnu („zvučna titula”); na kraju, u određenim slučajevima, ovaj pridev može da se *odnosi na zvuk, često kao deo termina* („zvučna viljuška”, „zvučni film”, „zvučni talas”, „zvučni efekat”).¹⁸² U vezi sa tim, „zvučna umetnost” bi bila ona umetnost koja jasno zvuči i ima prijatan zvuk, tj. umetnost koja zvuči (u tom smislu bi se moglo reći i „zvućeća umetnost”). Ukoliko umetnost 'zvuči' to znači da ona proizvodi zvuk, a zapravo je suprotno: ne materijalizuje umetnost zvuk nego se zvukom stvara umetnost koja potom zvuči. Mada bi sintagma „zvučna umetnost” bila u skladu sa

¹⁸¹ Vidi na primer glosar zagrebačke galerije Močvara: <http://www.mochvara.hr/galerija-mochvara>. U slovenačkom jeziku kao 'oficijelni' termin koristi se sintagma „zvočna umetnost”.

¹⁸² Pozivam se na *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika* Matice srpske (1967–76) i *Rečnik srpskog jezika* Matice srpske (2007).

ustaljenim pravilima srpskog književnog jezika, tačnije sa morfološkom normom koja se odnosi na pridev „zvučan” kao na deo termina, čini se da semantički sloj ove sintagme nije u potpunosti usaglašen sa prirodom samog koncepta. Zanemarivanjem ustaljenog normiranja i oslanjanjem na stručni kontekst primene termina i lični jezički ’osećaj’, nalazim da bi možda najlogičnija bila upotreba sintagme „**zvukovna umetnost**” (koja se takođe koristi i u hrvatskom jeziku kao sinonim za *sound art*).¹⁸³ Jer, pridev „zvukovni/a/o” određuje da se nešto *odnosi na zvuk* (kao, npr. „zvukovna monotonija”, „zvukovni utisak”, „zvukovno bogatstvo” i sl.), odnosno prilog „zvukovno” označava da se nešto *čini pomoću zvuka, zvukom* („zvukovno dočarati”). Ako je, recimo, „zvukovna monotonija” monotonija zvukova (tj. zvukova koji su monotoni), onda bi, logično, „zvukovna umetnost” bila umetnost zvukova, tačnije – umetnost koja nastaje od zvuka/zvukova. U tom slučaju, mogla bi se upotrebiti i sintagma „umetnost zvuka”, ali samo u kontekstu uspostavljanja hijerarhijskog terminološkog određenja prema kojem je „zvukovna umetnost” kao umetnost od zvuka ’podvrsta’ „umetnosti zvuka”.

Imajući u vidu svojstva *sound art*-a, od pobrojanih mogućih opcija – „sound art”, „saund art”/„saund-art”, „umetnost zvuka”, „zvučna umetnost”, „zvukovna umetnost” – izdvojila sam poslednju sintagmu kao najprikladniju, zbog čega ću, u nastavku rada, **termin „sound art” zameniti terminom *zvukovna umetnost***.¹⁸⁴ Iako ovakav izbor nije u potpunosti usaglašen sa stabilizovanim jezičkim normama, on je ipak utemeljen na stručnim argumentima i predstavlja tek prvi pokušaj pronalaženja smislene i podesne terminologije na srpskom jeziku, koja pored interpretacije termina „sound art” obuhvata adaptaciju i drugih izraza koji su sa njim povezani, kao što su „sound work”, „sound artist”, „sound studies”. Mada bi se termin „sound work” mogao interpretirati i kao „zvučni rad” jer on to zaista i jeste (što je slučaj u hrvatskoj i slovenačkoj terminologiji) – umetnički produkt koji zvuči, postoje i mnogi drugi radovi koji zvuče a koji se ne mogu okarakterisati kao *sound art*. Sledeći ovu logiku, odnosno sve prethodno rečeno, srpska varijanta ovog termina bi bila *zvukovni rad*, iz čega se dalje izvode termini *zvukovna skulptura* (eng. *sound sculpture*), *zvukovna instalacija* (eng. *sound installation*) i *zvukovni performans* (eng. *sound performance*). Ipak, nisam sigurna koliko bi ovi

¹⁸³ Ovaj termin koristi istoričarka umetnosti i likovna kritičarka Evelina Turković.

¹⁸⁴ Zbog toga sam od početka rada umesto pridev „zvučan” koristila pridev „zvukovni”.

kriterijumi bili odgovarajući kada se govori o terminu *soundscape*. Dok se navedene 'vrste' pretežno zasnivaju na intencionalnim zvukovima, *soundscape* se zasniva na neintencionalnom zvučanju okruženja (okoline, predela, pejzaža), pa bi u ovom slučaju ipak bio prikladniji oblik **zvučno okruženje**.¹⁸⁵ Opredeljujem se za ovu sintagmu, umesto za sintagmu „zvučni pejzaž”, koja je inače češća u domaćem diskursu o novim umetničkim praksama sa zvukom, jer termin „pejzaž” ukazuje na prirodu kao kontekst zvučanja i podstiče vizuelne asocijacije (kako je objašnjeno u rečniku *Matice srpske*, „pejzaž” predstavlja „opšti izgled prirode nekog kraja, predela” i „prikaz takvog predela na slici”), dok termin „okruženje” donosi širi opseg značenja – „okruženje je okolina, sredina u kojoj se odvija život, društvene, kulturne i druge delatnosti”.¹⁸⁶

Iako umetnik koji radi sa zvukom može da 'zazvuči' (jer njegovo telo, odnosno on sam proizvodi zvukove), a njegovo ime recimo može da bude zvučno (a svakako je zvukovno), ne bih ga nazvala „zvučnim umetnikom”. Zato, preostaju opcije „zvukovni umetnik” ili „umetnik zvuka” (opciju „saund-artist/a” sam najpre odbacila, kao onu koja nije u duhu srpskog jezika). Mada deluje da određenje „umetnik zvuka” može da bude upotrebljivo, opredeliću se ipak za prvo rešenje – **zvukovni umetnik**, u kojem, čini se, više dolazi do izražaja ideja o radu sa zvukom, tj. o materijalnosti zvuka. Uz to, imajući u vidu neke ustaljene jezičke konstrukcije u umetničkom diskursu, kao što su „vizuelni umetnik” (eng. visual artist) ili digitalni umetnik (eng. digital artist), ili, što je još adekvatniji termin za poređenje – „likovni umetnik”, sintagma *zvukovni umetnik* deluje još prikladnije. Iako sam pokušala da budem dosledna u sprovođenju terminološke logike, u jednom slučaju je to ipak neostvarljivo. Kada govorimo o pojmu „sound studies”, tj. disciplini proučavanju zvuka u različitim kontekstima (ne samo u umetničkom), ne govorimo o „zvukovnim studijama”, već o „studijama zvuka” (analogno pojmovima „studije kulture”, „studije medija” i sl).

¹⁸⁵ Primećujući da je ovakav način realizacije *zvukovnih radova* u ekspanziji, kompozitor i *zvukovni umetnik* Džejms Vines (James Wyness) predlaže uvođenje termina „environmental sound art” – *zvukovna umetnost okruženja* (Wyness prema <http://www.tokafi.com/news/james-wyness-listening-out-tigers/>) (pristupljeno 27. novembra 2014).

¹⁸⁶ Sve druge termine koji su vezani za *akustičku ekologiju* trebalo bi interpretirati po ovoj logici (kao što su „soundwalk”, „soundmark” i sl). Ovde se takođe može uzeti u obzir opcija: „saund-skulptura/instalacija/performans”.

Tabela br. 2: Terminologija na srpskom jeziku (fenomenološki pogled)

ENG.	SOUND ART	SOUND WORK	SOUND SCULPTURE/ INSTALLATION/PERFORMANCE/ *SOUNDSCAPE	SOUND ARTIST	SOUND STUDIES
Srp.	Saund art/saund- art	Saund- rad	Saund- skulptura/instalacija/performans	Saund- artist(a)	Saund- studije
Srp.	Umetnost zvuka	/	/	Umetnik zvuka	Studije zvuka
Srp.	Zvučna umetnost	Zvučni rad	Zvučna skulptura/instalacija/performans *Zvučno okruženje	Zvučni umetnik	Zvučne studije
Srp.	Zvukovna umetnost	Zvukovni rad	Zvukovna skulptura/instalacija/performans *Zvukovno okruženje= soundscape composition ¹⁸⁷	Zvukovni umetnik	Zvukovne studije

*Crtajte liniju, a nikada tačku*¹⁸⁸ – ka definiciji

Posle mapiranja različitih diskursa, tumačenja i definicija došao je red i na moj pokušaj, pre kog naglašavam da ne želim da otkrijem 'čarobnu formulu' *pluralizam=monizam* (parafraziram Deleza i Gatarija) već pre da iscrtam novu liniju u mreži *mnoštava* koja problematizuje sagledavanje i tumačenje *zvukovne umetnosti* iz muzikološke perspektive. Pošto su brojna 'rešenja' već izrečena, moje, dakle, neće biti vođeno idejom o pronalaženju novih 'istina' nego idejom o ukrštanju već iznetih tumačenja, tačnije onih sa kojima sam saglasna. Ta čvorišta će, stoga, biti 'stubovi-nosači' mog određenja, pa ih zato ovde izlažem:

¹⁸⁷ Vidi str. 145.

¹⁸⁸ Delez i Gataria 1990, 30.

- *zvukovna umetnost* je umetnička praksa¹⁸⁹ koja se zasniva na zvuku, bilo kog porekla;
- *zvukovna umetnost* je umetnička praksa rada sa zvukom kao stvaralačkim materijalom, odnosno kao konstitutivnim elementom *zvukovnog rada*; ovo se najčešće realizuje u elektronskom mediju, pa *zvukovnu umetnost* možemo da definišemo i kao *elektronsku umetnost*;¹⁹⁰
- *zvukovna umetnost* je umetnička praksa o zvuku, tj. praksa koja stavlja akcenat na slušanje i zvuk kao objekat razmišljanja, posmatranja i ispitivanja; *zvukovna umetnost* zato može da bude okarakterisana i kao *metazvukovna praksa*;
- *zvukovna umetnost* je umetnička praksa usmerena na zvuk 'po sebi', ali na zvuk kao relacioni fenomen, tj. zvuk 'ka sebi' i zvuk 'od sebe'.¹⁹¹

Ovaj popis tačaka preseka vodi do mog formalističko-fenomenološkog određenja *zvukovne umetnosti* kao **umetničke prakse zasnovane na zvuku koji istovremeno postoji kao materijal umetničkog stvaranja i objekt ispitivanja i opažanja, pri čemu je akcenat kako na akustičkim, tako i na semantičkim kvalitetima zvuka**. Mada ovo tumačenje može da bude funkcionalno, ono ipak nije kompletno budući da ne sadrži ontološki 'ključ' za problematizovanje *zvukovne umetnosti*, inače glavno mesto 'sporenja' autora koji pišu i razmišljaju o *zvukovnoj umetnosti*. Jer, ako se složimo sa činjenicom da je *zvukovna umetnost* hibridna i intermedijska praksa, potrebno je utvrditi koji se to oblici umetničke i medijske realizacije ukrštaju i povezuju. Uprkos mnogobrojnim pristupima *zvukovnoj umetnosti* određenim njenom rizomorfnošću i eklektičnošću, uočljivo je da većina navedenih stavova ukazuje da ova praksa funkcioniše prema modelu sačinjenom od dualizama (iako rizom isključuje binarne podele, dualizmi

¹⁸⁹ Pozivajući se na Miška Šuvakovića, umetničku praksu shvatam kao delatnost koja povezuje „stvaralačke delatnosti, svesti, teorije, uverenja i oblike ponašanja u umetnosti i kulturi” (Šuvaković 2011, 581). Ili, pozivajući se na Denegrija, praksu vidim kao proces, operaciju, činjenje, a ne kao finalni i završen umetnički objekt (Denegri 1996, 23).

¹⁹⁰ Ipak, videćemo da postoje i radovi čije je zvučanje posledica mehaničke radnje.

¹⁹¹ Ovu podelu mogu da uporedim sa klasifikacijom „samorelacija” muzike/’unutar’ muzike Vladana Radovanovića koja podrazumeva: „muziku koja ostaje kod sebe”, „muziku koja odlazi od sebe”, „muziku od sebi”, „muziku ka sebi” (Radovanović 1986, 73–5). O tome ću još govoriti na str. 163.

su u osnovi našeg mišljenja):¹⁹² auditivno – vizuelno, vreme – prostor, ograničeno – neograničeno vreme, performativno – neperformativno; očigledno je, svi ovi parovi izdanci su 'naddualizma': muzika – vizuelna umetnost (ili muzika i ono što nije muzika).¹⁹³ Iako pojedini autori navode i trihotomni odnos: muzika – vizuelne umetnosti – poezija/književnost kao definišući, odnosno otvaraju prostor za grananje *zvukovne umetnosti* i u polje filma i teatra, ja ću ontološko 'rešenje' ipak formulisati kroz binarni obrazac (tačnije, obrazac binarnih opozicija po Deridi, što je teza koju postavlja i Marsel Kobasen /Marcel Cobussen/)¹⁹⁴ prema kojem je *zvukovna umetnost* umetnička praksa nastala prevashodno ukrštanjem i interakcijom između elemenata i principa muzike i vizuelnih umetnosti. Dakle, moje ontološko 'rešenje' je sledeće:

- *zvukovna umetnost* postoji u dva različita 'stanja': u jednom su dominantniji muzički principi i oslanjanje na muzičko nasleđe, a u drugom principi vizuelnih umetnosti i prihvatanje nasleđa vizuelnih umetničkih praksi; dakle, prvi vid nije određen interakcijom između auditivnosti i vizuelnosti, dok drugi vid jeste uslovljen ovim odnosom;¹⁹⁵
- prvi vid *zvukovne umetnosti* akcentuje auditivnost koja postoji i izvan prostora/bez prostora, onog arhitektonskog, izlagačkog¹⁹⁶ (što ne znači da

¹⁹² Uostalom, kao i sve drugo, pre svega govor: „možda najpre treba reći da je govor duboko obdelavan dvojnostima, dihotomijama, podelama na dva, binarnim proračunima: muško-žensko, jednina-množina, imenička sintagma-glagolska sintagma” (Delez 2010, 47).

¹⁹³ U diskursu o umetnosti dualistički model često predstavlja najadekvatnije rešenje pri pokušaju definisanja koncepta umetnosti uopšte. Maks Desoar (Max Dessoir) pravi podelu na prostorne umetnosti, tj. likovne umetnosti, tj. umetnosti mirovanja i simultanosti i na vremenske ili muzičke umetnosti ili umetnosti kretanja i sukcesije (gde spadaju pored muzike, mimika i poezija). Dalje, Sidni Kolvin (Sidney Colvin) umetnosti deli na imitativne (skulptura, slikarstvo, pesništvo) i neimitativne (muzika i arhitektura). Hartman (Nicolai Hartmann) i Ingarden (Roman Ingarden) razlikuju prikazivačke (plastika, slikarstvo i pesništvo) i neprikazivačke umetnosti (muzika, arhitektura i ornamentika) (prema Radovanović 1987, 236–7). Igor Stravinski (Igor Stravinsky) sistematizuje muziku kao hronološku umetnost, odnosno slikarstvo kao spacijalnu umetnost (Stravinsky 1947, 28). Vladan Radovanović takođe predstavlja dihotomnu klasifikaciju umetnosti, načinjenu prema broju medija koji učestvuju u stvaranju jednog umetničkog rada. Po tom kriterijumu on umetnosti deli na jednomedijske i višemedijske. Jednomedijske umetnosti su 'čista' muzika, literatura i slikarstvo, dok bi vokovizuel bio primer višemedijske prakse (Radovanović 1987, 240).

¹⁹⁴ Vidi str. 163–164.

¹⁹⁵ Salome Fogelin takođe ističe da je moguće prepoznati dve strane *zvukovne umetnosti*: 1. ona koja je više usmerena na gledanje i koja sadrži instalacione elemente, tj. koja dolazi sa vizuelne umetničke scene; 2. muzička strana *zvukovne umetnosti*, tj. elektroakustička muzička strana, koja je istorijski utemeljena u *konkretnoj muzici*, Elektronische Musik i drugim eksperimentalnim muzičkim konceptima rada sa zvukom (Voegelin 2013, prema <http://ora2013.wordpress.com/page/6/>, pristupljeno 26. decembra 2014).

¹⁹⁶ Ovde se može govoriti, poslužiću se Mekluanovim izrazom, o „akustičnom prostoru” – prostoru koji nema centar i rubove. Naspram njega je vizuelni prostor koji proširuje i izoštrava vid (Mekluan 1969/2012, 22). O odnosu između zvuka i prostora vidi više posle 200-te str.

zvuk i prostor ne mogu da budu/nisu u interaktivnom odnosu), a drugi auditivnost koja postoji u realnom prostoru/sa prostorom/*zbog* prostora;¹⁹⁷

- iz ovoga se može izvesti sledeća ontološka teza: *zvukovna umetnost* koja postoji i izvan/bez prostora može se odrediti i kao praksa koja *postoji kao vreme*, dok se *zvukovna umetnost* koja postoji u prostoru/sa prostorom može odrediti kao praksa koja *postoji u vremenu*;¹⁹⁸
- to znači da se prvi vid *zvukovne umetnosti* zasniva na zvuku koji deluje prema *performativnim* načelima, dok se drugi vid zasniva na zvuku koji deluje prema *reprezentacijskim* načelima; tačnije, prvi vid se temelji na *izvođenju* zvuka, a drugi na *predstavljanju*;
- ova dva 'stanja' *zvukovne umetnosti*¹⁹⁹ odrediću kao ***performativno*** i ***reprezentacijsko***.²⁰⁰

¹⁹⁷ Zvukovni umetnik Bernhard Lajtner (Bernhard Leitner) za ovakav vid umetničkog rada koristi odrednicu „sound-space-art” (tj. Ton-Raum-Kunst) (prema Seiffarth 2012).

¹⁹⁸ Razmatrajući višemedijsku umetnost Vladan Radovanović dolazi do slične podele. Naime, on govori o „realnoj višemedijskoj umetnosti” koja podrazumeva da više različitih medija simultano deluje na naša čula. Tačnije, ovu 'vrstu' grade dva ili više medija, u opsegu „od puke istovremenosti do stapanja u celinu u vidu objekta, instalacije i sekvencijalnosti sa izvođačima ili bez njih” (Radovanović, skripta, 34). Objektu i instalaciji svojstveno je *neodređeno vreme* i proizvoljne perceptivne putanje; sekvencijalnost sa izvođačima ili bez njih zasniva se na *ograničenom vremenu* i usmerenim perceptivnim putanjama (Radovanović, skripta, 34).

¹⁹⁹ Dihotomnu kategorizaciju *zvukovne umetnosti*, prema različitim kriterijumima, nastojali su da uspostave i: Alen Vajs (Allen S. Weiss) koji deli sve *umetnosti zvuka* (među kojima je i muzika) na reprezentacijske i apstraktne; Hamilton koji govori o dokumentarnoj i nedokumentarnoj *zvukovnoj umetnosti*; van der Hejde (Edwin van der Heide) koji diferencira strukturalnu i konceptualnu zvukovnu umetnost, itd. (Weiss 2008, 11; Hamilton 2007a, 61).

²⁰⁰ Etijen Surio (Étienne Souriau) razlikuje *reprezentativne umetnosti* – umetnosti drugog stepena (crtanje, vajarstvo, slikarstvo, film, pantomimu, književnost, opisnu muziku) i *prezentativne umetnosti* – umetnosti prvog stepena (dekorisanje, arhitektura, čisto slikarstvo, igre svetlosti, ples, prozodija, muzika) (prema Morpurgo-Taljabue 1968, 375). Edmund Gurni (Edmund Gurney) razlikuje umetnost *reprezentacije* (poezija, slikarstvo, skulptura) i umetnost *prezentacije* (muzika i arhitektura). Dok prvu grupu umetnosti povezuje tema koja postoji izvan i nezavisno od dela, druga se ne vezuje za predmet koji već postoji, pa samim tim se ni ne zasniva na imitativnim i reprezentacijskim svojstvima. Drugim rečima, *reprezentativne umetnosti* portretišu određenu temu, a *prezentativne* je konstituišu (prema Bowman 1998, 152).

TABELA BR. 3: Ontološki 'ključ' za problematizovanje zvukovne umetnosti (a)

ZVUKOVNA UMETNOST ZVUK KAO MATERIJAL UMETNIČKOG STVARANJA ZVUK KAO OBJEKAT ISPITIVANJA I OPAŽANJA	
IZVAN/BEZ PROSTORA	U PROSTORU/SA PROSTOROM
KAO VREME	U VREMENU
<i>PERFORMATIVNA</i> <i>Izvođenje zvuka</i>	<i>REPREZENTACIJSKA</i> <i>Predstavljanje zvuka</i>

Važno je reći još i to da ova dva usmerenja nisu postavljena u disjunktivan odnos nego upravo suprotno: **često je moguće pratiti njihov simultani, paralelni tok kretanja u jednom poetičkom kontekstu, odnosno njihovo interaktivno delovanje, određeno svestranošću umetnika koji ovo kretanje usmeravaju, njihovom 'kameleonskom' prirodom, interdisciplinarnim načinom razmišljanja, težnjom za umrežavanjem i iskorišćavanjem potencijala različitih umetničkih oblasti pri umetničkoj kontekstualizaciji zvuka, njihovim tehnološkim umećem koje im sve to omogućava.** Radi se, dakle, o poetikama u kojima umetnici tretiraju zvuk i na *performativni* i na *reprezentacijski* način, što kao rezultat daje medijsku raznovrsnost rada sa zvukom/rada o zvuku u okviru jedinstvenog poetičkog konteksta – tako često jedan umetnik realizuje crteže, slike, video radove, filmove, skulpture, instalacije, *zvukovne instalacije*, audiovizuelne instalacije, audio/zvukovne radove/kompozicije koje se prezentuju uživo ili na kompakt disku, radiofonska ostvarenja – odnosno, o primerima koji prevazilaze disciplinane i medijske granice usled intenzivnijeg umrežavanja ideje o *performativnom* i *reprezentacijskom* radu sa zvukom (u tom slučaju koristiću sintagmu sa crticom) ili o primerima koji imaju višestruku ontološku osnovu, pa tako i pluralni medijski 'oblik', budući da istovremeno postoje u različitim oblicima (recimo, kao instalacija, živo izvođenje i audio izdanje). Imajući ovo u vidu imenovaću kategoriju *performativne i reprezentacijske/performativno-reprezentacijske zvukovne umetnosti*.

TABELA BR. 4: Ontološki 'ključ' za problematizovanje zvučkovne umetnosti (b)

ZVUKOVNA UMETNOST ZVUK KAO MATERIJAL UMETNIČKOG STVARANJA ZVUK KAO OBJEKAT ISPITIVANJA I OPAŽANJA	
IZVAN/BEZ PROSTORA	U PROSTORU/SA PROSTOROM
KAO VREME	U VREMENU
PERFORMATIVNA <i>Izvođenje zvuka</i>	REPREZENTACIJSKA <i>Predstavljanje zvuka</i>
PERFORMATIVNA I REPREZENTACIJSKA PERFORMATIVNO-REPREZENTACIJSKA	

Dakle, *umetnici zvuka* najčešće svojim ostvarenjima prikazuju na koji način zvuk 'kruži' između/oko ove dve sfere, bilo da je reč o paralelnom egzistiranju ova dva pravca, ili, u određenim poetičkim kontekstima, o njihovom mogućem ukrštanju. Jer, posle 'rastakanja' velikog narativa o autonomiji umetnosti, teško je, složiću se sa Alenom Vajsom, govoriti o jedinstvenim i izolovanim umetničkim domenima. Pre je reč o heterogenim i sintezijskim konceptima čije se začeci mogu pronaći u različitim epohama i umetničkim oblastima (Weiss 2008, 13).²⁰¹ Uz to, mora se imati u vidu da je samo čulo sluha sinestetičko, simultano, za razliku od čula vida koje je sukcesivno, sekvencijalno, pa da je aktiviranje čula sluha predodredilo ovakav način uodnošavanja različitih oblasti (Mekluan 1969/2012, 22–3).

Ovi ontološki nizovi, kao što se moglo videti, određeni su prirodom i osobenostima same prakse. Međutim, ne sme se zanemariti važna činjenica: karakteristike *zvučkovne umetnosti* istorijski su zasnovane i predodređene, te je zarad

²⁰¹ Vajs ovakav tip sadejstva određuje kao *Gesamtkunstwerk* i naglašava da se primeri ovog principa mogu pronaći u svakoj umetničkoj epohi. U 16. veku to je bila opera, u 17. vrtovi, u 18. enciklopedija, u 19. Vagnerova muzička drama i novela, u 20. film, u drugoj polovini 20. veka različiti mikst, multi, intermedijjski radovi, a danas to je umetnost virtuelne realnosti (Weiss 2008, 12).

potvrde ovog ontološkog 'ključa', a onda i sagledavanja odlika *zvukovne umetnosti*, važno sagledati genealogiju umetničkog rada sa zvukom u istorijskom preseku, kako na polju muzike, koja se češće navodi kao istorijsko 'izvorište' *zvukovne umetnosti*, tako i na polju vizuelnih umetnosti gde su se gotovo sinhrono izvodili eksperimentalni radovi sa zvukom (što je činjenica koja se obično zanemaruje). Takođe, potrebno je locirati i istorijska mesta susretanja ove dve oblasti i ukrštanja njihovih osobenosti i principa. No, pošto je muzika ta koja je posedovala (poseduje) primarno 'pravo' na zvuk, zbog čega zaista i jeste predstavljala centar iz kog su se dalje račvali umetnički postupci sa zvukom, ali i paradigmatiku tačku oslonca i inspiracije za rad sa zvukom, razmatranje iz ove perspektive nužno će pokrenuti raspravu o odnosu između muzike i *zvukovne umetnosti*, odnosno diskusiju o muzici i *zvukovnoj umetnosti* kao *umetnostima zvuka*. Upravo zbog toga počinje intenzivnije aktiviranje muzikološkog znanja i razrada muzikološkog diskursa kao usmerivača u dijahronijskoj i sinhronijskoj interpretaciji i problematizaciji ovih tema, posebno onih koje se odnose na avangardna i neoavangardna muzička stremljenja fokusirana na ispitivanje fenomena zvuka, njegove umetničke upotrebe i procesa slušanja. Sagledavanje ovog toka muzičke istorije, kao i njegovog račvanja u druge umetničke oblasti, naročito vizuelne, trebalo bi da potvrdi tezu o važnosti muzičkog podsticaja za razvoj *zvukovne umetnosti*, a samim tim i legitimise muzikološki diskurs. Kako se većina studija o *zvukovnoj umetnosti* bavi upravo istorijskim pregledom njenog razvoja ja ću se fokusirati isključivo na centralne i prelomne tačke, primere i poetike, kako bih ustanovila anticipacijsko muzičko dejstvo, argumentovala moju definiciju i klasifikaciju, i, konačno, sagledala suštinske odlike ove prakse. Iako bismo istoriju *zvukovne umetnosti* mogli da pratimo i iz vizure tehnološkog razvoja,²⁰² što je tema koju ću svakako dotaći jer bez razvoja tehnologije ne bi ni bilo *zvukovne umetnosti*, ovde ću se više usredsrediti na poetički aspekt (u koji je svakako 'upisan' tehnološki sloj koji je za mene kao pripadnicu generacije koja je 'stasavala' zajedno sa tehnologijom, podrazumevajući). Poetičke i autopoetičke primere koji svedoče o istorijskom toku emancipacije zvuka sagledaću u kontekstu avangardnih i neoavangardnih/eksperimentalnih praksi, a upravo se ovi oblici razvoja i organizacije

²⁰² Pregled razvoja eksperimenata sa zvukom, tj. elektroakustičke/tehnomuzike, sa tehničkog i kreativnog aspekta vidi u npr. Mikić 2004, 105–149.

kulture mogu odrediti kao dve faze razvoja i organizacije umetničkih ideja o 'osamostaljenju' zvuka.

2 ISTORIJSKA PERSPEKTIVA

Buka je rođena – u kontekstu avangarde

„Drevni život je bio potpuno tih. U 19. veku, sa pronalaskom mašina, Buka je rođena.”
(Russolo 1913/2009, 133).

Ovo je jedna od ključnih rečenica revolucionarnog futurističkog manifesta „Umetnost buke” („L’arte dei rumori: Manifesto futurista”) iz 1913. godine Luidija Rusola, umetnika čije se ime najpre pominje kada se govori o začetima emancipacije zvuka i uopšte formiranja ideje o *zvukovnoj umetnosti* (vidi npr. Schafer 1994, 110; Toop 1995, 78; Kahn 1999, 10; Kelley 2009/2011, 153; Voegelin 2010, 43; Hegarty 2010, 13 itd.). Ovo je razumljivo jer je Rusolo među prvima ukazao na slušalački i zvukovni obrt koji se odigrao u jeku modernog doba, tj. u kontekstu rastuće mehanizacije društva, te tako mapirao put kojim su se kretale potonje generacije umetnika zainteresovanih za zvuk. Čini se da je prediktivnost njegovog diskursa i rada u potpunosti shvaćena tek sa pojavom *zvukovne umetnosti*, zbog čega je posebno važno istaći one Rusolove ideje koje su predodredile oblikovanje savremenih umetničkih praksi rada sa zvukom.

Kao što je poznato, Rusolov manifest predstavlja kritiku građansko-buržoaskog koncepta umetnosti i muzike izgrađenu oko dve ključne teze: pošto zvuk nije izolovan od svakodnevnog života, već predstavlja njegov integralni deo, ni muzika ne treba da bude ’zaštićena’ od spoljnih uticaja; muzika, inače ograničena u pogledu varijabilnosti tembra, okretanjem ka spoljnjem svetu koji počiva na obilju zvukova kao derivata sveprisutne, industrijalizacijom izazvane buke, dobija mogućnost da proširi svoj zvukovni fundus jer „buka je bolnica za anemičan zvuk” (Russolo 1913/2009, 133–5).²⁰³ To znači da buka, mašinski, ali i prirodno generisana (tutnjava grmljavine, fijukanje vetra, žuborenje potoka, šuštanje lišća, buka koju proizvodi čovek), treba da omogući ’rehabilitaciju’ muzike (vidi Rusollo 1913/2009, 135). Drugim rečima, Rusolo predstavlja buku kao

²⁰³ Moguće je da se Rusolo zainteresovao za proučavanje buke posredstvom Helmholtza (Hermann von Helmholtz), čije navode je i citirao u manifestu. Takođe, njegov veliki uzor bio je i Leonardo da Vinči (Leonardo da Vinci), posebno njegove skice muzičkih instrumenata, naročito onih perkusionih, kao i onih koji prave buku. Prema mehaničkim principima Leonardovih instrumenata, Rusolo je osmislio svoje instrumente. Inače, da Vinči je ove instrumente pravio za predstave, maskenbale i sl. (Chessa 2012, 194–5).

ekskluzivan stvaralački materijal neograničenih potencijala opozitan zvuku, tačnije muzičkom zvuku (upor. Rusollo 1913/2009, 137). Potonje izjednačavanje ovih fenomena, u terminološkom i značenjskom smislu, svEDOči upravo o prihvatanju i realizaciji Rusolovih sugestija koje su omogućile da buka (pa samim tim i muzika) evoluirala do zvuka i postane zvuk kao i svaki drugi. Ka tome je vodio još jedan Rusolov predlog: muzičari moraju da rade na proširenju i obogaćenju zvukovnog fundusa muzike tako što će u muzički kontekst uneti buku ili tako što će u potpunosti zameniti zvuk bukom (on je preferirao drugu opciju) (Rusollo 1913/2009 138; upor. Chessa 2012, 161). Dok su njegovi sledbenici to učinili služeći se analognom i digitalnom tehnologijom, Rusolo je rešenje morao da pronađe na temelju rudimentarnijih, mehaničkih principa pomoću kojih je konstruisao i realizovao osobene uređaje-proizvođače buke nazvane *intonarumori* (intonatori buke), i to šest različitih vrsta, kao i *rumorarmonio* (harmonijum buke).²⁰⁴ Ovi instrumenti, naime, imali su dve funkcije: da deluju u vremenskom kontinuumu, budući da proizvode tonove dugog trajanja, ali i u kontinualnom, bezgraničnom zvukovnom prostoru, koji obuhvata sve postojeće tonove, tj. mikrotonove (po futurističkom rečniku, enharmonizme). Zbog toga Rusolo koristi sintagmu „dinamički kontinuitet” kada govori o mogućnostima ovih uređaja i suprotstavlja je „fragmentarnom dinamizmu”, odnosno dinamizmu koji karakteriše temperovani sistem (prema Chessa 2012, 146). Dok je temperovani sistem 'izgrađen' od tačaka, ovaj novi, enharmonski, mora da bude izgrađen od linija, a u slučaju *intonarumori*ja ekvivalent linije je glisando (prema Chessa 2012, 148).²⁰⁵ Zvuk glisanda ne označava samo akustički kontinuitet; ovaj zvuk, budući da se nalazi između zvuka kao šuma i muzičkog zvuka, otkriva neprekidnu vezu između dva sveta i uopšte predočava dinamizam kao određujuće svojstvo umetnosti/života. Zato je simptomatično da se ovaj efekat intenzivnije koristi od početka 20. veka, dok je do ovog trenutka bio samo sporadično prisutan (Kahn 1999, 83). Reč je, dakle, o instrumentima koji bi trebalo da zamene (ne i da dopune) postojeći

²⁰⁴ Sa konstrukcijom *intonarumori*-ja Rusolo je počeo iste godine kada je i objavljen manifest, a prvi javni koncert na ovim instrumentima realizovan je 1914. godine. Ove instrumente Rusolo je osmišljavao i stvarao sve do 1921, kada se okreće realizaciji drugog pomenutog tipa instrumenta (Chessa 2012, 4). Kompozicije realizovane na ovim instrumentima nosile su naziv *reti di rumori* (mreže buke) i, od 1916, *spiralali di rumori* (spirale buke). Najznačajnija „spirala buke” je ostvarenje *Risveglio di una città* (1913).

²⁰⁵ Analogije između linije i glisanda razradiće Ksenakis, najpre u delu *Metastasis* (1953–4) koje će predstavljati model za realizaciju zdanja Filipsovog paviljona. Zato LaBel opisuje glisando kao „pravu liniju izloženu u prostoru...” (LaBelle 2008, 185).

instrumentarijum i koji proizvode nemuzički kontrolisani, tj. intonirani zvuk²⁰⁶ (kontrolise se opseg zvuka, najpre pomoću poluge, u slučaju prvog instrumenta, a onda i pomoću klavijature, u slučaju drugog).²⁰⁷ Međutim, bez obzira na to što Rusolo nastoji da napravi otklon od muzičkog kanona, on se ipak ne udaljava od njegovih osnova i zadržava muzički način mišljenja (tretirajući *intonarumorije* kao muzičke instrumente; realizujući rezultat eksperimentisanja sa zvukom u 'formi' muzičkog dela, odnosno partiture; prezentujući svoj rad na način predstavljanja muzičkog dela, u koncertnom prostoru), pa je izvesno da on ipak razmišlja o proširenju, a ne o potpunoj transformaciji muzičkog medija (vidi Mikić 2004, 108–9). Mada su Rusolove ideje sledili i drugi kompozitori, poput Ravela (Maurice Ravel), koji je takođe razmišljao o upotrebi Rusolovih 'generatora' buke u cilju 'obogaćenja' ustaljenog instrumentarijuma, ispostavilo se da je projekat ovog futuriste ipak imao utopijski karakter, iako je u značajnoj meri inicirao potonja eksperimentisanja sa zvukom.²⁰⁸

Ovde se uglavnom uobičajena priča o Rusolovom uticaju završava. Međutim, ono što često izostaje, a što je značajno za praćenje istorije zvukovnih eksperimenata, jeste sagledavanje celokupnog futurističkog konteksta, a naročito intermedijske (sinestezijske) strukture samog pokreta i njegovog uticaja na kasnije umetničke eksperimente sa zvukom (vidi Rainey 2009, 7). Jer, sa pojavom futurizma upotreba zvuka kao stvaralačkog sredstva i materijala proširila se i na druge umetnosti, a sposobnost zvuka da 'kruži' između različitih oblasti upravo je ovde naročito došla do izražaja. Naime, pošto je

²⁰⁶ Ovi instrumenti, dakle, proizvode buku, ali je i intoniraju i to enharmonski. Ovaj termin je ključan za *umetnost buke* i ima osobeno značenje. Reč je o mikrotonalnom muzičkom sistemu koji kao kompozicioni materijal usvaja ne samo svaku visinu hromatske skale, već i sve mikrotonove generisane podelom oktave (tona) na neograničeni broj delova. Termin je uveo Pratella (Francesco Balilla Pratella) 1911. u svom manifestu futurističke muzike (vidi Pratella 1911/2009, 81).

²⁰⁷ Potreba za stvaranjem novih instrumenata, ipak, nije Rusolova inovacija – ova tendencija bila je aktuelna još od početka veka i svedočila je samo o dalekosežnim efektima industrijalizacije (tako su nastali teleharmonijum, teremin, Martenoovi talasi, trahtonijum itd.) (vidi Mikić 2004, 108–9).

²⁰⁸ Poznato je da je Ravel čuo Rusolove instrumente na koncertu u Parizu 1921. i da je sa ushićenjem planirao da ih upotrebi. U jednom pismu Rusolo kaže Pratelli da su instrumenti koji su zainteresovali Ravela takozvani *gracidatori*, 'kreketuše', potvrđujući da mu je poznato da će Ravel uključiti ovaj instrument u ansambl za izvođenje svog dela. Pošto je tada radio na operi *L'enfant et les sortilèges* (1925) koja sadrži numeru *Danse des rainettes* (Žablji ples), pretpostavlja se da je upravo ovde Ravel želeo da upotrebi ovaj specifičan instrument. Međutim, iako Ravel nije primenio *intonarumorije*, učestala pojava glisanda i njegov treman u ovoj numeri, ali i u drugim segmentima opere, ukazuje na to da je on imao zvuk ovog instrumenta 'u ušima'. Zato postoje tvrdnje da ovo Ravelovo delo, čak bolje od postojećih snimaka, predočava pravi zvuk Rusolovih instrumenata (Chessa 2012, 149). Ovo znači da je Ravel takođe zastupao ideju o proširenju muzičkog fundusa, tj. o zvukovnom/zvučnom obogaćenju tradicionalnog orkestra koju je, sudeći prema rezultatu, realizovao i to pomoću tradicionalnih sredstava.

industrijalizacija uticala na proširenje ukupnog zvukovnog fonda, čulna osetljivost na zvuk, a sa tim i njegov efekat, bivala je sve veća.²⁰⁹ Zahvaljujući tome, zvuk je postao novo, 'slikovito' sredstvo izraza, sredstvo koje na najbolji način označava/ozvučava novi životni poredak; zvuk je postao instrument znanja (upor. Delehanty 1981/2013, 22; Attali 2009, 4; vidi i Atali 1983).²¹⁰ Zato se mora imati u vidu da je Rusolo bio slikar koji se okrenuo zvuku kao polju istraživanja i to onom koje ne postavlja kao preduslov obuhvatno muzičko znanje (predznanje je ipak imao).²¹¹ No, važno je naglasiti da je Rusolo samostalno stekao slikarsko umeće, što znači da nije bio opterećen akademskim normama, pa se može reći da je to takođe uticalo na njegovo interesovanje za muziku/zvuk, ali i za druge umetničke discipline.²¹² U manifestu on nije 'krio' svoje multidisciplinarno opredeljenje: najpre se postavio kao kritičar tradicionalne ideje sagledavanja zvuka samo kao fenomena koji se *odvija u vremenu* (Rusolov kurziv), a koja je u osnovi muzička; onda, ukazuje na višечulni proces opažanja: „naša

²⁰⁹ Prema Sloterdijku, ovo stanje nije produkt industrijalizacije, već ima antropološko-psihološke uzroke: „ljudski sluh je organ uzajamnog pripadanja – on je *a priori* usmeren na to da bude otvoren za svet šumova koji potiču od njegove vlastite grupe – a kidanje akustične pupčane vrpce, pomoću koje svaki pojedinac ostaje povezan sa svojim bliskim okolnim svetom, bila bi sa njegove strane doživljena kao egzistencijalna katastrofa, kao akustična propast sveta” (Sloterdijk 2010, 152).

²¹⁰ Vajs tvrdi da su sinestezija i heterogenost svojstva svih umetnosti, te da svaka umetnička forma korespondira, eksplicitno ili implicitno, drugim umetničkim formama. Dalje, svaka umetnička forma ima sopstveni, idealni *Gesamtkunstwerk*, pa su formalne transpozicije moguće između svih umetničkih formi (Weiss 2008, 11–2).

²¹¹ Rusolo je prva muzička predznanja dobio od oca koji je bio orguljaš. Potom je učio klavir, pa violinu, ali je ubrzo napustio časove muzike i okrenuo se slikanju (vidi Chessa 2012, 75).

²¹² Prelazak iz jedne umetničke sfere u drugu može da bude i način da se prevaziđe umetnička kriza (koja često može da bude uzrokovana životnom krizom), odnosno ostvari tranzicija iz jedne umetničke faze u drugu. Tu tezu zastupa Jelena Hal-Koh (Jelena Hahl-Koch) razmatrajući opus Arnolda Šenberg (Arnold Schönberg) i njegov slikarski angažman, takođe iniciran izvan akademije, koji je bio najintenzivniji u periodu od 1908. do 1912 (Adams 1995, 6). Dakle, u periodu kada Šenberg uporedo deluje u sferi muzike i vizuelnih umetnosti, Rusolo otkriva nove umetničke 'predele', te je jasno da multidisciplinarna interesovanja umetnika nisu bila retkost u avangardnom kontekstu. Šenberg se inače nije zadržao samo na paralelnom delovanju u različitim umetničkim oblastima, već je nastojao i da kombinuje elemente iz različitih umetnosti. O tome svedoči *drama sa muzikom Die glückliche Hand* (1910–13). Šenberg, tačnije, ovde ne stremi ka sintezi različitih umetnosti, kao što su poezija, muzika, drama, nego nastoji da uspostavi uzročno-posledične veze između medija različitih umetnosti (reči, tona, boje, svetlosti, pokreta), kako bi realizovao specifičan medijski sklop svojstven osobenoj muzičko-dramskoj prirodi ovog dela/žanra (Veselinović-Hofman 2010, 30). U tom kontekstu, svaki od (scenskih) medija učestvuje u realizaciji muzike kao ravnopravno sredstvo stvaranja, što predstavlja anticipaciju razrade višemedijskog načina razmišljanja koje će postati prepoznatljivo u drugoj polovini 20. veka (prema Veselinović-Hofman 2010, 31). Ova Šenbergova težnja za ujedinjenjem medija različitih umetnosti srodna je ideji Kandinskog (Wassily Kandinsky) o objedinjavanju ekspresivnih sredstava različitih umetnosti u jedinstvenom dramskom kontekstu (iznetoj u esejima „Žuti zvuk” i „O duhovnom u umetnosti”) (prema Veselinović-Hofman 2010, 32). Na taj način treba da nastane „monumentalna umetnost”, tj. umetnost koja objedinjuje sredstva i efekte različitih umetnosti u formi „scenske kompozicije” (prema Veselinović-Hofman 2010, 33).

multiplikovana senzibilnost, pošto je bila osvojena očima futurista, sada će konačno imati i futurističke uši”; i na kraju, transparentno kaže: „ja nisam muzičar i zato nemam akustičkih afiniteta ili radova koje moram da branim [...] Zbog toga sam, hrabrije nego bilo koji profesionalni muzičar, nezabrinut zbog svoje očigledne nekompetentnosti i uveren da smelost ima sva prava i grabi sve mogućnosti, bio u stanju da naslutim veliku obnovu muzike kroz Umetnost buke” (Rusollo 1913/2009, 133, 138–9). Ne samo što je među prvima ukazao na potrebu proširenja fundusa zvukova i napravio početne korake, Rusolo je demonstrirao da je diletantska pozicija daleko pogodnija za izvođenje eksperimenata i inovacija, do te mere da čak može biti shvaćena kao preduslov za eksperimentisanje (što se pokazalo, uostalom, i u slučaju *zvukovne umetnosti*).

No, koliko god da je Rusolov koncept bio osoben, on je predstavljao samo jedan odraz uopštenog futurističkog senzibiliteta, pre svega njegovog sinestezijskog karaktera poteklog najpre iz težnje začetnika futurizma, Filipa Tomasa Marinetija (Filippo Tommaso Marinetti), za ujedinjenjem različitih umetnosti i čula, pa i buke/zvuka sa drugim medijima stvaranja, odnosno uopšte za povećanjem čulnog kapaciteta čoveka (Chessa 2012, 21; Marinetti 1920/2009, 261).²¹³ U vezi sa tim, jedan od Marinetijevih sledbenika, Umberto Bočoni (Umberto Boccioni), primećuje da slika više neće moći da zadovolji čovekova čula, zbog čega on kao rešenje nudi ujedinjenje koncepta prostora sa konceptom vremena i to u ravnomernom odnosu, kako bi emocionalni efekat bio ujednačen (prema Chessa 2012, 156).²¹⁴ Karlo Kara (Carlo Carrà) u manifestu *Slikarstvo zvuka, buke i mirisa* (1913) razrađuje ovaj problem ističući da je doba slikarstva kao umetnosti tišine prevaziđeno zaključno sa 18. vekom, te da je u cilju stvaranja kompletnog slikarstva koje zahteva aktivnu saradnju svih čula potrebno koristiti i povezati elemente zvuka (muzičkog), buke i mirisa (Carrà 1913/2009, 155–6, 159). U slikarskom kontekstu, to znači da se akcenat stavlja na jarke boje, najcrveniju crvenu „koja viiiiiiiiče”, „zelenu koja vriiiiiiiišti”, „što eksplozivniju žutu”, „sve boje koje se vide u pokretu, boje koje se doživljavaju u vremenu, a ne u prostoru” (Carrà 1913/2009,

²¹³ Ova ideja je zasigurno uslovljena tehnološkim razvojem, ali i Marinetijevom priklonošću okultizmu, veoma popularnom pokretu u Italiji na početku prošlog veka. Vidi više Chessa 2012.

²¹⁴ Jedan od primera takvog ostvarenja je Rusolova slika *La musica* (1911) na kojoj je prikazan višeruki pijanista koji 'izvodi' dugačku plavu spiralu. Ova spirala simbolizuje zvuk, tj. zvučni talas, odnosno njegov dinamizam. Stoga, nije slučajno da je Rusolo svoje radove nazivao „spiralama buke” (vidi više Chessa 2012, 98–110).

156).²¹⁵ No, pošto je slikarsko platno ograničavajuće u prikazivanju dinamizma, prema uverenju futurista, suštinskog svojstva života i umetnosti, Bala i Depero (Fortunato Depero) predlažu i stvaranje „dinamičkih plastičkih kompleksa” načinjenih od različitih materijala (metal, vuna, svila, staklo i sl.) i mehaničkih, električnih, muzičkih naprava i uređaja koji proizvode buku. Oni izdvajaju tri vrste ovih kompleksa: prvi se zasnivaju na rotaciji, drugi na dekompoziciji/transformaciji, a treći na natprirodnim pojavama i magiji. Upravo se drugi tip kompleksa gradi pomoću zvuka, buke, govora, onomatopeja, simultanog zvučanja, pa se ovde može govoriti o zamislama koje, makar u naznakama, najavljuju pojavu *zvukovne skulpture/instalacije* (Balla i Depero 1915/2009, 210).

Sličan ideološko-estetički preobražaj bilo je potrebno ostvariti i u poeziji. Tako Marinetti u *Tehničkom manifestu futurističke književnosti* (1912) ističe da buka, kao manifestacija dinamizma objekata (uz težinu i miris) mora da postane sastavni deo književnosti, upravo kao 'oslobodilac' reči (što se odnosi na koncept *parole in libertà*): „Tvoja književnost više neće biti lepa! Više ne postoji verbalna simfonija komponovana od skladnih ritmova i umirujućih kadenci.’ ... Mi, umesto toga, koristimo sve ružne zvukove, ekspresivne krikove nasilnog života koji nas okružuje...” (Marinetti 1912/2009, 123–4).²¹⁶ Pored toga što predlaže vokalnu proizvodnju buke, Marinetti recitatorima sugerše da svoje deklamovanje upotpune upotrebom 'instrumenata' koji prave buku, poput čekića, automobilskih sirena, bubnjeva, električnog zvona, kao i različitih onomatopejskih instrumenata (Marinetti 1916/2009, 221).²¹⁷ Zahvaljujući sopstvenom dinamičkom potencijalu, buka je tako postala najefektniji element futurističke poezije

²¹⁵ O odnosu između zvuka i boje, tj. obojene svetlosti, pre futurista razmišljao je Aleksandar Skrjabin (Alexander Scriabin). Naime, on već 1911, kada realizuje simfonijsko ostvarenje *Prometej – Poema vatre*, razrađuje ovu ideju i uvodi u partituru „clavier à lumières”, klavijaturu koja proizvodi svetlosne efekte različitih boja (deonica ovog uređaja u partituri je naznačena kao „Luce”). Ovo Skrjabinovo delo prvi put je izvedeno uz korišćenje ovog instrumenta 1915. godine (vidi Peacock 1988). Takođe, u ovom kontekstu bi trebalo pomenuti Šenbergovo delo *Srećna ruka* (vidi Veselinović-Hofman 2010). No, ideje o 'obojenoj muzici' javile su se znatno ranije, već u 17. veku, kada filozof Atanasijus Kirher (Athanasius Kircher) mašta o 'čembalu za oči'. O realizaciji ovog instrumenta razmišljao je Luj-Bertran Kastel (Louis-Bertrand Castel), matematičar i estetičar, koji početkom 18. veka piše o instrumentu „clavecin oculaire” (Peacock 1988, 399).

²¹⁶ Jedan od primera je pesma/komad Đakoma Bale (Giacomo Balla) *Onomatopea rumorista macchina tipografica* (1915) za dvanaest izvođača.

²¹⁷ Recimo, predlaže instrumente napuljske folklorne tradicije. Među njima su, na primer, *tofa* – velika školjka, na kojoj inače sviraju dečaci na ulicama Napulja ili *putipù* – perkusioni instrument od lima ili terakote, na vrhu presvučen kožom kroz koju je provučena bambusova trska; instrument proizvodi zvuk koji izaziva komičan efekat kada se preko trske pređe mokrom rukom, krpom i sl. (vidi Marinetti 1916/2009, 222–3).

(Marinetti 1916/2009, 226). Zapravo, ne samo futurističke – kreativno akcentovanje foničkog aspekta jezika najpre je realizovano na polju ruske avangarde (rus. з́а́у́мь), da bi potom, nakon 1916, dobilo svoju intenzifikaciju i u kontekstu dada pokreta, zbog čega Ane Turman-Jajes (Anne Thurmann-Jajes) tvrdi da se upravo na ovim punktovima mogu locirati počeci *zvukovne umetnosti* (Thurman-Jajes 2006, 30).

Naime, inokorporiranje buke u kontekst izvođenja, odnosno nastanka poezije bila je jedna od centralnih dadaističkih ‘tehnika’, u tim okolnostima nazivana *bruitizam* (Niebisch 2006, 47). Ovo ističe jedan od začetnika pokreta, Hugo Bal (Hugo Ball), razrađujući ideju o stvaranju foničke poezije kroz koncept *stihova bez reči* (nem. Verse ohne Worte), tj. *zvučne poezije* (nem. Lautgedichte) (vidi Ball 1916/1996, 70).²¹⁸ Kako ovaj tip poezije oslikava poziciju individue u mehanizovanom i tragedijom (ratom) zahvaćenom društvu, šumovi/buka predstavljaju neizostavno poetsko sredstvo kao zvukovi koji označavaju ovakvu društvenu situaciju: „Šumovi [...] su energetski superiorniji od ljudskog glasa [...] Pesma pokušava da osvetli činjenicu da je čovek progutan u mehaničkom procesu. Sažeto, ona predočava konflikt između *vox humana* i sveta koji preti, hvata u zamku...” (Ball 1916/1996, 57).

Poseban žanr foničke poezije (o kojoj Bal ovde i govori), naročito blizak muzici, je *simultana pesma* (fr. poème simultané) – primer zvukovnog eksperimenta u kojem se ispituju snaga i zvučanje ljudskog glasa, odnosno glasova budući da se radi o kontrapunktskom ‘rečitativu’ tokom kojeg tri ili više recitatora istovremeno govore na različitim jezicima, pevaju, zvižde, prave buku, glasom ili na neki drugi način (udaranjem u činije, limenke, korišćenjem pištolja-igrački i sl., u čemu je mogla da učestvuje i publika) (Ball 1916/1996, 57; upor Niebisch 2006, 48–9).²¹⁹ Intermedijski karakter ovih poetskih inovacija, odnosno sadejstvo zvukovnog i vizuelnog, naročito je razrađeno u *optofonetskim pesmama* (1918) Raula Hausmana (Raoul Hausmann).²²⁰ Naime, reč je o specifičnom načinu vizuelizacije varijabilnosti zvuka, odnosno o zapisu koji poetsku zamisao ne prepušta improvizaciji recitatora, već ga fiksira, poput sistema muzičke

²¹⁸ Najpoznatiji primer je njegova pesma *Karawane* iz 1916. godine.

²¹⁹ Jedan od omiljenih instrumenata za pravljenje buke je bio bubanj, čija je efektnost dolazila do izražaja pri izvođenju „crnačkih pesama” (fr. chants nègres) koje je osmislio Rihard Hulzenbek (Richard Huelsenbeck) (vidi Ball 1916/1996, 58).

²²⁰ Sintagma „optofonetska poezija” potiče od termina „optofonetika” koji označava da različite forme čulne percepcije mogu da budu transformisane jedna u drugu, odnosno od termina „optofon”, naziva za uređaj koji zapis konvertuje u zvuk i koji je namenjen slabovidima (vidi Scholz 2001).

notacije. Ove pesme zasnivaju se na tipografskim varijacijama veličine zapisa slova, proporcionalnim variranjem u visini, jačini, tempu zvuka, pa se tako beleži i optička i akustička dimenzija reči (Zurbrugg 1979, 130).²²¹ Ovakav način realizacije poezije dobio je novi vid razvojem tehnologije za snimanje koju je Hausman među prvima i upotrebio kako bi fiksirao poetsku ideju i njen performativni tok. Isti postupak koristio je još jedan predstavnik dadaizma, Kurt Švitters (Kurt Schwitters). Njegova *Ursonata* (1922–32) takođe se sagledava kao značajni (zvukovni) eksperiment u procesu emancipacije zvuka, kako zbog toga što demonstrira principe manipulacije zvukom pomoću tehnologije mnogo pre nego što je ovakav vid rada postao uobičajena praksa, tako i zbog toga što zastupa intermedijisku ideju koja je u njenoj osnovi (vidi Licht 2007, 142; Thurmann-Jajes 2006, 30). Ova pesma je, naime, zasnovana na muzičkoj logici interpretacije i struktuiranja teksta, na način četvorostavačnog sonatnog ciklusa, zbog čega Švitters zaključuje da je za čitaoca/slušaoaca efikasnije auditivno opažanje njenog sadržaja (vidi više Perloff 2009, 108, 110).²²² Kako se zasniva na inkorporiranju novih zvukova, proizvedenih osobenim instrumentima, objektima ili virtuoznim vokalnim tehnikama, koji deluju kao jedna, simultana medijska linija, zvučna poezija takođe može da bude kategorizovana kao hibridna forma koja deluje između medija, između zvuka i govora, zvuka i muzike, zvuka i buke, muzike i buke, i koja presipituje sopstvenu metodologiju, kao i ustaljene granice među umetnostima (vidi Perloff 2009, 97). Zbog toga je opravdano reći da se začeci *zvukovne umetnosti* mogu pronaći i u okviru ove oblasti, pri čemu se ne sme zanemariti intenzitet korišćenja muzičke aparature i materijala, odnosno primene muzičkih postupaka.

Autor koji je načinio pionirske korake u uvođenju svakodnevnog, neartificijelnog zvukovnog sadržaja u svet umetnosti jeste Marsel Dišan (Marcel Duchamp).

²²¹ Slične tipografske eksperimente izveo je i Teo van Duizburg (Theo van Doesburg). Naime, on je 1921. objavio tri „slovo-zvuk slike” (hol. Letterklangbeelden) u kojima se vizuelnim sredstvima ukazuje na način izvođenja i zvučanje reči. Ove pesme nastale su u kontekstu Duizburgovog razmišljanja o osnovi pisma prema zvukovnim vrednostima. Kako bi se to realizovalo potrebno je ojačati auditivne membrane primenom „fono-gimnastike” (vidi McCaffery 1978).

²²² Navedeni Hausmanovi i Švittersovi postupci najavljuju pojavu zvučne poezije (letrizma, konkretizma itd.) „koja nastaje pomoću magnetofona, odnosno za magnetofon kasnih 1950-ih, početkom 1960-ih” (prema Zurbrugg 1979, 137). Ovo će omogućiti još viši nivo eksperimentisanja, u pogledu istraživanja mikrozvukova, tehnike korišćenja mikrofona (na primer, u radovima Anrija Šopena/Henri Chopin, i Fransoa Difrèna/François Dufrière), čime će se zvučna poezija po načinu realizacije približiti konceptu elektronske muzike (Zurbrugg 1979, 137).

Predstavljajući sušilicu za flaše, lopatu, pisoar, čiviluk, prozorski okvir u umetničkom kontekstu, Dišan je predočio da je to isto moguće i sa zvukom – jer, bez obzira na materijal, potpis umetnika je ono što će tom materijalu dati značenje i vrednost.²²³ Činjenica da je koncept *redimejda* Dišan tumačio kao neretinalnu pojavu, tj. pojavu koja prevazilazi ingerencije mrežnjače, još više otvara prostor za govor o zvuku tretiranom na način *redimejda*, a podatak da je i sam Dišan pokušao da 'ozvuči' ovaj koncept, to emprijski i opravdava (vidi Koshut 1969/2002, 845). Naime, Dišan je prvi postavio ideju o zvuku, a onda i sam zvuk u skulptorski kontekst, odnosno prostor i najavio njegovu ekstenziju. U periodu rada na prvim redimejd projektima on je zapisao sledeću belešku: „zvuci traju i nestaju sa različitih mesta i formiraju zvukovnu skulpturu [fr. sculpture sonore] koja traje” (Duchamp 1912-21/1994, 47). Dišan je ovu belešku nazvao *Sculpture musicale* i dodao je u *La boîte verte*, zelenu kutiju koja sadrži njegove fotografije, faksimile crteža i beleške. Iako se ovaj rad najpre može razumeti kao instrukcija koja najavljuje fluksusovske partiture i koncepte, pre svega koncept *dogadžaja*, efekat same ideje seže još dalje. Dišan, dakle, gotovo na početku veka proriče ono što će se desiti na njegovom zalasku, ukazujući najpre na hibridnu vezu između auditivnog/muzičkog i vizuelnog sveta (jer zvuk formira skulpturu), a onda i na dva različita moguća načina umetničkog tretiranja zvuka: zvuka *kao vremena* (dakle, ograničenog zvuka koji traje, a potom iščezne) i *zvuka u vremenu* (zvukovna skulptura koja traje). No, ideja o muzičkoj/zvukovnoj skulpturi je ipak dobila i konkretnu realizaciju u Dišanovom opusu. Naime, 1916. godine Dišan predstavlja redimejd *À bruit secret* sačinjen od dve mesingane ploče spojene sa četiri zavrtnja, između kojih je umetnuto klupko kanapa (vidi sliku br. 1).²²⁴ Na mesingu su zapisane tri rečenice sastavljene od reči kojima nedostaju pojedina slova, a koje zapravo nagoveštavaju stvaranje skrivene buke.²²⁵ Postavlja se

²²³ Ovdje je važno pomenuti i koncept *objet trouvé* – pronađeni objekat, koji je prethodio redimejdu. Iako redimejd može da bude sagledan kao *objet trouvé*, Dišan akcentuje jasnu razliku između ova dva koncepta: *objet trouvé* je pronađen i izabran zbog interesantnih estetičkih kvaliteta, njegove lepote i jedinstvenosti; redimejd može da bude bilo koji svakodnevni objekat (vidi Iversen, 2004; vidi i Srećković 2013, 212). Pjer Šefer je koncept *pronađenog objekta* razradio u muzičkom kontekstu. Vidi o tome: str. 117-9.

²²⁴ Ovaj rad spada u kategoriju *potpomognutog redimejda* (fr. readymade aidé). To je redimejd koji je neznatno promenjen u odnosu na originalni vid ili kombinovan sa drugim redimejdom (Naumann 1999, 298).

²²⁵ Na prvoj poledini je zabeleženo: .IR. CAR.É LONGSEA – F.NE, HEA., .O.SQUE - .TE.U S.ARP BAR.AIN. Na drugoj strani piše sledeće: P.G. .ECIDES DEBARRASSE. LE. D.SERT. F.URNIS.ENT AS HOW.V.R COR.ESPONDS (Duchamp 1916/1994, 257).

pitanje gde je zapravo skrivena buka, da li ona zaista postoji i ko je proizvodi? Naime, u unutrašnjost klupka ubačen je neidentifikovani objekat koji proizvodi zvuk kada se predmet manuelno pomera,²²⁶ pa ovaj redimejd objekat krije u sebi potencijal *zvukovne skulpture*; tačnije, on postaje *zvukovna skulptura* u interakciji sa posmatračem.²²⁷ Mada je Dišan tvrdio da on sam i nije zaslužan za efekat buke, već njegov patron, Volter Arenzberg (Walter Arensberg) (jer je krišom ubacio nepoznati objekat, izvor buke, unutar klupka), imajući u vidu i njegov prethodno pomenuti rad, te karakteristične poetičke postupke, ovaj redimejd može se razumeti kao anticipacija pojave *zvukovne skulpture* sredinom 1950-ih i početkom 1960-ih godina,²²⁸ tj. jedna od baza za razvoj *zvukovne umetnosti* i možda, šire gledano, jedan od najranijih oblika pojavnosti ove prakse (Napolitano 2010).²²⁹ Dišanov učinak nije vredan samo zbog toga što je ponudio model za 'revitalizaciju' umetnosti, nego i zato što je postavio pitanje o funkciji i statusu umetnosti i tako otškrinuo vrata za otkrivanje novih sredstava izraza, odnosno vrata za „ulazak umetnosti u sam život kao prostor kreativnog delovanja” (Šuvaković 2005, 333).



Slika br. 1: Marsel Dišan,
À bruit secret
 (izvor: www.glizz.net)

²²⁶ Ovo je moguće jer je reč o minijaturnom objektu veličine 11.5 x 11.5 x 11.5 cm.

²²⁷ Jedan od pionira *zvukovne skulpture*, Fransoa Baše, upravo potencira važnost parametara na kojima se zasniva rad *À bruit secret*. On ističe da je zvukovna skulptura zasnovana na sintezi tri elementa: oblik, zvuk i učešće javnosti (Baschet 1975, 13).

²²⁸ Ovde se može pomenuti i rad *Indestructible Object (Object to Be Destroyed)* (1923) Mana Reja koji predstavlja metronom sa fotografijom oka zakačenom na klatno.

²²⁹ Značajno je pomenuti i izložbu pod nazivom *With Hidden Noise*, inspirisanu Dišanovim radom, koju je priredio Stiven Vitiello 2011. godine, a na kojoj su predstavljeni radovi za čije razumevanje je potreban i angažman uha.

Otkrivanje umetničkog potencijala zvukova svakodnevice može se obeležiti kao prelomni trenutak za proces emancipacije zvuka i širenja granica muzike. Tome je naročito doprineo postupak umetanja nemuzičkog zvuka u muzički kontekst, po principu redimejda, te pokušaj sučeljavanja, a potom i izjednačavanja statusa muzičkog i nemuzičkog zvuka.

Muzikalizacija šuma/buke

Instrumenti. Vlat trave. Sklopiš šake u školjku, pa duvaš. Čak i iz češlja i toaletnog papira možeš da isteraš melodiju [...] Verovatno svako zanimanje ima svoju muziku, nije li tako? Lovac sa rogom. Huu [...] Pastir ima sviralu. Policajac pištaljku [...] Bubanj? Pomporom [...] Pom. To je muzika... (Džojš 1922/2003, 309).

Ako Rusolov manifest predstavlja prvi korak u formulisanju i ocrtavanju trasa kretanja muzike u budućnosti, Kejdžovo predavanje „Budućnost muzike: credo” (1937)²³⁰ rezimira koliko koraka je načinjeno od tog istorijskog trenutka i predočava u kom pravcu bi trebalo dalje koračati. 'Presek' stanja je sledeći: ono što neprestano čujemo su šumovi; šumovi treba da budu upotrebljeni kao muzički instrumenti, a ne kao zvučni/zvukovni efekti; upotreba šumova za stvaranje muzike trajaće do onog trenutka kada se dosegnu mogućnosti za kreiranje muzike pomoću električnih instrumenata, koji će omogućiti da svaki zvuk postane dostupan za muzičke svrhe; na tom putu, važnu ulogu imaju udaraljke koje predstavljaju svet između muzike utemeljene na temperovanom sistemu i „svezvučne muzike budućnosti”, omogućavajući istraživanje „nemuzičkog” polja zvuka koje akademije zabranjuju”; ova eksperimentisanja dovešće do suočavanja kompozitora sa celokupnim zvukovnim i vremenskim poljem, ali ne pomoću savremenih metoda komponovanja koje za to nisu adekvatne; pošto se ovakav rad sa zvukom razlikuje od zvukovnih/muzičkih praksi 18. i 19. veka, termine „muzika” i „kompozitor” trebalo bi zameniti sintagmama „organizacija zvuka” i „organizator zvuka” (cit. Kejdž 1937/1981, 19–21). Preispitivanje granica temperovanog sistema i otklon od njega pronalaženjem novih zvukova/šumova, korišćenje šumova kao muzičkih efekata, a onda i kao dominantnih muzičkih materijala, pa povećanje postojećeg zvukovnog 'fonda' razvojem

²³⁰ Novija istraživanja navode na to da je Kejdž ovo predavanje održao kasnije, 1940. godine (prema Brown 2012, 101).

tehnologije, jesu pojave o kojima se intenzivno razmišljalo već u prvoj deceniji prošlog veka.

U eseju „Nacrt nove estetike muzike” (1907/1911), koji predstavlja jedno od prvih svedočanstava o promenama u shvatanju i tumačenju muzike i njenog statusa na prelazu između dva veka, Feručo Buzoni (Ferruccio Busoni) je dao sledeći opis: „Muzika je rođena slobodna; osvajanje slobode je njena sudbina” (Busoni 1911, 5; upor. Buzoni 1989, 44).²³¹ Iako on ovde pre svega aludira na imaterijalnost apsolutne muzike, ovaj stav može da bude sagledan i mimo idealističke pozicije: slobodna muzika nije samo ona koja je oslobođena materijalnih ograničenja, već i ona koja je rasterećena stega postojećih estetičko-poetičkih dogmi (vidi Buzoni 1989, 45; upor. Veselinović-Hofman 2007, 89). Iz njegovog ugla razmatranja, oslobađanje od dogmi može da se odnosi na otklon od rutine, jer „rutina pretvara hram umetnosti u fabriku”; stereotipnih načina izražavanja prouzrokovanih ’suženošću’ tonalnog sistema koji opstaje kao „zakržljalo džepno izdanje jednog enciklopedijskog dela”; ustaljenog načina slušanja formiranog usled dominacije instrumenata sa drikama koji su „školovali naše uho” i uticali na njegovu nerazvijenost; otklon od ograničene muzike koja zanemaruje mogućnost beskrajne stupnjevitosti i diferencijacije među tonovima (cit. Busoni 1990, 33–5). Zato, Buzoni daje predloge za unapređenje muzičkog sistema: okrenuti se apstraktnom zvuku, nesputanoj tehnici i tonskoj neograničenosti, koja se može predstaviti samo novom, naprednijom izvođačkom aparaturom (Buzoni pominje elektrofonski instrument dinamofon); usredsrediti se na savesno, dugotrajno eksperimentisanje i kontinuirano uvežbavanje uha (Busoni 1990, 34, 37). Slobodna muzika će, dakle, postati ona koja temperovani sistem proširuje sredstvima samog sistema, zbog čega šumovi ne mogu da učestvuju u ovom procesu. Šumovi su, drugim rečima, „usputna pomoćna sredstva [...] sama za sebe jednako malo muzika kao što su voštane figure daleko od spomenika”; šumovi su sredstva koja su nastala „osipanjem” zvuka (do čega dolazi, na primer, usled oponašanja zvukova prirode) (cit. Busoni 1989, 46). Koliko god negirao šumove u muzičkom kontekstu, Buzoni je ovde ipak potvrdio njihovo muzičko dejstvo, ukazujući na to da muzički zvuk i šum predstavljaju dva stanja jednog zvuka – zvuka po sebi. Ovo će, znatno posle Buzonija,

²³¹ Ovaj tekst je sa nemačkog na hrvatsko-srpski jezik prevela Eva Sedak, a tekst je pod nazivom „Nacrt nove estetike glazbe” objavljen u časopisu *Zvuk*, iz dva dela (br.4, 1989. i br. 5, 1990).

potvrditi Henri Kael u tekstu „The Joys of Noise” (1929): „najšokantnije od svih otkrića je to da element buke postoji u svakom tonu svakog muzičkog instrumenta”, a naročito perkusionih instrumenata (cit. Cowell 1929/2005, 23). Muzika i buka (tj. šum koji u muzičkom kontekstu deluje kao buka), dakle, nisu opozitne pojave jer je buka kao nemuzički zvuk uvek sadržana u muzici (na primer u vidu disonanci, ili, na primeru Kaelove poetike, u vidu klastera). Stoga, može se konstatovati da čist ton i ne postoji, osim možda u laboratorijskim uslovima, jer je on uvek 'uparen' sa šumom koji ga 'nadopunjuje'. Zato je, Kael dodaje, „klica buke, kao bakterija sira, dobar mikrob koji može slušaocu da otkrije prethodno skrivena zadovoljstva” (cit. Cowell 1929/2005, 24). Mada Buzoni nije zvanično zastupao ovakav stav, u jednoj rečenici on ipak sluti da će izjednačavanje zvuka kao tona i zvuka kao šuma biti pravac koji će voditi do 'oslobađanja' muzike: „Napeta tišina između dva stavka koja u takvu okruženju i sama postaje glazbom, daje da slutimo dalje nego što to dopušta određeniji i zbog toga manje protežan zvuk” (cit. Busoni 1990, 34). Evidentno je da Buzoni daje mogućnost tišini da postane muzika, odnosno daje joj mogućnost da ne postoji kao tišina, nego kao zvuk, tačnije deo zvukovnog okruženja. Ovaj ishod će, kao što je poznato, potvrditi Džon Kejdž skoro pola veka kasnije, kada će definitivno, realizacijom dela 4'33'', muziku i zvuk 'pustiti na slobodu'.²³²

Zalaganje za slobodnu muziku ubrzo je postalo opšta tendencija o kojoj se, evidentno je, raspravljalo i sa pozicija koje nisu muzičke. Tako je ruski futuristički, slikar, pesnik, filozof, Nikolaj Kuljbin (Nicolai Kulbin) 1910. godine objavio tekst „Свободная музыка”²³³ u kojem, poput Buzonija, predočava da je budućnost muzike u bezgraničnom prostoru zvukova. On daje 'romantičarski' predlog za ostvarivanje ove 'preporuke': muzika mora da traži modele funkcionisanja u prirodi. Baš kao što je „muzika prirode – svetlost, grmljavina, šaputanje vetra, žubor vode, pev ptica – slobodna u izboru zvukova”, tako i (artificijelna) muzika treba da bude zasnovana na slobodnom izboru tonova, u okviru temperovanog ili netemperovanog sistema (prema Alarcón 2008,

²³² Buzonijeve stavove je 'nasledio' i razradio njegov učenik, australijski kompozitor Persi Grejndžer (Percy Grainger) koji se takođe zalaže za slobodnu muziku u tekstu iz 1938. On slobodnu muziku vidi kao muziku koja nije ograničena skalama, intervalima, ritmom, harmonijom; zato je budućnost muzike u slobodnom ritmu, mikrointervalima, slobodnom tonalitetu, disonancama. Posle II svetskog rata Grejndžer je radio na stvaranju uređaja koji će omogućiti realizaciju ovog koncepta. Vidi <http://www.percygrainger.org/prognot3.htm> (pristupljeno 30. novembra 2013).

²³³ „Slobodna muzika” je odraz Kuljbinove ideje o slobodnoj, intuitivnoj umetnosti.

12). Međutim, čini se da su Kuljbinove reči značajnije zbog druge poruke koju nose, a koja će biti shvaćena i prihvaćena nekoliko decenija kasnije: zvukovi prirode, šumovi, buka *postajaće* muzikom i postaće muzika.

Ulogu 'oslobodioca' muzike i zvuka preuzeo je Edgar Varez, upravo podstaknut čitanjem Buzonijevog eseja i poznanstvom sa autorom, a onda i dometima futurista, koje je prihvatao, ali i kritikovao. U duhu govora svojih prethodnika, Varez konstatuje da je „muzički alfabet siromašan i nelogičan”, pa se zalaže za njegovo redefinisane. Ovaj proces podrazumeva: „oslobađanje od arbitrarnog, paralizovanog temperovanog sistema”; traganje za novim izražajno-tehničkim sredstvima; kreiranje „instrumenata 20. veka”, tj. potpuno novih instrumenata koji će biti prilagođeni savremenim osobenostima i zahtevima i koji će otkriti „ceo novi svet neočekivanih zvukova” (cit. Varèse i Wen-Chung 1939/1966, 12). Varezov cilj je „borba za oslobađanje zvuka” i za sticanje prava za stvaranje muzike sa „bilo kojim zvukom i sa svim zvukovima...” (cit. Varèse i Wen-Chung 1959/1966, 14). U tom kontekstu, Varez formuliše novu definiciju muzike kao „organizovanog zvuka”, sa nastojanjem da ovu sintagmu proglasi novim terminološkim određenjem. Kakav zvuk bi trebalo organizovati? Zvuk koji do sada nismo čuli, zvuk koji smo tek otkrili, jer na njega „tvrdo glavo uho” nije naviklo; zvuk čija je visina neodređena... To bi onda značilo da je za Varezovu muziku organizovan zvuk/šum/buka čijom se organizacijom bavi muzičar, tj. „radnik sa ritmom, frekvencijama i jačinama”, kojem će, od trenutka pojave elektronskog medija, pomagati i inženjer (cit. Varèse i Wen-Chung 1962/66 18). Novi zvuk podrazumeva korišćenje novih instrumenata, tj. uređaja koji proizvode zvuk, za kojima je Varez tragao tokom čitavog života, da bi ih konačno pronašao na zalasku svog delovanja, u sferi elektronskog medija.²³⁴ U međuvremenu, u nedostatku adekvatnog instrumentarijuma i sredstava, Varez je istraživao granice zvukovnosti tradicionalnih instrumenata, neodređene i određene visine, poput udaraljki ili flaute,²³⁵ a potom je eksperimentisao sa prvim elektronskim instrumentima (tereminom i Martenoovim talasima),²³⁶ kao i sa fonografom, kasnih 1930-ih, pa se čini da je Kejdž upravo imao na umu Varezov opus kao paradigmatički

²³⁴ Konačna primena elektronskog medija ostvarenja je u delu *Déserts* za orkestar i traku (1949–54) i elektronskoj kompoziciji *Poème électronique* (1957–58). O delu *Poème électronique* vidi na str. 134, 206.

²³⁵ U delima *Ionisation* (1929–31), za trinaest perkusionista i *Density 21,5* (1936) za flautu.

²³⁶ U delu *Ecuatorial* (1934).

(vidi Stojanović-Novičić 2002, 69–70; Kelly 2009, 110).²³⁷ No, pre izvođenja ovih eksperimenata, Varez je pokušao da nedostatak prave snage elektronskog medija, naročito onog koji može da proizvede kontinuirani ton bilo koje visine, što je inače bio njegov ideal, nadomesti korišćenjem nemuzičkog, konkretnog zvuka, tačnije zvuka sirene – tog „zvona epohe svetskog rata i industrije”, kako kaže Sloterdijk (Sloterdijk 2010, 502). On, naime, uvodi zvuk sirene u muzički kontekst,²³⁸ ali ne da bi evocirao auditivne impresije svakodnevice (zbog čega inače nije odobravao postupke futurista).²³⁹ Varez, naprotiv, nastoji da tretira ovaj zvuk kao i svaki drugi instrumentalni zvuk, odnosno da izjednači nemuzički i muzički zvuk, postavljajući tako principe koji će mu otvoriti vrata za ulazak u sferu elektronskog medija (Varèse 1922, 177; Stojanović-Novičić 2002, 70).

Varez, baš kao i Rusolo, shvata da je kontinuiran ton ono što će 'osloboditi' muziku i 'pustiti' je u stvaran svet, kao i da se njegova realizacija ne može sprovesti pomoću tradicionalnih instrumenata. No, on nije samo inicirao traganje za novim uređanjima koji će to omogućiti, nego je akcenat stavio na sam zvuk, njegovu materijalnost, kvalitet, odlike, ispunivši jedan od preduslova za nastanak *zvukovne umetnosti*. Zvuk sirene je, dakle, postao paradigmatički auditivni označitelj ključnih društveno-političkih dešavanja u prvoj polovini 20. veka i zato ne čudi da je u više navarata, u kombinaciji sa drugim zvukovima poteklim iz istog konteksta, upotrebljavan kao muzički materijal. Samim tim, ovaj zvuk je svedočio o transformaciji muzičkog mišljenja, bilo da je korišćen kao efekat/simbol ili dominantni kompozicioni materijal. Varezov slučaj, stoga, nije bio jedini.

Kao mogućeg pionira ovakvog pristupa Daglas Kan pominje Karol-Berara (Carol-Bérard), danas anonimnog francuskog kompozitora i teoretičara čiji se biografski podaci gotovo svode samo na one o godini rođenja i smrti (1881–1942), odnosno njegovo ostvarenje *Symphonie des forces mécaniques* (1908. ili 1910). Iako su informacije o ovom delu takođe vrlo oskudne, poznato je da su njegov zvukovni fundus činili zvukovi mehanizacije: sirena, pištaljki, motora, električnih zvona. Međutim, nije poznato da li su

²³⁷ Kejdž je, kako to primećuje Dragana Stojanović-Novičić, nastavio Varezovu borbu za šumove (Stojanović-Novičić 2002, 69).

²³⁸ Reč je o delima: *Amériques* (1918–21), *Ionisation*, *Hyperprism* (1922–3).

²³⁹ Ipak, zvuk sirene Varez je upotrebio pod utiskom otkrivanja zvukovnog okruženja Njujorka, grada u kojem se nastanio 1915. godine i u kojem je prvi put čuo kontinuirani ton, prodorno njujorško CIS (prema Stojanović-Novičić 2002, 70).

ovi zvukovi korišćeni kao potpuno samostalni ili kao interpolacije u instrumentalni kontekst.²⁴⁰ Berarov jedini dostupan napis „Recorded Noises – Tomorrow’s Instrumentation” (1929) ukazuje na prihvatljivost obe opcije: jer, s jedne strane, on kritikuje Marinetijevu potrebu da na ’ruševinama’ prošlosti gradi novu umetnost, te se zalaže za očuvanje tradicije; a sa druge, smatra da se „budućnost muzike krije u osvajanju, potčinjavanju i organizaciji buke”. U tom trenutku muzika više nije muzika, nego postaje „umetnost povezivanja zvukova na način koji je prihvatljiv uhu” (cit. Carol-Bérard 1929/2012, part I, lok. 2314). Upravo se ovo viđenje može prihvatiti kao jedno od tumačenja *zvukovne umetnosti*, što samo dodatno potvrđuje da umetnički rad sa zvukom zaista ima dugu istoriju i da je njegovu pojavu nemoguće razumeti bez uvida u tok ovog procesa. Posle Berarove simfonije, zvukovi svakodnevice – brodske sirene, kucanja na pisačkoj mašini, revolvera, lutrijskog točka – našli su se u baletu *Parada* (1917) Erika Satija (Erik Satie) (prema inicijativi libretiste ovog dela i ’promotera’ njegove muzike, Žana Koktoa /Jean Cocteau/) kako bi ukazali na „grozničavo ludilo savremenog života” (cit. Cocteau, prema Doyle 2005, 36). Takođe, predstavnici ruske avangarde upotrebljavali su zvukove mehanizacije u muzičke svrhe, motivisani političko-propagandnim ciljevima.²⁴¹ U tom kontekstu izdvaja se projekat – serija koncerata buke, *Simfoniya gudkov* (1922–3) Arsenija Avramova (Arseny Avraamov) koji je predstavljen širom Sovjetskog Saveza (u Njižnjem Novgorodu, Rostovu, Bakuu, Moskvi) povodom obeležavanja godišnjice Oktobarske revolucije. Imajući u vidu ovaj podatak, kao i dešavanja posle revolucije, izbor ’kompozicionog’ materijala – zvukova sirena ratne mornarice, autobusa, automobila, lokomotive, fabričkih sirena, topova, mitraljeza, hidroaviona, sirena koje signaliziraju pojavu magle, pištaljki – nije iznenađujuć, kao ni to da je praćen nastupom hora. Poput njegovih savremenika, Avramov je osmislio posebne uređaje sačinjene od dvadesetak sirena intoniranih tako da izvode prigodne melodije, poput *Internacionale*, a ovako zvučan/glasan skup zvukova svoj puni efekat dobijao je na

²⁴⁰ Pominje se da je Karol-Berar jednom prilikom izveo segment ovog dela, ali nije poznato tačno kada i u kojim okolnostima (Schellinx 2008, prema <http://www.harsmedia.com/SoundBlog/Archief/00627.php>, pristupljeno 27. decembra 2014).

²⁴¹ Grojs (Борис Гройс) ističe da ruska avangarda uopšte nije bila „pokret podstaknut oduševljenjem tehničkim progresom niti naivnom verom u njega” (Grojs 2011, 29).

otvorenom, uz aktivno učešće publike koja peva i uzvikuje (Alarcón 2008, 19).²⁴² Iako je ova 'simfonija' sveopšte buke bila sredstvo političko-propagandnog mehanizma, potvrđujući da je ideja o „bezgrešnosti avangarde” samo mit, kako kaže Grojs, ona je ipak omogućila da se akcentuju zvukovi okruženja i da se prepozna i shvati njihova uloga u svakodnevnom životu (vidi Grojs 2011, 21).²⁴³

Pored ovih autora, mora se pomenuti i Džordž Antejl, američki kompozitor nastanjen izvesno vreme u Evropi, koji je znatan broj dela osmislio vođen idejom slavljenja industrijalizacije (*Airplane Sonata, Sonata Sauvage, Mechanisms, Death of the Machines*). Među njima se izdvaja delo *Ballet mécanique* (1923–4),²⁴⁴ primarno zamišljeno kao muzika za film Fernana Ležea (Fernand Léger), Dadlija Marfija (Dudley Murphy) i Mana Reja (Man Ray), koju je autor opisao kao novu formu sačinjenu od „vremenskih platna”²⁴⁵ prekrivenih „muzičkim apstrakcijama”, odnosno tonovima koji preuzimaju ulogu slikarskih boja (cit. Antheil 1936/2004, 71; 1953/2004, 71).²⁴⁶ Pored toga što nastoji da proširi granice muzike prihvatanjem principa vizuelnih umetnosti, Antejl to čini i uvođenjem novih zvukova – ovo delo komponovano je za dva klavira, tri

²⁴² U ruskoj muzičkoj tradiciji ovo nije jedino delo tog tipa. Uz njega treba pomenuti i *Завод: музыка машин* (1926–8) Mosolova (Alexander Mossolov), *Le pas d'acier* (1925–7) Prokofjeva, *Dnieprostroï, The Dnieper Hydro-Electric Power Station* (1930) Mejitusa (Julius Meytuss) itd. (vidi više Alarcón 2008).

²⁴³ Značajno je reći da se u ovom periodu već razmišljalo i o izgradnji specifičnih zvukovnih ambijenata i stvaranju akustički prijatnog prostora. Tako arhitekta Konstantin Melnikov (Konstantin Melnikov) osmišljava projekat *Зеленый город* (1929–30), zelenu oazu za odmor u jednom delu Moskve, u kojoj će se pored regulacije vazduha i evociranja mirisa godišnjih doba, regulisati i zvukovi tako što će „čista buka” (zvuk konverzacije, hrkanja i sl), biti zamenjena „organizovanom bukom” (šuštanjem lišća, zvukom vetra, potoka i sl), zasnovanom na principima muzike (prema Alarcón 2008, 13).

²⁴⁴ Originalni naziv baleta je *Ballet pour instrument mécaniques et percussion*.

²⁴⁵ Koncept „vremenskog platna” razrađuje i Morton Feldman. On, naime, postavlja listove papira na zid na kojima su zapisane šeme koje određuju trajanje; reč je o osobenim vizuelnim i ritmičkim strukturama (Feldman 1985/2004, 80).

²⁴⁶ Slično tome, ideju o tonovima koji preuzimaju ulogu 'dekoracije' promovisali su Erik Sati i Darius Mijo (Darius Milhaud) putem koncepta *muzike kao nameštaja* (fr. *musique d'ameublement*, 1917–23). Reč je o muzičkim kompozicijama premijerno izvedenim između činova komada Maksa Žakoba (Max Jacob) *Ruffian toujours, truand jamais*, u galeriji *Barbazanges* u Parizu u kojoj je bila postavljena izložba dečijih radova. Stoga, ove kompozicije se 'ponašaju', kako je objašnjeno u programskoj belešci, kao „privatna konverzacija, slika u galeriji ili stolica...” (cit. prema Bernardini 2008, 2). Pored toga što su izvedeni u galerijskom prostoru, i što preuzimaju ulogu dekorativnih, funkcionalnih i izloženih objekata, ovi muzički komadi ostvaruju još jednu vezu sa svetom vizuelnih umetnosti. Naime, ideju za sam koncept Sati je uobličio imajući u vidu izjavu Anrija Matisa (Henri Matisse) o nenametljivoj umetnosti koja ne odvlači pažnju, o umetnosti „koju možemo da poredimo sa foteljom” (prema Davis 2007, 127). Uz sve ovo, zanimljivo je pomenuti da je komentar ovog koncepta i izvođenja objavljen u prvom izdanju francuskog magazina *Vogue* i to u odeljku posvećenom dekoraciji enterijera, uz priznanje da ovaj koncept i nema veze sa pravim nameštajem, ali da povezan sa stvaranjem ambijenta i atmosfere (Davis 2007, 128). O prostornim potencijalima ovog koncepta vidi str. 205.

ksilofona, četiri velika bubnja, tam-tam, sirenu, električno zvono, tri propelera aviona i mehanički klavir (u prvoj verziji čak njih šesnaest, zbog čega delo nikada nije ni izvedeno u originalnoj instrumentaciji).²⁴⁷ Ovakav 'ansambl' očigledno je posledica aktuelne potrebe za pronalaženjem neotkrivenih zvukova, odnosno izvora zvuka, što potvrđuju i kompozitorove neskromne reči (objavljene u časopisu *De Stijl*, 1925): „ovo je prvi muzički komad na ZEMLJI koji je nastao IZ i ZA mašine” (cit. prema Lehrman 1999, 2).

Slične stavove zastupao je i Pit Mondrijan (Piet Mondrian) razrađujući teoriju neoplasticizma, što ne čudi ako se ima u vidu da su oba umetnika delovala u okviru pokreta De Stijl. U kontekstu zalaganja za reformisanje svih umetnosti, Mondrijan daje predlog koji će omogućiti pojavu nove muzike: „muzika mora da oslobodi zvuk”, stare instrumente, koji imitiraju ljudski glas, treba da zameni novim instrumentima koji isključuju taktilni angažman čoveka, omogućavaju savršenu preciznost pri izvođenju zvuka i funkcionišu po električnom, magnetnom ili mehaničkom principu (Mondrian 1921, prema Harrison i Wood, 1993, 289; Bijsterveld 2008, 127).²⁴⁸ Novi instrumenti proširuju postojeći zvukovni fond, obezbeđuju preciznije izvođenje, ali i utiču na ekonomičnije korišćenje materijalnih sredstava, ističe Štukenšmit (Hans Heinz Stuckenschmidt), čiji tekstovi o mehanizaciji muzike, nastali tokom 1920-ih,²⁴⁹ upravo svedoče o rastućem interesovanju za ovu oblast (Stuckenschmidt, prema Bijsterveld 2008, 130).²⁵⁰

²⁴⁷ Zanimljivo je da je slična ideja u osnovi dela *Танцы машин* ili *Механические танцы* Nikolaja Foregera (Nikolai Foregger) (1923) u kojem pokret plesača evocira pokret mašina, a na fonu „orkestra buke” – zveketanja slomljenog stakla, metalnih i drvenih objekata, zviždanja, vrištanja (Alarcón 2008, 25–6).

²⁴⁸ Mondrijan smatra da je muzika kao sistem prekinula kontinuirano i simultano 'kruženje' zvukova u prirodi, transformišući šumove u tonove. Prema njegovom mišljenju, muzička lestvica je označila početak zvukovne regresije. Kako bi se prevazišla ovakva situacija, nova muzika mora da stvori novi poredak među zvukovima. To se jedino može ostvariti „mehaničkom intervencijom” (prema Grant, 2011, 54).

²⁴⁹ Neki od tekstova su: „Die Mechanisierung der Musik” (1924), „Mechanische Musik” (1926), „Mechanisierung” (1926), „Machines – A Vision of the Future” (1927). O tome da je pitanje pronalaženja novih, mehaničkih instrumenata zaista bilo veoma aktuelno svedoči i sledeći podatak: 1926. godine u Donauesingenu održan je naučni skup posvećen mehaničkim instrumentima (prema Bijsterveld 2008, 130).

²⁵⁰ Štukenšmitova razmišljanja o mehanizaciji muzike bila su, između ostalog, povezana sa njegovim učesćem u projektima Bauhauasa. Naime, on je sa studentima ove škole radio na ostvarenju *Das Mechanische Kabarett*, odnosno segmentu ovog projekta *Das Mechanische Ballett* (1923). Za *Mehanički balet* Štukenšmit je komponovao muziku zasnovanu na principu improvizacije, a po uzoru, kako je autor rekao, na Antejlovu istoimenu kompoziciju (vidi više u Nikolić 2014, 5).

Značajno je istaći da je i na našem prostoru u prvoj polovini 20. veka razmatrana ova problematika. Naime, Josip Slavenski je intenzivno razmišljao o 'osvajanju' novih zvukovnih prostora obogaćenjem tradicionalnog instrumentarijuma. U vezi sa tim, Slavenski piše o „električnim instrumentima”. Kako on objašnjava, ovi instrumenti (poput, teremina, Martenoovih talasa, trautionijuma) ne imitiraju postojeće instrumente, već imaju potencijal za „zvučno obogaćenje orkestra” jer „dadu sasvim nove zvučne boje”. Zbog toga, oni bi trebalo da postanu sastavni deo modernog orkestra (cit. Slavenski 1939, 2, 3). To znači da bi ovi instrumenti trebalo da budu tretirani kao i svi ostali orkestarski instrumenti (u primeni kompoziciono-tehničkih sredstava, zapisu i sl.) što Slavenski i potvrđuje u kompoziciji za elektronske instrumente *Muzika u prirodnom tonkom sistemu* (1937) (ovde Slavenski predviđa upotrebu četiri trautionijuma,²⁵¹ a pored ovih elektronskih instrumenata on uvodi i nesvakidašnji akustički instrument, Bozankeov enharmonijum) (prema Mikić 2007, 608).²⁵² Za Slavenskog, dakle, kako ističe Vesna Mikić, „budućnost muzike počiva na spoju prirodnog tonskog sistema i električnih instrumenata” (cit. Mikić 2007, 609).

Evidentno je da je lajtmotiv ovih iskaza pre svega ideja o povećanju zvukovnog asortimana pronalaženjem novih zvukova, odnosno osvajanjem tehnologije koja će sve to i omogućiti. Da bismo došli do novih zvukova, moramo 'uvežbati' i nove načine slušanja, što je takođe još jedna nit koja objedinjuje diskurse o 'oslobođenom' zvuku/muzici. Tako pored istorije razvoja ideja o novoj muzici i zvuku uslovljenih tehnološkim dostignućima, možemo da pratimo i istoriju slušanja koja je, videćemo, u sprezi sa razvojem tehnologije.

²⁵¹ Prilikom premijernog izvođenja dela, koje je upriličeno posle trideset osam godina, deonice trautionijuma izvedene su na Martenoovim talasima (prema Mikić 2007, 609).

²⁵² Slavenski je nameravao da upotrebi elektronske instrumente i u nedovršenoj *Heliofoniji* (prema Mikić 2007, 608).

1877.

* Kao što Delez i Gattari koriste datum u naslovima poglavlja (knjige *Hiljadu platoa: Kapitalizam i šizofrenija*) kako bi izdvojili tačku u kojoj je određen dinamikizam dosegao najčistiji oblik, ja izdvajam ovu godinu kao prelomni trenutak za proces emancipacije zvuka, što ću objasniti u nastavku rada (vidi Massumi, u Deleuze i Guattari 1987, xiv).

Proces 'transformacije' poimanja zvuka od samodovoljnog fenomena do istraživačkog i stvaralačkog materijala i njegove emancipacije koja je podrazumevala premeštanje težišta sa zvuka kao tona, najpre instrumentalnog, na bilo koji zvuk, bilo kog porekla, određene ili neodređene visine, kao što sam predočila, odvijao se intenzivno od početka 20. veka. Preduslov za emancipaciju zvuka bila je emancipacija uha koja je dosegla prvi vrhunac, kao što nam je to slikovito predočio Kafka na početku teksta, u jeku razvoja modernizma. No, anticipacije novog odnosa prema zvuku i slušanju javile su se ranije, na šta ukazuje Daglas Kan prepričavajući segment *Maldororovih pevanja* (tačnije drugog pevanja) protonadrealističkog pesnika grofa de Lotreamona/Isidora Dikasa (Comte de Lautréamont/Isidore Ducasse), koje je objavljeno 1869. godine (vidi Kahn 1999, 5). Stoga, ponovo ću se poslužiti književnim narativom kako bih došla do nove otisne tačke za dalja razmatranja. U ovom odeljku pisac opisuje i najavljuje modernistički preokret koji će se desiti na planu opažanja zvuka, tj. obrt između slušanja kao bezinteresnog uživanja (onog, kako Hamilton kaže, 'purističkog') i slušanja kojim se koncentrišemo na sam zvuk i poruke koje on prenosi.

Maldoror, nemi junak koji je u prošlosti bio i gluv, najpre objašnjava prvi način slušanja i njegove efekte: „Kada se razležu zvuci sa struna nekog instrumenta, ja slušam s nasladom te note što se nižu poput đinđuva i gube u kadencama kroz elastična talasanja atmosfere. Do mog sluha dopire samo utisak blaženstva koje mi razgaljuje živce i misli...” (cit. Lotreamon 1964, 83).²⁵³ Međutim, kao što nas zvuk dovodi u stanje spokoja, on tako može i da ga naruši; to zapravo obično čini vanmuzički zvuk, kao zvuk koji nas sučeljava sa realnošću (u Lotreamonovom slučaju, sa nadrealnom realnošću). Kao i pomenuti Kafkin junak, sa početka naše priče, Maldoror u užasu (što i samo ime kaže – mal d'horreur) spoznaje ovu osobenost zvuka. Videvši na nebu stravičan prizor, Stvoritelja koji proždire mrtve ljude, on ga najpre nemo i skamenjeno posmatra, a onda

²⁵³ Prevod Danila Kiša i Mirjane Miočinović, u izdanju Nolit.

naprasno ispušta snažan krik, tako prodorno da je i sam čuo svoj sopstveni glas: „Odjednom, iznenada popucaše okovi moga sluha... i dogodi se jedna dotle nepoznata pojava u tom od prirode osuđenom organu: čuo sam zvuk! Peto se čulo probudilo u meni” (cit. Lotreamon 1964, 85). Pored toga što mu je peto čulo omogućilo da se u potpunosti suoči sa istinom o svetu oko sebe, ono mu je otkrilo i istinu o njemu samom – dobivši mogućnost da čuje sopstveni glas Maldoror je postao svestan sopstvenog bića. Maldoror, odnosno Lotreamon upravo tako otkrivaju u čemu je moć čula sluha – da nas natera da mislimo. U tom smislu, Dekartova (Réne Decartes) izreka „Cogito ergo sum” mogla bi da dobije i novu verziju: Audio ergo sum – Čujem/slušam, dakle postojim!

Ovde se razotkriva presudni momenat za proces emancipacije zvuka i slušanja: Maldororov način slušanja zasnovan je na istim principima kao i slušanje koje je omogućila pojava fonografa, upravo nekoliko godina posle nastanka Lotreamonovog dela. Pronalazak fonografa i mogućnost beleženja i reprodukovanja zvuka (najpre zvuka kao glasa) ozvaničio je otvaranje prostora za istraživanje zvuka i početak nove epohe u istoriji slušanja, što je mesto konsenzusa mnogih pisaca o zvuku (vidi Kahn 1999, 6–9; upor. Hamilton 2007a, 42). U tom smislu, 1877. godina kao godina Edisonovog (Thomas Alva Edison) pronalaska mogla bi da predstavlja početnu vremensku granicu u razvoju moderne slušalačke kulture, tj. kulture koja se više koncentriše na zvuk (vidi detalj. Kahn 1999, 4–9; upor. Thomposon 2002, 1–12; Mikić 2004, 107).²⁵⁴ No, pronalazak fonografa (a onda i gramofona, 1888, pa kasnije i magnetofona) nije uticao samo na proces slušanja. Naime, zvukovni zapis, važno je naglasiti, omogućio je da zvuk postane materijalizovan i 'opipljiv', a to znači objekat proučavanja, manipulacije, ali i sredstvo stvaranja. Mada su novi elektronski instrumenti, poput dinamofona, teremina, sferofona, Martenoovih talasa, trautionijuma, doneli niz kreativnih mogućnosti, ispostavilo se da je korišćenje fonografa (gramofona, magnetofona) odnosno tehnologije za snimanje i reprodukciju zvuka, ostavilo dalekosežniji efekat, budući da je omogućilo direktan kontakt sa zvukom (upor. Adorno 1934/1990). Tačnije, bez razvoja tehnologije za snimanje i reprodukciju zvuka koja je omogućila da se uho navikne na raznovrsne

²⁵⁴ Potencijalna vremenska granica može se pomeriti i nekoliko godina unapred, tačnije na 1863. godinu kada je Herman fon Helmholtz naučno utemeljio proučavanje percepcije zvuka u spisu *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* (vidi npr. Heymans 2009, 16–36).

zvukove, ne bi ni bilo pripremljeno 'tle' za uvođenje novih instrumenata, tj. novih zvukova, pa je dijahronijski pregled inovativnih poetičkih postupaka sa zvukom uvek uslovljen svešću o tehnološkim dometima (vidi Szendy 2008, 81). Dalje, ovo je dovelo do razdvajanja zvuka od slike i „svrgavanja vizuelnog sa hegemonije pozicije čuvane ceo milenijum” ili makar ugrožavanja hegemonije vizuelnog. Snimanjem je, dakle, zvuk postao autonoman entitet, oslobođen vizuelnih implikacija (cit. Cox i Warner 2005, xiii; vidi i Licht 2009, 4, 35, 40; Hamilton 2007a, 41; Pinch i Bijsterveld 2012, 5). Snimanje je, takođe, omogućilo 'izlazak' zvuka iz ograničenog vremenskog okvira određenog trajanjem živog izvođenja i njegov 'ulazak' u prostor (vidi Eno 2005, 127). Naposljetku, snimanje je otvorilo mogućnosti za direktno sučeljavanje umetnosti i života, dovodeći u pitanje veliki buržoaski narativ o autonomiji umetnosti.

Već od početka druge decenije 20. veka raspravljalo o potencijalu uređaja za snimanje i reprodukciju zvuka, najpre fonografa/gramofona, kao kreativnog sredstva, koje će preći put od pomoćnog uređaja namenjenog stvaranju efekata u kontekstu muzičke kompozicije (što su demonstrirali kompozitori poput Darijusa Mijoa, Paula Hindemita /Paul Hindemith/, Ernsta Toha /Ernest Toch/, Henrija Kaula), do samostalnog uređaja koji preuzima ulogu muzičkog instrumenta (recimo, kod Otorina Respigija /Ottorino Respighi/ i Kurta Vajla /Kurt Weill/²⁵⁵ ili u praksi ruskog kompozitora Nikolaja Lopatnikova /Nicolai Lopatnikoff/²⁵⁶ (Kahn 1999, 127; upor. Manning 2004, 11). Tačnije, kompozitori su prepoznali tri moguće uloge fonografa: kao 'generatora' zvuka (o ovome je razmišljao Avramov još 1916. godine);²⁵⁷ kao 'instrumenta' koji reprodukuje snimljenu muziku (o čemu govore Kaul, Stravinski); i, što je u ovom kontekstu značajnije, kao uređaja koji emituje snimljene zvukove

²⁵⁵ Otorino Respighi koristi gramofon u tonskoj poemi *Pini di Roma* (1924) kako bi emitovao snimak pevanja slavuja, na fonu harfe i sordiniranog gudačkog korpus (Symes 2004). Kurt Vajl u numeri *Tango-Angèle* (1927) iz opere *Der Zar lässt sich photographieren* upotrebljava gramofon kao 'solistički' instrument, posredstvom kojeg se emituje unapred snimljen materijal za tu priliku, u trenutku kada orkestar ima pauzu (prema Kahn 1999, 127).

²⁵⁶ Kaul pominje da je ovaj kompozitor planirao da pravi fonografske snimke konkretnih zvukova, poput onih iz fabrike ili sa ulice, te da ih sinhronizuje kao perkusionu pratnju za muziku pisanu za mehanički klavir (Cowell 1931/2012, part I, lok. 2206).

²⁵⁷ Nisu samo kompozitori bili ti koju su prepoznali ovaj potencijal. Laslo Moholji-Nađ je ukazao na značaj fonografa kao autonomnog umetničkog sredstva, a ne kao pukog sredstva reprodukcije, zalažući se za autonomnu fonografsku umetnost (prema Kahn 1999, 131). U kontekstu konstruktivističke ideologije Moholji-Nađ predlaže upotrebu fonografa u produktivne svrhe, bez korišćenja drugih instrumenata ili orkestra i predviđa put transformacije fonografa od instrumenta reprodukcije do instrumenta produkcije (Moholy-Nagy 1922-3/2005, 331-3).

svakodnevice (za šta se zalagao Karol-Berar). U tom kontekstu, snimljeni zvukovi se tretiraju kao kompozicioni materijal za „stvaranje simfonije buke” ili kao „simfonijski ansambl”, jer će „tako biti otvoreno novo umetničko polje, ne imitativno, već kreativno, a sa njim i veliko bogatstvo zvukova...” (cit. Cowel 1931/2012, Strawinsky 1930/2012; Carol-Bérard 1929/2012).

Ove ideje dobile su prvi put praktični vid 1939. kada je Džon Kejdž realizovao delo *Imaginary Landscape no. 1* za četiri izvođača, tj. dve test gramofonske ploče (sa konstantnim i promenljivim frekvencijama), dva gramofona (eng. turntables) promenljivih brzina emitovanja, kineske činele i klavir (eng. string piano) (vidi Miladinović-Prica 2011, 87–8).²⁵⁸ Kejdž je predvideo radijsku prezentaciju dela, u dva moguća vida: a. živog izvođenja koje se emituje posredstvom radio talasa u koncertnu salu, tj. radijskog prenosa uživo (kako je i premijerno izvedeno); b. emitovanja snimka izvođenja dela (vidi Miladinović-Prica 2011, 90). Na taj način Kejdž izvodi dva inovativna postupka: nameće način slušanja koji omogućava veću fokusiranost na sam zvuk, budući da su uklonjene vizuelne implikacije; predstavlja zvuk frekvencija koji nije bio samo nekonvencionalan, nego i prilično naporan za slušanje, te ga kombinuje sa zvukovima perkusionog kvaliteta, koji takođe nisu bili lako prihvatljivi tradicionalno odgojenom uhu. On tako beskompromisno suočava slušaoca sa novinom koja će, zahvaljujući tehnologiji, postati, kako sam naglašava, zvučni pejzaž budućnosti (Cage i Kostelanetz 1986, 218; upor. Miladinović-Prica 2011, 87). Do ovih ideja Kejdž je došao otkrivši mogućnosti radija kao medija, tokom rada u Školi Korniš koja je imala radijski studio i jednu od prvih škola radiofonije. Takođe, otkrivanje zvukovnih potencijala perkusionih instrumenata ili instrumenata koji preuzimaju tu funkciju, ali i korišćenje tehnologije za snimanje i sinhronizovanje zvuka, dovodi nas do sineaste Oskara Fišingera, čiji su apstraktni filmovi takođe ostavili trag na Kejdžovo razmišljanje o zvuku (Brown 2012, 83). Kejdž je, u vezi sa tim, izjavio da će upravo elektronska i filmska

²⁵⁸ Potom, Kejdž će realizovati još četiri kompozicije pod ovim nazivom: *Imaginary Landscape no. 2* i *no. 3* (1940, 1942) za test gramofonske ploče, električne zujalice i oscilator audio frekvencija, *Imaginary Landscape no. 4* (1951) za dvanaest radio aparata, *Imaginary Landscape no. 5* (1952) za magnetofonsku traku (vidi Miladinović-Prica 2011, 89–90).

sredstva omogućiti kompozitorima da otkriju čitavo novo polje zvukova (Cage 1940, prema Brown 2012, 83).²⁵⁹

Pojava zvučnog filma, krajem 1920-ih godina, odnosno tehnologije za ostvarivanje optičkog zvučnog zapisa, omogućila je da „slušalačka navika” postane važan element ‘modernog života’, ostavivši, bez sumnje, dalekosežan trag na kompozitore koji su želeli da prošire granice muzike, pa se može reći da su filmski umetnici svojim projektima i razmišljanjima ubrzali proces emancipacije zvuka (Thompson 2004, 191). Kao jedan od paradigmatičkih primera pomenuću prvi nemački dugometražni zvučni film *Melodie der Welt* (1929) Valtera Rutmana (Walter Ruttmann) koji je okarakterisan kao „prvi važan zvučni dokumentarac,²⁶⁰ prvi u kojem su muzički i nemuzički zvukovi komponovani u jedinstvenu celinu i u kojem su slika i zvuk kontrolisani jednim istim impulsom” (prema Dibbets 1999, 86).²⁶¹ ‘Čist’ zvučni dokumentarac, tj. „zvučni film bez slike” Rutman je ostvario u filmu *Weekend* (1930). Reč je o audio radu emitovanom posredstvom radija (kasnije samo na crnom platnu), a činjenica da se ovakvo ostvarenje određuje kao filmsko, upravo svedoči o snažnom sugestivnom dejstvu zvuka. Ovaj film je posebno značajan jer predstavlja jedan od prvih primera audio-montaže, realizovane od konkretnih zvukova okruženja (autor ih je sam zabeležio tokom jednog vikenda, u centru Berlina i njegovom predgrađu), snimljenih zvukova muzičkih instrumenta, objekata koji proizvode buku (poput čekića ili testere) i narativa. Savremenici su ostvarenje okarakterisali „kao projekat koji fotografiše prostor zvukom” i kao „simfoniju zvuka”, a sam autor ga naziva „slepim filmom” ukazujući upravo na moć zvuka da dokumentuje realnost i prizove slike (Shapins 2008, 6, 19). Stoga, *Weekend* ne predstavlja samo pionirsku studiju montaže zvuka, nego se može sagledati i kao preteča koncepta *konkretne muzike* i jedan od prvih primera prakse umetničkog preoblikovanja zvukova snimljenih na terenu (eng. field recordings), odnosno, zbog montiranja snimljenih zvukova, i kao jedan od prvih primera beleženja *zvučnog okruženja*. Iz tog razloga, Hulio d’Eskrivan ovo ostvarenje karakteriše kao delo

²⁵⁹ Moguće da je ovakav stav posledica Varezovog uticaja, tj. njegovog teksta „Organized Sound for the Sound Film”, kojeg je Kejdž imao priliku da pročita (Varèse 1940, prema Brown 2012, 105).

²⁶⁰ Ovde svesno koristim pridev „zvučni”, po analogiji sa terminom „zvučni film”.

²⁶¹ Ovome su prethodili i prvi pokušaji apstraktne vizuelne animacije prethodno nastale muzičke partiture, odnosno same muzike, kao što je to u Rutmanovom ostvarenju *Lichtspiel Opus I i II* (1921, 1923) (Dibbets 1999, 86).

zvukovne umetnosti na filmu, naglašavajući da su upravo u ovom kontekstu i počele prve „plastičke manipulacije zvukom” (cit. d’Escriván 2009, 66).

Ovakav princip rada sa zvukom zainteresovao je i Dzigu Vertova (Denis Arkadievitch Kaufman), čije je eksperimente Daglas Kan okarakterisao kao pokušaje onoga što bi se danas zvalo „audio umetnost” (Kahn 1990/2013, 315). Naime, već 1916, pre nego što se posvetio radu na filmu, Vertov je imao ideju da dokumentuje zvukove koje čuje, tj. da „fotografiše” zvukove okruženja, a onda i da ih organizuje primenom postupka montaže (Kahn 1990/2013, 315; Vertov 1924/1984, 40).²⁶² Kako bi stvorio „specijalne dokumentarne kompozicije” realizovane po principu muzičko-verbalne montaže, odnosno „laboratoriju slušanja”, Vertov se koristio stenografskim zapisima i gramofonskim snimcima (Vertov, prema Dovzhenko 2011).²⁶³ Njegov cilj je bio, dakle, da zabeleži zvuk da bi mogao dalje da ga organizuje: „imao sam originalnu ideju zasnovanu na potrebi za povećanjem naše mogućnosti da organizujemo zvuk, da slušamo ne samo pevanje ili violine, ustaljen repertoar gramofonskih ploča, već da pređemo granice uobičajne muzike. Odlučio sam da koncept zvuka obuhvata ceo čujni svet” (cit. prema Kahn 1990/2013, 315). Kako mu nisu bila dostupna sredstva pomoću kojih bi se posvetio isključivo eksperimentima sa zvukom, Vertov rešenje pronalazi u tehnologiji i principima zvučnog filma, pa Kan ističe da je njegov koncept *kino-oka* zapravo samo rezultat aktivnosti ‘izoštrenog’ (sl)uha (Kahn 1990/2013, 316; Kahn 1999, 139). Naime, u svom prvom zvučnom (dokumentarnom) filmu, *Enthusiasm: Symphony of the Donbass* (1930) (kojeg je inače okarakterisao kao „simfoniju buke”), Vertov upotrebljava konkretan, na terenu snimljen zvuk kao dokumentarno auditivno sredstvo, te ga sinhronizuje sa slikom, ali ne na način jednostavne korespondencije, već kompleksne interakcije (Vertov, prema Dovzhenko 2011).²⁶⁴ Kao i u prethodnim primerima, ovde se

²⁶² Već posle I svetskog rata započelo se sa eksperimentima sinhronizacije zvuka i slike. Primer je *fonofilm sistem* ranih 1920-ih.

²⁶³ Prema: <http://issuu.com/dovzhenkocentre/docs/enthusiasm> (pristupljeno 26. decembra 2014).

²⁶⁴ Ovaj film je realizovan po uzoru na neme filmove nastajale tokom 1920-ih godina, koji su dokumentovali život jednog grada i predstavljali urbani način života, zbog čega su nosili odrednicu „gradska simfonija”. Takvi filmovi bili su struktuirani po uzoru na simfonijski ciklus, odnosno simfonijski makroplan. Filmovi su se, stoga, sastojali iz nekoliko celina koje su se razlikovale po tempu i intenzitetu dešavanja. Primer takvog ostvarenja je film Valtera Rutmana (Walter Ruttmann) *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), kao i Vertovljev film *Человек с киноаппаратом* (1929) (Pompano 2003). Na našim prostorima takođe pronalazimo primer filmske ‘simfonije’ grada. Reč je o filmu *Priča jednog dana ili nedovršena simfonija jednog grada* snimljenom 1941. u Beogradu, reditelja Maksa Kalmića, a poznatom

‘sirov’ zvuk (zvuk industrijalizacije, zvuk voza, rudnika, fabrika i sl.) koristi kako bi se ukazalo na realnost, odnosno predstavila njena auditivna dimenzija.²⁶⁵

1948.

Princip beleženja konkretnih zvukova i njihove montaže (mada u cilju isticanja materijalnosti zvuka, a ne njegove evokativne dimenzije), odnosno manualnog rada sa zvukom, dobio je svoje pravo muzičko uobličenje pojavom *konkretne muzike* Pjera Šefera. Kao i njegovi prethodnici, Šefer je do inovacije došao nastojeći da „spase” i „oslobodi” muziku od rigidnih sistema (pre svih, dodekafonije), koristeći se tehnologijom kao najvažnijim i jednim sredstvom kojim se, prema njegovom mišljenju, može prevazići sveopšti umetnički kolaps (prema Hodgkinson 1987, 1). Kada govori o dometima tehnologije, Šefer najpre misli na principe snimanja zvuka i korišćenja snimljenog zvuka kao sredstva stvaranja, do čega je došao, baš poput Kejdža, posredstvom radijskog iskustva – radeći kao inženjer pri RTF-u, tj. interesujući se za delovanje radiofonskog studija krajem 1930-ih Šefer izdvaja snimanje kao postupak koji je ‘uzdrmao’ muzičko tle i trasirao put budućnosti muzike (baš kao što je pojava fotografije promenila dalji tok razvoja slikarstva), omogućivši da neponovljivi zvukovni događaj postane „spomenik, dokument, štivo za analizu i psihoanalizu”, tj. oličenje materijalizacije zvuka i sredstvo spoznaje njegove konkretne pojavnosti (Schaeffer 1966, 70). Pored toga, Šefer posebno ističe značaj postupka montaže, navodeći da je do ovakvog načina rada sa snimcima došao analizirajući metode povezivanja snimljenih filmskih sekvenci, čime i on potvrđuje da su radio i film predstavljali izvorišta eksperimentalnog rada sa zvukom (Schaeffer 1944/1970, 98). Šefer je, dakle, doživeo momenat o kojem je Varez maštao, momenat „najezde elektronike u muzici” kada je dobio mogućnost da konstruiše sistem i aparaturu za stvaranje *nove muzike* (cit. Schaeffer 1966, 405).

po numeru „Svi vi što maštate o sreći” (čiji je autor Alfred Pordes-Srećković) (vidi <http://youtu.be/FeDqmnFUK-c>) (pristupljeno 1. decembra 2014).

²⁶⁵ Vertov ovde prikazuje proces i posledice industrijalizacije, vizuelne i auditivne, odnosno ideje staljinističke ideologije, na primeru dokumentovanja svakodnevnog života u ukrajinskoj rudarskoj regiji Donbas.

Postavlja se pitanje, kakve zvukove je Šefer želeo da snima i montira, odnosno koje zvukove koristi kao kompozicioni materijal? U skladu sa svojim 'oslobodilačkim' namerama, Šefer se najpre fokusira na zvuk koji nije kanonski 'priznat' kao muzički, a to je onaj koji konkretno postoji svuda oko nas, ili jednom rečju, onaj koji postoji kao šum/buka.²⁶⁶ S jedne strane, kao i mnogi njegovi prethodnici i savremenici, Šefer se interesuje za zvukove koji omogućavaju kritiku zvukovne ograničenost i postojećih, tradicionalnih instrumenata, a koji „ne mogu da proizvedu ništa drugo sem tonova”; sa druge strane, on je sumnjičav prema potencijalima novog instrumentarijuma usmerenog isključivo na proširenje postojećih resursa (poput Martenoovih talasa, prepariranog klavira) (prema Palombini 1998, 18; Schaeffer 1952, 27, 181). Ipak, Šefer ne odbacuje zvukove starog sistema – naprotiv, on ih snima upravo kako bi ih 'izobličio' ('revitalizovao') i predupredio mogućnost uspostavljanja relacija sa 'starim' sistemom. Umesto da traga za apsolutno novim zvukovima, Šefer odlučuje da, po principu *pronađenog objekta*, iskoristi mogućnosti zvukova koji već postoje, ali koji će pomoću primene tehnologije dobiti nov kvalitet. On, dakle, istražuje i analizira zvuk, te na osnovu estetičkog kriterijuma odabira adekvatne objekte/zvukove (prema Moffit 2002, 235; vidi Srećković 2013).²⁶⁷ Tada ovaj odabrani zvukovni fragment postaje *zvučni objekt* (fr. le objet sonore) (kao objekt koji zvuči),²⁶⁸ sa kojim se dalje radi: on je materijal za razvrstavanje, klasifikovanje,²⁶⁹ oslušivanje, ispitivanje, analiziranje, obradu (sečenje, montiranje, miksovanje itd) (vidi Schaeffer 1966, 406–409). Tek posle ovih koraka, *zvučni objekti* bivaju pozicionirani u novi, muzički kontekst i tako postaju *muzički objekti* (fr. objets musical). Sada dolazimo do ključnog preduslova: da bi odabrani materijal postao *muzički objekt* on mora, prema Šeferovim pravilima, da bude 'očišćen' od

²⁶⁶ Šefer je zato najpre želeo da realizuje „Simfoniju buke” (fr. Symphonie de bruits).

²⁶⁷ *Objet trouvé* je: „Objekat koji je odabran na osnovu estetske vrednosti. Obično su ovi objekti sačinjeni od prirodnih materijala (recimo, školjka, drvo), mada neki umetnici pronalaze iste estetičke kvalitete i u objektima koji su industrijski proizvedeni. Moguće je kombinovati više ovih objekata u asambladž” (cit. Naumann 1999, 298).

²⁶⁸ Ovde takođe koristim pridev „zvučni” umesto „zvukovni” jer se u kontekstu Šeferove poetike termin *zvučni objekt* odnosi na konkretan objekat koji zvuči. Tek kasnijim manipulacijama, kada se akcentuje njegov zvukovni potencijal, ovaj objekat može da postane *zvukovni objekt*. Ipak, ja ovu sintagmu neću upotrebiti u kontekstu govora o Šeferovoj poetici jer sam kompozitor u tom slučaju koristi termin „muzički objekat”.

²⁶⁹ Kao što Rusolo klasifikuje buku, Šefer klasifikuje *zvučne objekte* u četiri kategorije: oni koji potiču iz 'živih izvora' (ljudski glasovi, zvukovi životinja), *buka* (na primer, škripanje vrata, zvukovi oluje, grmljavine, sirene bicikla, automobila, budilnika, kokosovog oraha i slično), zvukovi modifikovanih ili prepariranih instrumenata (poput klavira) i zvukovi tradicionalnih instrumenata (prema Holmes 2002, 94).

izvornog značenja uslovljenog izvorom zvuka (upor. Levi-Stros 1980, 25). Šefer, dakle, želi da učini konkretne zvukovne izvore neprepoznatljivim kako bi bile otklonjene bilo kakve asocijacije i pažnja slušalaca usmerena na otkrivanje i upoznavanje „unutrašnjosti njihovog uha” (Schaeffer 1952, 194; upor. Kahn 1999, 111). Navedene postupke Šefer je objedinio jedinstvenim terminom *konkretna muzika* 1948. godine, uz sledeće objašnjenje „Praksu komponovanja pomoću postojećeg materijala i eksperimentisanje sa pronađenim zvukovima... nazvao sam *konkretna muzika*, želeći da naglasim situaciju u kojoj se više ne suočavamo sa zvukovnim apstrakcijama, već, zapravo, sa zvukovima koji konkretno postoje i koji se mogu smatrati kompletnim i definisanim *zvučnim objektima*”²⁷⁰ (Schaeffer 1952, 22).²⁷¹ Šefer, dakle, nastoji da postavi *konkretnu muziku* kao novu muzičku paradigmu koja će odražavati njegovu bazičnu ideju o „stvaranju objektivne muzike zasnovane na različitim vidovima realnosti” (Schaeffer 1952, 100).

Istraživački odnos prema zvuku, rad sa zvukom kao stvaralačkim materijalom, fokusiranje na akustička svojstva zvuka, isticanje važnosti čina percipcije, brisanje granica između muzičkih zvukova i zvukova okruženja, odnosno povezivanje i izjednačavanje ova dva sveta – sve to određuje Šefera kao ključnog 'pretka' *zvukovne umetnosti*, koji je, uz Kejdža, zaista predodredio dalji tok emancipacije zvuka (Cox 2013; upor. Hegarty 2010, 33–4). Imajući ovo na umu, Kim-Koen razmišlja o mogućnosti prihvatanja 1948. godine kao granične i prelomne u procesu koji je vodio do profilisanja *zvukovne umetnosti*, kako zbog činjenice da je tada formulisan koncept *konkretne muzike*, tako i zbog činjenice da je baš te godine, u predavanju „Composer's Confessions”, Kejdž prvi put javno izneo ideju o 'komponovanju' tišinom (Kim-Cohen 2009, xix).²⁷² Ovde bi se, dakle, mogao načiniti hronološki 'rez' između dve etape 'oslobađanja' zvuka – *avangardne* (zvuk se tretira kao stvaralački materijal) i *neoavangardne* (zvuk postaje i

²⁷⁰ Koncept *konkretne muzike* Šefer postavlja u spisu *A la recherche d'une musique concrète* (1952).

²⁷¹ Ostvarenje *Étude aux chemins de fer* predstavlja prvi primer realizacije *konkretne muzike*. Ovo je jedno od pet dela nastalih 1948. godine koja je Šefer objedinio nazivom *Études de bruits* (u ovu grupu spadaju još: *Étude aux tourniquets*, *Étude au piano I*, *Étude au piano II* i *Étude aux casseroles*). Pomenuta ostvarenja prezentovana su posredstvom radija iste godine pod nazivom *Concert de bruits*, a tom prilikom predstavljeno je i delo *Concertino-Diapason (Étude pour piano et orchestre)*. Posle toga, nastala su konkretna dela: *Suite pour quatorze instruments* (1949), *Variation sur une flûte mexicaine* (1949), *Bidule en ut* (1950), *L'oiseau R.A.I.* (1950), a među njima najznačajnija su *Symphonie pour un homme seul* (1950) i *Orphée*, konkretna opera (1951) (vidi Manning 2004, 21–8).

²⁷² On još dodaje, očigledno rukovođen ličnim preferencijama, da je ova godina prelomna jer su se tada javili pionirski snimci Madija Votersa (Muddy Waters), kao i da Klement Grinberg 1948. godinu navodi kao odlučujuću za razvoj apstraktnog ekspersionizma (Kim-Cohen 2009, xix).

slušalački materijal), ne samo zbog konkretnih događaja, već i zbog činjenice da je posle II svetskog rata zaista usledio novi period celokupnog umetničkog razvoja (Kim-Cohen 2009, xx). Period posleratnog rada sa zvukom karakteriše intenzivnija razrada avangardnih ideja o zvuku, odnosno dalje preispitivanje ustaljenih umetničkih parametara, kapacitetom koji je proporcionalan ubrzanom tempu razvoja tehnologije. Posle rata, dakle, nastavljen je proces 'oslobađanja' muzike i zvuka u pravcu proširenja okvira muzike, ali i drugih umetničkih oblasti, te fokusiranja na zvuk kao objekat fascinacije. Iako se glavni tok emancipacije zvuka odvijao na muzičkom planu, posle rata zvuk u većoj meri nastanjuje i polje vizuelnih umetnosti (tj. kako ih Koen naziva, „galerijskih umetnosti”, odnosno „neretinalnih vizuelnih umetnosti”, prema Dišanu), zahvaljujući umetnicima hepeninga, fluksusa, minimalistima, konceptualistima, koji su, na temelju kritike grinbergovskog modernističkog diskursa i ideje o autonomiji medija, shvatili da samo oko ne može da 'izmiri' savremene umetničke potrebe (Kim-Cohen 2009, xxi; vidi Nikolić 2012, 91). Iako su hibridne umetničke forme istorijski fenomen čija se pojava može pratiti čak od doba antike (*mousike* je rani primer),²⁷³ potreba za učestalijim ukrštanjem različitih medija zasigurno je posledica krize modernizma, krajem 1950-ih i početkom 1960-ih, koja se manifestovala 'urušavanjem' narativa o autonomiji medija i umetničkih oblasti, formulisanoj još u 18. veku, a do krajnjih granica razrađenog u Grinbergovom govoru o apstraktnom ekspresionizmu (Shaw-Miller 2002, 2; Foster 1985, xiii).

Upravo usled ovog obrta muzikološka vizura mora da bude izoštrena, odnosno upotpunjena nalazima istorije umetnosti, zbog čega je i moja periodizacija 'oslobađanja' zvuka na avangardnu i neoavangardnu fazu bliža onoj koju bi uspostavio istoričar umetnosti. Muzikološka aproprijacija strategija istorije umetnosti moguća je jer muzikologija funkcioniše prema modelu *insterdisciplinarne interpretacije i kompetencije* (koji je, podsećam, uspostavila Mirjana Veselinović-Hofman), što znači da ću govor o neoavangardnim primerima rada sa zvukom formirati na tlu muzikologije, kroz uspostavljanje dijaloga sa diskursima istorije umetnosti, ostvarujući interakciju između ova dva tipa diskursa (koja može da vodi i ka njihovoj transformaciji) (vidi Veselinović-Hofman 2007, 49).

²⁷³ Raspravu o hibridnim umetničkim pojavama vidi od str. 174.

Buka je 'oslobođena' – u kontekstu neoavangarde

Zvuk u polju skulpture

U tekstu „The New Sculpture”, koji je nastao baš 1948. godine, Grinberg je istakao da je došao momenat kada skulptura treba da osvoji još veće polje izraza nego slikarstvo, ukazujući na potrebu proširenja ove oblasti, pre svega u pravcu usvajanja logike kubizma – reč je o „konstrukciji-skulpturi” koja bi trebalo da nastane prema kubističkom kolažnom principu, upotrebom industrijskih materijala (Kim-Kohen 2009, 34). Međutim, ni Grinberg, a ni Rozalind Kraus govoreći o skulpturi u „proširenom polju” tridesetak godina kasnije, ne uzimaju u obzir mogućnost korišćenja zvuka kao 'skulptorskog' materijala, iako je to, setimo se, još 1916. demonstrirao Marsel Dišan. Ipak, objašnjenje koje Krausova daje o novoj skulpturi (konkretno, skulpturi nastaloj posle 1950-ih) – kao pojavi koja 'izvrće' sopstvenu logiku i kombinuje ono što je do nedavno bilo izuzetak u trodimenzionalnom kontekstu – ukazuje na prihvatljivost ove opcije (Kraus 1979/1983, 36). Zaista, mogućnost korišćenja zvuka kao trodimenzionalnog materijala ne samo da je bila prihvatljiva, već je bila i učestala među vizuelnim umetnicima u posleratnom periodu. Jedan od prvih slučajeva 'ulaska' zvuka u sferu vizuelnih umetnosti u posleratnom periodu jeste, dakle, koncept *zvukovne skulpture* – skulpture koja se zasniva na zvuku, odnosno skulpture mišljene tako da proizvodi zvuk (Licht 2007, 199). Zbog toga *zvukovnu skulpturu* Liht određuje kao najstariji oblik *zvukovne umetnosti* (Licht 2007, 199; upor. H. Davies 2013a).²⁷⁴

- o skulpture kao muzičke kutije

Među prvim radovima tog tipa su oni koji su nastali po uzoru na Dišanov model, tj. oni koji funkcionišu po principu muzičke kutije kao kutije iz koje se emituje zvuk. Ovde spada asamblaž skulptora Džozefa Kornela (Joseph Cornell) *Fortune Telling Parrot* (*Parrot Music Box*, vidi siku br. 2) (1937. ili 1945), sačinjen od kutije u kojoj se nalazi papagaj, simbol putujućeg predskazivača sudbine, kao i muzička kutija povezana sa cilindričnim objektom koji se okreće dok se čuje muzika (Ades 1980, 37). Potom,

²⁷⁴ Prve izložbe posvećene *zvukovnoj skulpturi* održane su sredinom 1970-ih, iako su prvi radovi ovog tipa nastali znatno ranije (H. Davies 2013b).

pomenuću rad *Music Box* (1953, vidi sliku br. 3) slikara Roberta Raušenberga (Robert Rauschenberg), nastao u periodu umetnikovog druženja sa Kejdžom.²⁷⁵ Reč je o drvenoj kutiji na čijim bočnim unutrašnjim stranama su zabodeni ekseri; u kutiji se nalaze i tri kamena koja, kada se kutija protrese, proizvode zvuk u dodiru sa ekserima (Hovancsek 2002). Posle ovoga, Raušenberg je nastavio da eksperimentiše sa zvukom: 1956. nastaje „kombinovana slika” *Broadcast* čija je površina dopunjena sa tri radio aparata koja emituju zvuk; potom, 1962, realizovana je „skulpturalna instalacija” *Oracle*, sačinjena od pet mobilnih objekata-skulptura iz kojih pet radio uređaja, kojima upravljaju posetioci, emituje zvukove; 1968. Raušenberg realizuje interaktivnu instalaciju *Soundings* – konstrukciju sačinjenu od tri sloja pleksiglasa (prvi ima srebrni odsjaj, te deluje kao ogledalo, a druga dva predstavljaju slike drvenih stolica); iza panela se emituje svetlost čiji intenzitet varira u zavisnosti od zvuka koji proizvode posetioci, pa vizuelni rezultat zavisi od zvukovnog impulsa (Hovancsek 2002).²⁷⁶



Slika br. 2: Džozef Kornel,
Fortune Telling Parrot (Parrot Music Box)
 (1937/1945)
 (izvor:<http://www.guggenheim.org/>)

²⁷⁵ Ovaj uticaj nije bio jednosmeran. Poznato je da su Raušenbergova bela platna ohrabrila Kejdža da razradi koncept tišine (vidi Miladinović Prica 2012, 105).

²⁷⁶ Prema: <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/899>, pristupljeno 27. decembra 2014.



Slika br. 3: Robert Rauschenberg,
Music Box (1953)
(izvor: <http://www.rauschenbergfoundation.org>)

Dalje, konceptualni umetnik Robert Moris (Robert Morris) je 1961. godine realizovao rad *Box with the Sound of Its Own Making* koji predstavlja drvenu kocku sa ugrađenim zvučnikom posredstvom kojeg se emituje tročasovni snimak zvukova zabeleženih tokom rada na skulpturalnom segmentu dela (Delehanty 1981/2013, 31).²⁷⁷ Zanimljivo je reći da ovo delo isprva nije prezentovano u galerijskom kontekstu, već je 'izvedeno' na način izvođenja muzičkog ostvarenja, najpre na javnom koncertu,²⁷⁸ a potom u stanu samog umetnika, kada je i Kejž bio u publici (Kim-Cohen 2009, 45). Prema Kim-Koenu, ovaj rad predstavlja najraniji primer simultanog postojanja dela kao skulpture i dela kao *zvukovnog rada*, odnosno kao „zvuka skulpture i skulpture zvuka”, zbog čega deluje kao model od kojeg i zvuk i skulptura mogu da

²⁷⁷ Slikar Roman Opalka (Roman Opalka) je takođe koristio snimač zvuka kao sredstvo koje učestvuje u stvaralačkom procesu. Naime, on je 1965. počeo da realizuje serije slika (pod nazivom *OPALKA 1965/1 – ∞*) na kojima je ispisivao redne brojeve (od gornjeg levog ugla, do donjeg desnog ugla), a svaka nova slika je nastavljala brojanje od mesta gde se prethodna završila. Nakon tri godine Opalka uključuje i snimanje zvuka, odnosno sopstvenog brojanja, u ovaj proces (pretpostavljam zbog mogućnosti nastanka, tj. predupređivanja greške pri brojanju). Poslednji broj koji je naslikao je 5607249 (vidi http://opalka1965.com/fr/index_fr.php?lang=en) (pristupljeno 13. maja 2014).

²⁷⁸ Koncert je organizovao Henri Flint (Henry Flint) 1961. na Harvardu, a pored Morisovg rada prezentovana su i dela La Mont Janga i Ričarda Maksfilda (Richard Maxfield) (Kim-Cohen 2009, 45).

'profitiraju' (Kim-Cohen 2009, 47). Skulptor Dejvid Džejkobs (David Jacobs) 1963. godine realizuje rad *Diamond Box* – aluminijumsku kutiju sa zvučnikom. Među radove 'u kutiji' spada i ostvarenje muzičara Džoa Džonsa (Joe Jones) *Flux Music Box* (1965) – plava plastična kutija koja sadrži dečije muzičke kutije, kao i rad nemačke umetnice Meri Bauermajster (Mary Bauermeister) *Music Box* (1965). Ovo ostvarenje, iako naziv to ne sugerise, ne proizvodi muziku, ali otkriva da zvuk postoji u notnom zapisu, tačnije u zapisu Karlhajna Štokhauzena koji čini 'podlogu' ovog dela (H. Davies 2013a).²⁷⁹ Ovakvu koncepciju možemo da povežemo sa pojavom fluksusa kao prvog 'pokreta' koji je u većoj meri približio i objedinio polje muzike i vizuelnih umetnosti (Draxler 2009/2011, 143). No, pre nego što se osvrnem na zvukovne domete fluksusovaca, ukazaću na još jedan model korišćenja zvuka kao svojstva skulpture – reč je o modelu *muzičkog instrumenta* prema kojem nastaje skulptorski rad koji zvuči. Iako Liht i Kim-Koen radije ne određuju ovakve radove kao *zvukovne skulpture*, već više kao muzičke instrumente, njihova svojstva ipak objedinjuju skulptorski i muzički način mišljenja, oblik i zvuk, što bi značilo da je moguće dvojako definisanje *zvukovne skulpture*: kao „komada oblikovanog zvuka” (kako objašnjava Bil Fontana) ili kao objekta koji proizvodi zvuk i koji podseća na muzički instrument (cit. Licht 2007, 199; vidi Kim-Cohen 2009, 47; Connor 2005/2011, 136).²⁸⁰

- o skulpture kao drugi muzički instrumenti

Pionirski rad na ovom polju sprovela su braća Baše (Fransoa je bio skulptor, a Bemar inženjer), razvijajući od 1952. godine koncept *zvukovnih skulptura*, odnosno *struktura*, do kojeg su došli proučavanjem akustike i svojstava muzičkih instrumenata. Reč je o dvojakom konceptu čije je određenje i značenje uslovljeno kontekstom izlaganja rada: naime, rad koji je namenjen predstavljanju u galerijskom ili javnom prostoru akcentuje oblik, pa se u tom slučaju može

²⁷⁹ Bauermajsterova, inače Štokhauzenova druga supruga, bila je jedna od ključnih figura za razvoj fluksusa u Evropi. Naime, u periodu od 1960. do 1962. u njenom ateljeu u Kelnu, gde su se okupljali umetnici poput Kejdža, Dejvida Tjudora (David Tudor), Džordža Brehta (George Brecht), Nam Džun Pajka (Nam June Paik), intenzivno su promovisani novi umetnički koncepti, kao što su indeterminizam, neintencionalnost, upotreba zvukova svakodnevice (vidi više Vrtikapa 2013, 13).

²⁸⁰ Kompozitor Heri Parč je nastojao da realizuje nove instrumente koji su pored zvukovnog, ostvarivali i specifičan vizuelni efekat, a u skladu sa stavom da je potrebno stvarati dela koja će zadovoljiti sva čula (Partch 1967/1975, 90). Neki od njegovih vizuelno efektnih instrumenata, nastalih posle 1941, su *drvo od tikve* i *kupasti gongovi* (upor. H. Davies 2013b).

govoriti o *zvukovnoj skulpturi* (fr. *sculpture sonore*), sačinjenoj od većih komada stakla, gvožđa, čelika, aluminijuma (uz upotrebu plastičnih 'balona', kartonskih 'komete', metalnih 'folija' kao amplifikatora) (slika br. 4); u suprotnom, kada je rad namenjen muzičarima, akcenat je na zvuku, tj. otkrivanju muzičkog potencijala skulpture i tada se može govoriti o *zvukovnoj strukturi* (fr. *structure sonore*) (slika br. 5) (Baschet 1987, 108).²⁸¹ U tom kontekstu, zbog načina proizvodjenja zvuka (primenjuju se tehnike sviranja membranofonih, idiofonih i kordofonih instrumenata) i zvukovnog rezultata, ove skulpture se često nazivaju muzičkim instrumentima.²⁸² Bez obzira na različite nazive, kontekste predstavljanja i pozicije percepcije, ono što čini poetičku konstantu ostvarenja braće Baše i ono što objedinjuje *zvukovne skulpture* i *strukture* jeste težnja za ostvarivanjem saglasja između oblika, zvuka i participacije publike. Oni tako, s jedne strane, prezentuju dovršeni umetnički objekat koji treba vizuelno i zvukovno da preoblikuje prostor i ambijent u koji je postavljen, a sa druge, prezentuju sredstvo stvaranja koje će omogućiti muzičarima i svim drugim posmatračima da stvore soptvenu umetnost koja zvuči (Baschet 1987, 110; upor. B. Baschet 1975; F. Baschet 1975).²⁸³ Ovi radovi, stoga, najavljuju pojavu *zvukovne instalacije* za koju je učešće publike, videćemo, od ključnog značaja.

²⁸¹ Pjer Šefer je takođe razmišljao o strukturi kao modelu prema kojem sagledava *zvučne objekte*. U vezi sa tim, on tumači *zvučni objekat* kao „intencionalnu celinu koja se konstituiše pomoću mentalnih aktivnosti u ljudskoj svesti“ (Schaeffer 1966, 263; vidi više Srećković 2011, 135–8). Simptomatično je to da se i Bašeovi i Šefer bave strukturama upravo u vreme razvoja strukturalizma.

²⁸² Bašeovi su od 1954. saradivali sa muzičarima Žakom i Ivon Lazri (Jacques i Yvonne Lasry) koji su koristili njihove skulpture kao muzičke instrumente. Pored ovih umetnika, skulpture braće Baše kao izvore zvuka koristili su Lik Ferari, Fransoa Bel, Toru Takemicu (Toru Takemitsu) i drugi.

²⁸³ Posle 1964. ovi radovi imali su još jednu namenu: korišćeni su u edukativne svrhe, odnosno u svrhe muzikoterapije (vidi detalj. Baschet 1987, 111–2).



Slika br. 4: Braća Baše,
Zvukovna skulptura (1964)
 (izvor: <http://slash-paris.com>)



Slika br. 5: Braća Baše,
Zvukovna struktura (1964)

Tokom 1950-ih nastavljen je trend realizacije skulpturalnih radova po uzoru na muzičke instrumente/muzičke prakse, a koji su proizvodili zvuk u interakciji sa publikom. Među njima je ostvarenje *Theremin Piece* Čarlsa Metoksa (Charles Mattox), umetnika poznatog po audio-kinetičkim skulpturama. Kada se skulptura zaljulja, metalne šipke koje su u njenom središtu proizvode zvuk, koji se, kako naziv sugerše, može prezentovati i u pratnji teremina (Mattox 1969/1975, 86). Čelične žice su glavni izvor zvuka u skulpturama Rejnholda Markshauzena (Reinhold Marxhausen), među kojima su i one koje mogu služiti za 'privatnu' upotrebu – reč je o seriji džepnih skulptura nazvanih „zvezdana prašina” korišćenih u cilju proizvodjenja 'umilnih' zvukova (Marxhausen 1975, 69). Čelično-metalne skulpture koje nalikuju instrumentima stvarao je i skulptor Robert Rutman, kasnih 1960-ih. Kao i u prethodnim slučajevima, njegove skulpture ne liče samo na instrumente, već mogu i da se 'ponašaju' kao instrumenti, pre svega gudački (*Stell Cello*), u ansamblu kojeg je autor oformio upravo tim povodom (*Steel Cello Ensemble*, 1975).

- o kinetičke zvukovne skulpture

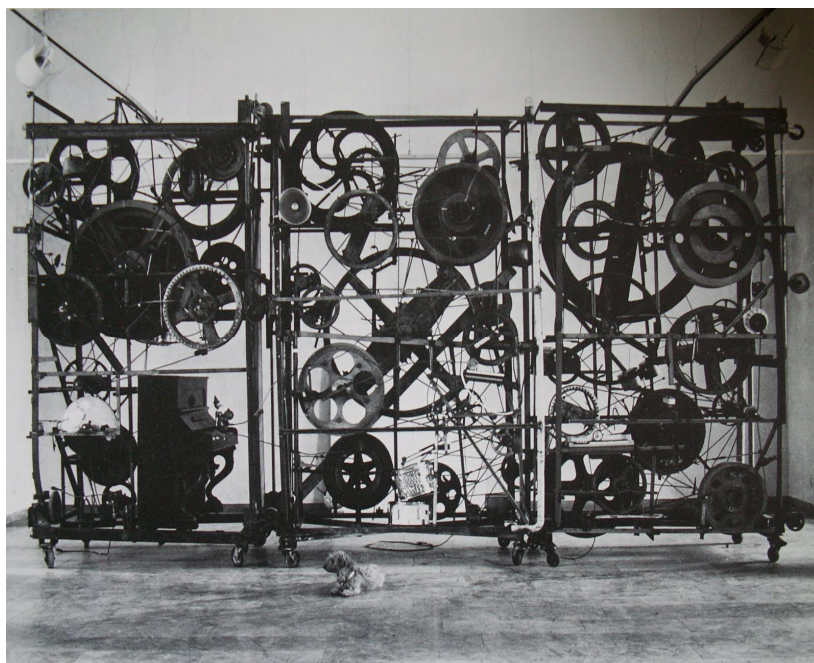
Pored skulptura koje su proizvodile zvuk usled angažmana posmatrača, nalik muzičkim instrumentima, realizovane su i skulpture čiji su mehanizmi samostalno proizvodili zvuk. Takve su bile kinetičke skulpture Žana Tingelija (Jean Tinguely), umetnika koji je već 1938. eksperimentisao sa zvukom i mehaničkim pokretom pomoću električnog motora, da bi potom svoje eksperimente intezivirao tokom i nakon 1950-ih, kada nastaju serije radova *Relief Meta-mechanique Sonore I* (1955–61) realizovane od otpadnih materijala kao generatora apstraktne buke, namenjenih kako gledanju, tako i slušanju (slika br. 6).²⁸⁴ Međutim, inovacija koja je možda čak i značajnija za razvoj *zvukovne umetnosti* od pomenutih radova, datira iz 1963. godine kada su zvukovi Tingelijevih skulptura prvi put snimljeni tokom jedne izložbe i objavljeni na nosačima zvuka, što je, koliko mi je poznato, prvi slučaj realizacije zvukovnog zapisa skulpture.²⁸⁵ Budući da su mnoge Tingelijeve skulpture bile zasnovane na konceptu samouništenja moguće je pretpostaviti da je snimanje predstavljalo način prezervacije jednog segmenta njegovog rada. Iako je svojim radovima ukazivao na „nasilje modernog doba u kojem više nema mesta za ljudsko biće”, Tingeli je dopustio da ljudsko biće ipak pobedi nasilje slušanjem, priznajući tako da čovek još uvek figurira kao subjekt modernog doba (cit. prema Šuvaković 2011, 466; vidi. Hansen 2004, 2–12). Postavlja se pitanje zašto je snimanje zvuka, a ne recimo fotografisanje, odabrano kao sredstvo prezervacije? Rekla bih da se razlog može tražiti u aktuelnosti samog postupka koji je nudio pregršt novih mogućnosti,²⁸⁶ između ostalog i

²⁸⁴ U tom kontekstu, trebalo bi pomenuti i rad *Mes étoiles: concert pour sept peintures* (1958), seriju radova *Méta-Harmonies* (1978) i rad *Klamauk* (1979). Pored Tingelija, rane primere skulptura zasnovanih na zvuku i mehaničkom pokretu, realizovali su i: Takis (Vassilakis Takis) koji stvara radove na bazi elektromagnetizma kasnih 1950-ih (*Signals*); Štefan fon Hune (Stephan von Huene) – od 1964. stvara audiokinetičke skulpture koje je nazivao „muzičkim mašinama” pod uticajem starih mehaničkih instrumenata (*Kaleidophonic Dog, Tapdancer, Washboard Band, Rosebud Annunciator*); Džo Džons od 1962. eksperimentiše sa mehaničkim muzičkim instrumentima, kreirajući objekte kao što su muzički čamci, solarni muzički kišobrani, instrumenti na točkovima (*The Longest Pull Toy in the World*) i sl; Dejvid Džejkobs (David Jacobs) od 1967. stvara zvukovne kinetičke skulpture, zvukovne performanse i izložbe, a poznat je po istraživanju zvuka strujanja vazduha kroz razna creva i cevi (vidi: <http://www.stephanvonhuene.de/>, pristupljeno 26. decembra 2014; Jacobs 1975, 35). Na ovoj liniji kasnije nastaju i radovi francuskog kompozitora Pjera Bastijena (Pierre Bastien) u čijem fokusu je kinetički zvuk. Recimo, 1986. on osmišljava mehanički orkestar sačinjen od muzičkih 'robota' koji se aktiviraju elektromotorima, nazvan Mecanium, a koji sviraju najrazličitije instrumente (vidi više: <http://www.pierrebastien.com/en/biography.php>) (pristupljeno 28. avgusta 2014).

²⁸⁵ Snimci *zvukovnih skulptura/struktura* braće Baše objavljeni su 1965. godine.

²⁸⁶ O tome svedoče i elektroakustički radovi vizuelnih umeznika kao što su Karel Apel (Karel Appel) – *Musique barbare* (1961) ili Žan Dibife (Jean Dubuffet) koji se zanimao za snimanje i monitiranje zvuka tokom 1960-ih (H. Davies 2013a).

mogućnost korišćenja zvuka kao materijala za manuelno oblikovanje.²⁸⁷ Ulazak zvuka u galerijski prostor jeste predstavljao revolucionaran i anticipatorski korak; no, čini se da je izmeštanje skulpturalno proizvedenog zvuka iz reprezentacijskog javnog prostora u performativni, privatni kontekst,²⁸⁸ postupak koji je podjednako bio značajan za najavu i pojavu *zvukovne umetnosti*, a o kojem se danas gotovo i ne govori. Uz to, u ovom kontekstu prepoznaje se još jedan princip koji je svojstven *zvukovnoj umetnosti* – remedijacija, o čemu ću više govoriti u završnom segmentu rada. Često se zanemaruje da ovaj 'dvosmerni' rad sa zvukom upravo čini srž *zvukovne umetnosti*, zbog čega sam se i opredelila da *zvukovnu umetnost* dvojako odredim, kao *reprezentacijsku* i kao *performativnu*.



Slika br. 6: Žan Tingeli, *Méta-Harmonies II* (1979)

(izvor: <http://www.tinguely.ch>)

²⁸⁷ Uz to, jedan od primera korišćenja ovih potencijala je britanski audio magazin *Audio Arts* (1972–2006) objavljivan na audio kasetama (pa na pločama i diskovima), na kojima su bili zabeleženi razgovori, izvođenja, zvukovni radovi. Zbog toga je, jedan od inicijatora projekta, Vilijam Furlong (William Furlong), inače skulptor, ove nosače zvuka opisivao kao „zvukovne skulpture”, tj. 'organizam' sačinjen od različitih zvukova (Furlong 2006).

²⁸⁸ To je činio i skulptor i slikar Ginter Maš (Günter Maas) koji je svoje slike remedijalizovao u *zvukovne skulpture*, od 1963, pomoću specijalnog Simensovog sintisajzera sa ugrađenim fotoelektričnim senzorima.

- o 'ambijentalne' zvukovne skulpture/zvukovne skulpture u ambijentu

'Akuzmatičko', audio prezentovanje skulpturalno 'generisanog' rada, dovodi nas do pitanja ambijentalnog potencijala zvuka, kojim su se takođe mnogi umetnici bavili. Među njima je umetnik *zvukovne skulpture* Hari Bertoja. Istražujući zvukovne mogućnosti metala (bronz, bakra, nikla) kao materijala za stvaranje masivnih skulptura, Bertoja se prvenstveno fokusira na zvukovno oblikovanje ambijenta, zbog čega upravo bira metal kao izvor zvuka. On tako dolazi do koncepta „zvukambijent” (sonambient), opisujući ga kao prostorno i zvukovno okruženje, koje je realizovao u seriji istoimenih radova (takođe prezentovanih i u audio formatu), u periodu od 1960. godine (Bertoja 1975, 20; 1987/2011, 186; H. Davies 2013a).²⁸⁹

Istraživanje ambijenta, tj. obogaćenje ambijenta novim zvukovima je bazični poetički princip Bila Fontane. On to, na primer, čini tako što raspoređuje *zvukovne skulpture* u prostoru imajući u vidu karakteristike samog prostora. To je slučaj sa njegovim prvim radovima (okarakterisanim kao „zvukovnim ili muzičkim skulpturama”), koji inače otkrivaju njegovu muzičku zaledinu, jer se uglavnom zasnivaju na korišćenju muzičkih instrumenata kao izvora zvuka (*Phantom Clarinets, Musical Sculpture for English Handbells*, 1974, *Piano Sculpture, Pipe Phase*, 1978; *Musical Sculpture for Carillon*, 1988) (Fontana 1996). Pored toga, Fontana transformiše određeno okruženje realizujući *zvukovne skulpture* sa rezonatorima. Ovi radovi nastaju ozvučavanjem većih rezonantnih predmeta (poput zvona) koji se postavljaju na krov ili terasu nekog objekta, ili ozvučavanjem objekata koji već postoje negde u spoljašnjem prostoru (zvona katedrale San Deni – *Perpetual motion*, 1992; mosta – *Oscillating Steel Grids Along the Brooklyn Bridge*, 1983) ili ambijenata (pristanište u Sidneju – *Kirribilli wharf*, 1976), te prenošenjem zvuka u novi ambijent (bilo da je reč o galerijskom ambijentu ili ambijentu na otvorenom). Iako radove ovog tipa naziva skulpturama, Fontana u ovom slučaju ne proizvodi konkretne objekte, već ozvučava postojeća arhitektonska zdanja, pa ona postaju monumentalne *zvukovne skulpture*. Recimo, to je slučaj u radu *Sound Island* (1994, Pariz) u kojem Fontana 'transformiše' Trijumfalnu kapiju u zvukovni objekat tako što je 'oblaže' zvučnicima sa kojih se uživo emituje zvuk vode i talasa sa normandijske obale, čineći tako kontrastežu uobičajenim

²⁸⁹ Ambijent se može definisati kao prostorno i vremenski određena kategorija i vezuje se za percepciju određenog mesta. Ambijent može da bude subjektivan i objektivn, jer ga, se jedne strane, određuje živo iskustvo ljudi, a sa druge, formirano okruženje. Zbog toga, ambijent odlikuje stalni razvoj i proizvodnja značenja (Thibaud 2011, 43).

zvukovima, zvukovima bučnog saobraćaja.²⁹⁰ Fontana, dakle, ambijentalne zvukove 'dislocira' u novi kontekst, te tako menja njihovo izvorno akustičko značenje, ali i značenje/zvučanje samog ambijenta u koji 'umeće' zvukove (vidi Fontana 1987, 143–4). S obzirom na to da Fontanini radovi akcentuju ideju istraživanja, oblikovanja i artikulisanja prostora i okruženja zvukom, oni se mogu okarakterisati i kao *zvukovna instalacija*, još jedan važan koncept za razvoj *zvukovne umetnosti*, o čemu ću uskoro govoriti (upor. Bishop 2005, 6).

Pre toga, htela bih da ukažem na prve primere rada sa zvukom u prostoru na srpskoj umetničkoj sceni, pa čak i na prve primere korišćenja zvuka kao graditelja ambijentalne celine u svetu, u realizaciji Marine Abramović. Ona koristi zvuk kao stvaralački materijal na početku svog „beogradskog perioda”,²⁹¹ koji predstavlja, kako sama kaže, 'kamen temeljac' njenog opusa i ujedno svedočanstvo o aktuelnosti i raznovrsnosti beogradske/jugoslovenske umetničke scene osme decenije (Denegri 1996, 99; Janković 2012, 20).

- o ka instalaciji

Posle okončanih studija slikarstva i samostalne izložbe slika 1970. godine, Marina Abramović čini radikalni poetički obrt, odlučuje da definitivno napusti slikarstvo i okreće se novim umetničkim konceptima (akcijama, performansu, telesnoj umetnosti, od 1973). Zanimljivo je da je ona došla do ovih praksi upravo pomoću zvuka, stvarajući od 1971. godine *zvukovne ambijente/instalacije* kao „prostore lišene prisustva materijalnog umetničkog predmeta”, ali i prisustva umetnikovog subjekta koji će tek osvojiti 'krupni plan' sa realizacijom performansa (cit. Denegri 1996, 100; Janković 2012, 30).²⁹² Reč je o galerijskim i izvan galerijskim radovima, odnosno prostorima u kojima se putem zvučnika emituju različiti snimljeni sadržaji, a koji problematizuju tada sveprisutno, globalno pitanje dematerijalizacije umetničkog objekta (Denegri 1996, 100, 7). Ovome je, bez sumnje, doprineo razvoj tehnologije i novih medijskih sredstava izraza, koji je podstakao kritiku klasičnih, zanatskih slikarskih i skulptorskih tehnika, a naročito, u ovom slučaju, onih koje se odnose na realizaciju koncepta pejzažne slike, dominantnog žanra srpskog umerenog modernizma (Janković 2012, 25, 30, 32). Zvuk tako

²⁹⁰ Vidi više na stranici: <http://www.resoundings.org/>.

²⁹¹ Ovaj period traje do 1976. godine, kada se Marina Abramović seli u Amsterdam.

²⁹² U ovom periodu, tačnije od 1971. do 1973, Marina Abramović deluje u okviru neformalne grupe šestoro umetnika, okupljene oko Studentskog kulturnog centra, osnovanog 4. aprila 1971. godine. Među njima su bili: Slobodan Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Dragoljub Raša Todosijević i Gergelj Urkom.

postaje sredstvo otpora Marine Abramović, odnosno sredstvo 'oslikavanja' realnih pejzaža i stvaranja novih ambijenata. To je najpre realizovano u radu *Drvo* (1971) postavljanjem zvučnika na drvo ispred Galerije SKC-a sa kojeg se emituje cvrkut ptica (slika br. 7), a po sličnom principu je osmišljen rad *Ozvučen prostor, rušenje zgrade* (1972) tokom čije postavke se sa zvučnika postavljenog na osvetljenu zgradu SKC-a emitovao zvuk rušenja zgrade. Među galerijskim radovima i radovima u zatvorenom prostoru nalazi se rad *Kutije* (1971) – dve kartonske kutije bile su postavljene unutar Galerije SKC-a iz kojih je emitovan zvuk blejanja ovaca, huke mora, vetra, zvuk pucnja; *Zvučni prolaz, rat* (MSU, 1971),²⁹³ u kojem umetnica 'postavlja' zvuk repetiranja mitraljeza na ulaz u Galeriju kroz koji posetioци moraju da prođu; *Aerodrom* (foaje SKC-a, 1972) zasnovan na glasu spikera koji na svaka tri minuta poziva na nemoguća putovanja (Janković 2012, 34–5). Iako se u ovim radovima participacija slušalaca/posetilaca podrazumeva, Marina Abramović pokušava da dodatno ohrabri njihov angažman uvođenjem verbalnih instrukcija, nalik onim fluksusovskim, otkrivajući 'demokratizaciju' umetnosti kao još jedno od fundamentalnih pitanja beogradske (ali i svetske) neoavangarde (Janković 2012, 33). Tako rad *Šuma* (MSU, 1972), sačinjen od nekoliko stolica, emitovanog zvuka vetra, ptica, drugih životinja, ljudskih koraka (posredstvom skrivenog kasetofona), sadrži instrukciju: „Ovo je šuma. Sedi. Hodaj. Odmaraj se. Napiši šta si doživio” (Janković 2012, 33). Još veći stepen demokratizacije, odnosno dematerijalizacije umetničkog prepoznaje se u radu *Beli prostor* (SKC, 1972),²⁹⁴ realizovanom na liniji Raušenbergovih i Kejdžovih dometa 'izlaganjem' zvuka rada magnetofona u ovalnom galerijskom ambijentu, oblepljenom belim papirom, ponovo sa instrukcijom: „Uđi u beli prostor. Slušaj” (Janković 2012, 34).²⁹⁵ Umetnica ide još dalje u pisanju instrukcija, približavajući se sasvim proceduri

²⁹³ Ovaj rad još nosi naziv *Zvučni ambijent, rat*.

²⁹⁴ U katalogu izložbe iz 1972. godine, kada je prvi put i predstavljen, ovaj rad je nazvan *Zvučni ambijent Belo* i opisan je kao „kružni beli prostor ozvučen odjekom zategnute žice” (Janković 2012, 34).

²⁹⁵ U svom prvom performansu *Ritam 10* (avgust 1973) umetnica takođe koristi zvuk. Naime, rad je bio izveden sa deset različitih noževa i dva kasetofona. Umetnica najpre boji nokte leve ruke plavim lakom, uz nasumično odabranu muziku sa radija; zatim isključuje radio i uključuje kasetofon kako bi snimila naredni segment performansa tokom kojeg ruku sa obojenim noktima stavlja na beli papir na podu, dok desnom rukom zapada noževa između raširenih prstiju. Pri posecanju, svaki put je menjala nož. Kada je upotrebila sve noževe, napravila je pauzu, a onda je uključila drugi kasetofon kako bi pustila snimak prvog dela performansa, na čijem fonu je ponovila 'igru' sa noževima. Uzdah koji se čuo sa kasetofona, navodio je da se svaki put povredi na istom mestu. Rad se završava emitovanjem snimaka oba dela performansa. Zvuk u ovom slučaju predstavlja reminiscenciju na izazvane povrede (Janković 2012, 45–6).

opisivanja performansa, u radu *Predlog za ozvučeni prostor* (april, SKC, 1973).²⁹⁶ Ovi radovi, iako formalno mogu da budu okarakterisani kao *zvukovne instalacije*, zapravo ovim instrukcijama izlaze iz tog polja, zbog čega ih autorka i ne određuje ovim imenom, već terminom „zvučni ambijent”, verovatno imajući na umu radove umetnika fluksusa, ali, moguće je, i savremena dešavanja na polju rada sa zvukom, kako onih koji se tiču *zvukovnih instalacija*, tako i onih koji problematizuju koncept *zvučnog okruženja*. Pored toga što ambijent u kojem stvara ova umetnica zvuči, zbog čega ga ona i određuje kao *zvučni ambijent*, i pored toga što je reč o ambijentu sačinjenom od zvukova, kada možemo da kažemo da je reč o *zvukovnom ambijentu*, on je svakako i *ozvučeni ambijent*, što je termin koji bi mogao da figurira u kontekstu poetike ove umetnice, ali i u drugim slučajevima kada se vrši ovakav tip intervencije u prostoru. U tom smislu, *zvučni ambijent* bi mogao da bude svaki ambijent (ako se složimo sa Kejždžovom konstatacijom da i tišina podrazumeva zvuk), mišljen bez namere da se akcentuje zvuk, dok *zvukovni* i *ozvučeni ambijenti* predstavljaju ambijente 'oblikovane' sa idejom o zvuku.



Slika br. 7: Marina Abramović, *Drvo* (1971)
(izvor: <http://www.skc.org.rs>)

²⁹⁶ Opis rada: 1. Snimanje magnetofonom postavljenim na fiksnom mestu topota konja koji trče u krug, tako da zvuk menja intenzitet u zavisnosti od pozicije izvora zvuka (konja u pokretu)... 2. Ovaj snimak reprodukuje se u prostoru galerije SKC-a koja je obložena tablicama belog papira, ali ne jednostavnom reprodukcijom, već se snimljeni materijal reprodukuje kao beskonačna traka postavljena oko koturova uokrug celog prostora galerije; 3. ovo zbivanje u prostoru i vremenu akcentira se zvukom sa još dva magnetofona koja na izvesnoj međusobnoj udaljenosti reprodukuju različitim brzinama istu beskonačnu traku sa zvukom kucanja časovnika tako da se zvuk sata, koji je u našem iskustvu indentičan sa vremenskom jedinicom, reprodukuje različitim ritmom, asocirajući na relativnost našeg opažanja vremena (prema: <http://www.skc.org.rs/abeceda-skc-a/2235-ovde-na-ovom-mestu-marina-abramovic-je.html>) (pristupljeno 2. decembra 2014).

o *zvukovna instalacija*

Umetnost instalacije, koja je u najvećoj meri profilisana u periodu od 1965. do 1975, podrazumeva fizički ulazak posmatrača u prostor/njegov boravak u prostoru i centriranje njegovog perceptivnog fokusa na celokupan (zvučni/zvukovni) ambijent svim čulima (Bishop 2005, 6). *Zvukovna instalacija* se zasniva na istim principima, ali i na činjenici da je prostor artikulisan zvukom i njegovim trajanjem (Bandt 2006, 353). Dok koncept *zvukovne skulpture* podrazumeva vidljivi zvućeci objekat čije opažanje nije uslovljeno prostorom izlaganja, *zvukovna instalacija* je dotle određena akustičkim svojstvima prostora od kog stvara, pomoću zvuka, poseban ambijent koji okružuje recipijenta; u ovom kontekstu korišćenje materijalnih objekata nije neophodno, dok je tehnička oprema koja sintetiše zvuk na licu mesta, odnosno emituje ga posredstvom zvučnika, neizostavni deo (Motte-Haber 1999, 95).²⁹⁷ Tačnije, „zvukovna instalacija objedinjuje zvuk i prostor [...] često oslanjajući se na arhitektonske elemente i konstrukcije, društvene događaje, buku okruženja, akustičku dinamiku, unutar ili izvan galerije...” (cit. LaBelle 2008, 151). *Zvukovna instalacija*, takođe, predstavlja umetničku pojavu koja ukazuje na novo, postbergsonovsko shvatanje prostora (koje će baš tih godina razraditi Anri Lefevr /Henri Lefebvre/ u studiji *La production de l'espace*, a u kontekstu opšte društvene debate o prostoru) kao kategorije koja nije fiksirana, 'mrtva', nepokretna i koja ne postoji po sebi, nego uvek iznova nastaje, od mesta prikazivanja do mesta stvaranja i obratno (upor. Lefebvre 1974, 178; upor. Foucault, prema Sodža 2013, 1). Drugim rečima, ovakvi radovi najavljuju početak „epohe prostora” tokom 1980-ih koja prostor i vreme neće suprotstaviti kao neprijatelje (Fuko, prema Sodža 2013, 26–33).²⁹⁸

Liht ističe da je Le Korbizijeov (Le Corbusier), Ksenakisov i Varezov projekat *Poème électronique* koji je predstavljen na Svetskoj izložbi u Briselu 1958. godine prva važna *zvukovna instalacija* (Licht 2009, 5).²⁹⁹ Iako autori nisu odredili ovaj rad kao *zvukovnu instalaciju*, reč je o ostvarenju koje po nekim parametrima, naročito onom koji se odnosi na uspostavljanje interakcije između publike i ambijenta/prostora, zaista najavljuje pojavu ovog koncepta, kao i

²⁹⁷ Pored ovih, postoje i 'hibridne forme' koje predstavljaju spoj *zvukovne skulpture* i *zvukovne instalacije*. Reč je o instalacijama koje se sastoje od više *zvukovnih skulptura* ili objekata koji su objedinjeni na jednom mestu, tj. u jednom prostoru (de la Motte Haber 1999, 95).

²⁹⁸ O ovom obrtu govoriću više u nastavku rada.

²⁹⁹ Kao preteča *zvukovne instalacije* pominje se i rad Mauricija Kagela (Mauricio Kagel) *Musica para la torre* (1952) u čijoj partituri su notirani svetlosni efekti, kao i prostorno-dinamičke konstrukcije Nikolasa Šefera (Nicolas Schöffer) nastale takođe sredinom 1950-ih godina (prema Seiffarth 2012).

koncepta instalacije uopšte krajem 1960-ih, početkom 1970-ih.³⁰⁰ Pošto je projekat inicirala Filips korporacija kako bi demonstrirala sopstvene tehnološke domete iz različitih medijskih oblasti, ali i tehnološke odlike savremenog doba, *Elektronsku poemu* čini više medijskih niti. U specijalno osmišljenom paviljonskom objektu/prostoru (za šta su bili zaslužni Le Korbizije i Ksenakis),³⁰¹ prezentovano je dvominutno Ksenakisovo delo *Concert PH*, kao 'zvukovni interludijum',³⁰² i Varezova osmominutna *Poème électronique*,³⁰³ kao dominantni zvukovni materijal, posredstvom tri stotine pedeset zvučnika raspoređenih prema precizno utvrđenom rasporedu (neprekidno, tokom šest meseci trajanja izložbe);³⁰⁴ zvukovni sloj bio je usklađen sa vizuelnim slojevima: crno-belim filmom koji ilustruje razvoj ljudske civilizacije,³⁰⁵ svetlosnim efektima, odnosno svetlosnim projekcijama geometrijskih oblika i trodimenzionalnih formi.³⁰⁶ Iako je značaj ovog multimedijalnog rada za razvoj *zvukovne instalacije* nesumnjiv, trebalo bi imati u vidu da je ovaj jedinstveni projekat, iniciran zarad demonstriranja tehnoloških dometa kompanije Filips u okviru jedne velike internacionalne izložbe, nastao kao rezultat rada tima umetnika u čijim opusima je ovakav vid umetničkog izraza bio prolaznog karaktera.³⁰⁷

U ovom kontekstu trebalo bi pomenuti prve stalne 'instalacije' čiji su sastavni elementi zvučnici. Reč je o sistemima za emitovanje zvuka u koncertnom prostoru. To su „gmebaphone”, osmišljen 1973. godine povodom izvođenja akuzmatičke muzike Grupe za eksperimentalnu muziku iz Burža (GMEB) i akuzmonijum (1974), pariske Grupe za muzička istraživanja (GRM) (Manning 2004, 396). Zbog upečatljive vizuelne predstave – osamdesetak zvučnika na sceni, u

³⁰⁰ Značajno je reći da je ovo delo prezentovano gotovo u isto vreme kada su umetnici fluksusa promovisali koncepte *ambijenta* (eng. environment), *hepeninga* (eng. happening) i *dogadžaja* (eng. event), koji će takođe problematizovati zvuk kao stvaralački materijal u višemedijskom kontekstu, o čemu ću nešto kasnije govoriti.

³⁰¹ Ksenakis je bio zadužen za arhitektonsku konstrukciju (u velikoj meri prema Le Korbizijeovim instrukcijama), a Le Korbizije za unutrašnji izgled i 'uređenje' paviljona. Izgled paviljona rezultat je spoja ideje o realizaciji forme paraboličnog hiperboloida, praćenja forme ljudskog stomaka i razmišljanja o radu sa ravnim linijama koje potiče iz Ksenakisove kompozicije *Metastasis* (1953–4) (vidi o tome str. 214).

³⁰² Emitovanje Ksenakisovog dela pratilo je smenu publike u paviljonu, zbog čega je delo dobilo najpre naziv *Interlude sonore* (Valle, Tazelaar, Lombardo 2010, 2).

³⁰³ Ovo delo, poslednje dovršeno u Varezovom opusu, a prvo nastalo isključivo elektronskom genezom zvuka, predstavlja konačno ostvarenje Varezovog sna o pronalaženju idealnog medija za oblikovanje zvuka kao 'žive' materije (vidi Stojanović-Novičić 2002, 69).

³⁰⁴ O Varezovom razmišljanju o projekciji zvuka u prostoru vidi str. 205–7.

³⁰⁵ Film je realizovao Filip Agostini (Philippe Agostini), a grafički dizajner je bio Žan Peti (Jean Petit) (prema Treib 1996).

³⁰⁶ Sličan tip 'instalacije' ostvaren je 1970. godine na Svetskoj izložbi u Osaki kada su u sferičnom auditorijumu predstavljena Štokhauzenova dela posredstvom pedeset instaliranih zvučnika. Vidi str. 211..

³⁰⁷ Posle briselske izložbe, ovaj projekat nije ponovo realizovan, izuzev u virtuelnom domenu. Naime, 2000. godine ostvaren je projekat *Virtual Electronic Poem* (VEP) koji predstavlja digitalnu simulaciju ove instalacije, odnosno rekonstrukciju izvođenja (vidi stranicu: <http://www.edu.vrmmp.it/vep/>).

kontekstu koji tradicionalno nije podrazumevao vizuelizaciju zvuka (što će predstavljati poseban problem za 'održivost' teze o akuzmatičkom slušanju), kao i zbog činjenice da je ovakvim načinom emitovanja zvuka gotovo ukinuta granica između scene i auditorijuma, Marta Breh (Marta Brech) akuzmonijum karakteriše kao *zvukovnu instalaciju* (Brech 2000, 212).

Međutim, u isto vreme, u kontekstu širenja intermedijskih interesovanja umetnika, nastaju poetički koncepti koji zalaganje za interakciju između zvuka i prostora postavljaju kao stvaralački kredo i konstantu. Posmatrajući dijahronijski, ovakva stremljenja karakteristična su najpre za predstavnike fluksusa, među prvima Alana Kaproua (Allan Kaprow). Kaprou je počeo da eksperimentiše u prostoru, tj. sa prostorom i okruženjem, pre zvanične pojave fluksusa (1962), podstaknut, između ostalog, Kejdžovim kursevima eksperimentalne muzike koje je pohađao krajem 1950-ih u Novoj školi za socijalna istraživanja, zajedno sa ostalim predstavnicima fluksusa (prema: Vrtikapa 2013, 9; Bishop 2005, 23; upor. Nikolić 2011, 89–90). Prihvatajući Kejdžovu ideju o fluidnosti granice između umetnosti i života, i, u vezi sa tim, ideju o korišćenju šumova kao umetničkih materijala, a na 'fonu' teze preuzete od Džeksona Poloka (Jackson Pollock) o umetničkom činu kao akciji, Kaprou uvodi koncept *ambijenta* 1958. godine (Kaprow 1956/2005, 184; Bishop 2005, 23).³⁰⁸ On to čini kako bi se distancirao od ustaljenih umetničkih principa, ali i kako bi izbegao i kritikovao komercijalizaciju umetničkog tržišta i 'sterilnost' izlagačkih prostora u kojima vlada princip 'gledaj, ne diraj' (Bishop 2005, 23). *Ambijent* je umetnički koncept zasnovan na asamblažnoj upotrebi korišćenih materijala i nađenih objekata „bilo koje vrste”, među kojima su i oni koji zvuče (Bishop 2005, 23; Stallabrass 2004, 24). Cilj *ambijenta* je da stvori osobeno okruženje za/oko posmatrača, koji i sam čini deo ambijenta (svojim izgledom, načinom oblačenja, kombinovanja boja, kretanjem, vizuelnim i auditivnim perceptivnim angažmanom) (Bishop 2005, 23). Osmišljavanjem koncepta *hepeninga* (1959)³⁰⁹ kao „kolaža događaja u određenim vremenskim intervalima i u određenim prostorima”, interakcija publike sa okruženjem još više dobija na intenzitetu (cit. Kaprow 1956/2005, 202; upor. Bishop 2012, 24, 94).³¹⁰

³⁰⁸ Jedan od značajnijih Kaprouovih radova ovog tipa je *ambijent Words* iz 1962. godine. Realizacija ovog rada podrazumevala je participaciju publike: posetioci galerijskog prostora u kojem je rad predstavljen imali su priliku da učestvuju tako što su zapisivali reči na papirima i potom ih dodavali već napisanim rečima postavljenim na zidove galerije ili su već postojeće reči zamenjivali svojim zapisanim rečima (Reiss 1999, 4).

³⁰⁹ *18 Happenings in 6 Parts* iz 1959. godine je prvo delo koje Kaprou određuje kao hepening.

³¹⁰ Koncept *ambijenta* kao intermedijskog performativnog događaja razradio je umetnik Fil Niblok (Phill Niblock) između 1968. i 1971. godine. On stvara serije *ambijenata* – *Environment* (1968), *Cross Country/Environment II* (1970), *100 Mile Radius/Environment III* (1971), *Ten Hundred Inch Radii/Environment IV* (1971) – koje

U godini nastanka prvog hepeninga Džordž Breht (George Brecht) uvodi koncept *dogadaja* kao „višečulnog doživljaja” u kojem zvuk takođe predstavlja jednu nit intermedijske stvaralačke mreže, zbog čega ovde zasigurno pronalazimo još jedno izвориšte *zvukovne umetnosti*. Breht postavlja *dogadaj* kao „muziku koja neće biti samo za uši”, tj. kao ’proširenu’ muziku koju čini sve što se događa u trenutku izvođenja kao akcije (cit. prema Vrtikapa 2013, 38; 41).³¹¹ Iako Brehtu zvukovni rezultat nije bio primaran, zvuk je, bilo intencionalan ili neintencionalan, bio rezultat *dogadaja*, odnosno deo proizvedenog okruženja. Ono što još karakteriše *ambijent*, *hepening* i *dogadaj* jeste i činjenica da je njihovo prezentovanje/izvođenje ostvarivano najčešće u galerijskim uslovima ili u alternativnim privatnim i javnim izlagačkim prostorima, pa je upravo kraj 1950-ih prelomni trenutak ’ulaska’ zvuka u institucije i na lokacije vizuelnih umetnosti (Hegarty 2010, 169).

No, u galerijama nisu predstavljani samo intermedijski koncepti koji zvuče, već i muzički ’projekti’ umetnika fluksusa. Ovde mislim na aktivnost La Mont Janga, čiji su radovi, iako prezentovani na način izvođenja muzičkog dela, mogli da funkcionišu i kao instalacije budući da podrazumevaju kretanje slušaoca u prostoru, uslovljavajući auditivno iskustvo percepcijom prostora (LaBelle 2008, 73). Primer za to je Jangov projekat *Dream House*³¹² zamišljen kao „svetlosno-zvukovna ambijentalna instalacija”, tj. specifičan prostor za predstavljanje muzičkih radova i svetlosnih instalacija vizuelne umetnice Marijan Zazile (Marian Zazeela) (LaBelle 2008, 73).³¹³ Ovakav koncept treba da omogući produženje perceptivnog iskustva u prostoru, odnosno u kontekstu u kojem se inače ne akcentuje temporalnost. Zbog interakcije između zvuka/vremena i prostora, odnosno subjekta i okruženja, Liht određuje *Dream House* kao ključno delo *zvukovne umetnosti* (ja bih pre rekla, kao važan koncept za formiranje ideje o *zvukovnoj umetnosti*) (Licht 2007, 252). Mada se može diskutovati o tome koje delo je imalo presudnu ulogu za pojavu *zvukovne umetnosti*, ovaj projekat je svakako predstavljao važnu tačku na putu emancipacije

kategorizuje kao neverbalni teatar i muzejsku instalaciju (prema <http://www.mathieucopeland.net/>, pristupljeno 26. decembra 2014).

³¹¹ Jedan od najpoznatijih Brehtovih *dogadaja* je *Drip Music* (1962) zasnovan na akciji sipanja vode u praznu činjicu (vidi: Vrtikapa 2013, 44).

³¹² Jang je koncept osmislio 1962, a prvi rad, *The tortoise, his dreams and journeys*, predstavljen je 1964. godine.

³¹³ *Dream House* instalacije obično su bile postavljene tokom nekoliko dana, sa živim izvođenjima koja su trajala i do osam sati. Ono što odlikuje ove instalacije su dugovzučeći instrumentalni slojevi, često kombinovani sa elektronski generisanim zvukovima i glasom, u izuzetno jakoj dinamici (LaBelle 2008, 73). U cilju izvođenja improvizacione, eksperimentalne, dron muzike Jang je sredinom 60-ih osnovao ansambl *The Theatre of Eternal Music* (ili *The Dream Syndicate*), među čijim članovima su bili: Džon Kejl (John Cale), Angus Meklajz (Angus MacLise), La Mont Jang, Marijan Zazila, Toni Konrad (Tony Conrad), Bili Nejm (Billy Name) i drugi.

zvuka, odnosno redefinicije koncepta muzike i vizuelnih umetnosti, jer je njime, 'u malom', demonstrirano sadejstvo između performativnog i reprezentacijskog pristupa zvuku.

Ideja izmeštanja zvuka iz kanonom definisanog prostora je u osnovi istraživanja Maksa Nojhausa, koji je opšteprihvaćen u diskursu o umetničkom radu sa zvukom kao tvorac koncepta *zvukovne instalacije* i samog termina (1971).³¹⁴ Ovakav stav Nojhaus formuliše nakon ostvarivanja perkusionističke karijere posvećene mahom repertoaru američke eksperimentalne muzike, kada shvata da zvukovi svakodnevice, odnosno šumovi čine neizostavni 'dekor' koncertnog prostora. Zbog toga, on se pita: „Zašto ograničiti slušanje na koncertnu dvoranu? Umesto da zvukove donosimo u dvoranu, zašto ne bismo jednostavno pustili *publiku* napolje” (cit. Neuhaus 1966–76/2013, 63). Imajući ovo na umu, Nojhaus realizuje prvu *zvukovnu instalaciju*, *Drive in Music* (1967),³¹⁵ sačinjenu od radio predajnika koji su bili postavljeni duž pola milje dugačke deonice autoputa (Bafalo, Njujork). Svaki predajnik emituje određenu frekvenciju, u zavisnosti od segmenta puta, koju, potom, vozači u kolima slušaju na prijemnicima (LaBelle 2008, 155). Tokom 1970-ih usledila su slična Nojhausova ostvarenja koja zvuk problematizuju kao spacijalni fenomen: serija podvodnih instalacija *Water Whistle* (1971) – pištaljke proizvode zvuk u bazenu izazivan mlazom vode pod pritiskom (slika br. 8); *Times Square* (1977–92/2002–) – instalacija ispod ventilacione rešetke njujorškog Tajms Skvera zasnovana na emitovanju jednog niskog drona čija dinamika i tembr zavise od vremenskih uslova i okolnosti na samoj lokaciji; *Time Piece* (1983) – instalacija zasnovana na snimanju zvukova vrta Vitni muzeja, koji se potom transformišu pomoću kompjutera i nanovo emituju u isti prostor u novom 'obliku' (LaBelle 2008, 155–8). U svim slučajevima, zvuk je usklađen sa okruženjem na čije oblikovanje i razumevanje utiče, što i jeste njegova primarna funkcija; zvuk je, dakle, u ovom kontekstu fenomen koji se pre locira u prostoru, nego u vremenu, pa je ovde, smatra Nojhaus, suštinska razlika između *zvukovne instalacije* i muzike (H. Davies 2013a; prema Ouzounian 2008, 7).

³¹⁴ LaBel ističe da je Jasunao Tone, član japanske grupe Ongaku i predstavnik fluksusa, već 1962. realizovao prvu *zvukovnu instalaciju*. Njegov rad zasnivao se na emitovanju snimljenog zvuka 'upakovanog' u zgužvanu belu tkaninu u galerijskom prostoru. Sledeću *zvukovnu instalaciju* Tone je predstavio tek trideset godina kasnije (LaBelle 2008, 36; upor. Tone 2007).

³¹⁵ Mada sam autor ističe ovaj rad kao početnički, on je zapravo godinu dana ranije realizovao delo *Public Supply* u čijoj osnovi je telefonska distribucija zvuka, te koji takođe može biti okarakterisan kao *zvukovna instalacija* (vidi LaBelle 2008, 156). Podsetiću da je na principu prenosa električnog signala preko sistema telefonske mreže funkcionisao instrument dinamofon, tj. teleharmonijum. Naime, izvođenje na ovom instrumentu realizovano je, tj. prenošeno putem telefonske mreže (Holmes 2002, 44–52; upor. Mikić 2004, 107).



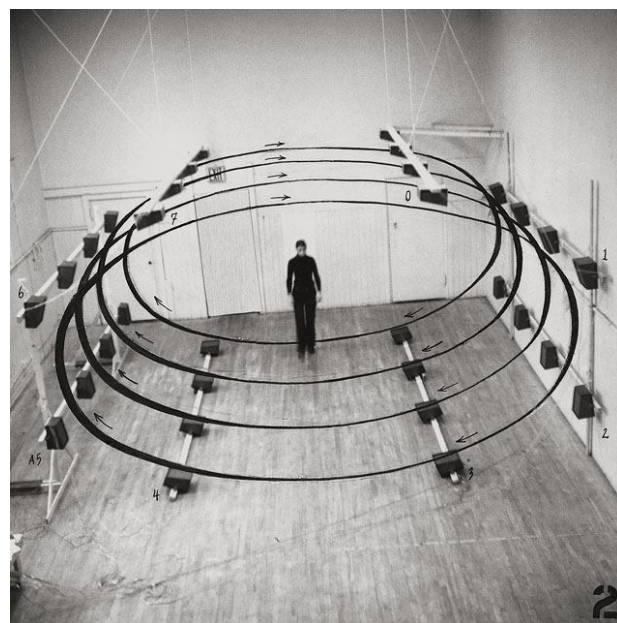
Slika br. 8: Maks Nojhaus, *Water Whistle III* (1972)
(izvor: <http://www.max-neuhaus.info>)

Marijana Amačer, po obrazovanju kompozitorica, takođe osvaja polje *zvukovne instalacije* sa ciljem da ispita načine percepcije zvuka kao prostornog fenomena. To prvi put čini u instalaciji *City Links #1-22* (1967) koja je realizovana pomoću mikrofona postavljenih na osam udaljenih lokacija; posredstvom telefonskih veza zvukovi se prenose na drugu, udaljenu lokaciju, a onda ih autorka miksuje i emituje uživo na radiju. Ideju povezivanja prostora zvukom ova autorka realizuje u instalaciji *Music for Sound-Joined Rooms* (1980–). Reč je o napuštenoj viktorijanskoj kući u koju Amačer postavlja više zvučnika kako bi stvorila strukturu od zvuka koja je u sadejstvu sa strukturom kuće, te učinila da kuća postane *zvukovni* ambijent ili ambijent 'redizajniran' pomoću zvuka, tj. *ozvučeni*, a istovremeno i *ozvukovljeni* ambijent (LaBelle 2008, 172).³¹⁶

Pitanjem percepcije zvuka u prostoru/prostora bavi se austrijski umetnik i arhitekta Bernhard Lajtner koji od početka 1970-ih radi sa zvukom kao sa plastičkim, skulpturalnim, arhitektonskim medijem, tj. kao sredstvom oblikovanja prostora (pa zato, podsećam, on za svoje

³¹⁶ Važno je reći da se ovaj rad može prezentovati i u bilo kom drugom prostoru, javnom ili privatnom, budući da je realizovan i kao audio zapis, objavljen na izdanju *Sound Characters* za kuću Tzadik (iako Liht tvrdi da se umetnica protivila ovakvom vidu prezentovanja sopstvenog rada zbog nemogućnosti predstavljanja specijalne komponente) (Licht 2007, 39).

radove koristi odrednicu „zvukovno-prostorna umetnost” [nem. Ton-Raum-Kunst],³¹⁷ a sebe naziva „zvukovno-prostornim umetnikom [nem. Ton-Raum-Künstler]; takođe, Lajtner upotrebljava sintagmu „zvukovna arhitektura” [nem. Klangarchitektur] (Seiffarth 2012; Leitner 2008). U vezi sa tim, on ističe da se njegov rad zasniva na „audio-fizičkoj percepciji prostora i objekata koji su po formi i sadržaju određeni kretanjem zvuka. Akcenat je na odnosu između izgrađenih struktura zvuka i ljudskog tela [...] Akustički stimulusi, audio informacije percipiraju se celim telom, a ne samo ušima. Ovo je od ključnog značaja za izgradnju prostora zvukom” (Leitner 1977).³¹⁸ Instalacija *Sound Tube* (1972, slika br. 9a i b), zasnovana na specifičnom rasporedu zvučnika pomoću kojih se stvara zvukovni 'prolaz' kroz koju slušalac fizički prolazi, jedan je od prvih primera u kojem Lajtner razrađuje odnos između zvuka i tela (tj. pitanje zvučnog tela kao tela koje zvuči/tela zvuka) tokom perceptivnog čina, odnosno uloge celog tela u procesu percepcije, kao i odnos između zvuka i prostora i mogućnosti oblikovanja prostora zvukom, kada instalacija poprima svojstva arhitektonskog objekta (LaBelle 2008, 178).



Slika br. 9 a i b: Bernhard Lajtner, *Sound Tube* (1972)
(izvor: <http://www.bernhardleitner.at>)

³¹⁷ Lajtner 1977. godine objavljuje „Ton-Raum-Manifest” u kojem razrađuje ideju o linearnoj i nelinearnoj distribuciji zvuka kojom se definiše prostor. Vidi: <http://www.bernhardleitner.at/texts> (pristupljeno 26. decembra 2014).

³¹⁸ Ibid.

Upečatljiv primer je i *zvukovno-prostorna skulptura* (nem. Ton-Raum-Skulptur) *Sound Suit* (1975, slika br. 10) koja telo postavlja kao prostor kretanja zvuka ili zvuk kao medij produkovanja tela kao prostora. Rad čini odelo sa četiri ugrađena zvučnika posredstvom kojih je moguće telesno iskusiti tok fizičke distribucije emitovanog zvuka (obično su u pitanju 'neutralni' zvukovi koji neće odvlačiti pažnju i koji će omogućiti fokusiranje na prostor) (Leitner 2012).³¹⁹ Po istom principu nastala je i serija radova *Sound Chair* (1975) – serija različitih stolica sa ugrađenim zvučnicima koje akcentuju „kinestetičko-haptičko iskustvo, više nego iskustvo slušanja”; ili rad *Vertical Space for One Person* (1975, slika br. 11) sačinjen od dva vertikalno postavljena zvučnika između kojih se pozicionira posmatrač/slušalac, tj. njegovo telo, sa ciljem da se percipira vertikalni tok kretanja zvuka (cit. Motte-Haber, Ouzounian 2008, 188).³²⁰ Lajtnerov rad, stoga, čini sadejstvo zvuka, realnog prostora i tela, odnosno telesnog prostora koji deluje kao rezonantni prostor/prostor koji rezonira (Ouzounian 2006, 69). U tom smislu, telo preuzima ingerencije uha i postaje organ za slušanje, pa nas Lajtner uči kako da slušamo telom i telesno percipiramo zvuk (Ouzounian 2006, 78).³²¹



Slika br. 10: Bernhard Lajtner,
Sound Suit (1975)



Slika br. 11: Bernhard Lajtner,
Vertical Space for One Person (1975)

(<http://www.archdaily.com>)

³¹⁹ Vidi intervju: <http://youtu.be/N3Xc-XNEGZO> (pristupljeno 2. decembra 2014).

³²⁰ Zanimljiv primer 'ozvučavanja' tela predstavlja rad *Handphone Table* (1974) Lori Anderson: slušaoci sede nadlakčeni za stolom i 'primaju' zvuk putem laktova (prema Ouzounian 2008, 180).

³²¹ O telesnoj percepciji zvuka vidi npr. i str. 253–8.

Pomenuću i rad nemačkog vizuelnog umetnika Rolfa Julijusa, koji tokom 1970-ih razvija koncept „male muzike” (eng. *small music*)³²² zasnovan na emitovanju tihih, ’malih’ zvukova, tj. zvukova koje ignorišemo (cvrkut, zujanje i sl) posredstvom niza malih zvučnika (npr. instalacija *Dike Line*, 1979) (Licht 2007, 268). Potom, delovanje nemačke kompozitorke i umetnice instalacije Kristine Kubiš, koja, od 1980-ih, realizuje instalacije po principu elektromagnetne transmisije zvuka u cilju stvaranja zvukovnog okruženja u kojem se publika može slobodno kretati i istraživati (npr. rad *Il respiro del mar*, 1981) (Kubisch 1986/2013, 71). Zanimljivo je i stvaralaštvo Maksa Eštljija (Max Eastley), kompozitora i umetnika instalacije, koji proizvodi skulpture i instalacije istraživanjem eolskog fenomena i zvuka prouzrokovanog strujanjem vazduha (a beleži ih i na kompakt disku, *Installation Recordings*, 1973–2008). Takođe, rani radovi video umetnika Bila Vajole (Bill Viola), najvaljuju upotrebu i značaj zvuka kao materijala u sferi videa (npr. *A non dairy creamer*, 1975): „Mi obično mislimo o kameri kao ’oku’, a o mikrofONU kao ’uhu’, ali zapravo sva čula simultano postoje u našem telu” (cit. Viola 1985/2011, 193).

Ono što je još značajno za realizaciju ovih radova jeste primena principa snimanja i reprodukcije zvuka, što je naročito došlo do izražaja tokom 1960-ih kada tehnologija postaje dostupnija i pristupačnija, zbog čega Hegarty upravo ovaj period određuje kao presudan za razvoj *zvukovne umetnosti* (Hegarty 2010, 169). Dakle, bilo je potrebno da prođe oko stotinu godina kako bi se tehnologija i zvuk u potpunosti ’srodili’ – od 1877. kada Daglas Kan utvrđuje prvu važnu istorijsku tačku u procesu emancipacije zvuka i slušanja, do ovog trenutka na koji ukazuje Hegarty, kada se intenzivira primena tehnologije u umetničkom radu sa zvukom. U ovom kontekstu izdvojiću još nekoliko radova u čijem središtu je rad sa zvukom kao sredstvom za demonstraciju tehnoloških potencijala i obrnuto – rad sa tehnologijom kao sredstvom za otkrivanje zvukovnih potencijala. Pomenuću antologijski rad za glas i traku *I am sitting in a room* (1970) Alvina Lusijea, koji, iako nije mišljen kao *zvukovna instalacija*, već kao eksperiment u sferi muzike posvećen slušanju, ipak sadrži neka svojstva ovog koncepta, pre svega kada govorimo o zvukovnom uobličavanju prostora. Pored snimljenog narativa autora, koji se emituje, pa ponovo snima i emituje, tj. „reciklira” neodređen broj puta, konstitutivni element rada je, kako autor ističe, i sam prostor prezentovanja dela sa kojim snimak/glas rezonira

³²² Kompozitorka i *umetnica zvuka* Miki Jui (Miki Yui) takođe svoju poetiku gradi oko koncepta „male muzike”. O konceptu ’malih’ zvukova vidi str. 262–66.

(Lucier 1980/2013, 193).³²³ Svojstva prostora 'uokviruju' zvuk i samo delo, što znači da različiti prostori daju različite perceptivne rezultate. Rad *I am sitting in a room*, stoga, ima onoliko verzija u koliko je prostora prezentovan i slušan. Lusije zastupa platonistički stav, tvrdeći da „svaki prostor ima svoju sopstvenu melodiju, koja se tamo krije dok ne bude čuta”, pa stoga smatra da kompozitor mora imati na umu arhitektonska svojstva određenog prostora pri radu sa zvukom (cit. Lucier 1980/2012, 196). Isticanjem ovih principa Lusije prekida muzičku tradiciju 'represije' prostora i daje „novo gledište koje vremensku prirodu muzike neraskidivo povezuje sa muzičkim prostorom”, ukazujući na to da je slušanje prostora možda čak važnije od samog zvuka (cit. Stjuart Maršal, prema Tup 2003, 154; Lucier 1979/2011, 116).

Ovde ponovo moram da ukažem na (koincidentno) saglasje srpske umetničke scene sa svetskim tokovima, o čemu svedoči stvaralaštvo Vladana Radovanovića. Njegovi 'menatlistički' radovi – *Glas iz zvučnika/Tape medium 1* (1973),³²⁴ *Glas i glas iz zvučnika/Tape medium 2*, *Glas iz zvučnika koji čita tekst/Tape medium 3* (1975), *Dvojniki/Tape medium 4*, *Ogledalo/Tape medium 5* – zasnovani su na upotrebi snimljenog glasa koji izgovara određene verbalno-semantičke strukture i reprodukovanju tog glasa posredstvom zvučnika (ili uz simultani govor uživo, kao u *Tape medium*-u 4 i 5) upravo u cilju istraživanja prirode tehnologije snimanja zvuka, tačnije magnetofona/trake kao stvaralačkog medija (Denegri 1996, 68). Radovanović ispituje „tape-medium” jer je „izgledao najpogodniji da se kroz njega razmatra on sam, a da to bude očigledno” (cit. Radovanović 2010, 58). Reč je dakle o *projektima* koji razmatraju prirodu medija, a u okviru autorovog jedinstvenog koncepta nazvanog „projektizam” (Radovanović 2010, 52; vidi: Crowley 2012, 91).³²⁵ Iako konkretno ne problematizuje prirodu *tejp* medija i ideju njegovog 'samoposredovanja', ovde bi još bilo značajno pomenuti Radovanovićev projekat *Izloženi glasovi* (1976, slika br. 12). U realizaciji ovog rada učestvuje operater koji rukovodi sa

³²³ Autor izgovara sledeći tekst: „Ja sedim u prostoriji drugačijoj od one u kojoj ste vi sada. Snimam zvuk mog glasa koji govori i iznova ću ga emitovati u prostoriji sve dok se rezonantne frekvencije prostorije ne pojačaju tako da svaka sličnost sa mojim glasom, izuzev možda ritmičke, nestane. Ono što ćete tada čuti su prirodne rezonantne frekvencije prostorije artikulisane govorom. Posmatram ovu aktivnost ne toliko kao demonstraciju fizičke činjenice, već više kao način da ispravim bilo koju nepravilnost svog govora”. Izvođenje ovog dela može se zasnivati na ovom tekstu ili na bilo kom drugom tekstu, bilo koje dužine. Delo se može izvoditi u jednoj prostoriji ili u više prostorija (Lucier 1970/2013, 191–2).

³²⁴ Ovaj rad je objavljen na ploči, 1975. godine.

³²⁵ Radovanović koncept *projektizma* razvija od 1954. godine i tumači ga kao praksu koja se nalazi u prostoru između *umnike* i umetnosti. Autor *umniku* objašnjava kao „duhotvorstvo ispoljeno pomoću jezičkih namernih struktura koje, zavisno od konteksta, svojim drugostepenim (metajezičkim) značenjem deluju na razum. Pored verbalno-semantičkog medija, u projektima se koriste i likovi, zvukovi i pokreti koji ne teže estetičnosti” (prema: http://vladanradovanovic.rs/vladan_radovanovic/projektizam.html, pristupljeno 1. decembra 2014).

devet kasetofona i devet petlji, na postamentima raspoređenih u (galerijskom) prostoru prema unapred realizovanom nacrtu (Radovanović 2010, 188). *Izloženi glasovi* su glasovi emitovanih reči, koje ne ostvaruju nikakvo formalno jedinstvo, iz različito raspoređenih izvora zvuka u prostoru. Ove reči se pozicioniraju u fizičkom prostoru ponavljanjem, odnosno značenjem koje se poklapa sa fizičkim/prostorno-vremenskim kontekstom: „ponovljena reč 'ponovo', sad izgovorena reč 'sad', ovde izgovoreno 'ovde' – tautologije su koje ispliću mrežnu konstrukciju prisutnu samo u mentalnom prostoru” (cit. Radovanović).³²⁶ Reč je o „zaokruženim tautološkim jedinicama” ili dvoelementnim „mini-konceptima” nastalim preklapanjem označitelja i označenog koje ukazuje na fenomenološko-ontološki obrt od „semantičko-zvučno-prostorne konstrukcije, dakle nevizibilne” do „mentalne sinestetske vizuelno-prostorne konstrukcije, dakle neaudibilne” (cit. Radovanović). Na taj način se prevazilazi „priroda verbalnog medija da bi se nagovestila priroda vizuelnog medija ali koji nije i stvarno vizibilan” (cit. Radovanović).³²⁷ Zbog toga ovaj rad umetnik određuje kao „trans-medij”, odnosno „transmedijalni koncept konstrukcije od koncepta” jer on predočava prelazak od „materijalnosti ka konceptualizaciji” i od „konceptualnosti ka sintetskoj materijalizaciji” (cit. Radovanović). Krajnji rezultat ukazuje i na „transpersonalizaciju” medija jer se prevazilazi priroda polaznog medija, kako objašnjava autor (Radovanović). Kako je ideja o iskoračenju iz medijskih i disciplinarnih granica u osnovi *zvukovne umetnosti* ovu praksu ću u nastavku rada nastojati da objasnim i kao *transumetničku*.

³²⁶ Vidi veb-stranicu: http://vladanradovanovic.rs/01_izlozeni_glasovi.html (pristupljeno 1. decembra 2014).

³²⁷ U ovoj grupi radova pomenuću i delovanje Brusa Naumana, džez muzičara, konceptualnog umetnika, umetnika zvukovne skulpture, instalacije. Ovde se izdvaja rad *Get Out of my Mind, Get Out of this Room* (1968) zasnovan na snimku umetnikovog glasa koji izgovara naslov, a koji se emituje iz skrivenog zvučnika postavljenog u praznoj prostoriji; kao i rad *Lip Sync* – umetnik izgovara sintagmu „lip sync“ gledajući u kameru koja snima; u isto vreme on ima slušalice na glavi, posredstvom kojih sluša svoj izgovor, pokušavajući da na isti način ponovi reči (Licht 2007, 208).



Slika br. 12: Vladan Radovanović, *Izloženi glasovi* (1986)
(izvor: <http://www.vladanradovanovic.rs>)

o *zvučno okruženje/ambijent*³²⁸

Pored toga što zvuk može da bude graničnik prostora i njegov oblikotvorni faktor, on može da deluje i kao medijum transfera informacija sa jedne na drugu lokaciju, odnosno sredstvo dokumentovanja i stvaranja specifičnog ambijenta, okruženja, pejzaža. Ovakav pristup zvuku je nakon 1950-ih među prvima demonstrirao Luk Ferari (Luc Ferrari), kompozitor postšeferske 'orijentacije', konceptom *anegdotske muzike* (fr. *music anecdotique*). Na liniji otklona od *konkretne muzike* kao muzike koja ne treba da poseduje referencijalni kvalitet, Ferari, dakle, želi suprotno – on nastoji da realizuje narativ pomoću memorisanog zvuka (fr. *son mémorisé*) zabeleženog na određenoj lokaciji, koristeći ga kao dokument koji svedoči o karakteristikama njegovog izvorišta (Kim-Cohen 2009, 180). Paradigmatski primer je Ferarijevo delo *Presque rien no. 1, Le lever du jour au bord de la mer* (1967–70)³²⁹ kompletno zasnovano na autentičnim, 'sirovim' zvukovima okruženja ribarskog sela na Korčuli u osvit dana, zabeleženim

³²⁸ Podsećam da sam na str. 84 objasnila zbog čega koristim pridev „zvučni”, a ne „zvukovni”.

³²⁹ Ovaj rad je prvi u nizu radova zasnovanih na 'skoro ničemu', odnosno različitim *terenskim snimcima* (eng. field recordings). Među njima su radovi: *Presque rien no. 2, Ainsi continue la nuit dans ma tête multiple* (1977), *Presque rien avec filles* (1989), *Presque rien no. 4, La remontée du village* (1990–98).

postavljanjem mikrofona na prozor sobe u kojoj je Ferrari boravio. Ovim *terenskim snimkom*³³⁰ zvučnog svakodnevnog života Ferrari predstavlja *skoro ništa* – „zato što se u muzičkom smislu zaista ništa ne dešava [...] to su više reprodukcije, nego produkcije: elektroakustičke fotografije prirode – predeo plaže u jutarnjoj izmaglici, zimski dan na planinskim vrhovima” (cit. Drott 2009, 153).³³¹ Ovakav tip osluškivanja, a potom i stvaranja zvučnih 'fotografija' Rejmond Mari Šejfer je forumulisao kao *soundscape* – *zvučno okruženje* (1969),³³² a u kontekstu promovisanja *akustičke ekologije*, početkom 1970-ih, discipline koja problematizuje odnos između živih bića i njihovog okruženja posredstvom zvuka sa ciljem ukazivanja na zvučni disbalans koji može izazvati neželjene posledice u okruženju (vidi Schafer 1994, 271).³³³ Kao rezultat analize zvučne realnosti, odnosno *zvučnog okruženja* kao „bilo kojeg akustičkog polja proučavanja”, nastaju prvi Šejferovi audio zapisi, koji će poslužiti kao materijali za dalje istraživanje određenih predela (cit. Schafer 1994, 7).³³⁴ Prve snimke *zvučnih okruženja* Šejfer beleži u Vankuveru i objavljuje ih pod nazivom *The Vancouver Soundscape* (1972); potom će uslediti projekat *Soundscape of Canada*, realizovan kao desetočasovni radio program (1974); zatim, usledilo je sakupljanje snimaka *zvučnih okruženja* po selima u Evropi (u Švedskoj, Italiji, Nemačkoj, Francuskoj, Škotskoj), a zapisi su objavljeni pod nazivom *European Sound Diary, Five Village Soundscape*, (1975) (LaBelle 2008, 204). Snimanje zvučnog Vankuvera Šejfer ponavlja 1996. (*Soundscape Vancouver*) kako bi mogao da sagleda, u dužem vremenskom periodu, razvoj zvučnog fundusa ovog grada. Međutim, sada se snimci ne koriste kao 'čist' zvučni dokument, već kao materijal za stvaranje *soundscape kompozicije* (koju bismo mogli okarakterisati i kao *zvučno okruženje*).

U tom smislu, termin *zvučno okruženje* može da referira na konkretno okruženje koje čujemo, ali i na „apstraktnu konstrukciju“ kao što je muzička kompozicija ili radiofonsko

³³⁰ Ovde mislim na koncept „field recordings”. Reč je o audio snimcima realizovanim na određenoj lokaciji koji predstavljaju zvučnu realnost u, najčešće, neizmenjenom obliku. Ovakvi snimci korišćeni su najpre u antropologiji i zoologiji, da bi potom postali i sredstva umetničkog izraza i jedan od oblika *zvučne umetnosti* (Demmers 2010, 168).

³³¹ Pored toga što je koncept *anegdotske muzike* označio premeštanje težišta sa akustičkog/akuzmatskog na referencijalni kvalitet zvuka, odnosno uopšte sa muzike na zvuk, on je omogućio i veću dostupnost eksperimentalne muzike, u perceptivnom i produkcijskom smislu – korišćenjem poznatih zvučnika eksperimentalna muzika lakše dolazi do slušalaca, čak i onih koji nemaju umetničke preferencije i predispozicije, odnosno primenom jednostavne tehnologije i postupaka ona može postati objekat amatersko-umetničke aktivnosti (Drott, 2009: 146).

³³² Termin prvi put koristi u priručniku *The New Soundscape, A Handbook for the Modern Music Teacher*, 1969.

³³³ Ovome je prethodilo osnivanje grupe *World Soundscape Project/WSP* (danas *World Forum for Acoustic Ecology*) 1971. godine pri Univerzitetu „Sajmon Frejzer”, na kojem je Šejfer bio predavač od 1965.

³³⁴ Da bi se došlo do ovih zapisa potrebno je izvršiti analizu odabrane lokacije i prostora, što se može realizovati *zvučnom šetnjom* (Schafer 1994, 213).

ostvarenje, pa ovde naslućujemo Šejferovu muzičku zaleđinu (Schafer 1994, 274–275). Naime, on *zvučno okruženje* sagledava kao „makrokosmičku kompoziciju”, tj. kao oblast u proširenom polju muzike koje obuhvata sve zvukove oko nas, bilo da su oni smešteni unutar ili izvan koncertne dvorane (Schafer 1994, 5). Upravo je ovo brisanje granica između muzike i zvukova okruženja, prema Šejferu, najvažniji događaj u istoriji muzike 20. veka, pa bi se moglo reći da je *zvučno okruženje* krajnja instanca ovog procesa (Schafer 1994, 111). Nemačko-kanadska kompozitorica, radiofonska umetnica i ekolog zvuka, Hildegard Vesterkamp, takođe član WSP-a, među prvima razrađuje ideju realizacije *soundscape kompozicije*. Ovde se izdvaja rad *A Walk Through the City* (1981) zasnovan na zvukovima urbanog okruženja Vankuvera, u originalnom ili izmenjenom vidu, čime se uspostavlja kontinuum između realnog i izmišljenog okruženja. Realni i komponovani zvukovi prožeti su autorkinim čitanjem istoimene pesme Norberta Rubsata (Norbert Ruebsaat), a njen glas simbolično ukazuje na prisustvo čoveka u urabanom okruženju (LaBelle 2008, 206). Pitanjem uloge zvukova okruženja u umetničkom kontekstu bavi se i Anea (Ana) Lokvud od 1970-ih godina. Ona, naime, praktikuje princip *terenskog snimanja* zvuka i sakupljanja, najpre, zvukova prirode (vulkana, zemljotresa, gejzira, oluja i sl) i životinja, a posebno mesto zauzima snimanje zvukova reka (od 1966) i realizovanje *zvučnih mapa*³³⁵ određenog rečnog toka – *A Sound Map of the Hudson River* (1982), *A Sound Map of the Danube* (2005), *Sound Map of the Housatnoic River* (2010).³³⁶ Reč je o zvukovnim instalacijama, koje su potom objavljene u vidu kompakt diska, čime je omogućeno da zvukovi originalnog ambijenta budu interpretirani u drugim okruženjima, javnim i privatnim, na način jednog muzičkog ostvarenja.

U našoj sredini, do *zvukovnih okruženja* došlo se putem radiofonskih eksperimenata sprovedenih na Trećem programu Radio-Beograda, najpre u emisiji „Eksperimenti i ostvarenja”, Slobodana Bode Markovića (1961–1983), a potom, od 1985. u emisiji „Radionica zvuka” (u okviru Dramskog programa). Ovde se formirala „Beogradska škola radiofonije” iz koje su i potekli radovi koji se mogu okarakterisati kao *zvukovna/zvučna okruženja*. Na primer, ostvarenje

³³⁵ *Zvučna mapa* je inače prikaz zvučnog okruženja. U slučaju Anee Lokvud, ovde se radi o zvukovnim 'zapisima'.

³³⁶ Markus Fišer (Marcus Fischer) je jedan od *umetnika zvuka* kojeg su takođe zainteresovala zvukovna rečna okruženja. On tako realizuje trostruki kompakt disk na kojem prezentuje „bukvalnu interpretaciju mesta”, tj. reke Vilamet u državi Oregon (*Rivers Home – Willamette River*, 2011). Numere na albumu prate tok reke, od izvorišta, preko gradova kroz koje prolazi, do ušća u drugu reku, koja se dalje uliva u Pacifik (Pacifiku Fišer posvećuje albume *Monocoastal* [12k, 2010] i *On Shore* [2013]). Ovaj album je deo serije radova *Rivers Home* koju je pokrenula produkcijska kuća *Flaming Pines* povodom svetskog dana reka, kako bi ukazala na činjenicu da reke predstavljaju najranjiviju tačku eko sistema.

Resavska pećina Arsenija Jovanovića (realizovano u saradnji sa ton-majstorom Zoranom Jerkovićem) inspirisano je zvukovima stalaktita, zabeleženih sedam stotina metara ispod zemlje.³³⁷ Ovaj dvojac realizovao je i ostvarenje *Metropola Beograd* (1987, izvedeno u okviru Bitefa 1989), nastalo u seriji nazvanoj *Metropole* na inicijativu WDR-a. Reč je o zvukovnom portretu Beograda, sačinjenom od zvukova reka, crkava, koncertnih dvorana, ulica, popularne i romske muzike, noćnog života, sportskih događaja.³³⁸

Pored ovih tipova *zvučnih okruženja* koji su potekli iz *akustičke ekologije*, potrebno je pomenuti i specifičan tip zvukovnih ambijenata poteklih iz rok muzike koje realizuje Brajan Ino. Predstavljajući se kao „slikar koji radi sa zvukom” ili „konstruktor zvukovnih predela” (eng. sonic landscapes) Ino tokom 1970-ih osmišljava koncept „muzike koja je povezana sa osećajem za prostor – za predeo ili okruženje”, muzike koja kao prostor okružuje slušaoca, muzike koja stvara atmosferu/ambijent (Tamm 1988, 63, 88, 128).³³⁹ U periodu od 1979. do 1982. Ino realizuje četiri ključna ambijentalna albuma, *Ambient 1: Music for Airports* (1979), *Ambient 2: The Plateau of Mirror* (sa Haroldom Badom [Harold Budd]) (1980), *Ambient 3: Day of Radiance* (sa američkim ambijentalnim muzičarem Laradijem [Laraaji]) (1980) i *Ambient 4: On Land* (1982). U belešci za prvi album iz ove tetralogije Ino objašnjava koncept *ambijentalne muzike*: „ambijent se definiše kao atmosfera [...] Moja namera je da proizvedem originalna dela namenjena za određene periode i situacije, i realizujem mali, ali raznovrstan katalog muzike okruženja koja odgovara širokom opsegu raspoloženja i atmosfera [...] Ambijentalna muzika je namenjena podsticanju smirenosti i prostora za razmišljanje” (cit. prema Toop, 1995, 9). Direktnu vezu sa prostorom Ino ostvaruje realizujući svoje ambijentalne radove, kao i instalacije, od 1979. godine, u galerijama, muzejima, na festivalima, železničkim stanicama, aerodromima.

³³⁷ Ovo delo je u kategoriji muzike 1977. godine dobilo nagradu Prix RAI u Veneciji, a naredne godine i priznanje Primio Ondas u Barseloni. Zanimljivo je da je varijanta ovog rada predstavljena povodom obeležavanja stogodišnjice Kejdžovog rođenja u Njujorku, pod nazivom *Resavske varijacije* (prema <http://www.novolist.hr/Kultura/Resavske-varijacije-Arsenija-Jovanovica-za-Johna-Cagea>, pristupljeno 22. decembra 2014).

³³⁸ Prema: http://www.kunstradio.at/1989A/23_3_89.html (pristupljeno 22. decembra 2014). Sličan projekat pokrenuli su Goethe-Institut, Treći program Radio Beograda, radio stanica Deutschlandradio Kultur i Činč inicijativa za savremenu muziku, 2010. godine, pod nazivom „Zvučne razglednice – Negde iz Jugoistočne Evrope” sa ciljem da pozovu umetnike da realizuju „zvučne impresije odabranih predela i transformišu ih u radiofonske minijature” (prema <http://www.vesti.rs/Blogovi/Konkurs-za-Zvucne-razglednice-2.html>, pristupljeno 22. decembra 2014).

³³⁹ Brajan Ino je još tokom pohađanja umetničkih kurseva (na Ipswich Civic koledžu, Winchester College of Art), 1960-ih godina, pokazao interesovanje za eksperimente sa svetlošću i zvukom, odnosno za umrežavanje vizuelnih i muzičkih postupaka, pod uticajem interesovanja za stvaralaštvo američkih eksperimentalnih kompozitora, minimalista, umetnika fluksusa (Scoates 2013).

Posle sagledavanja toka emancipacije zvuka neosporno je da je muzika bila baza za izvođenje zvukovnih eksperimenata iz kojeg su se zvukovni materijali 'račvali' i do drugih umetničkih oblasti, zbog čega je moj istorijski pogled u osnovi bio intermedijski. Ipak, evidentno je da je muzički način mišljenja 'diktirao' ovaj tok, što potvrđuje i jedna ideja koja se gotovo neprimetno provlačila kroz analizirane diskurse i primere, predstavljajući njihovu objedinjujuću nit. Od *Simfonije mehaničkih sila* Karola-Berara i *Simfonije sirena* Avramova, nerealizovane *Simfonije buke* i realizovane *Simfonije za jednog čoveka* Pjera Šefera, do Rutmanove „simfonije grada” Berlina ili koncepta „simfonije zvuka” koji je u opisu njegovog filma *Vikend*, odnosno „simfonije buke”, tj. filma *Entuzijazam simfonija Donbasa* Vertova ili Kalmičevog ostvarenja *Priča jednog dana ili nedovršena simfonija jednog grada* vidimo da je simfonija, kao najuzvišeniji muzički žanr, model za organizaciju zvukova/šumova/buke (a ovaj trend će se nastaviti i kasnije).³⁴⁰ No, rekla bih da nije samo simfonijski makroplan ono što je poslužilo kao paradigmatički model za umetnički rad sa zvukom. Etimologija samog termina ukazuje da se ovde radi i o potrebi za (pre)ispitivanjem zvukovnog sapostojanja i saglasja, prevashodno u urbanim sredinama. U vezi sa tim, dijahronijski proces 'oslobađanja' zvuka u sinhronizaciji je sa procesom zvukovnog obogaćenja i profilisanja grada, od industrijskog do postindustrijskog (a ovde bi se uklopila i pojedina *zvučna okruženja* budući da su ona često izgrađena od zvukova urbanih sredina).

Upravo u ovim muzičkim 'užljebljenjima' pronalazim opravdanje za nastavak istraživanja odnosa između muzike i *zvukovne umetnosti* kao jedne, ali ne i jedine *umetnosti zvuka*, odnosno opravdanje da preispitam 'pravo' muzikologije na promatranje *zvukovne umetnosti* i posmatram *zvukovnu umetnost* sa muzikološke pozicije. Budući da sam uvidela da su tumačenja *zvukovne umetnosti* u diskursu o muzici, pre svega muzikološkom, prilično oskudna, odlučila sam da posredstvom diskursa o muzici (muzikološkog, filozofskog, estetičkog, teorijskog), govoreći o muzici, pokušam da govorim i o *zvukovnoj umetnosti*. Zato mi je cilj da ne problematizujem diskurs o muzici ka njegovoj unutrašnjosti, već ka njegovoj spoljašnjosti kako bih mogla da pronađem prostor u okviru ovog polja za diskusiju o *zvukovnoj umetnosti*,

³⁴⁰ Među radovima koji slede simfonijski model izdovojiću: delo Tristana Perića (Tristan Perich) *1-bit symphony* (2010) (vidi str. 278); *zvukovnu instalaciju* Dejvija Samnera (Davy Sumner) *Symphony on the Brain*; interaktivnu viseću skulpturu *Symphony in D Minor* Patrika Galagera (Patrick Gallagher) i Krisa Klape (Chris Klappe).

odnosno da 'suzim' polje diskursa o *zvukovnoj umetnosti* i uokvirim ga diskursom o muzici. Služeći se ovom 'metodom' cilj mi je da:

- detaljnije ispitam ontološki status *zvukovne umetnosti* u odnosu na muziku kao *umetnost zvuka*;
- da razradim i potvrdim sopstveno ontološko rešenje – prema kojem je *zvukovna umetnost* praksa: a. rada/stvaranja sa zvukom, b. zvučanja, c. o zvuku/slušanja, odnosno praksa zasnovana na bilo kom zvuku *po sebi, ka sebi i od sebe* – u sferi koja se bavi pitanjem postojanja, klasifikacije, vrednovanja muzike kao dominantne *umetnosti zvuka*,³⁴¹
- na kraju, da razmotrim da li diskurs o muzici kao paradigmatskoj *umetnosti zvuka* može da ponudi adekvatan model za ontološku problematizaciju *zvukovne umetnosti*, tj. da li diskurs o muzici kao *umetnosti zvuka* može da bude sagledan kao diskurs o *zvukovnoj umetnosti* kao *umetnosti zvuka*.

Kako bih uvidela da li je moguće da se između ovih pojava ustanovi zajedništvo smisla, veza, sličnosti, fokusiraću se prvenstveno na diskurse o muzici koji su nastajali uporedo sa idejom o *zvukovnoj umetnosti*, od 1980-ih godina, odnosno na diskurse koji nanovo aktuelizuju pitanje problematizacije muzike kao umetnosti (što je, zasigurno ne slučajno, koincidiralo i sa zvaničnom 'promocijom' *zvukovne umetnosti*). Takođe, neću zanemariti ni napise autora koji nisu primarno pisali o muzici, ali koji su takođe doprineli ovoj debati.

³⁴¹ Vidi stranicu 85.

3 DISKURSI O MUZICI/oko muzike

Diskurs je uvek samo igra.

(Fuko 1970/2007, 37)

Postmoderna 'rekonstrukcija' diskursa o muzici, koja je usledila nakon „novog talasa” u estetičkoj problematizaciji koncepta umetnosti,³⁴² pokrenula je reproblematiciju samog koncepta muzike, uslovljenu, između ostalog, ispoljavanjem i prepoznavanjem njenog novog, pluralnog 'stanja', a u kontekstu opšte pluralizacije artistske scene (vidi Gligo 2009, 8; upor. Danto 1984, 114; Belančić 2013, 192; Radovanović 2010, 251).³⁴³ Diskursi o muzici su se, drugim rečima, suočili sa činjenicom da muzika više ne opstaje kao makrokoncept, već kao „arhipelag zvuka”/zvukova, skup singulariteta ili razlika, koji se nalazi u „sivoj zoni između sopstvene reutilizacije i restauracije” (cit. Davidović i Stevanović 2008, 68).³⁴⁴ Ovo postmoderno

³⁴² Prema Danijelu Kaufmanu (Daniel A. Kaufman) „novi talas” u estetici umetnosti iniciran je Vitgenštajnovom (Ludwig Wittgenstein) tezom o umetnosti kao otvorenom konceptu, sredinom prošlog veka. Vitgenštajnov stav su posle razrađivali Moris Vajc (Moritz Weiss), Artur Danto (Arthur Danto), Džordž Diki (George Dickie) i dr. (Da. Kaufman 2007).

³⁴³ Artur Danto je izjavio 1984. godine da je „doba pluralizma pred nama”. Pluralizam, kako on ističe, znači da više ne postoji pravac kojem možemo da se priklonimo, te da je svako usmerenje podjednako dobro (Danto 1984, 114–5). Milorad Belančić na tu temu kaže: „Neophodno je, ovde, reći da su *pluralizam* i, čak, *nepreglednost* umetnosti danas postali skoro samorazumljivo obeležje artistske scenen [...] Očigledno, sam *pluralizam* [...] nije nimalo jednostavna pojava. A to je tako zato što u svakom pluralizmu sufiks *izam* skoro neizbežno cilja na totalizujuću (ili: univerzalizujuću) pretenziju koja nešto (nekakav 'ostatak') uvek isključuje, pa prema tome i nije do-krajapluralizam...” (cit. Belančić 2013, 192–3). Sa druge strane, Teri Smit (TerrySmith) ističe da je pluralizam iluzija, te da se u savremenoj umetnosti može prepoznati obrazac koji deluje kao univerzalno određenje (Smit 2014, 72).

³⁴⁴ Sintagma „arhipelag zvuka” može da se poveže sa idejom „verbalnog arhipelaga” pesnika Renea Šara (René Char). Ovaj koncept se odnosi na tipografski, vizuelni, spacijalni sloj pesme u kojoj su reči grupisane i raspoređene poput ostrva arhipelaga. Čitalac tako ima mogućnost da slobodno prelazi sa jednog 'ostrva' na drugo, bilo kojim redosledom, pošto je svaka ruta validna. Ideja arhipelaga odnosi se na grupisanje reči, ali i na grupisanje pesama (u vezi sa tim, Šar je zbirku svojih pesama iz 1962. naslovio *La parole en archipel*) (Ghikas 2004, 59–60). Bulezovo delo *Le Marteau sans maître* (1953–5), upravo komponovano prema Šarovim pesmama, može da predstavlja muzičkog analogona ovog koncepta, budući da je zasnovano na neuobičajenom redosledu stavova (Sitsky 2002, 78). Govor o Šaru i Bulezu, neminovno nas vodi do Malarme (Stéphane Mallarmé) i njegove pesme/poeme *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), koja inače predstavlja prvi primer tipografske poezije u francuskoj književnosti. Upravo ovo Malarmeovo delo, koje, prema rečima Pola Valerija (Paul Valéry), misli pozicionira u prostoru, možemo da sagledamo kao bazu ideje o verbalnom arhipelagu (vidi Kim Stefans 2013). Sa druge strane, sam Malarme je istakao da koncepcija ove poeme prati muzičku partituru u kojoj se može prepoznati mreža motiva (Abbott 2009, 78). Pomenuću da i Fuko koristi metaforu arhipelaga. Imajući na umu geografski pojam arhipelaga, Fuko prezentuje ideju o „zatvorskom arhipelagu” koja ukazuje na „način na koji se jedan tip kaznenog sistema rasipa i istovremeno prekriva celokupno društvo” (cit. Fuko 1976/2012, 74). Artur Danto govori o arhipelagu kada govori o diskontinuitetu istorije umetnosti, odnosno o stilskoj heterogenosti koja je usledila negde posle 1906. i koja podrazumeva smenu individualnih postupaka, od umetnika do umetnika, kao u arhipelagu (Danto 1984, 104). Metaforom arhipelaga služi se i filozof Masimo Kačari (Massimo Cacciari), sa stanovišta geofilozofije i biopolitike. On, naime, govori o Evropi kao arhipelagu, a ovaj pojam objašnjava kao „pluralnost gde individualni elementi

'rasipanje' jedne muzike na više muzika, odnosno 'decentralizacija' i reproblemizacija koncepta muzike otvara mogućnost za razmišljanje o eventualnoj kategorizaciji *zvukovne umetnosti* (i) prema muzičkim paramterima i o 'priključivanju' ove prakse savremenim muzičkim tokovima (o čemu, uostalom, svedoče i pomenuti, skoriji pokušaji formiranja diskursa na ovu temu). Ovakvo sagledavanje koncepta muzike i odnosa između muzike i *zvukovne umetnosti* u skladu je sa novoontološkim stremljenjima prema kojima muziku ne razmatramo samo iz vizure dela, već i iz vizure sagledavanja njene materijalnosti i fleksibilnih modusa postojanja.³⁴⁵ Stoga, nastaviću da se bavim pitanjem konceptualizacije *zvukovne umetnosti* u odnosu na muziku tragajući za modelom koji bi približio, ili čak i izjednačio muziku i *zvukovnu umetnost*, odnosno modelom koji bi omogućio aktiviranje aparata muzikološkog diskursa. Na ovo me navode sami napisi o muzici koji upravo svedoče o potrebi proširivanja kanonom utvrđenih kompetencija muzike, ali, pre svega, činjenica da obe prakse mogu da budu sistematizovane kao *umetnosti zvuka* koje su određene vremenom/performativnošću i prostorom/reprezentativnošću.

Da bih to učinila, potrebno je da 'preispitam' samu definiciju muzike, kao i status muzike u svetu umetnosti, do čega ću nastojati da dođem traganjem za odgovorima na pitanja: Šta je muzika? Da li je muzika umetnost? Kakva je njena pozicija u odnosu na vizuelne umetnosti, odnosno u odnosu na druge umetnosti zasnovane na zvuku? Da li je došao trenutak kada je potrebno da priznamo da stare muzičke paradigme danas više nisu funkcionalne? Da li je došao trenutak kada je potrebno da priznamo da se 'lice' muzike menja? Da li je došao trenutak prepoznavanja muzike sa više 'lica'?

koegzistiraju jer su nužno razdvojeni" (cit. prema Prandi, <http://www.festivalarchitettura.it/festival/En/Magazine/Detail.asp?ID=47&pmagazine=7>, pristupljeno 29. decembra 2014).

³⁴⁵ Ovim pitanjima je bio posvećen skup „New Ontologies of Sound and Music” održan novembra 2014. u organizaciji Studijske grupe za muziku i filozofiju, pri Američkom muzikološkom društvu. Vidi: <http://musicandphilosophy.tumblr.com/post/81735310803/cfp-new-ontologies-of-sound-and-music-ams-music> (pristupljeno 17. decembra 2014).

Šta je muzika? 4 minuta i 33 sekunde? (ontološki pogled)

Tokom 1970-ih i 80-ih u umetničkom/estetičkom/filozofskom diskursu intenzivno se debatovalo o statusu umetnosti u cilju traganja za odgovorom na pitanje „Šta je umetnost?”.³⁴⁶ Od početka 1990-ih, čak i ranije, ovo pitanje gubi na aktuelnosti, a nove teme, najpre one koje se tiču muzike, postaju novo središte diskusije (Carroll 2000, 4). Važan momenat za reproblematicizaciju koncepta muzike desio se sredinom 1980-ih godina kada su Karl Dalhaus (Carl Dahlhaus) i Hans Hajnrih Egebrecht (Hans Heinrich Eggebrecht) postavili inspirativno i izazovno pitanje – „Šta je muzika?” (*Was ist Musik?*, 1985), podstakavši plodnu kritičku debatu na ovu temu.³⁴⁷ Zanimljivo je da su mnogi autori koji su se bavili novim problematizovanjima koncepta muzike pokušali da pronađu odgovor na ovo pitanje iz vizure razmatranja koncepta dela, tačnije iz ugla njegovog redefinisavanja transparentno oličenog u Kejdžovom ostvarenju *4'33''*. Ovaj rad se, naime, u diskursima o muzici koje ću razmatrati (mahom anglosaksonskim), sagledava kao tačka u kojoj je muzika 'testirala' snagu, odnosno propustljivost sopstvenih granica. Pošto može da obuhvata tišinu, buku, šumove, tonove kao konstitutivna svojstva, i pošto se zasniva na zvuku/zvučanju bilo kog porekla, Kejdžov rad je dvojako sagledavan: kao 'zona' koja pripada muzici, tj. proširenom konceptu muzike, odnosno kao 'zona' koja je izvan muzike. Drugim rečima, *4'33''* predstavlja *graničnik* između dve sfere zvuka: one koja se zasniva na zvukovima kanona, odnosno one koja prihvata 'neprihvatljive' zvukove. Zbog činjenice da je u velikoj meri odredio tok emancipacije zvuka, kao i zbog činjenice da je reč o 'graničnom', 'međuprostornom' modelu tretiranja zvuka, rad *4'33''* možemo da prihvatimo kao primer *zvukovne umetnosti*, a to bi značilo da se 'proširena' muzika i *zvukovna umetnost* izjednačavaju. U tom kontekstu, debata o *4'33''* kao muzičkom ili nemuzičkom delu može da postane rasprava o ontologiji muzike i *zvukovne umetnosti*, tj. rasprava koja nas može dovesti do rešenja za problematizaciju odnosa između ove dve prakse.

Iako ne govori konkretno o delu *4'33''*, Dalhaus, tragajući za odgovorom na pitanje „Šta je muzika?”, ima u vidu Kejdžov učinak. Zapravo, njega je na razmišljanje i podstakla pojava

³⁴⁶ Danto smatra da je pitanje identiteta umetnosti fundamentalno pitanje 20. veka (Danto 1986, 110).

³⁴⁷ Kramer ističe da je 1988. godina prelomna za uvođenje konceptualnih inovacija u oblast diskursa o muzici, koje su u ovo polje prodrle nakon što su osvojile polje književnosti, društvene teorije, filozofije. Ovu godinu izdvaja jer je tada održan skup Američkog muzikološkog društva u Baltimoru kada se, između ostalog, raspravljalo o novim tendencijama u muzikologiji (Kramer 1992, 5).

novih muzičko-zvukovnih praksi: elektronske muzike i koncepta „Klangkomposition” kojeg je inicirao Kejdž (Dalhaus dalje ne objašnjava ovaj pojam). Budući da je reč o „zvukovnim fenomenima koji ne poznaju tonski sustav”, Dalhaus se zapravo pita da li se u ovom slučaju još uvek može govoriti o muzici, te preispituje mogućnost tumačenja muzike kao prakse koja nije isključivo zasnovana na zvukovima određenih visina. Razmatrajući elektronsku muziku on daje afirmativan odgovor, opravdan idejom očuvanja i nastavljanja kontinuiteta tradicije: ’komponovanje’ zvukovnih boja u slučaju elektronske muzike može da se interpretira kao težnja ka racionalizaciji koju je Maks Veber (Max Weber) prepoznao kao osnovnu zakonitost razvoja evropske muzike, a koja opstaje još od doba antike (Dahlhaus 1985/2009, 13). Ovaj, čini se ne baš tako ubedljiv kriterijum, dakle, nije odabran zbog samog zvuka i njegovih akustičkih svojstava, već zbog postupka organizovanja zvukova, što nas dovodi do zaključka da određena visina zvuka kao tona za Dalhausu ne predstavlja definišući parametar muzike. U tom slučaju, ovakvo tumačenje moglo bi da obuhvati i koncept *Klangkomposition*, iako ga Dalhaus u ovom kontekstu ne razrađuje. Jer, *zvukovnu kompoziciju* kao zvukovni ’sklop’ koji prevazilazi okvire tonskog sistema, a koji bi se zbog toga mogao uklopiti u šire postavljenu definiciju *zvukovne umetnosti*, takođe možemo da sagledamo kao koncept proistekao iz tradicije muzičkog rada sa zvukom, tj. ideje usklađivanja i kombinovanja zvukovnih boja.³⁴⁸ Međutim, Dalhaus ipak ostaje veran kanonu i svojim pređašnjim idejama koje ’čuvaju’ muzičku tradiciju (iznetim najpre 1967. u studiji *Musikästhetik*) (upor. Dalhaus 1992). Zato njegov konačan odgovor na pitanje „Šta je muzika?” ne postavlja kanon u problematičnu poziciju: **muzika se zasniva na komponovanju zvukovnih boja koje „kategorijalnim oblikovanjem” postaju muzičke činjenice; to znači da čiste akustičke činjenice ne predstavljaju muzički materijal, već samo „opažajnu materiju”** (cit. Dahlhaus 1985/2009, 107). Ukazujući na dva načina rada sa zvukom, muzički i onaj koji se ne može postaviti u muzičke okvire, Dalhaus ne otkriva samo sopstvenu estetičku poziciju i ne ukazuje na savremena stremljenja u raspravama o muzici, već nagoveštava aktuelnu/buduću situaciju na umetničkoj sceni koja je tih godina ’širila’ sopstvene granice propagiranjem zvuka kao materijala umetničke kreacije.

Egebreht takođe svoje traganje za odgovorom na pitanje „Šta je muzika?” započinje postavljanjem muzike u širok okvir, tumačeći je kao pluralno, u pojavnom i vrednosnom smislu

³⁴⁸ Prema Antoanu Boneu (Antoine Bonnet) boja je novo, „moderno ime za zvuk” i „realnost muzike” (prema Nancy 2007, 40).

raznoliko polje, za koje ne postoji apsolutno merilo, već, u skladu sa postmodernističkim/poststrukturalističkim shvatanjem, samo odabrani ugao posmatranja (Eggebrecht 1985/2009, 49). To bi onda, pretpostavljam, značilo da i *zvukovna umetnost* može da bude shvaćena kao vid umetničkog delovanja jednak muzici, a u skladu sa ličnom odlukom slušaoca. Međutim, iako muziku postavlja kao razučeno, 'otvoreno' polje, verujem da se Eggebrecht ne bi složio sa mojom pretpostavkom. Prema njegovom mišljenju, **muzika jeste određena čujnošću, ali isključivo čujnošću tona kao centralnog fokusa evropske muzike.** Međutim, ispostaviće se da Eggebrecht ipak nije izričit po ovom pitanju: on ostavlja prostor da **sve ono drugo što je čujno može da bude okarakterisano kao muzika, samo ukoliko je taj izbor opravdan razrađenim teorijskim mišljenjem i argumentacijom** (to znači da bi, iz Eggebrechtove vizure, i rad '4'33'' mogao da bude sagledan kao muzički, tj. *zvukovni rad*) (Eggebrecht 1985/2009, 100). *Dakle*, muziku određuju njena *konstitutivna svojstva* (muzika je praksa koja tonove pretpostavlja kao specifično muzički sadržaj), ali i ona koja su *kontignetna*, uslovna i promenljiva, naročito ako ih posmatramo sa fenomenološke pozicije (upor. Cvejić 2005, 17).

Pitanje „Šta je muzika?“ postavljeno je i u istoimenom zborniku radova, *What is Music*, iz 1987. godine kojeg je uredio Filip Alperson (Philip Alperson), a odgovori se nisu mnogo razlikovali od onih koje su predstavili Dalhaus i Eggebrecht. I ovde je **ton postavljen kao osnovna „zvukovna jedinica“ sistema muzike, odnosno kao „sredstvo identifikacije muzičkog zvuka“** (cit. Sparshott, prema Alperson 1987, 11). Tih godina Džozef Kerman (Joseph Kerman) takođe realizuje pregled razvoja muzikološke misli u periodu posle II svetskog rata, u studiji *Contemplating Music (Musicology)* (1985), koju opisuje kao graničnik između 'stare' i 'nove' muzikologije. Mada Kerman ovde ne pokušava da objasni muziku po sebi, već muziku kao objekat proučavanja, jasno možemo da uočimo njegovo viđenje muzike kao visokoumetničke, zapadnjačke prakse koja i usled novih, radikalnijih muzičkih pojava, ostaje 'verna' kanonu (Kerman 1985, 11–30). Iako objašnjenja ovih autora ne donose radikalne promene u polju estetičko-muzikološke misli o muzici, jer ne odustaju od zvuka određene visine kao određujućeg muzičkog svojstva, ona evidentno ukazuju na potrebu za fleksibilnijim tumačenjem koncepta muzike. Ovo je zasigurno posledica razvoja i uticaja muzičkih praksi formiranih oko ideje emancipacije zvuka (*konkretne*, elektronske, eksperimentalne muzike), odnosno teorijskih konceptata (pre svega, poststrukturalizma i ideje o 'čitanju' sa različitih pozicija) čiji su uplivi u

polje diskursa o muzici prouzrokovali (dis)lociranja granica između muzike i onoga što je izvan nje (upor. Kramer 1992, 17–8).

Od početka 1990-ih pravac razmatranja muzike kao prakse koja širi sopstvene granice, ali koja i dalje počiva na zvuku određene visine, dobija naročito na značaju, najpre u vidu antropocentrično orijentisanog diskursa Džerolda Levinsona.³⁴⁹ Levinson tumači muziku kao vremenski organizovan zvuk, tačnije zvuk kojeg organizuje isključivo čovek i to zarad sopstvenog estetskog uživanja (Levinson 2011, 270).³⁵⁰ Drugim rečima, muzika je organizovan zvuk proizveden sa namerom da se obogati ili intenzivira iskustvo čoveka njegovim aktivnim angažovanjem (slušanje, plesanje, izvođenje) (Levinson 2011, 272). Međutim, ne može se reći da apsolutno svaki zvuk može da bude muzički, tj. da može da se prihvati kao muzika, zbog čega je potrebno uspostavljanje razlike između onoga što jeste muzika i onoga što može da bude tretirano kao muzika – zvukovi blendera ili huke vetra, na primer, nisu sami po sebi muzički, ali oni to mogu da budu ako se proizvode ili koriste sa namerom o stvaranju muzike (Levinson 2011, 275). U tom smislu, Kejdžovo delo *4'33''* predstavljalo bi granični slučaj jer kompozitor sa intencijom organizuje neintencionalne zvukove (zvukove kao tišinu) (Levinson 2011, 270). Ovde se izdvaja prvi Levinsonov kriterijum za definisanje muzike: **definisanje muzike zavisi od njenog cilja i svrhe**; to znači da muzika nije određena posebnim svojstvima koja nalažu da nešto bude definisano kao muzika (melodija, ritam i harmonija jesu važna muzička svojstva, ali ne i neophodna) (Levinson 2011, 271). Drugi Levinsonov kriterijum za definisanje muzike podrazumeva **fokusiranje na zvukovni fenomen**, tj. na čujne/zvukovne karakteristike: sve što slušno podseća na muzičke paradigme i što predočava određene muzičke karakteristike možemo nazvati muzikom (Levinson 2011, 276). Treći Levinsonov kriterijum, kao i u Egebrehtovom slučaju, uslovljen je **individualnom tačkom posmatranja**, odnosno različitim pozicijama subjekta-slušaoaca. Zato Levinson pravi distinkciju između koncepta muzike (kao muzike u jednini) i „individualnih muzičkih koncepcija”, potvrđujući aktuelnost pitanja pluralnosti muzike (Levinson 2011, 276). Bez sumnje, Levinson govori o muzici čije su granice proširene, o muzici koja ima na raspolaganju sve zvukove u čijem odabiru, organizaciji i percepciji učestvuje isključivo čovek, pa se čini da je ovakvo određenje dovoljno razučeno da bi moglo da se primeni i na tumačenje *zvukovne* umetnosti, kao eventualno jedne od muzika. Međutim, pošto je za

³⁴⁹ Ovde se služim Levinsonovom knjigom *Music, Art, & Metaphysics* koja je prvi put objavljena 1990. godine.

³⁵⁰ Ova teza potiče od Džona Blekinga (John Blacking) koji smatra da je uloga čoveka u organizaciji zvuka kao muzike presudna (prema Davies 2003, 22; upor. Bleking 1992, 12–3).

Levinsona muzika najpre praksa koja zvuk postavlja kao estetički, a ne akustički fenomen, koji je i odlučujući za definisanje *zvukovne umetnosti*, Levinsonovo određenje ipak nije u potpunosti primenljivo na ovu oblast rada sa zvukom.

Sa druge strane, tumačenje Žan-Žaka Natijea (Jean-Jacques Nattiez), koje ima dodirnih tačaka sa Levinsonovim, svakako bi moglo da se odnosi i na *zvukovnu umetnost*, jer je za njega **zvuk (bilo koji) minimalan (dakle i dovoljan) uslov za određenje muzike**. Da li će određeni zvuk biti prihvaćen kao muzički i da li će i šum biti sagledan kao muzički materijal, odluka je koja zavisi isključivo od čoveka i njegove namere, odnosno od grupe ljudi koja o tome donosi odluku: „**granica između muzike i buke je uvek kulturalno određena** – što znači da, čak i unutar jednog društva, ova granica nikada ne prolazi kroz isto mesto; najkraće rečeno, retko da postoji konsenzus... Po svemu sudeći, ne postoji *jedinstveni* ili *interkulturalni* univerzalni model koji definiše šta muzika može da bude” (Nattiez 1990, 47–8, 55; upor. Bowman 1998, 248).

Robin Mekoni (Robin Maconie) takođe sagledava muziku u odnosu na subjektivnu procenu, perceptivni proces i okolnosti, tvrdeći da je prihvatanje određenog zvuka kao muzike stvar individualnog izbora – ono što je muzika za jednog slušaoca, ne mora biti muzika za nekog drugog slušaoca (Maconie 1990, 11–2). Ali, poput Levinsonove, ni Mekonijeva postavka nije toliko liberalna kao što se isprva čini: zaista, **slušalac odlučuje da li je nešto muzika ili ne, ali samo u slučaju kada su u igri 'kanonizovani' zvukovi, tj. zvukovi određene visine**. Svi drugi zvukovi, zvukovi koji se mogu izjednačiti sa bukom i koji, prema njegovom mišljenju, nisu prijatni za slušanje, referiraju na nemuzički svet (Maconie 1990, 12–3). **'Adekvatni' zvukovi, pri tom, ne čine muziku sami po sebi, već isključivo kao mreža organizovanih zvukova u vremenu, kao temporalni proces, kontinuum** (Maconie 1997, 10). Iako se među stavovima Levinsona, Natijea i Mekonija mogu uočiti tačke koincidencije, poput one koja muziku/zvuk postavlja kao estetičku, a ne akustičku praksu, tumačenje prve dvojice autora mogli bismo da primenimo na *zvukovnu umetnost*, dok Mekonijev stav ipak ne odlikuje ista doza fleksibilnosti.

Nikolas Kuk (Nicholas Cook) se pita zašto sam kvalitet zvuka ne predstavlja odlučujući kriterijum za definisanje muzike, a kako bi došao do odgovora on analizira novonastale okolnosti u svetu muzike prouzrokovane transformacijom muzičkog jezika. **Muziku je, naime, nemoguće definisati isključivo na osnovu analize zvukovne materije zbog velike uloge slušanja i uticaja okruženja na sam perceptivni proces**, odnosno slušalaca koji odlučuju da li će određeni zvukovni događaj biti proglašen muzikom (što, prema njegovom mišljenju, najbolje

ilustruje Kejžovo delo 4'33'') (Cook 1990, 11). Kako su slušalački subjekti različiti, a slušalačke prakse raznovrsne, objektivno, univerzalno slušanje je nemoguće realizovati, zbog čega upravo estetički kvaliteti dolaze u prvi plan. Jer slušanje je, kako kaže Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy), uvek na ivici značenja, zbog toga što značenje zvuka ne proizilazi iz njegove akustičke materijalnosti, već iz njegovog zvučanja i odzvučavanja (Nancy 2007). Tako, ponovo 'kružimo' oko ideje da svaki zvuk može da bude muzika ako ga slušamo kao muziku, ili, *vice versa*, da nijedan zvuk ne može da bude muzika ako ga ne slušamo kao muziku, pa samim tim oko ideje o muzici kao promenljivoj i višeznačnoj praksi (upor. Cook 1990, 12).

Nešto opsežnije tumačenje muzike, a na tragu stavova pomenutih autora, predstavlja Rodžer Skruton, koji ipak **muziku najpre određuje kao zvuk**. Ako je muzika zvuk, postavlja se pitanje šta je zvuk ili šta zvuk nije? Zvuk nije stvar, niti svojstvo neke stvari (jer zvuk ne ispunjava prostor, zvuk se samo javi u određenom trenutku i nestane), smatra Skruton; dalje, iako zvuk postoji i biva percipiran u određenom fizičkom prostoru, odnosno iako fizički prostor između zvukova ima važnu ulogu u muzičkom iskustvu, zvuk nije fizički objekat; zvuk takođe nije ni mentalni objekat, a ni materijalni objekat (Skruton 1997, 4, 12). Šta onda jeste zvuk? Zvuk je poseban tip događaja koji ne ostavlja posledice i ne prouzrokuje promene – zvuk je „čist događaj” (Skruton 2005/2009, 175). Iz ovoga sledi logičan niz pitanja: u kom trenutku, pod kojim uslovima, u kojim okolnostima zvuk kao „čist događaj” postaje muzika i šta je to što jedan zvuk određuje kao *muzički zvuk*? Skruton ističe da tonska visina nije odlučujući faktor: postoje zvukovi određene visine koji nisu muzički (recimo zvuk sirene ili zvona), ali postoje i zvukovi neodređene visine koji jesu muzički (muzika koju proizvodi afrički bubanj, na primer). Takođe, ni ritam ne mora da bude suštinsko svojstvo muzike, jer recimo bilo koja mašina emituje određene ritmičke modele. Harmonija isto tako nije presudna karakteristika – recimo pri isključivanju kompjutera i gašenju Windows operativnog sistema čujemo akord koji, bez obzira na adekvatan sklop, ne može da bude okarakterisan kao muzički (Skruton 2005/2009, 176). Ako sva navedena svojstva nisu odlučujuća za definisanje muzike, neminovno je zapitati se postoji li konstantan kriterijum koji diferencira muzički i nemuzički zvuk, muziku i ono što je izvan muzike? Naravno, postoji – za Skrutona je to način na koji slušamo i povezujemo zvukove, odnosno način na koji uspostavljamo relacije između zvukova kao sirovih muzičkih materijala, koji u međusobnim odnosima postaju tonovi. **Očigledno je, stoga, da je muzički zvuk isključivo onaj zvuk koji se uklapa u odgovarajući (tonalni) sistem** (Skruton 2005/2009, 176–

7). Da bismo određeni zvuk odredili kao muziku i da bismo uopšte razumeli muziku potrebno je, dakle, da zvukove shvatimo kao objekte percepcije (Scruton 2009, 5, 15). To znači da su zvukovi *sekundarni objekti* jer su njihova svojstva određena načinom na koji oni bivaju predočeni slušaocu i na koji bivaju percipirani. Zvuk kao *tercijarni objekt* je *muzički zvuk* jer nastaje organizovanjem zvukova kao *sekundarnih objekata*, odnosno kao građe (primarna objektnost zvuka odnosi se na njegove fizičke zakonitosti, odnosno na zvuk kao vibraciju u vazduhu) (vidi Veselinović-Hofman 2007, 119). **Zbog toga, moguće je zaključiti da je muzika praksa zasnovana na zvuku koji se javlja u određenom trenutku u vremenu, zavisna od intencije slušaoca i njegovog cilja, ali u okviru kanonom 'odobrenih' i potvrđenih granica** (Scruton 1997, 17). Zvuk, drugim rečima, ostaje prva instanca muzike/muzičkog dela (Veselinović-Hofman 2007, 121). Ovakvo, ipak hermetično tumačenje muzike, jasno je, ne ostavlja prostor za razmišljanje o *zvukovnoj umetnosti*, a to potvrđuje i Skrutonova sistematizacija *umetnosti zvuka*.

Bez sumnje, za Skrutona muzika jeste „umetnost zvuka” (eng. art of sound). Ali, muzika nije jedina *umetnost zvuka* – među *umetnosti zvuka* spadaju i poezija (*umetnost fonetskog zvuka*), kao i *umetnost zvučnog okruženja/soundscape art* (Scruton 2009, 4, Scruton 1997, 16). U vezi sa drugom 'vrstom' umetnosti važno je reći da Skruton ovde ne misli na oblik *zvukovne umetnosti* (ovu praksu rada sa zvukom on zapravo i ne pominje), već, neočekivano, na praksu uređenja vrtova i postavljanja fontana (Scruton 2009, 4). Dok poezija zavisi od jezika, a zvukovni dizajn eksterijera od fizičkog okruženja, **muzika je isključivo uslovljena organizacijom zvukova koji se raspoređuju prema kontinuumu spektra tonskih visina, bez referiranja na kontekst ili semantičke konvencije**, pa je upravo ovakav vid organizacije ono što je specifično za muziku i ono što muziku razlikuje od drugih *umetnosti zvuka* (Scruton 1997, 16). Pošto se muzika zasniva na zvukovnim pojavama koje se čuju izvan svakodnevnog fizičke realnosti, akuzmatičko iskustvo je centralno za razumevanje muzike (Scruton 2009, 5). Zvukovi koji se čuju kao muzika čuju se kao apstraktne forme njihovih fizičkih izvora i efekata, tj. kao tonovi; svi drugi zvukovi (na primer, 'muzikoliki' zvukovi životinja), za Skrutona, nisu muzički (Scruton 2009, 5). Tonovi se, dakle, ne mešaju sa zvukovima fizičke realnosti, iako oni nekada mogu da ih potisnu. Na osnovu izrečenog, Skruton zaključuje da muzika postoji kao autonomni svet za sebe, odnosno kao Drugo u odnosu na realni svet (Scruton 2005/2009, 177; Scruton 1997, 13). Ovde bismo, stoga, imajući u vidu Skrutonovu vizuru, mogli da istaknemo još jednu razliku između muzike i *zvukovne umetnosti*: dok se muzičko slušanje zasniva na percipiranju zvuka kao

tona, odnosno na akuzmatičkom slušanju, percepcija ostvarenja *zvukovne umetnosti* zasniva se na slušanju zvuka kao zvuka, koji može, ali i ne mora da bude akuzmatički percipiran (upor. Hamilton 2007b, 58).

Poput Skrutona, Endi Hamilton razmatra muziku sa humanističko-estetičke pozicije, sledeći neke njegove postavke. Najpre onu da je muzika produkt ljudske aktivnosti (fizičke, telesne, intelektualne), tj. praksa koja podrazumeva veštinu i zanatsko umeće usmereno ka određenom estetičkom cilju – obogaćenju i intenzifikaciji ljudskog iskustva (Hamilton 2007, 5–6). Drugim rečima, **muzika je aktivnost vođena intencijom čoveka da proizvodi i distribuira zvukove/tonove u okviru sistema muzike kao objekte estetičkog opažanja, pa upravo to i kvalifikuje muziku kao umetnost** (Hamilton 2007b, 52, 57, 49). Hamilton, takođe, deli Skrutonovo mišljenje kada je 'materijal' muzike u pitanju: muzika je organizovan zvuk koji se zasniva na regularnim, stabilnim i periodičnim vibracijama. Iako ne izuzima iz vida činjenicu da je muzika 20. veka 'udomila' i neke druge zvukove, one koji nemaju određenu visinu, Hamilton ne misli da je svaki zvuk koji je *inkorporiran* u muziku obavezno i zvuk koji *konstituiše* muziku (Hamilton 2007b, 45; 48–9). O tome, kao što i Skruton tvrdi, odlučuje čovek – fenomen muzike, stoga, ne može da bude odvojen od ideje konceptualizacije (autora, ali i slušaoca) (Hamilton 2007b, 50). Međutim, postavlja se pitanje gde se mogu svrstati zvukovi koji nemaju određenu visinu, a koji ipak mogu da se koriste kao umetnički materijal? Na osnovu Hamiltonove sistematizacije muzike lako možemo doznati odgovor.

Naime, muzika je umetnost zasnovana na zvukovima koji rezultiraju tonalnom organizacijom; muzika je *auralna umetnost* (ovu sintagmu, podsećam, Hamilton koristi kako bi uspostavio analogije sa vizuelnim umetnostima) ali ne i jedina, tj. univerzalna *auralna umetnost* (Hamilton 2007b, 40). Sve druge prakse zasnovane na zvuku neodređene visine Hamilton naziva „nemuzičkim auralnim umetnostima”, među koje svrstava i *zvukovnu umetnost* (predstavljajući se kao jedan od prvih i retkih estetičara koji je uopšte uvrstio ovu praksu u polje svoje diskusije). Dok Skruton smatra da je muzika jedina umetnost zasnovana na zvuku, Hamilton muzici ne daje povlašćen status, već je izjednačava sa drugim umetnostima sa zvukom/umetnostima zvuka (dakle i sa *zvukovnom umetnošću*), sagledavajući ih sve kao visoke umetnosti (Hamilton 2007b, 45). No, iako je muzika visoka umetnost, ona za Hamiltona nije umetnost sa velikim U, kao što su to vizuelne umetnosti (iako možda ima potencijal da to bude); muzika je umetnost „makar sa malim u” – praksa koja pripada svetu umetnosti, ali koja po rangu nije na vrhu hijerarhijske

lestvice umetnosti (cit. Hamilton 2007b, 5). Još jedno mesto Hamiltonovog neslaganja sa Skrutonom odnosi se na Skrutonovo akuzmatičko određenje muzike, prema kojem se muzika sagledava kao najapstraktnija od svih umetnosti, te kao čista 'umetnost tonova' (Hamilton 2007b, 95). Budući da smatra da je zvuk deo ljudskog i materijalnog sveta, Hamilton ne odobrava ovu postavku, smatrajući da akuzmatička teza negira važnost ljudskog faktora u stvaranju muzičkih zvukova (Hamilton 2007, 96). Ipak, on u potpunosti ne odbacuje Skrutonovo rešenje, nego predlaže dvostruko određenje muzike: slušanje muzike podrazumeva neakuzmatičko i akuzmatičko iskustvo; to znači da slušalac 'čistim' slušanjem može ili ne mora da sazna informacije o izvoru, nastanku, lokaciji zvuka (Hamilton 2007b, 109; 2009, 146). Kao što je stvaranje muzike uslovljeno pozicijom autora, tako je i slušanje uslovljeno pozicijom slušaoca.

Specifičnu kategorizaciju umetničkih praksi rada sa zvukom uspostavlja i Gordon Grejam (Gordon Graham) tako što najpre definiše muziku, a onda u odnosu na to tumačenje objašnjava i sistematizuje i druge zvukovne koncepte. Prema Grejamu, **muzika je intencionalno organizovan zvuk ('organizator' zvuka je kompozitor) koji obogaćuje slušno iskustvo čoveka** (Graham 2007, 209, 214). Muzika je zvuk namenjen slušanju, ali i izvođenju – jer muzika nije samo auditivna već i performativna umetnost (Graham 2007, 212). Organizacija zvukova je stoga preduslov za snalaženje slušaoca/izvođača tokom procesa slušanja/izvođenja određenog zvukovnog sklopa. U suprotnom, ukoliko zvukovi nisu organizovani već slobodno cirkulišu, kao u slučaju, kako Grejam ističe, Kejdžovog dela 4'33'', ne možemo da govorimo o muzici (Graham 1997, 83). Iako Kejdžovo delo zasigurno obogaćuje auditivno iskustvo, ono za Grejama nije muzika jer instrukcije za njegovo slušanje ne određuju autor i izvođač. Međutim, kriterijum organizovanog zvuka izgleda da ipak nije dovoljan za definisanje muzike, jer pojedine prakse koje se zasnivaju na organizovanom zvuku koji obogaćuje auditivno iskustvo Grejam ne karakteriše kao muzičke. U ovom kontekstu on pominje *soničnu umetnost/elektro-soničnu umetnost* – „bilo koji auditivni sklop čiji je cilj da istraži i obogati svet auralnog iskustva” (cit. Graham 2007, 217). Podsećam da ove termine Grejam koristi za novi vid rada sa zvukom u elektronskom mediju, odnosno kao novi naziv za elektroakustičku muziku. Međutim, Grejam ne izjednačava ova dva koncepta, iako *elektro-sonična umetnost* pre može da se poredi sa muzikom nego sa *zvukovnom umetnošću* (budući da Grejam tumači *zvukovnu umetnost* kao praksu

'udaljenu' od muzike zbog galerijskog prostora kao mesta njenog prezentovanja).³⁵¹ Za razliku od muzike, *elektro-sonična umetnost* 'odbacuje' tonalitet kao osnovu muzičke organizacije tj. značaj tonskih visina (što, moram da primetim, nije uvek slučaj), te umanjuje važnost uloge izvođenja i izvođača, stavljajući kompozitora u prvi plan (Graham 2007, 218, 223). Bez obzira na ove razlike, čini se da je ipak medij realizacije ono što najpre, prema Grejama, razdvaja ove dve prakse, jer su razlike koje on navodi upravo posledice medijske diferenciranosti. **U tom smislu, muzika je za Grejama praksa koja 'čuva' tradicionalne izvore zvuka.** Ostale prakse realizovane pomoću analogne i digitalne tehnologije za proizvodnju i reprodukciju zvuka – a to bi značilo i *zvukovna umetnost*, bez obzira na princip organizacije zvuka ne mogu da budu 'prihvaćene' u svetu muzike. Prema ovom kriterijumu, *zvukovna umetnost* i *elektro-sonična umetnost* (odnosno, elektroakustička muzika) pripadaju jedinstvenoj kategoriji – kategoriji 'nemuzike'.

Iako izričito ne pominje *zvukovnu umetnost*, Vladan Radovanović nagoveštava da postoje uslovi za muzičku kontekstualizaciju ove prakse, što možemo da zaključimo nakon sagledavanja njegovog tumačenja muzike. Za Radovanovića je definisanje muzike uslovljeno problematizacijom njenih granica. Razmatranjem granica trebalo bi da se utvrdi da li se svaka nova pojava može prihvatiti kao muzika samo zato što se prezentuje na način predstavljanja muzike, odnosno da li se neka nova pojava može preobraziti u nešto drugo, ali pod istim imenom (Radovanović 2010, 369). Drugim rečima, Radovanović se pita da li ono što je nazvano muzikom treba uvek da bude prihvaćeno kao muzika. U vezi sa tim, trebalo bi uzeti u obzir činjenicu da se muzika razvila do stadijuma koji se veoma razlikuje od njenog početnog stanja, zbog čega je „nekorisno ceo taj opseg promena obuhvatiti istim imenom, budući da ono više neće obezbeđivati pojmovnu razliku između muzike i drugih rodova umetnosti” (cit. Radovanović 2010, 371). Stoga, pri definisanju muzike potrebno je uzeti u obzir sva bitnija svojstva muzike koja su se zadržala od vremena kada je muzika 'proglašena' umetnošću. Prvo, muzika jeste umetnost, dok pojave kao što su koncept-muzika, meta-muzika i slično nisu umetničke, već umničke, jer pripadaju *umnici* (Radovanović 2010, 385).³⁵² Drugo svojstvo tiče se oblika ispoljavanja muzike: muzika se isključivo ispoljava kao zvuk, tj. zvučanje – „bez

³⁵¹ Vidi segment prethodnog teksta posvećen terminološkim pitanjima i Grejamovom tumačenju termina „sonic art”, na str. 69.

³⁵² Termin „umnika” odnosi se na oblast menatalnog duhotvorstva koje, za razliku od umetnosti ne deluje na osećanja, nego samo na um (vidi: <http://vladanradovanovic.rs/poetika.html>, pristupljeno 13. februara 2013).

obzira na promene koje su snašle muzičku strukturu od početka 21. veka, važi da je zvučanje osnovni uslov bez kojeg muzika ne postoji [...] Mada muzika [...] postoji i u drugim modalitetima, zvučnost ostaje nezaobilazan vid postojanja muzike” (cit. Radovanović 2010, 385). Fizičko postojanje muzike, dakle, oličeno je u „zvučnoj strukturi” koja predstavlja „ukupnost svih, u realnom vremenu nastupajućih zvukova...” (cit. Radovanović 2010, 386). Međutim, to ne znači da kontinuirano zvučanje zvukova okruženja, tj. svih drugih neintencionalnih zvukova (i onih čiji je poredak posledica slučaja kao intencionalne odluke) čini muzičku strukturu. Naime, o muzičkoj strukturi odlučuje isključivo čovek koji ima nameru da relizuje muzičku strukturu; „namernost” je zato takođe jedno od nužnih obeležja muzike (Radovanović 2010, 387). Dalje, pri definisanju muzike potrebno je utvrditi prirodu samog zvukovnog materijala, tačnije njegov semiotički status. U tom smislu, moguće je izdvojiti dva usmerenja: tonsku muziku komponovanu od neznačenjskih tonova ili grupe tonova (*aktona*) koji izazivaju estetska muzička osećanja; muziku sačinjenu od „zvučnih znakova” – ovo je slučaj ako je muzička struktura izgrađena od ambijentalnih zvukova, koji, dakle, takođe mogu da budu muzički (Radovanović 2010, 388). Na kraju, u konačnom problematizovanju muzike, Radovanović, rukovodeći se generičkim kriterijumom (jer smatra da je generička definicija muzike jedino moguća), izvodi dve definicije muzike, užu i širu (Radovanović 2010, 371). Uža definicija odnosi se na period do pojave *konkretne muzike* i korišćenja neambijentalnih zvukova i podrazumeva da je **muzika „umetnost ispoljena pomoću pretežno namernih, u pogledu svih svojstava, zvučnih struktura koje estetski dejstvuju kvalitetskim jedinicama na osećanja, i oblikom na razum”** (cit. Radovanović 2010, 389). Prema široj definiciji (koja se odnosi na period posle *konkretne muzike*) **muzika je „umetnost ispoljena pomoću pretežno namernih, u pogledu svih svojstava, zvučnih struktura koje, kao neambijentalne, estetski dejstvuju kvalitetskim jedinicama na osećanja, i oblikom na razum, a kao ambijentalne – mogu preneti razumu uži opseg značenja”** (cit. Radovanović 2010, 389). Dakle, ono što diferencira dve faze razvoja muzike je prvenstveno novi tip zvukovnog materijala – naime, od 1948. godine ’rezervoar’ muzičkog materijala ne čine samo tonovi, već i ambijentalni zvukovi koji ozvaničavaju početak procesa emancipacije zvuka i ekstenzije muzičkih okvira. Bez obzira na akumulaciju i transformaciju zvukovne građe ovde je moguće govoriti o muzici ukoliko su ’očuvana’ davno utvrđena svojstva muzike koja ’obezbeđuju’ njeno ime, a pre svih činjenica da je muzika utemeljena u zvuku i zvučanju. **Kontinuitet muzike, dakle, omogućava isključivo**

zvučanje. Ako je tako, postavlja se pitanje da li bi i *zvukovna umetnost*, koja se takođe zasniva na zvučanju, mogla u ovom kontekstu da bude sagledana kao muzika? Mada Radovanović ne razrađuje ovu temu, na osnovu njegovih iznetih stavova i definicije muzike kao umetnosti koju čine neambijentalni i ambijentalni zvukovi kojima 'upravlja' čovek – moguće je doći do afirmativnog odgovora. Prema tome, *zvukovna umetnost* takođe može da bude određena kao umetnost koju čine neambijentalni i ambijentalni zvukovi kojima 'upravlja' čovek. Ovu tezu 'potkrepljuje' i Radovanovićevo tumačenje *zvukovnog okruženja* kao muzičke kategorije. Radovanović, naime, pominje „Soundscape muziku”, objašnjavajući je kao praksu koja obuhvata „zvučne 'pejzaže', zamašne zvučne instalacije na otvorenom prostoru sa elektronskim ali i konkretnim zvukovima” (Radovanović 2010, 78; upor. Mikić 2004, 136). Čini se da Radovanović na ovaj način ipak priznaje *zvukovnu umetnost* kao muzičku kategoriju, te ostavlja mogućnost za pomeranje granice muzike. Ovo, konačno, potvrđuje i njegova klasifikacija muzike. Radovanović izdvaja: muziku koja *ostaje kod sebe* – muziku koja zadržava zvučnost kao osnovno svojstvo; muziku koja *odlazi od sebe* – muziku koja se širi ka drugim umetnostima i medijima (verbalnom, plastičkom, spacio-kinetičkom), udaljavajući se od zvučnosti i trajanja; *muziku o sebi* – muziku koja zadržava ime, ali koja se više ne zasniva na zvučanju kao glavnom modusu postojanja; *muzika ka sebi* – muzika koja se vraća 'korenima' (osnovama zvuka, jednostavnosti, tonalnosti, modalnosti...) (Radovanović 1986, 74–5).³⁵³ Pošto je Radovanovićev osnovni kriterijum za kategorizaciju muzike zvučnost/zvučanje, ali i čujnost/čuvenje, *zvukovna umetnost* kao praksa koja se zasniva na zvučanju/slušanju i koja nastaje integrisanjem različitih umetnosti/medija, može, dakle, da konverzira sa muzikom (onom koja istovremeno *ostaje kod* i *odlazi od sebe*). Dok, s jedne strane, ovo određenje zavisi od realnog zvuka/zvučanja, sa druge, ono je uslovljeno doživljajem i shvatanjem slušaoca, odnosno njegovom odlukom (ili 'uobraziljom', kako kaže Radovanović) da li će realan zvuk/zvučanje prihvatiti kao muziku ili nemuziku (Radovanović 2010, 338).

Određenjem granica muzike sa pozicije dekonstruktivističke teorije koja negira postojanje celovitog diskursa (o muzici), te propagira postojanje pluralnih, decentriranih narativa, bavio se i Marsel Kobasen (upor. Šuvaković 2011, 169). Kobasen polazi od teze da muzika ima značenje i da muzika prenosi značenje. Ono što određuje značenje, odnosno muziku

³⁵³ U ovom kontekstu nameće se razmišljanje o sintagmi „muzika po sebi”. Radovanović osporava postojanje ovakve muzike (o kojoj govori Buzoni) jer, kako to duhovito on objašnjava, „'Muziku' po sebi' ne možemo iskusiti jer bi tad bila 'po nama'” (Radovanović 2010, 337).

jeste *odluka* koja se donosi u određenom društveno-političkom kontekstu. Zbog toga, konačna, univerzalna definicija muzike nije moguća, jer muzika prolazi kroz konstantni *proces* promena. Jedna od odluka koja se, u vezi sa tim stanjem, ipak može doneti jeste da nije svaki zvuk muzika, iako muziku možemo da objasnimo kao koncept koji strukturiira i uređuje celokupan čujni/zvukovni svet. Donošenje ove odluke uslovljeno je istorijskim okolnostima i razvojem muzike – u 17. veku dela *konkretne muzike* ili ostvarenje 4'33'' nikada ne bi bila okarakterisana kao muzička, a danas je to slučaj zahvaljujući brojnim konceptima koji su proširili granice muzike. Bez obzira na odluke i okolnosti, izvesno je, kao što to ističe i Radovanović, da je jedina stabilna karakteristika za definisanje muzike ona koja ukazuje na neraskidivu vezu između muzike i zvuka, što ipak ne znači da je muzika zasnovana samo na akustičkim svojstvima (muziku određuju i ritam, harmonija i sl.). Jer, ni akustička svojstva, ni druge osobenosti muzičkog diskursa, ne moraju da budu dovoljni kriterijumi koji bi muziku u potpunosti diferencirali od drugih zvukovnih događaja. Kobasen dalje ne pojašnjava o kojim zvukovnim događajima je reč, iako bismo mogli da pretpostavimo da ovde možda misli i na *zvukovnu umetnost* (Cobussen 2013).³⁵⁴ Međutim, još jedno Kobaseno tumačenje muzike dovodi nas do drugačijeg zaključka, onog koji bi *zvukovnu umetnost* izjednačio sa muzikom: kako bismo objasnili i definisali muziku potrebno je da odredimo okvir ili graničnik koji neku praksu određuje kao muzičku, odnosno nemuzičku. Predlažući Deridin model binarnih opozicija kao uzor (koji ukazuje na to da jedan pol binarnog modela ne može da opstane bez drugog, odnosno da je jedan deo binarnog modela uvek sadržan u onom drugom), **Kobasen kao granice muzike predlaže, s jedne strane, zvukove koje ne smatramo muzičkim, tj. buku, a sa druge, 'odsutne' zvukove ili tišinu** (Cobussen 2002). Ako se buka i tišina, dakle, nalaze na rubovima granica muzike, čini se da ipak ne postoji prepreka da uvrstimo i određene primere *zvukovne umetnosti* u ovo polje, a rukovodeći se zvukovnim kriterijumom kao određujućim.

Lidija Ger (Lydia Goehr), reproblemizujući koncept *muzičkog dela*, definisanje muzike takođe postavlja kao uslovni, impermanentni i arbitrarni proces. Ona sagledava muzičko delo kao *otvoren* koncept, kao varijabilnu kategoriju čije je tumačenje uslovljeno različitim načinima primene i prihvatanja samog dela kao artefakta (Goehr 1992, 7, 90–1). Međutim, kako je muzičko delo primarno uslovljeno normama i mehanizmima institucije muzike ono postoji i kao *regulativan* koncept, što bi značilo da je ono samo uslovno 'otvoreno', tj. da se o njemu može

³⁵⁴ Vidi: <http://cobussen.com/teaching/what-is-music/> (pristupljeno 29. marta 2014).

govoriti sa različitih stanovišta tek nakon što je prvo predstavljeno kao zatvoren koncept (Cvejić 2005, 24; vidi: Goehr 1992, 104). Zbog toga, Gerova smatra da se jedan od paradigmatičkih primera razgradnje muzičkog kanona i koncepta dela, Kejdžovo ostvarenje 4'33'' takođe može sagledati u osnovi kao zatvoren koncept, iako ono širi i 'otvara' granice muzike. Reč je o tome da ovim radom Kejdž nije uspeo da 'ugrozi' snagu koncepta muzičkog dela jer nije doveo u pitanje ključne parametre koji delo po sebi određuju: ulogu autora, izvođača, način slušanja u koncertnoj dvorani. Kejdž, dakle, ne izmešta muziku iz institucionalnih okvira, već ove okvire proširuje novim zvukovima (Goehr 1992, 264–5). Ali, zar promena zvukovnog materijala, u ovom slučaju drastična, budući da je tonski sadržaj zamenjen celokupnim fundusom zvukova, nije dovoljan razlog da kanon ipak bude doveden u pitanje? Za Lidiju Ger zvuk ipak nije presudan, jer ona ne određuje delo kao zvukovni produkt, nego isljučivo kao niz konvencija koje se formiraju oko njega. Međutim, ovo određenje se, u njenom slučaju, ne prenosi i na muziku: bez obzira na sklop konvencija koje oblikuju delo, **muzika ipak deluje kao praksa koja obuhvata raznovrstan tonski/zvukovni materijal, odnosno kao, u zvukovnom pogledu, otvoren koncept** (upor. Cvejić 2005, 45; Goehr 1992, 285). Zaključci Lidije Ger o muzici ne razlikuju se mnogo od stavova njenih prethodnika, odnosno od aktuelnog diskursa o muzici kao razgranatom i fleksibilnom polju kojim slobodno cirkulišu zvukovi različitih akustičkih svojstava. Potvrđivanje muzike kao zvukovno otvorene prakse je svakako još jedan važan momenat koji je približava muziku i *zvukovnu umetnost*.

Stiven Dejvis objedinjuje pristupe Levinsona i Lidije Ger, govoreći o muzici iz vizure razmatranja koncepta dela, a takođe sa humanistički usmerene pozicije: **muzičko delo zasnovano je na organizovanom zvuku kojeg odabira, proizvodi, inicira isljučivo čovek** (Davies 2008, 365; upor. Veselinović-Hofman 2007, 169–170). Organizovani zvukovi, dakle, nisu svi zvukovi koji slobodno 'kruže' oko nas, već naprotiv, oni koji su istrgnuti iz celokupnog kontinuuma zvukova (Davies 2003, 24). Dejvis ovu tezu, kao i Levinson i Gerova, između ostalog predočava na primeru dela 4'33'', odnosno njegovog statusa u svetu muzike. Dok Levinson, na primer, određuje ovo ostvarenje kao muzičko jer se može sagledati kao organizovan zvuk (prožet organizovanom tišinom) u određenom okviru, tj. strukturi, što čini i Lidija Ger, Dejvis zastupa suprotan stav: ovo delo ne može da bude kategorizovano kao muzičko budući da zvukovni rezultat dela ne zavisi od uloge/kontrole autora i izvođača. Dakle, da bi nešto bilo okarakterisano kao muzika mora da bude prouzrokovano direktnim uticajem izvođača i

autora (Davies 2003, 22–3). Pored toga, muziku ne određuje samo organizovan zvuk, već i prisustvo ambijentalnih, slučajnih zvukova koji čine neizbežnu 'pozadinu' organizovanim zvukovima, zbog čega Kejžov rad 4'33'' ponovo ne može da se pojmi kao muzički (nego kao umetnički hepening, konceptualno delo, performativni komad čiji se efekti reflektuju na svet muzike) (Davies 2003, 26; 2012, 536). Ipak, u Kejžovoj praksi moguće je pronaći i muzičke primere, prema Dejvisovim kriterijumima. Ovde se ubraja rad *Imaginary Landscape No. 4*, koji, iako je zasnovan na 'neorganizovanom' zvuku dvanaest radio-aparata, može da bude okarakterisan kao muzičko ostvarenje, tj. delo nastalo intencionalnom organizacijom zvuka, jer ga izvođači, prateći autorova uputstva, zvukovno profilišu. Iz svega ovoga formira se Dejvisova konačna definicija muzike: **muzika je organizovan zvuk u celokupnom kontinuumu zvukova, uslovljen ulogom autora i izvođača; to znači da se svaki neintencionalan zvuk po sebi ne može smatrati muzičkim, te da je odluka autora i izvođača definišući parametar muzike.** Dakle, neki zvukovi koji liče na muzičke zvukove (zvuk sirene, zvuk pokretanja kompjuterskog operativnog sistema), ne mogu da postanu deo muzičkog sistema ukoliko nisu nastali kao rezultat čovekove svesne namere da realizuje zvuk/muziku. Sa druge strane, pojedini zvukovi koji jesu posledica intencionalne ljudske radnje, mogu da budu pogrešno proglašeni muzikom. Ovde Dejvis, neargumentovano, ubraja: *zvukovnu umetnost* (koju tumači kao „umetnost zasnovanu na snimljenom ili kompjuterski generisanom zvuku”); zvukove koji nisu primarno mišljeni da budu prijemčivi uhu (npr. zvuk kristalnih čaša); kao i, u skladu sa njegovim kriterijumom, zvukove koje nije proizveo čovek (npr. 'hor' žaba u pirinčanom polju) (Davies 2012, 535). Ako je kriterijum za definisanje muzike određen ulogom čoveka u stvaranju, korišćenju, kombinovanju zvukova, postavlja se pitanje zašto onda i *zvukovna umetnost*, koja funkcioniše po istom principu (jer, snimanje ili elektronsko generisanje zvuka takođe usmerava čovek), ne može da bude sagledana kao muzička praksa ili makar kao praksa koja je bliska muzici? Na osnovu izrečenog, površnog tumačenja *zvukovne umetnosti*, Dejvis ne bi mogao da ponudi adekvatan odgovor. Razlog za to se očigledno krije u njegovoj nezainteresovanosti, ali i nedovoljnoj kompetentnosti za temeljnije istraživanje ove problematike, odnosno u njegovom neupitnom prihvatanju stava Endija Hamiltona, estetičara i filozofa koji se prvi bavio pitanjem *zvukovne umetnosti* iz vizure muzičke estetike i koji je, stoga, prvi imao priliku da problematizuje *zvukovnu umetnost*, i to kao nemuzičku praksu (vidi Davies 2012, 553).

Džulijan Dod (Julian Dodd) smatra da je identitet muzičkog dela određen unutrašnjim kvalitetima zvuka i akustičkim specifičnostima koje jedno delo razlikuju od drugog. On, stoga, delo formuliše kao *tip* čiji su *tokeni* konkretne „zvukovne sekvence-događaji”, tj. zvukovni paterni. Zvuk, zvučanje, *zvukovnost* (eng. *sonicism*) je ono što određuje jedno delo i što ga razlikuje od drugih dela, odnosno ono što određuje koncept muzike (Dodd 2007, 2, 8). U tom smislu, akustička svojstva zvuka i pre svega njegova boja (otuda upotrebljava i termin „tembralni sonicism”/eng. *timbral sonicism*) su ono što (pored melodije, ritma, harmonije, dinamike) omogućava diferencijaciju i individualizaciju dela. Iz ovoga je jasno da Dod isključivo govori o instrumentalnoj muzici, bilo kog porekla, koja omogućava širok dijapazon razlika među zvukovima (Dodd 2007, 2). Dodov stav je zato blizak Dalhausovom tumačenju koje boju zvuka predstavlja kao fokalno svojstvo muzike, zbog čega se otvara mogućnost za problematizaciju eksperimentalnih primera rada sa zvukom različitog porekla. Međutim, da bi se definicija ’zaključila’ potrebno je uzeti u obzir još jedan faktor, koji je i Dejvis imao u vidu: ključ za rešenje definicije muzike poseduje isključivo čovek, tj. autor. Dod ovo obrazlaže, kao što je i za očekivati, na primeru ’problematičnog’ dela *4’33’’* i dolazi do istih zaključaka kao i Dejvis. Za njega ovo ostvarenje nije muzika jer nije sačinjeno od zvukova koje je organizovao kompozitor (iako je kompozitor osmislio druge parametre), odnosno nije sačinjeno od zvukova koje mora da izvede izvođač prateći kompozitorova uputstva (Dodd 2013, 8.22, 10.21). Stoga, ambijentalni zvukovi koji se čuju tokom izvođenja, ukoliko ih izvođač ne izvodi prema kompozitorovim instrukcijama, predstavljaju samo prateće šumove koji ne čine delo (Dodd 2013, 11.15). Nasuprot delu *4’33’’* delo *Imaginary Landscapes no. 4* realizovano prema principu slučaja Dod ’priznaje’ kao muzičko, očigledno imajući u vidu Dejvisov stav.³⁵⁵ **Muzika je zvuk kojeg organizuje čovek** – mogao bi da bude zaključak Dodove konačne definicije muzike koja prati zaključke njegovih ’prethodnika’.

I Endru Kanija (Andrew Kania) ukazuje na zvuk (i tišinu kao zvuk) kao definišuću odliku muzike: **muzika je intencionalno proizveden i organizovan događaj koji čujemo, što znači da muziku čini zvuk, ali i tišina koju takođe opažamo slušanjem, ’unutrašnja’ (one koja ispunjava delo) i ’spoljašnja’ (ona koja uokviruje delo)** (Kania 2010, 343).³⁵⁶ Međutim, zvuk

³⁵⁵ Vidi: <http://youtu.be/WTCVnKROlos> (pristupljeno 6. decembra 2014).

³⁵⁶ Kanija razmatra koncept „tihe muzike” (eng. *silent music*). Kao pionirski primer ovog koncepta on navodi stav *In futurum* kompletno sačinjen od pauza, iz dela *Fünf Pittoresken* (1919) Ervina Šulhofa (Erwin Schulhoff). Iako ovaj

(ili zvuk tišine) ipak nije jedini određujući parametar muzike, jer svaki zvuk nije i muzički zvuk (što je opet uslovljeno odlukom stvaraoaca), odnosno jer postoje umetnosti koje se zasnivaju na zvuku, a koje, bez obzira na to, ne možemo da kategorizujemo kao muziku (na primer, u slučaju performansa, poezije ili drame) (Kania 2011, 5; 2010, 343). Da bi zvuk kao događaj bio označen kao muzički on mora da ima makar jednu muzičku karakteristiku (kao što je određena visina zvuka ili ritam); ili treba da se sluša kao da se zasniva na takvim karakteristikama (što se najpre odnosi na eksperimentalnu muziku) (Kania 2011, 8, 11). U drugom slučaju reč je zapravo o pokušaju slušaočevog adaptiranja uobičajenog, kanonizovanog načina slušanja na primere eksperimentalnog rada sa zvukom po principu uspostavljanja analogija između 'starog' i 'novog' sistema, te o pokušaju razumevanja 'novih' praksi na 'stari' način zarad potvrde njihovog legitimiteta. Dakle, određeni zvuk može da postane muzika ako slušanjem simuliramo slušanje tog zvuka kao muzičkog, a to onda znači da nije samo zvuk u središtu muzike, nego i slušalac koji treba da prihvati ili odbaci zvukovni rezultat kao muziku. Kao primere za dela koja se slušaju kao da su muzika, tj. kao muzika, Kanija navodi radove koji se intencionalno ne zasnivaju na određenoj tonskoj visini ili preciziranom ritmu, kao što je to recimo slučaj u Kejžovom ostvarenju *Williams Mix* (1952, delo za traku montirano bez namere da se evociraju muzičke karakteristike) ili u radu Joko Ono *Toilet Piece/Unknown* (1971) – reč je o needitovanom snimku puštanja vode u toaletu. Iako ovi radovi nisu primarno zasnovani na muzičkim parametrima, Kanija smatra da ih mi slušamo kao muzičke i prepoznajemo u njima moguće muzičke karakteristike. Međutim, Kanija ipak ne uzima u obzir činjenicu da nema svaki slušalac iste pretenzije i znanja zbog čega se ovo određenje mora prihvatiti sa rezervom. Opozit ovim primerima je rad 4'33'', koji Kanija, poput Dejvisa i Doda, ne sagledava kao muzičko delo i to zbog toga što ono ne podrazumeva koncentrisanje na zvukove/tišinu kao na diskurzivne simbole, što je, dakle, za njega još jedno važno svojstvo muzike (Kania 2010, 348). Upravo se zbog toga Kejžov pristup zvuku može porediti sa pristupom *umetnika zvuka* koji zvuk ne tretiraju kao muzički koncept, već kao materiju/materijal po sebi, što znači da je *zvukovna umetnost* za Kaniju nemuzička praksa zasnovana na zvuku po sebi (Kania 2010, 348). Ali, ako se uzme u obzir njegovo karakterisanje dela 4'33'' kao primera „nemuzičke zvukovne umetnost” (eng. nonmusical sound art), izgleda da Kanija ipak ostavlja prostor za diferenciranje muzičke

rad nema unapred određen zvukovni sadržaj, on jeste organizovan prema muzičkim kriterijumima (tačnije, trajanje) u muzičkom kontekstu, što ga kvalifikuje kao „prvi kompletni tihi muzički komad” (Kania 2010, 350).

zvukovne umetnosti, mada se ovakvim vidom klasifikacije dalje ne bavi (Kania 2010, 349). Iako Kanija izjednačava *zvukovne radove* i pomenuta dela Kejdža i Joko Ono kao dela kojima nedostaju osnovne muzičke karakteristike, on ipak, kontradiktorno, ističe da se *Williams Mix* i *Toilet Piece/Unknown* mogu razmatrati kao muzička ostvarenja, odnosno da se dela *zvukovne umetnosti* ne mogu sagledati na taj način, jer, kako on objašnjava, nisu mišljena da budu percipirana kao muzička dela (Kania 2011, 12). Kanijino tumačenje, iako nedosledno i nelogično, predočava da je određenje koncepata dela i muzike uslovljeno isključivo intencijama umetnika i slušalaca, što znači da je, i u njegovom slučaju, definisanje muzike/dela arbitraran postupak.

Mada među navedenim stavovima uočavamo različita tumačenja muzike, čini se da možemo da izdvojimo jednu objedinjujuću nit – **muzika se zasniva na zvuku (i tišini kao zvuku) čija organizacija i percepcija predstavljaju predmet čovekovog delanja**. Ovako široko izveden zaključak 'priziva' *zvukovnu umetnost* da 'zakorači' u svet muzike. Ali, ovde se nameće sledeće pitanje: da li je muzika umetnost?

Da li je muzika (višemedijska) umetnost?

Reproblematizacija koncepta muzike podrazumevala je i sagledavanje ove prakse u odnosu na *druge umetničke discipline*, čime je nanovo pokrenuto pitanje statusa muzike u svetu umetnosti i njene autonomnosti. „Da li je muzika umetnost?“ je jedno od aktuelnih pitanja u ovom kontekstu, na koje, početkom 1990-ih, najpre pokušava da odgovori Piter Kivi (Peter Kivy) (u istoimenom tekstu iz 1991. godine kojeg je izložio na skupu posvećenom upravo analizi i razradi ove teme). Indikativno je da on to čini baš u trenutku kada je primećeno sve intenzivnije umrežavanje muzike i drugih umetnosti i kada su dometi *zvukovne umetnosti* kao prakse koja sučeljava muzički i vizuelni svet postajali sve vidljiviji, odnosno u trenutku destabilizovanja granica između slikarstva i drugih umetnosti (poezije, performansa, muzike, plesa) zbog čega je Danto, nekoliko godina ranije, 'proglasio' kraj umetnosti (Danto 1986, 85).

Kivi postavlja sledeću hipotezu: muzika ne spada među Umetnosti, tj. lepe umetnosti (*sa velikim U*) (Kivy 1991, 544). Tačnije, 'čista' instrumentalna muzika nije Umetnost budući da je ona formulisana tek u 19. veku, dakle nakon utvrđivanja sistema lepih umetnosti (Kivy 1991,

545).³⁵⁷ Iz toga sledi: apsolutna muzika nije Umetnost, a muzika sa tekstom to jeste. Paradigmatski primer predstavlja muzika druge polovine 16. veka, polifona vokalna muzika koja je predstavljala i 'dekorisala' religiozni tekst. Zato muzika može da bude definisana i kao dekorativna umetnost. Upravo je mogućnost podražavanja i imitiranja stvarnosti muzikom, o čemu su temeljno govorili još Aristotel i Platon, ono što vokalnoj muzici, a kasnije, priznaće Kivi, i programskoj instrumentalnoj muzici, može da obezbedi mesto među *Umetnostima sa velikim U* (Kivy 1991, 548–9; Kivy 2007, 200). **Dakle, da bi postala 'prava' umetnost, muzika je morala da prihvati principe 'pravih' umetnosti (a to su, jasno je, vizuelne umetnosti), odnosno da bude osposobljena da predstavlja i prikazuje realni svet.** Muzika (vokalna i programska, u ovom slučaju) i vizuelne umetnosti, dakle, imaju isti cilj, do kojeg dolaze po istom principu, različitim sredstvima. Ova medijska inkompatibilnost muzike i vizuelnih umetnosti je mesto na kojem Kivijev pokušaj izjednačavanja ovih praksi ipak ostaje samo idealizovana zamisao i to baš u trenutku kada se zvuk sve više rasprostire kao medij stvaranja i u polju vizuelnih umetnosti, te postaje zajedničko sredstvo izraza za obe discipline.

Bez dileme, Edvard Lipman (Edward Lippman) muziku kategorizuje kao lepu umetnost, dokazujući ovu kategorizaciju sagledavanjem istorijskog pozicioniranja muzike u svetu umetnosti. Lipman ističe da su se do renesanse lepe umetnosti delile na dve kategorije: one koje se u većoj meri zasnivaju na kontemplaciji – *umetnosti vremena* (performativne i participativne umetnosti);³⁵⁸ one koje se baziraju na manuelnom radu – *umetnosti prostora* (Lippman 1992, 20). Početkom 16. veka, objavljivanjem Aristotelove *Poetike*, ove dve grane umetnosti počinju da se približavaju. Naime, Aristotel izdvaja „muzičke umetnosti”, među koje svrstava ep, dramu, ditirambsku poeziju, instrumentalnu muziku i ples, a po kriterijumu mogućnosti ovih umetnosti da imitiraju ljudske emocionalne karakteristike i prenesu edukativnu i etičku poruku (Lippman 1992, 21). Dalje, tokom 16. veka, naročito usled primene naučnih saznanja u procesu umetničkog stvaranja, poput matematičkih proračuna perspektive ili anatomije, a po uzoru na muziku koja se zasnivala na dugoj tradiciji računanja odnosa među tonovima, status specijalnih i muzičkih umetnosti se u velikoj meri izjednačava. Pored toga, muziku kao lepu, 'pravu'

³⁵⁷ Sredinom 18. veka, tačnije 1746, u traktatu *Les beaux arts réduits à un même principe* Abea Batoa (Abbé Batteux), postavljen je moderan sistem umetnosti koji čine slikarstvo, skulptura, arhitektura, muzika i poezija (Kivy 1991, 544; upor. Bate 1978, 71; Tatarkjevič 1976, 28).

³⁵⁸ Nansi, u vezi sa tim, ističe da se vizuelno određuje kao mimetičko, a zvukovno kao *metetičko*, tj. participativno (od *metthesis*), što ne znači da se ove tendencije ne mogu preplitati (Nancy 2007).

umetnost potvrđuje i učvršćuje formiranje koncepta muzičkog dela i njegovog beleženja razvojem štampanja muzikalija početkom 16. veka, čime je muzika, analogno vizuelnim umetnostima, postala materijalizovana praksa; 'zatvaranje' umetničke ideje u delo pomoću zapisa učinilo je i da muzika postane potpuno autonomna disciplina (Lippman 1992, 23). **Praćenjem istorijskog razvoja sistematizacije umetnosti Lipman, dakle, potvrđuje 'pripadnost' muzike svetu lepih umetnosti, odnosno 'jednakost' među lepim umetnostima.**

Vladan Radovanović ističe da je u odnosima između pojedinačnih umetnosti moguće uočiti njihova zajednička i različita svojstva. S jedne strane, muziku, literaturu, pozorište, film, televiziju i vokovizuel povezuje delovanje u vremenu koje podrazumeva sukcesivnost ili istovremenost događaja (Radovanović 1987, 241). Sa druge strane, boja, ton, elementi oblika, način njihovog struktuiranja, ritam, proporcije, harmonija jesu elementi koji objedinjuju muziku i vizuelne umetnosti, poput apstraktnog slikarstva, skulpture i arhitekture (Radovanović 1987, 243). **Takođe, muzika može da bude jedna medijska nit višemedijske celine u kojoj su, različitim intenzitetom, združeni različiti mediji i njihova svojstva.**³⁵⁹ U zavisnosti od stepena njihove integrisanosti Radovanović izdvaja mikstmedijske, multimedijske ili intermedijske prakse: mikstmedij označava „medijsku formu čije su komponente 'pomešane ali ne i istinski integrisane'”; multimedij je „medijska forma u kojoj je 'svaki element važan i strukturisan po sebi'”; dok prve dve forme odlikuje manja integrisanost medija, u trećem slučaju je suprotno – reč je o „medijskoj formi u kojoj su 'svi (medijski) elementi jednaki i integrisani'” (mada je moguća i dominacija jednog medija, na primer zvuka u muzičkom teatru) (cit. Radovanović 1987, 250–4). Ovakvom podelom Radovanović ispoljava sopstvenu potrebu za sintezom umetnosti i fuzijom medija, koja će konačni vid u njegovoj poetici dobiti formulisanjem *sintezijske umetnosti* krajem 1980-ih i početkom 90-ih,³⁶⁰ ali ukazuje i na opšte višemedijsko i sintezijsko stanje na umetničkoj sceni nastalo pod uticajem intenzivnijeg razvoja novih medija koje je ovakav vid stapanja i omogućio (vidi Belančić 2013, 196; upor. Mikić 2013, 179). U vezi sa tim Radovanović tvrdi: „nova tehnologija obezbedila je neophodne uslove veće pristupačnosti sintezi jer je omogućila zamašan repertoar zvukova, likova, promena, preoblikovanja...” (cit. prema Mikić 2013, 179). No, kada govorimo o muzici, ovaj proces

³⁵⁹ Radovanović razlikuje *višemedijsku umetnost s medijskom dominantom* (opera – dominira muzika, igrani film – dominira fabula kroz pokretne slike) i *medijski jednakovrednu višemedijsku umetnost* (balet, Gesamtkunstwerk, intermedij) (Radovanović, skripta, 35).

³⁶⁰ O *sintezijskoj umetnosti* Vladana Radovanovića vidi više: Radovanović 2005, 138–154.

sinteze sa drugim umetnostima/medijske interakcije, ili kako Radovanović kaže, „proširenja muzike”, kao što smo videli počeo je ranije, u vreme istorijskih avangardi, da bi potom bio nastavljen i u postavangardnom razdoblju (Radovanović 1986, 69).

Sajmon Šo-Miler (Simon Shaw-Miller) polazi od kritike ustaljenog diskursa o muzici kao autonomnoj i aspraktnoj umetnosti i osporavanja ideje o 'samodovoljnim' umetnostima upućenim samo jednom čulu. Smatrajući da oko i uho mogu da prikupe jednak broj senzitivnih informacija – jer, prema njegovim rečima, oko više nije gluvo i jer uho može da vidi, Šo-Miler nastoji da, po tom 'ključu', poveže muziku i vizuelne umetnosti (Shaw-Miller 2013, 1). Zbog toga, za njega je muzika 'vidljiva' praksa budući da uvek zavisi od gledanja. Muzika je svakako i zvučna praksa tj. praksa koja zvuči, ali to za Šo-Milera nije presudno određenje muzike, još od trenutka kada je Kejž 'ozvučio' tišinu (Shaw-Miller 2013, 2). No, iako je muzika i 'vidljiva' i zvučna praksa, između muzike i vizuelnih umetnosti i između disciplina koje se bave njihovim proučavanjem, ipak postoje razlike koje su, prema Šo-Milerovom mišljenju, neosnovane. On želi da ukaže na potrebu za prevazilaženjem stroge disciplinarnе podele između muzike i vizuelnih umetnosti, odnosno muzikologije i istorije umetnosti, smatrajući da različitosti ovih polja nisu uslovljene prirodom medija samih umetnosti, već istorijskim i kulturološkim konvencijama o različitostima među umetnostima (Shaw-Miller, 2001, 140).³⁶¹ On zato smatra da je istoričar umetnosti (što je on sam po vokaciji) takođe kompetentan da se bavi proučavanjem zvuka i muzike, pa se upravo ovde može naći pravi razlog njegovog određenja muzike kao vizuelne, odnosno višечulne i višemedijske prakse. Kako bi opravdao ovaj stav, Šo-Miler nastoji da uspostavi novu, višemedijsku/višedisciplinarnu klasifikaciju relacija među umetničkim disciplinama. On izdvaja četiri tipa odnosa: a. *multidisciplinarni* – podrazumeva odnos u kojem su različite discipline u sadejstvu, pri čemu su medijske specifičnosti svake od njih sačuvane; b. *interdisciplinarni* – podrazumeva veći stepen integrisanosti disciplina i njihov komplementaran odnos, koji se može okarakterisati kao hibridni (ovde spadaju grafičke partiture, *zvukovne skulpture* i, kako on kaže, njihov pandan, ambijentalna muzika, odnosno koncepti koji se zasnivaju na istraživanju objekta ili određenog prostora zvukom, pri čemu je, prema njegovom

³⁶¹ U vezi sa tim, Florenski (Pavel Florensky) je govorio o potrebi za prevazilaženjem uobičajene klasifikacije umetnosti prema materijalu i sredstvima, te o fokusiranju na sam cilj umetnosti. Razlikovanje ciljeva je, prema njegovom mišljenju, osnov za klasifikaciju umetnosti što će omogućiti podelu umetničkih dela prema umetničkoj suštini, a ne prema materijalu i sredstvu realizacije (Florenski 2013, 59). Iako ovakva klasifikacija ne može da obezbedi istovetne podele, ona ipak obezbeđuje izvesne podudarnosti: na primer, poezija može da se podeli na grane od kojih su neke bliže muzici, druge arhitekturi, treće slikarstvu (Florenski 2013, 69).

mišljenju, akcentat više na vizuelnoj komponenti); c. *transdisciplinarni* – odnosi se na prekoračenje granica disciplina, tj. na transformaciju disciplina brisanjem medijskih granica među njima (o ovom 'rešenju' ću više govoriti u nastavku rada); d. *kros-dissiplinarni* – reč je o odnosu u kojem disciplina prelazi sopstvene granice i približava se granicama druge discipline (među primere koji se odnose na poslednje dve kategorije Šo-Miler ubraja: performans, konceptualnu umetnost, minimalizam, muzički teatar, kinetičku skulpturu, lend art, pop art, instalacije) (Shaw-Miller 2002, 20, 24; 2013, 3–4). **Prema ovoj klasifikaciji i tumačenju zvukovne skulpture, moguće je definisati zvukovnu umetnost kao interdisciplinarnu, hibridnu pojavu koja se zasniva na sintezi sredstava muzike i vizuelnih umetnosti i njihovom komplementarnom odnosu. Međutim, pošto je za Šo-Milera i muzika isto tako hibridna praksa koja objedinjuje auditivni i vizuelni svet, izvesno je da se u njegovom diskursu ove dve kategorije 'približavaju' ili izjednačavaju.** Ovde se zapravo radi o međusobnom preuzimanju/ukrštanju kompetencija muzike i *zvukovne umetnosti*, te svođenju muzike i *zvukovne umetnosti* na iste principe funkcionisanja, zbog čega se obe prakse mogu postaviti u isti umetnički okvir.

Lorens Kramer (Lawrence Kramer) takođe nastoji da sagleda muziku kao višemedijsku praksu, što je, prema njegovom mišljenju, neminovnost koju nameće aktuelni kontekst dominacije kombinovanih formi, mikstmedija, kolaža (Kramer 2002, 145, 175). Budući da je muzika kao konstruisan koncept bila, posebno od sredine 18. veka, izolovana od realnog sveta i značenja, Kramer smatra da je danas potrebno da posmatramo muziku u kontekstu zapadnjačkog sistema značenja koji funkcioniše po principu uspostavljanja relacija između jezika i vizuelnosti, odnosno između verbalnog i slikovnog opisa stvarnosti (Kramer 2002, 146). Značenje, dakle, ne 'dolazi' direktno iz muzike, već je posledica više/mikstmedijskog odnosa (Kramer 2002, 165). Kao „umetnost koja prevazilazi distance”, muzika zato ima potencijal za ostvarivanje višemedijskih, auditivnih i vizuelnih umetničkih sklopova (cit. Kramer 2002, 178, 3). Ali, Kramer ipak postavlja jedno ograničenje – muziku možemo da povežemo sa vizuelnom realnošću, samo ako nije reč o 'čistoj', instrumentalnoj muzici, jer tek u sadejstvu sa slikom i tekstom (recimo u operi ili filmu) muzika dobija ulogu prenosnika semantičkih poruka (Kramer 2002, 147, 149). Kada govori o muzici, važno je reći, Kramer najpre misli na 'komponovan' zvuk, ali ne izostavlja ni 'pozadinske', spontane, ambijentalne zvukove kao zvukove pogodne za iščitavanje značenja i uspostavljanje čvršće veze sa vizuelnim svetom (Kramer 2002, 158).

Definicija muzike prema Krameru zato može da bude dvostruka. S jedne strane, muzika je organizovan zvuk, nezavisan od okolnih uticaja, a sa druge, muzika je praksa koju određuje međuodnos sa drugim umetničkim/medijskim praksama (Kramer 2003, 8). Muzika, dakle, funkcioniše i kao jednomedijski fenomen, i kao fenomen koji je deo višemedijske celine utemeljene na principu sinteze medija više umetnosti (upor. Radovanović 1987, 240).³⁶² Drugi deo ove definicije svedoči upravo o raslojavanju muzike na više muzika, zbog čega imamo mogućnost da muziku i *zvukovnu umetnost*, iako Kramer o tome nije govorio, postavimo u istu ravan, te da ih izjednačimo u disciplinarnom smislu kao *zvukovne umetnosti/umetnosti zvuka*.

Dok Kramer ipak nije mogao da se u potpunosti 'odrekne' muzičke autonomije, Nikolas Kuk čini korak dalje, shvatajući da je uspostavljanje relacija između muzike i drugih umetničkih/medijskih praksi neizbežna tema savremenog govora o muzici. **Zbog toga on muziku vidi kao multimedijalnu praksu.** Kuk, naime, polazi od teze da je naše razmatranje muzike nasledstvo prošlosti, te da zbog toga aktuelni govor o muzici često ne prati i aktuelne muzičke domete i činjenicu da je muzika današnjice veoma diverzitetno, nestabilno polje, koje ne obuhvata samo evropsku umetničku tradiciju fokusiranu na stvaralaštvo velikana poput Baha, Betovena i Bramsa (Cook 2000, 15). Muzika se sve više 'rascvetava' ka oblastima koje muzički diskurs više ne može da obuhvati – kao što su muzički video ili film, zbog čega je teško govoriti o apsolutnoj i medijski autonomnoj muzici (Cook 1998, vii).

Višemedijsko/sinteznijsko stanje u svetu umetnosti sagledavaju Stiven Dejvis (Stephen Davies), Piter Kivi i Džerold Levinson (Jerrold Levinson), razmatrajući pitanje *hibridnosti* i hibridnih umetničkih formi. Dejvis i Kivi hibridnost izdvajaju kao karakteristiku nekih 'starih' muzičkih pojava, odnosno kao 'postojeće' svojstvo muzike, a među hibridne forme ubrajaju prvenstveno one koje spadaju u domen programske muzike, vokalno-instrumentalne muzičke žanrove i muzičko-scenska ostvarenja. U tom kontekstu, moguće je diferencirati forme zasnovane na manjem stepenu jedinstva medija, kao što je programska muzika ili muzika koja ima naslov, ili forme realizovane većim stepenom sinteze, kao što je opera (Davies 1993, 21;

³⁶² Radovanović pravi razliku između višemedijskih umetnosti i onih koje se zasnivaju na principu sinteze – dok su prve 'stopljene', druge su više 'sastavljene'. Dakle, višemedijske umetnosti odlikuje veći stepen jedinstva i kohezije (vidi Radovanović 1987, 240).

Kivy 1990). Za razliku od njih, Levinson hibridnost povezuje sa 'novim' umetničkim pojavama.³⁶³

Levinson u razmatranje ovog pitanja polazi od teze da nisu sve umetničke forme 'čiste', već da postoje i one koje mogu da budu sagledane kao *hibridne*, kao što su: kolaž, kinetička skulptura, muzička instalacija, konkretna poezija, opera, zvučni film, hepening (Levinson 2011, 26).³⁶⁴ Zanimljivo je da se Levinson u određenju hibridnih umetnosti ne rukovodi njihovom višemedijskom strukturom, već istorijskim kontekstom, njihovim poreklom i razvojem.³⁶⁵

Tačnije, „hibridne umetničke forme su one koje nastaju iz aktuelne kombinacije ili interpretacije ranijih umetničkih formi”, pa je jasno da je istorijski potencijal, stoga, preduslov za kategorizovanje jedne umetničke prakse kao hibridne (cit. Levinson 2011, 27).

Hibridne umetničke prakse nastaju primenom tri principa: jukstapozicije, sinteze i transformacije (ovi principi odgovaraju Radovanovićevoj podeli na mikst/multi/intermedij). Prvi princip podrazumeva jednostavno združivanje umetnosti koje stvaraju kompleksniju celinu, pri čemu osnovne karakteristike objedinjenih praksi ostaju nepromenjene (on kao primer navodi nemi film praćen muzikom, ali i muzičku/skulpturalnu instalaciju, koju detaljnije ne tumači) (Levinson 2011, 30–1). Princip ostvarivanja sinteze ili fuzije umetnosti podrazumeva stvaranje celine, pri čemu se neke primarne individualne karakteristike kombinovanih umetničkih formi gube (primer su Vagnerove opere koje predstavljaju sintezu muzike i drame) (Levinson 2011, 31). Transformacija umetničkih formi u novu, hibridnu formu je treći princip koji Levinson izdvaja, navodeći kao primer kinetičku skulpturu, tj. statičnu skulpturu modifikovanu putem pokreta (Levinson 2011, 33). Ovo tumačenje neminovno 'priziva' *zvukovnu umetnost* kao primer *par excellence* (o kojoj Levinson inače ne govori, iako pominje „muzičku instalaciju”), jer upravo

³⁶³ Kako ističe Miško Šuvaković, do ideje hibridnosti došlo se odbacivanjem načela visokog zapadnog modernizma koji je propagirao *jednorodnost* umetničkog medija, discipline dela. Nasuprot modernizmu, avangarde (od dade do fluksusovskih i telkelovskih radova 1960-ih) istakle su u prvi plan suprotne principe: necelovitost, nekonzistentnost i hibridnost. Među hibridne umetnosti spadaju: performans, instalacija, umetnost otvorenog dela, multimedijalna umetnost, interdisciplinarna umetnost, postmedijska i metamedijska umetnost (Šuvaković 2011, 308). Sajmon Voters (Simon Waters) govori o novoj tehnologiji i procesu semplovanja kao sredstvu koje je dovelo do hibridizacije, odnosno ukrštanja medija, disciplina, stilova, žanrova (Waters 2000, 57). Sa druge strane, Alan Vajs smatra da je hibridnost odlika svake umetnosti, jer „ni jedna umetnička forma nije jedinstveno, izolovano estetsko područje, već spona prema kojoj se sve druge umetničke forme centriraju (ili decentriraju, što može da bude slučaj) u kompleksnoj mreži preplitanja reciprociteta i reverzibilnosti” (Weiss 2008, 13).

³⁶⁴ O hibridnim umetničkim formama Levinson govori već 1984. godine.

³⁶⁵ Ovo ima na umu i Vladan Radovanović kada govori o sintezi, u širem smislu, kao stvaralačkom principu koji potvrđuje da inovacija nikada nije apsolutna (Radovanović 1986, 69).

njeno dijahronijsko formiranje, utemeljeno na kombinovanju i ukrštanju već postojećih umetničkih obrazaca, možda najbolje demonstrira model *hibirdne umetničke forme*.

Tabela br. 5: Podela višemedijskih/hibridnih umetničkih praksi (prema Radovanoviću, Šo-Mileru i Levinsonu)

RADOVANOVIĆ	ŠO-MILER	LEVINSON
<i>Mikstmedij</i> - „medijska forma čije su komponente 'pomešane ali ne i istinski integrisane'“;	<i>Multidisciplinarni odnos među umetničkim disciplinama</i> – različite discipline su u sadejstvu, pri čemu su medijske specifičnosti svake od njih sačuvane;	<i>Jukstapozicija</i> – jednostavno združivanje umetnosti koje stvaraju kompleksniju celinu, pri čemu osnovne karakteristike objedinjenih praksi ostaju nepromenjene;
<i>Multimedij</i> - „medijska forma u kojoj je 'svaki element važan i strukturisan po sebi'“;	<i>Transdisciplinarni odnos među umetničkim disciplinama</i> – podrazumeva prekoračenje granica disciplina, tj. transformaciju disciplina brisanjem medijskih granica među njima;	<i>Sinteza</i> – princip ostvarivanja sinteze ili fuzije umetnosti koji podrazumeva stvaranje celine, pri čemu se neke primarne individualne karakteristike kombinovanih umetničkih formi gube;
<i>Intermedij</i> - „medijska forma u kojoj su 'svi (medijski) elementi jednaki i integrisani“. ≈ <i>zvukovna umetnost</i>	<i>Interdisciplinarni odnos među umetničkim disciplinama</i> – podrazumeva veći stepen integrisanosti disciplina i njihov komplementaran odnos, koji se može okarakterisati kao <i>hibridni</i> ≈ <i>zvukovna umetnost</i> ;	<i>Transformacija</i> – transformacija umetničkih formi u novu, hibridnu formu ≈ <i>zvukovna umetnost</i>
/	<i>Kros-disciplinarni odnos među umetničkim disciplinama</i> – reč je o odnosu u kojem disciplina prelazi sopstvene granice i približava se granicama druge discipline.	/

Muzika je vizuelna/plastička umetnost? (ontološko-fenomenološki pogled)

Pored navedenih, postojećih, 'novih' umetničkih formi, Levinson među hibridne umetničke prakse ubraja i, za njega, „nepostojeće”, potencijalne koncepte, kao što je koncept „vizuelne muzike”.³⁶⁶ *Vizuelnu muziku*, naime, Levinson karakteriše kao moguću praksu koja bi podrazumevala „struktuiranu organizaciju obojenih predstava u vremenu, kao što to može da bude realizovano na filmu u boji” (cit. Levinson 2006, 109). **Vizuelna muzika bi predstavljala tip hibridne umetnosti koji nastaje ukrštanjem principa vremenskog kontinuuma, svojstava muzike i filmskog medija koji omogućava vremensko oživljavanje slike** (upor. Šion 2007, 18). Prema tome, ona potencijalno može da bude realizovana kao apstraktni film u boji koji bi morao da se zasniva i na ostalim muzičkim principima, pa bi stoga svi elementi koji čine muziku – tonske visine, odnosi između tonova, modulacije, trebalo da pronađu svoje analogone na filmu (Levinson 2006, 120).³⁶⁷ Ovde, zapravo, nije reč o upotrebi zvuka kao muzičkog medija na filmu, već o uspostavljanju analogija između muzičkog/auditivnog i filmskog/vizuelnog načina mišljenja.

Za Pitera Kivija ideja *vizuelne muzike* nije novina. On ističe da se o ovom konceptu razmišljalo još u 18. veku – recimo, Žan-Žak Ruso (Jean-Jacques Rousseau) govorio je o klavijaturi koja proizvodi muziku boja, kao i *vizuelnoj muzici* kao praksi koja oko stavlja na mesto uha, a uho na mesto oka.³⁶⁸ Pojavom i razvojem tehnologije (najpre filmske i uređaja poput kamere, projektora, tehnika za animaciju) stvoreni su uslovi za realizaciju ovog koncepta. Naime, od početka 20. veka može se pratiti pojava vizuelnih praksi zasnovanih na upotrebi apstraktnih paterna (kao što je apstraktni film) koje bi mogle da nose odrednicu „muzika za oči”, upravo jer se zasnivaju na neprikazivačkim svojstvima, primarno karakterističnim za muziku. **Dakle, Kivi, kao i Levinson, koristi termin „vizuelna muzika” kako bi imenovao apstraktne vizuelne prakse čija nepredstavljачka koncepcija otkriva veze sa muzikom kao apstraktnom, nereprezentacijskom umetnošću** (Kivy 1990, 2).³⁶⁹ Zastupajući ovaj stav, oni

³⁶⁶ O vizuelnoj muzici Levinson prvi put govori 1997. u zborniku *The End of Art and Beyond: Essays after Danto*.

³⁶⁷ Podsećam da je ove ideje nastojao da realizuje Valter Rutman još 1920-ih godina u vidu apstraktne vizuelne animacije prethodno nastale muzičke partiture, odnosno same muzike (vidi fusnotu 261).

³⁶⁸ Vidi fusnotu 215.

³⁶⁹ Važno je pomenuti da je još 1980-ih godina ovaj koncept dobio institucionalno uzemljenje kada je osnovano Udruženje za vizuelnu muziku (Visual Music Alliance). Tada je *vizuelna muzika* definisana kao: „dinamična umetnička forma koja kombinuje vizuelno i muziku [...] Ova kreativna kombinacija forme, boje, pokreta i muzike

razrađuju ideju koju je još 1912. postavio kritičar Rodžer Fraj (Roger Fry) upotrebivši prvi put sintagmu „vizuelna muzika” kako bi ukazao na primenu muzičkih principa u slikarstvu Kandinskog. On je tada, naime, ovim terminom nastojao da istakne analogije između apstraktne temporalnosti muzike i slikarske apstrakcije čije razumevanje zahteva temporalni način opažanja (Garro 2012, 103).³⁷⁰

Ketlin Marija Higin (Kathleen Maria Higgins) takođe razmatra koncept *vizuelne muzike*, ali ga sagledava iz šire perspektive, iz više uglova i na više načina. Najpre, ***vizuelna muzika može da se tumači kao vizuelna umetnost koja 'prisvaja' pojedine muzičke principe*** (Higgins 2011, 480). Dalje, termin se odnosi i na samu muziku, tačnije percepciju muzike – ***vizuelna muzika označava vizuelnu percepciju muzike*** (slušanje koncerta uživo ili posmatranje i analiziranje partiture). Higinsova ovo određuje kao muzičku praksu, odnosno kao prvi tip *vizuelne muzike*.³⁷¹ Takođe, ***pojam vizuelne muzike obuhvata i pojedina avangardna dela koja se mogu lakše razumeti gledanjem***: primer za to je Kejdžov rad *4'33''* čiju strukturu, kako Higinsova smatra, shvatamo na osnovu posmatranja akcija izvođača, tj. samog izvođenja (ovo bi bio drugi tip *vizuelne muzike*) (Higgins 2011, 281). Treći tip *vizuelne muzike* je najkompleksniji jer podrazumeva kombinovanje zvuka i vizuelnog performansa, a kao primer za to Higinsova navodi Vagnerov koncept *Gesamtkunstwerk*-a, muzičke performanse umetnika fluksusa, kao i multimedijalne prakse, poput video spota ili saundtreka (Higgins 2011, 281).

Dijego Garo (Diego Garro) razmatra ishod istorijskog razvoja ideje *vizuelne muzike* i principa uodnošavanja vizuelnog i auditivnog, te dolazi do novog koncepta *vizuelne muzike* koji povezuje elektroakustičku muziku i digitalno realizovane pokretne slike ranih 1980-ih. Ovaj koncept potekao je sa tla elektroakustičke muzike, od ideje eksperimentisanja sa zvukom u elektronskom mediju, da bi potom bio prihvaćen u drugim, vizuelnim sferama, poput televizijske i filmske (naročito u oblasti animacije i 3D animacije) (Garro 2012, 111). Reč je o „umetničkoj

obećava neograničene mogućnosti za umetnički izraz” (<http://www.centerforvisualmusic.org/CVMVMA.htm>, pristupljeno 26. decembra 2014).

³⁷⁰ Međutim, postoji podatak da je Fraj ovaj termin prvi put upotrebio u katalogu za drugu izložbu postimpresionističkog slikarstva u londonskoj Grafton galeriji, 1912. godine, kada je ukazao na potrebu slikara, poput Pikasa, Sezana, Matisa, da ne imitiraju realne forme, već da ih stvore koristeći se apstraktnim jezikom, „vizuelnom muzikom” (Fry 1920, 157). Jasno, i pre Fraja ova ideja je bila zastupljena u umetničkom diskursu, pod nazivom „*musique muette*” (već 1725), „*colour harmony*”, „*colour music*” i sl. (Rekveld 2013) (vidi: <http://www.lumen.nu/rekveld/wp/?p=1105>, pristupljeno 10. decembra 2014). Posle Fraja o „vizuelnoj” ili „obojenoj muzici” pisao je i Ernest Gombrich (Ernst Gombrich), u knjizi *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art* (1979).

³⁷¹ Podsetiću da je Salome Fogelin takođe istakla da je muzika vizuelna praksa jer se zasniva na slušanju u čijoj osnovi je vizuelizacija zvuka (vidi str. 46).

formi u kojoj kombinacija pokretnih slika i zvuka uspostavlja temporalnu arhitekturu na način sličan muzici”, tj. o koheziji i simultanoj, sinhronoj interakciji između elektronskog zvuka i apstraktne, nenarativne, pokretne slike³⁷² (kao videa) koja omogućava „iskustvo čistog vremena...” tako što vizuelizuje zvuk (cit. Garro 2012, 104).³⁷³ **Ovde se radi o muzici koja je dobila i vizuelnu komponentu, ali ne u vidu pratnje, već u vidu sloja koji je ravnopravni učesnik u dijalogu sa zvukom.** Zato se ova praksa ne može porediti, recimo, sa audiovizuelnim konceptom na filmu koji se ipak zasniva na dominaciji jedne niti, u tom slučaju, vizuelne (Garro 2012, 106). Iako se, u vezi sa ovim, Garrov koncept vizuelne muzike može tumačiti kao jedan vid *zvukovne umetnosti* – onaj koji je određen interakcijom između auditivnosti i vizuelnosti i isticanjem uha kao optičkog instrumenta, on ipak ove prakse ne izjednačava, mada ističe neke njihove međusobne sličnosti i zajedničke tačke oslonca (emancipaciju buke, nadogradnju auditivne komponente vizuelnim materijalima) (Garro 2012, 112).

Ričard Vesli Nens (Richard Wesley Nance) ne govori o *vizuelnoj muzici*, ali muziku formuliše kao *plastičku umetnost* koja istražuje korišćenje zvuka kao plastičkog materijala, a u kontekstu razvoja i upotrebe oruđa za snimanje, obradu i reprodukciju zvuka (Nance 2007, 7).³⁷⁴ Pomoću tehnologije zvuk postaje oblikotvorni materijal, tj. materijal direktne fizičke manipulacije, što je prvi put, prema njegovim rečima, ostvareno pojavom *konkretne muzike*.³⁷⁵ To znači da **nije svaka muzika plastička umetnost, već isključivo ona nastala posredstvom elektronske tehnologije koja čini da zvuk postane 'opipljiv' akustički materijal, materijal za neposredno fizičko modelovanje** (Nance 2007, 8–9).³⁷⁶ Tehnologija je, dakle, kao što sam u više navrata i naglasila, omogućila da muzika pređe 'put' od prakse koja se zasniva na korišćenju materijalnog objekta, instrumenta, kako bi proizvela *imaterijalni rezultat* (poslužila sam se

³⁷² U audiovizuelnom lancu, prema Šionu, tačka sinhronizacije predstavlja „istaknuti trenutak sinhronog susreta jednog zvučnog i jednog vizuelnog trenutka”. Drugim rečima, to su „vertikalni susreti elemenata”, baš kao kadence u muzici (cit. Šion 2007, 56). Budući da *vizuelna muzika* počiva na kontinuiranoj sinhronizaciji, ovo je jedno od mesta gde se ona udaljava od filma.

³⁷³ U vezi sa tim, kao sinonimi za ovaj termin mogu se koristiti termini „video muzika” (fr. vidéo musique), „kompjuterski muzički video” (eng. computer music video) ili „elektroakustički video” (eng. electroacoustic video) (vidi Garro 2012, 104).

³⁷⁴ Podsećam da je Mondrijan govorio o „neoplastičkoj muzici”, pa je moguće da je Nensov termin potekao od ove sintagme.

³⁷⁵ Sam Šefer je razmišljao na sličan način. Pitajući se da li se *konkretna muzika* zaista može okarakterisati kao nova muzika ili, pak, kao anti-muzika, Šefer razmišlja o uvođenju novog termina – „plastička muzika” (fr. musique plastique) ili „zvukovna plastika” (fr. plastique sonore) koji bi *konkretnu muziku* 'smestio' negde između muzike i vizuelnih umetnosti (Schaeffer 1952, 115).

³⁷⁶ Ovaj stav je, podsetiću, potpuno suprotan Grejamovom stavu koji ističe da rad sa zvukom u elektronskom mediju nije muzika, već *sonična*, odnosno *elektro-sonična* umetnost. Vidi str. 160–1.

jezgrovitim Mallarmeovim opisom)³⁷⁷ do prakse koja materijalnim objektom, uređajem za snimanje zvuka, materijalizuje imaterijalizovano (vidi Rancière 2013, 97). Takođe, analogije između muzike i plastičkih umetnosti, prema Nensu, postoje i na nivou prezentovanja umetničkih rezultata – poput slikara ili skulptora koji direktno prezentuju svoje delo, bez posrednika, umetnik koji radi sa zvukom ima mogućnost da direktno 'izloži' svoj rad (Nance 2007, 10). Ipak, mora se imati u vidu da umetnik koji izvodi/predstavlja zvuk to ipak čini pomoću posrednika – mašine koja preuzima ulogu izvođača, odnosno predstavlja medij za realizaciju i prezentaciju zvukovnog rada.

Lipman takođe govori o vizuelnim aspektima muzike, a u kontekstu sagledavanja muzičkog simbolizma, koncepta pomoću kojeg se uspostavljaju relacije između dve različite, ali međusobno uslovljene vrste iskustva (Lippman 1999, 3). **Pored simbola koje čujemo (melodije, harmonije, ritma, tona, boje, strukture, dinamike itd.), muzika podrazumeva i vizuelne simbole – instrumenti, izvođači, notacija.**³⁷⁸ Zapravo, Lipman pretpostavlja da je muzička notacija, tj. vizuelna kodifikacija odnosa između zvuka i njegovog zapisa najvažniji vizuelni aspekt muzike (Lippman 1999, 4; upor. Veselinović-Hofman 2007, 188–190).³⁷⁹ Pored toga što notacija omogućava vizuelizaciju zvukovnog/muzičkog sadržaja, ona može da omogući vizuelizaciju izvanmuzičkih pojava (o čemu često saznajemo pomoću teksta) – na primer, notne 'glave' mogu da vizuelizuju bisere ili suze, 'crne' notne vrednosti tamu, a talasasta melodijska linija žubor potoka (Lippman 1999, 4). „Reprezentativna funkcija zvuka” takođe može da podrazumeva i sadejstvo između auditivne i vizuelne komponente – recimo, u slučaju operskog prikaza bitke ili lova na sceni ćemo videti rog ili trubu (Lippman 1999, 5). Uspostavljanje relacija između auditivnih i vizuelnih pojava moguće je ostvariti i putem „formalne sličnosti” kada se, na primer, ostvaruje zvukovna korespondencija između spacijalnih odnosa i pozicija pevača. Dalje, vizuelni aspekt muzike podrazumeva i uspostavljanje

³⁷⁷ Mallarme takođe govori o potrebi muzike da ima i plastički oblik kako bi postala vidljiva, a u kontekstu razmatranja Vagnerove muzičke drame (Rancière 2013, 123).

³⁷⁸ Golo Felmer i Julija Gerlah (Julia Gerlach) ističu da muzika uvek sadrži i vizuelni 'sloj', kao što su notacija i vizuelizacija izvođenja, te da je ekspresivni kvalitet muzike transparentniji prilikom uključivanja vizuelne komponente. Oni, imajući ovo u vidu, zaključuju da je muzika zato intermedijaska i audiovizuelna praksa, te da zbog toga ona ima veći potencijal za ostvarivanje interakcije između auditivnosti i vizuelnosti nego vizuelne umetnosti (prema: http://www.intermediamfa.org/imd501/index.php?pg=blog&blog_page=7&posts_per_page=10&post_group_id=44, pristupljeno 26. decembra 2014).

³⁷⁹ Podsetiću da je Salome Fogelin iznela sličan stav tumačeći muziku kao praksu uslovljenu vizuelizacijom zvuka (partitura je vizuelni zapis; uživo izvođenje nekog dela pratimo i gledanjem izvođenja, zvukovnog izvora i sl.), zbog čega je suprotstavila muziku *zvukovnoj umetnosti* koja ne podrazumeva notni zapis (Voegelin 2010, xi, 52–3). Vidi str. 45–6.

„međučulnih odnosa” (Lippman 1999, 10–11). Reč je o uočavanju analogija između auditivnih i vizuelnih simbola muzike, odnosno o uspostavljanju konekcija između čula sluha i čula vida: uzlazni pasaž predstavlja uzlazni vizuelni motiv; ’krupan’ zvuk predstavljen je krupnim vizuelnim objektima, dok ’prozračan’ zvuk daje i prozračnu vizuelnu sliku; visoki i niski tonovi utiču na stvaranje spacijalnog simbolizma (Lippman 1999, 10–11).³⁸⁰

Muzika je reprezentacijska/nerepresentacijska umetnost?

Lipmanova razmatranja dovode nas do rasprave o predstavljačkim potencijalima zvuka, odnosno do jedne od centralnih ontoloških debata muzikološkog diskursa posvećene pitanju kategorizacije muzike kao reprezentacijske, odnosno apstraktne umetnosti (vidi Weiss 2008, 11). Ova debata upotpunjuje problematizaciju muzike kao prakse koja, s jedne strane, čuva autonomiju sopstvenih sredstava izraza, a sa druge, pokušava da prisvoji strategije i principe vizuelnih umetnosti.

Još od doba antike muzika je sagledavana kao mimetička praksa. U *Poetici* i *Politici* Aristotel muziku predstavlja kao delatnost podražavanja (gr. *mimēsis*) koja je u službi reči i predstavljanja ljudskih karaktera i osećanja (prema Shaw-Miller 2002, 3). Platon, u *Republici* i *Zakonima*, takođe kaže da je sva muzika reprezentacijska (gr. *eikastiken*) i imitacijska (gr. *mimetiken*), te da zbog toga može da imitira ljudske karaktere (prema Sörbom 1994, 37, 45; upor Scruton 1997, 118). Ovu osobenost Platon pripisuje drami, poeziji, plesu, a naročito slikarstvu – umetnosti koja ima najubedljiviju moć reprezentacije (prema Carroll 1999, 20, 34). Upravo je princip reprezentativnosti predstavljao sponu među svim umetnostima i jedinstveni kriterijum koji je uslovio modernu sistematizaciju umetnosti prema kojoj se među slikarstvom, vajarstvom, arhitekturom i poezijom kao ravnopravna našla i muzika (vidi Kivy 1991, 548–9; Kivy 2007, 200). U tom kontekstu, Abe Bato, tvorac ove sistematizacije (1746), ističe potencijale muzičkog mimezisa na primeru sagledavanja muzičke kompozicije kao slike – baš kao što slika referira na poznati objekt i muzika ima isti cilj, jer „ne postoji muzički zvuk koji nema model u prirodi” (cit.

³⁸⁰ Ovo je moguće jer je zapadnoevropski sistem muzičke notacije upravo osmišljen tako da predoči ’kretanje’ muzike koja se zapravo uopšte i ne kreće, kaže Nikolas Kuk, čime se temporalno iskustvo transformiše u imaginarni objekat (Cook 2000, 70). U ovakvom odnosu između zvuka i zapisa Kuk vidi jedan od najvećih paradoksa muzike: muziku doživljavamo u vremenu, ali, da bismo je u potpunosti razumeli, mi je ’izvlačimo’ iz vremena (Cook 2000, 71).

prema Weiss 2008, 40).³⁸¹ Međutim, tokom 19. veka desio se obrt koji će muziku (na trenutak) udaljiti od ideje reprezentativnosti. Naime, razvojem i osnaživanjem koncepta simfonijske muzike kao 'čiste' instrumentalne muzike ideja reprezentativnosti gubi centralnu poziciju u sistemu muzike,³⁸² a zanimljivo je istaći da je reprezentativnost dovedena u pitanje i u 'izvornoj' oblasti, u sferi slikarstva, usled pojave fotografije koja preuzima ulogu imitacionog medija (Carroll 1999, 24).

Tokom 20. veka koncept reprezentativnosti ostaje predmet preispitivanja i diskusije, kako u diskursu vizuelnih umetnosti, tako i u muzikološkom diskursu. Na primer, **Ričard Volhajm (Richard Wollheim) reprezentativnost sagledava isključivo kao vizuelni fenomen**, koji se vezuje prvenstveno za vizuelne umetničke prakse (Wollheim 1998, 217). **Da je reprezentativnost osobeno svojstvo vizuelnih, ali i literarnih praksi, tj. svojstvo koje muziku, kao apstraktnu umetnost, distancira od ovih umetnosti, smatra i Rodžer Skruton.** Skruton, stoga, pitanje reprezentativnosti razmatra kako bi ukazao na posebnu poziciju koju muzika ima u odnosu na druge umetnosti (Skruton 1976, 273). To potvrđuje i sledeći opis: kada gledamo piktoralnu predstavu nečega mi možemo da vidimo ono što je predstavljeno iako ne znamo naslov dela; u muzici je obrnut slučaj – da bismo znali šta je predstavljeno moramo da znamo naslov ili program kompozicije. Sa druge strane, iako slušalac ne uoči da je neko delo reprezentacijsko on i bez tog saznanja može da ga razume, što se ne može reći za percepciju nekog slikarskog rada. Međutim, Skruton ipak priznaje da muzika može da 'parira' slikarstvu, i to samo u jednom slučaju. Kao apstraktna umetnost zasnovana na samodovoljnim formama i organizaciji, muzika može da se poredi sa nerepresentacijskim, apstraktnim slikarstvom (Skruton 1997, 122; upor. Davies 1993, 16). Ali, pošto je i koncept figurativnog slikarstva formiran na temeljima ideje o reprezentativnosti (iako ih razgrađuje), postavlja se pitanje: da li i muzici možemo da pripišemo reprezentacijska svojstva? Iako Skruton isprva zanemaruje ovu opciju, smatrajući da se muzika pre zasniva na ekspresiji nego na reprezentaciji (tugu možemo da izrazimo muzikom, ali nam muzika ništa ne govori o tugovanju), on ipak ne poriče činjenicu da muzika može nešto da imitira (Skruton 1976, 281). Naime, polazeći od stava da u muzici ništa

³⁸¹ Bato, naime, ističe da postoje dve vrste muzike: prva se može porediti sa slikama pejzaža, a druga, koja je povezana sa osećanjima, je analogon portretima (Weiss 2008, 40).

³⁸² Ipak, ne sme se zaboraviti da postoji i 'čista' instrumentalna muzika koja nešto predstavlja, a prema utvrđenim 'pravilima' koja funkcionišu u svetu muzike. U tom smislu, muzika se, baš kao i virtuelna realnost, zasniva na izgradnji virtuelnog sveta koji liči na primarni, realni svet (jer virtuelna realnost jeste događaj ili entitet koji ostavlja utisak realnosti, ali koji činjenično nije realan) (Heim 1993, 109). Muzika, stoga, predstavlja iskustvo sveta, što je određuje kao reprezentacijsku umetnost.

drugo ne može da bude predstavljeno sem zvukova, Skruton dolazi do zaključka da muzika može da imitira zvuk (na primer, zvuk ptica u Betovenovoj *Pastoralnoj simfoniji*, insekata u Bartokovom *Trećem klavirskom koncertu*, zvona – poslednji stav *Slika sa izložbe* Musorgskog), što je takođe vid reprezentativnosti (Skruton 1976, 278–281; 1997, 130–1). U tom kontekstu, moguće je reći da **muzika postaje „kandidat za reprezentativnost”, ali ne i da je muzika reprezentacijska praksa** jer, kako to Skruton objašnjava, prilično neubedljivo, „postoje zanimljiviji fenomeni koji zaslužuju ovaj naziv” (Skruton 1997, 120, 125–6). Takođe, muzika ostaje „kandidat za reprezentativnost” i zbog toga što je zvukom moguće ostvariti samo ’čistu’ imitaciju koja ne služi posebnoj svrsi (kao što je to slučaj u arhitekturi, dekorativnoj umetnosti, tkanju) i koja funkcioniše isključivo prema principima muzičke logike (Skruton 1997, 120, 125–6). **Iz ovoga se može zaključiti da se muzika zasniva na upotrebi zvuka (određene visine) kao sredstva stvaranja kojim se govori o zvuku (određene, ali i neodređene visine).** Podsetiću da je LaBel na sličan način definisao *zvukovnu umetnost* – kao praksu koja koristi zvuk kao primarni medij stvaranja, ali i proučavanja, a upravo je to fokusiranje na zvuk, prema njegovom mišljenju, ono što diferencira muziku i *zvukovnu umetnost* (LaBelle 2012, 13).³⁸³ Iako LaBel razlikuje ove dve prakse, a Skruton o uspostavljanju relacija između njih ni ne razmišlja, zanimljivo je da obojica, uprkos različitim pozicijama i uglovima posmatranja, ipak izdvajaju zvuk kao umetnički, kreativni medij, čime potvrđuju zajedničku osnovu muzike i *zvukovne umetnosti*.

Posmatrajući slikarstvo kao paradigmu umetničke reprezentativnosti, Stiven Dejvis pokušava da utvrdi da li i muzika može da predstavlja nešto na način na koji je to moguće u vizuelnim umetnostima. U tom cilju, Dejvis najpre ističe četiri osnovna principa piktoralne reprezentacije: a. intenciju – da bi predmet *x* predstavljao predmet *y* neophodno je da postoji namera da *x* oslikava *y*; b. razliku između medija i sadržaja – da bi *x* predstavljao *y* potrebno je da postoji razlika između medija reprezentacije i reprezentovanog sadržaja; c. perceptivno iskustvo – da bi *x* predstavljao *y* potrebno je da postoji sličan perceptivni doživljaj predmeta *x* i predmeta *y*; d. konvencije – *x* predstavlja *y* prema određenom sistemu konvencija (Davies 1994, 53, 58–9, 78–9). Držeći se ovih kriterijuma, Dejvis smatra da muzika, tačnije ’čista’ instrumentalna muzika, ne može da bude (primarno) reprezentacijska umetnost. Muzika ne ispunjava četvrti uslov. Ne postoje konvencije kojima bi se u muzici, na primer, prikazao

³⁸³ Vidi str. 42.

kišobran; iako konvencije muzičkog stila postoje, one ne funkcionišu kao reprezentacijske konvencije (Davies 1994, 85). Samim tim, muzika ne zadovoljava ni prvi uslov jer intencija predstavljanja nečega može da bude otkrivena samo ako postoje konvencije koje će potvrditi njegovu nameru (Davies 1994, 90). Takođe, muzika ne ispunjava ni drugi uslov – zvuk predmeta x može da reprezentuje zvuk predmeta y , ali ne i sam predmet, što znači da razlika između medija i sadržaja ne postoji, a isti je slučaj i kada govorimo o percepciji (treći uslov). To bi, dalje, značilo da je odsustvo reprezentativnosti ono što određuje muziku. Ali, šta se dešava sa muzikom koja nije 'apstraktna', tj. koja opisuje određeni događaj, prikazuje radnju ili emociju nekog lika (na primer, u operi, baletu, solo pesmi, nekom programskom delu)? Pošto su opera, balet ili solo pesma, prema Dejvisu, hibridne forme zasnovane na principu sinteze elemenata koji 'izlaze' iz muzike, stvarajući nove medijske entitete, pitanje muzičke reprezentativnosti u ovom slučaju nije adekvatno. No, kada je reč o programskoj muzici, kao hibridnoj formi baziranoj na principu jukstapozicije ili transformacije, koja ostaje u muzičkim okvirima, ideja reprezentativnosti ipak može da bude predmet diskusije (Davies 1993, 21). Pošto programska muzika predstavlja 'nadogradnju' 'apstraktne' muzike, ni ovde se ne može govoriti o reprezentativnosti. Za Dejvisa program i programski naslovi nemaju funkciju da predstavne nešto, nego da olakšaju razumevanje muzike (Davies 1993, 21; 1994, 82).³⁸⁴

Opozitan stav u odnosu na Skrutona i Dejvisa zastupa Dženifer Robinson (Jenifer Robinson), koja ističe da reprezentativnost u muzici ima istu ulogu kao i reprezentativnosti u slikarstvu, te da je reprezentacijski sadržaj neophodan za adekvatno razumevanje muzike (Robinson 1981, 412). Ipak, ona naglašava da se u ovom slučaju ne radi o istom tipu reprezentativnosti jer muzika ipak ne može da predstavlja na isti način kao što to čini određeni vizuelni sadržaj. Muzička reprezentativnost zasniva se na opisivanju, karakterizaciji, prenošenju misli o nečemu (Robinson 1981, 408). Međutim, muzika to ne čini sama po sebi, već u sadejstvu sa izvanmuzičkim sredstvima, pre svega lingvističkim, kao što su libreto opere, tekst pesme, program ili naslov (Robinson 1981, 408). To bi značilo da samo muzika sa tekstom/pomoću teksta može da bude reprezentacijska, kao i da nije moguće, sa čim se Skruton ne slaže, okarakterisati jedno delo kao reprezentacijsko, niti je moguće razumeti njegove formalne i ekspresivne kvalitete, ukoliko ne znamo šta to delo zapravo predstavlja (Robinson 1981, 409,

³⁸⁴ Nikolas Kuk takođe smatra da estetika reprezentativnosti nije adekvatan model na osnovu kojeg bismo mogli da mislimo o muzici jer „ostavlja mnogo toga izvan”. Zbog toga, Kuk istoriju klasične muzike vidi kao istoriju kompozicije, tj. produkcije, pre nego recepcije (cit. Cook 2000, 81).

411). Iako Robinsonova nastoji da afirmiše reprezentativnost kao muzičko svojstvo, ona ovaj princip zapravo ne pripisuje muzici, već isključivo tekstu. **Dakle, muzika može da reprezentuje samo pomoću posrednika (najčešće teksta), a ne sama po sebi (pomoću zvuka kao tona).**

Za razliku od nje, Piter Kivi reprezentativnost nastoji da poveže sa zvukom, mada onim koji se vezuje za oblast programske muzike, tačnije muzike koja je 'upotpunjena' ili 'potpomognuta' tekstem. Kivi, naime, smatra da pojedina muzika, prevashodno programska (a svakako i ona sa tekstem/vokalna), može da bude reprezentacijska, što argumentuje filozofskim teorijama muzičke ilustracije (pa je upravo ovo jedan od primera hibridnih muzičkih koncepata).³⁸⁵ Muzika ima sposobnost da imitira – na primer, zvukove ptica ili oluje, odnosno da predstavlja na isti način kao što slika predstavlja određeni objekt, a kao jedan od paradigmatičkih primera muzičke reprezentativnosti putem imitacije Kivi navodi Honegerovo delo *Pacifik 231* (Kivy 1984, 16; 2007, 200). Ali, za Kivija je određenje reprezentativnosti isključivo na osnovu imitacije suviše ograničavajuće, jer muzika ne mora da imitira samo zvukove, već može da predstavlja i prizore (recimo, muzika predstavlja prizor kada hrišćani prate Hrista u Bahovoj kantati *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*, BWV12 putem kanonske imitacije) ili koncepte (Kivy 1984, 16). Stoga, Kivi pravi klasifikaciju muzičke reprezentativnosti, te izdvaja dve grupe: „muzičke slike” (one koje slušalac prepoznaje bez znanja o naslovu i programskoj ideji) i „muzičke reprezentacije” (odnose se na dela koja imaju programski naslov ili tekst) (Kivy 1984, 36). U oba slučaja radi se o „izomorfim” pojavama, što znači da muzika i ono što ona predstavlja dele nešto zajedničko, tačnije zajedničku strukturu. No, izomorfizam kao strukturalna analogija nije dovoljan uslov za reprezentaciju, već je potrebna i kompozitorova namera da prikaže nešto (dakle, to je prvi uslov reprezentativnosti u slikarstvu prema Dejvisu) (Kivy 1984, 36). Tek tada, ako postoji intencija prikazivanja, postoje osnovi za tvrdnju da određena muzika zaista nešto i predstavlja. **Kivi, dakle, muziku (programsku i vokalnu) postavlja kao reprezentacijsku praksu, jer je reprezentativnost, podsetimo se njegove teze, ono što muzici garantuje poziciju u svetu lepih umetnosti ili umetnosti sa velikim U.**³⁸⁶ Ali, kao i Robinsonova, Kivi potvrđuje da **muzika po sebi, odnosno zvuk kao ton, nije adekvatan medij za reprezentaciju.**

³⁸⁵ To, sa druge strane, znači da aposlutna muzika, muzika sama po sebi, nema reprezentacijski ili semantički sadržaj (Kivy 2007, 200).

³⁸⁶ Vidi str. 169.

I Kendal Volton (Kendall Walton) muziku tumači kao nerepresentacijsku, apstraktnu praksu (Walton 1994, 60). Za razliku od reprezentacijskih umetnosti (slikarstva, književnosti, „hibridnih umetnosti” poput filma, pozorišta, opere) koje podrazumevaju uspostavljanje fikcionalnih svetova, muzika (dakle, ona koja nije segment višemedijske celine) ipak nema ovu sposobnost (Walton 1990, 1–3; 1994, 48). Iako je moguća komparacija između muzike i nefigurativnog slikarstva koje, bez obzira na odsustvo figuracije, predstavlja fiktivne svetove, ova analogija ipak ne potvrđuje muziku kao reprezentacijsku umetnost (Walton 1994, 49, 60). Jer, između muzike i slikarstva postoji ključna razlika – dok sliku posmatramo ‘od spolja’ sagledavajući prikaz objektivnog sveta,³⁸⁷ muzičko delo pojмимо ‘iznutra’, na subjektivan način (vidi Walton 1994, 54).³⁸⁸ Stoga, **ono što**, prema Voltonovom mišljenju, **muzika zasigurno može da ‘portretiše’ jesu osećanja, a to bi značilo da se muzika zasniva pre na ekspresivnosti (kao što je i Skruton istakao), nego na reprezentativnosti** (Walton 1994, 56).³⁸⁹ Do ovog zaključka dolazi i Majkl Moris (Michael Morris).

On polazi od kognitivističke teze da je muzika praksa o svetu koja, samim tim, predstavlja svet. Ako je tako, onda je moguće pretpostaviti da sva muzika (kako programska, tako i ‘čista’) poseduje predstavljajući potencijal (Morris 2012, 557). Međutim, ovu pretpostavku Moris ne potvrđuje. **On, naime, tvrdi da nije svaka muzika reprezentacijska, kao i da, u slučaju kada to ipak jeste, reprezentativnost ne utiče na način na koji se jedno delo razvija** (Morris 2012, 561). Upravo je to fundamentalna karakteristika koja diferencira muziku i vizuelne umetnosti. Dok slikarstvo predstavlja svet i pomaže nam da ga razumemo (to čak čini i apstraktno slikarstvo jer njegovo značenje proizilazi iz tradicije figurativnog slikarstva), u muzici reprezentativnost nema primarni značaj (Morris 2012, 563, 578). Za razliku od slikarstva,

³⁸⁷ Nelson Gudman ipak smatra da vizuelne umetnosti ne moraju da predstavljaju paradigmu objektivnosti. Naime, on uvodi tezu o ‘lažnom’ i ‘istinitom’ u umetnosti, te prvi princip vezuje za „autografske umetnosti” (kao što je slikarstvo), a drugi za „alografske umetnosti” (kao što je muzika). Dok u slikarstvu mi ne možemo da proverimo da li je zaista prikazan određeni objekat, jer često nemamo pred sobom model, u muzici je zbog postojanja partiture, tj. zapisa, proverljivost nivoa ‘poštovanja’ modela moguća (prema Schier 1986, 27–8).

³⁸⁸ U vezi sa tim, Artur Danto takođe ističe da je umetnost određena „realnošću na distanci” (pre svega misleći na vizuelne umetnosti) (Danto 1974, 146). On dodaje da svako umetničko delo nešto denotira, samo što u slučaju neimitativnih slika nedostaje original (Danto 1974, 148).

³⁸⁹ Volton se, između ostalog, oslanja i na Mejerovu (Leonard B. Meyer) tezu da muzika deluje kao zatvoreni sistem u okviru kojeg ne funkcionišu simboli ili znakovi koji referiraju na nemuzički svet. Mada smatra da u okviru jednog muzičkog dela „aposolutno” i „referencijalno” značenje mogu da koegzistiraju (prvo podrazumeva da se značenje ostvaruje isključivo unutar dela, a drugo ukazuje na vezu između muzike i izvanmuzičkih pojava), Mejer ipak muzičko značenje određuje kao intramuzičko, nereferencijalno. Za razliku od značenja koje produkuje jedno literarno ili vizuelno delo, muzičko značenje se uspostavlja na ekspresivnom, estetičkom i intelektualnom nivou (Meyer 1956, vii-iii; 1–3).

muzika nas angažuje i podstiče da aktivno pratimo prezentovanje jednog muzičkog ostvarenja i učestvujemo u muzičkom procesu, zbog čega je adekvatnije sagledati je kao praksu koja se zasniva primarno na ekspresiji (Morris 2012, 578).

Daglas Kan, razmatrajući primer muzike avangarde, odnosno modernizma, ukazuje na činjenicu da je uprkos pojavi fonografa, koji je inicirao intenzivniju upotrebu imitativnih zvukova i uopšte podstakao pitanje reprezentativnosti zvukom, muzika ipak uspela da ostane imuna na koncept reprezentativnosti (upor. Lander 1989/2013, 11). Mada se, u skladu sa modernističkom reproblematicijom koncepta prikazivanja u drugim umetnostima, naročito slikarstvu (gde se desio zaokret od reprezentativnosti ka nereprezentativnosti), očekivao drugačiji ishod, tj. obrt, **muzika je**, prema Kanovom mišljenju, ipak uspela da sačuva 'privilegovanu' poziciju među umetnostima kao **praksa koja ne prikazuje spoljašnji svet, već zastupa unutrašnjost subjekta** (Kahn 2003, 79).³⁹⁰

Kristof Koks, isto kao i Kan, posmatra muziku kao nereprezentacijsku umetnost, ističući da je upravo ovakvo određenje povezuje sa zvukovnom umetnošću, koja je, prema njegovim rečima, 'otporna' na deskriptivnost i teorije reprezentativnosti. Međutim, između ovih praksi, kako Koks primećuje, ipak postoji razlika: dok se muzika sagledava kao apstraktna praksa fokusirana na formu, *zvukovna umetnost* je fokusirana na materijalnost zvuka, njegovu teksturu, temporalni tok (Cox 2011, 148). U tom smislu, pošto se zasniva na osobenom vidu analize – „materijalističkoj analizi”, *zvukovna umetnost* je praksa koja je 'konkretna', tj. 'konkretnija' od vizuelnih umetnosti (Cox 2011, 149). Iako se ovo Koksovo tumačenje zasniva na interesantnim stanovištima, koja bi svakako mogla dalje da se funkcionalizuju, ono ipak nije u potpunosti prihvatljivo jer je 'jednostrano'. Naime, Koks zanemaruje važnu činjenicu – 'konkretna' rad sa zvukom (ali i rad sa konkretnim zvukom) je takođe svojstven muzici, tačnije muzici koja nastaje u elektronskom mediju. Kada bi i ovo uzeo u obzir, a ne samo koncept ne/reprezentativnosti, verovatno bi uvideo da su muzika i *zvukovna umetnost* još 'bliže' jedna drugoj.

Nasuprot Koku, **Lilijan Kampezato pitanje zvuka kao reprezentacijskog sredstva vezuje za zvukovnu umetnost i izdvaja ovaj parametar kao graničnik između instrumentalne/ elektroakustičke muzike i zvukovne umetnosti.** Dok je muzika zasnovana na

³⁹⁰ Ovaj stav podseća na Šopenhauerovo viđenje muzike kao posebne umetnosti upravo zbog toga što muzika ne predstavlja svet oko sebe. Muzika zapravo ne predstavlja svet, ali predstavlja volju, te ona metafizički predstavlja fizičke pojave (prema Cox 2011, 150).

apstraktnim aspiracijama, *zvukovna umetnost*, baš kao i vizuelne umetnosti, referira na objekte, koncepte, ideje (Campesato 2009, 27). Zato zvuk možemo da tretiramo kao plastički materijal, odnosno *zvukovnu umetnost* kao praksu koja funkcioniše prema 'matrici' vizuelnih umetnosti (Campesato 2009, 28).

Alen Vajs, sa druge strane, smatra da je pitanje mimezisa kao prakse koja se 'rasprostire' između imitacije i kreacije (kao stilizacije i invencije), odnosno mimezisa kao reprezentacije, ono što povezuje muziku i zvukovnu umetnost (ali i muziku, zvukovnu umetnost i vizuelne umetnosti). Tačnije, on tvrdi da je „hermeneutički ključ” svih umetnosti binarno konstruisan: s jedne strane, on se zasniva na ideji *mimezisa, transpozicije, metafore, korespondencije*, a sa druge, u njegovoj osnovi su principi *prekida, montaže, metamorfoze i dezintegracije* (Weiss 2008, 20). Zato Vajs ne govori isključivo o muzičkom mimezisu, već o „audio mimezisu”, nastojeći da uspostavi metaforičke relacije između zvuka/muzike i predela čiji zvukovi postaju audio materijal. *Zvučno okruženje*, stoga, predstavlja primer mimetičke prakse. Iako je reč o snimljenim, konkretnim zvukovima, ovaj koncept se zasniva na montaži, postupku koji sirovi materijal transformiše u auditivnu evokaciju određenog ambijenta (Weiss 2008, 47). U tom smislu, snimak nije samo kopija određenog zvuka, već je uvek reč o reprezentaciji, interpretaciji, narativu (Weiss 2008, 49).³⁹¹ Tehnološka sredstva reprezentacije „transformišu ontologiju realnog”, dajući rezultat sačinjen od „mnoštva reprezentacijskih slojeva, koji su povezani ne samo po principu korespondencije, već i prema principu kontradikcije” (cit. Weiss 2008, 50). Snimak, dakle, „re-produkuje” i „re-prezentuje” jer je njegova mimetička funkcija uvek uslovljena simboličkom mrežom koja se oko njega rasprostire (Weiss 2008, 50). Međutim, paradoksalno, snimak ne deluje kao odraz realnosti, već kao odraz hiperrealnosti (zato Vajs govori o kategoriji mimezisa *konkretno/hiperrealno/evokativno*, odnosno *ambijentalno* – u slučaju kada ne možemo jasno odrediti zvukovni izvor)³⁹² (Weiss

³⁹¹ Ričard Lepert (Richard Leppert) razmatra koncept „sonornog okruženja” (eng. *sonoric landscape*), polazeći od sledećih stavova: zvukovi koji nas okružuju pomažu nam da se konstituišemo kao ljudska bića i da se lociramo u određenom društvenom i kulturnom okruženju; zvukovi koje proizvodi čovek rezultat su svesnog čina i zato nose semantički i diskurzivni 'teret'; svi zvukovi – čak i oni koje nije proizveo čovek, mogu da budu interpretirani; zvukovi su sredstva kojima ljudi predočavaju sopstvenu verziju realnosti (Leppert 1995, 15).

³⁹² Pored ovih vrsta mimezisa – *konkretnog/hiperrealnog/evokativnog* i *konkretnog/hiperrealnog/ambijentalnog*, Vajs izdvaja još šest kategorija: *konkretni/stilizovan/evokativni*; *konkretni/stilizovan/ambijentalni*; *notirani/hiperrealni/evokativni*; *notirani/hiperrealni/ambijentalni*; *notirani/stilizovani/evokativni*; *notirani/stilizovani/ambijentalni* (vidi Weiss 2008, 44).

2008, 46–55).³⁹³ Ovakav tip mimezisa može da bude ostvaren kako u sferi *zvukovne umetnosti*, tako i u sferi muzike (elektronske), zbog čega bismo mogli da sagledamo ove dve prakse u okviru jedinstvenog zvukovnog spektra. Vajs to posebno ističe kada se radi o kategoriji *konkretno/stilizovano/ambijentalno*, odnosno o stilizaciji snimljenog/korišćenog zvuka do tačke neprepoznatljivosti (kao jedan od primera on navodi rad *I am Sitting in a Room* Alvina Lusijea i album *Deep Listening* Polin Oliveros) (vidi Weiss 2008, 61).³⁹⁴

Bez obzira na odluku da li je muzika reprezentacijska ili nerepresentacijska praksa, izvesno je da je i ova debata o takođe ukazala na potrebu da se o muzici razmišlja u prostoru koji je izvan muzike i koji krije potencijal za 'propustljivost' i 'savitljivost' granica muzike, ali i drugih umetnosti, te njihovo umrežavanje. Ova potreba zaista je i potvrđena posle 1980-ih godina kada je usledilo preispitivanje koncepta muzike, a u kontekstu pojave novih muzičko-zvukovnih praksi koje su uticale da se granice muzičkog polja znatno prošire. U tom proširenom polju muzika se ne sagledava kao linearni, jednoobrazni fenomen, nego kao pluralna, eklektična, elastična, i naposljetku – što je možda i najveći otklon od kanona, višemedijska umetnička pojava. Ipak, uprkos ovim promenama, muzika i dalje ostaje praksa zasnovana na zvuku i slušanju, odnosno kategorija zasnovana na bilo kojoj intencionalnoj zvukovnoj aktivnosti, što je određenje koje je moguće, kao što smo videli, pripisati i *zvukovnoj umetnosti* (upor. Davidović i Stevanović 2005, 68). Ako dalje nastavimo da razmatramo diskurs o muzici, naići ćemo na još jedan važan tematski krug koji povezuje ove dve prakse, formiran zbog prirode samog materijala stvaranja, a koji su već nagovestili neki od pomenutih autora: značaj kategorije vremena u sagledavanju umetničkih praksi zasnovanih na zvuku. Ovde se profiliše kao dominantna fenomenološka vizura posmatranja odnosa između muzike i *zvukovne umetnosti*, te počinje potraga za fenomenološkim rešenjem u problematizaciji njihovih relacija.

³⁹³ Moglo bi se, stoga, reći da snimak *zvuknog okruženja* predstavlja simulakrum koji je nastao usled proizvodnje nečeg „nadstvarnog” (vidi Bodrijar 1991, 5, 7).

³⁹⁴ Vajs govori i o notiranom/hiperrealnom ili stilizovanom/evokativnom mimezisu koji se odnosi na muzički mimezis. Ovaj tip mimezisa najčešće se odražava kroz ideju programske muzike, a kao primere Vajs navodi uglavnom one koji se odnose na imitaciju zvuka svakodnevice, prirode i sl, odnosno notiranom/hiperrealnom/ambijentalnom mimezisu (primer su Vagnerove pozne muzičke drame) (Weiss 2008, 66). Na kraju, Vajs izdvaja i notirani/stilizovani/ambijentalni tip mimezisa koji se može odnositi na svu zapadnjačku muziku (Weiss 2008, 90).

Muzika je vremenska umetnost (traganje za fenomenološkim ključem...)

Ne verujem da je neko ikad namerno slušao sat ili časovnik. Čovek za tim nema potrebe. Čovek može da zaboravi na taj zvuk zadugo, a onda je kucanje sata u stanju da u jednome trenu vaspostavi u njegovom duhu dug i neprekinut tok vremena koje sve dalje odmiče i koje on nije čuo (Fokner 1929/2004, 93).

Ovo razmišljanje Kventina Meklejna, junaka Foknerovog (William Faulkner) romana *Buka i bes*, slikovito nam opisuje (međuzavisan) odnos između zvuka i vremena (pa ne čudi da je ovaj roman nastao nekoliko godina posle Kafkine pripovetke – dakle, u trenutku formiranja nove auditivne kulture). O ovom odnosu razmišljali su mnogi autori koji su pisali o muzici, postavljajući ga kao jednu od važnih tačaka oslonca u procesu problematizacije muzike. Jer, kao što smo videli, prema tumačenjima pomenutih autora, muziku ne određuje zvuk po sebi, već isključivo zvuk koji je organizovan u određenom trenutku u vremenu zbog čega se muzika najčešće i sagledava u odnosu na vreme/u odnosu sa vremenom, te kategorizuje kao umetnost koja postoji u vremenu, tj. kao *vremenska umetnost* (upor. Levinson 2011, Maconie 1997, Scruton 1997). Pretpostavljam da je za ovu kategorizaciju zaslužan Hegel koji je u *Estetici*, formirajući hijerarhiju svih umetnosti, muziku postavio kao umetnost koja prevazilazi spoljašnjost prostora i osvaja vreme kao unutrašnji prostor, odnosno kao umetnost koja nas vodi iza fizičke realnosti plastičkih umetnosti, ka čistoj temporalnosti (prema Wallenstein 2010, 7). Muzika postoji u vremenu jer vreme postoji u muzici i to kao *muzičko vreme*, što je druga tema o kojoj se neizbežno diskutuje u kontekstu pokušaja definisanja muzike (prva se odnosi na sagledavanje muzike kao *vremenske umetnosti*). Treća tema tiče se spacijalnih karakteristika muzike kao 'najiših' karakteristika *muzičkog vremena*, pa u vezi sa tim i *muzičkog prostora* kao metaforičnog koncepta koji je u recipročnom odnosu sa konceptom *muzičkog vremena* (Morgan 1980, 529).³⁹⁵

³⁹⁵ Povezivanje muzičkog strukturiranja i fizičkog prostora, odnosno ideja *muzičkog prostora* ima dugu istoriju. Tokom 19. veka Helmholtz ukazuje na sličnost između muzičkih tonova i fizičkih objekata, te uspostavlja analogije između svih pozicija u prostoru sa pozicijama tonova lestvice. Kao što telo može da se pozicionira na svakom mestu u prostoru, tako svaka melodijska fraza, svaki akord može da se izvede na svakoj visini (prema McDermott 1972, 490). Potom, Ernest Kasirer (Ernst Cassirer) 1930. predlaže kao temu kongresa Društva za estetiku u Hamburgu koncept „prostor-vreme”, kada nastaju prvi radovi koji se bave pitanjem *muzičkog prostora* (npr. u Debisijevom opusu) (Harley 1996, 56). Nekoliko tema koje se, u vezi sa tim, javljaju su: diferenciranje muzičkog i auditivnog prostora; poređenje muzičkog prostora sa trodimenzionalnim prostorom; statičan karakter prostora; spacijalni

Filip Alperson (Philip Alperson) upravo ističe relacije između muzike i vremena kao ključne za razumevanje muzike, posmatrajući ih iz vizure definisanja muzike kao *umetnosti vremena* (eng. art of time), odnosno, iz vizure problematizacije vremena u muzici i formulisanja koncepta *muzičkog vremena* (eng. musical time) (Alperson 1980, 407).³⁹⁶ No, važno je reći da, prema Alpersonovom tumačenju, muzika nije jedina, ekskluzivna *umetnost vremena*. *Umetnosti vremena* su sve umetnosti koje slede jedan ili više od sledeća četiri modela (podelu preuzima od Mišelin Sovaž/Micheline Sauvage/): a. *umetnosti vremena* su one koje nastaju u određenom trenutku u vremenu i koje nastavljaju da traju; b. među *umetnosti vremena* spadaju umetnički radovi koji se prezentuju u određenom vremenskom trenutku; c. umetnička dela koja ukazuju na određeno vreme, vremenski period, momenat, takođe možemo da okarakterišemo kao primere *umetnosti vremena*; d. *umetnost vremena* je ona čiji je produkt delo o vremenu (Alperson 1980, 407). **Iako sve umetnosti, prema svakoj od ovih referentnih tačaka, mogu da budu umetnosti vremena, Alperson ipak izdvaja muziku kao 'vodeću' među njima.** On naglašava da se u ovom slučaju radi o odnosu između muzike i „formalnog vremena” jer se kompozitor bavi temporalnim poretkom tonova u vremenu koje je objektivno, racionalno, hronometrijsko (Alperson 1980, 408). Zbog toga je i konstatacija da je muzika *umetnost vremena*, prema njegovom mišljenju, objektivna i opravdana. Naspram toga, ideja *muzičkog vremena* je za njega diskutabilna, budući da se u tom kontekstu radi o „virtuelnom vremenu”, kao vremenu koje ima primarno deskriptivan cilj (mada se to može reći i za bilo koji subjektivni doživljaj vremena) (Alperson 1980, 411, 413). To znači da **govor o muzici kao vremenskoj umetnosti ipak ne isključuje i diskusiju o muzičkom vremenu.** Alperson, dakle, izdvajajući *formalno* i *virtuelno vreme*, uspostavlja binarni vremenski model u muzici.³⁹⁷ Međutim, posle više od jedne decenije, Alperson menja mišljenje, i to baš kada se ispoljila potreba za obezbeđivanjem i potvrđivanjem mesta muzike među 'velikim' umetnostima. Posle Kivijevo traganja za odgovorom na pitanje

karakter odnosa između tonskih visina; spacijalna reprezentacija tonskih visina; spacijalne odlike muzičkog vremena.

³⁹⁶ Temelje za razmatranje tematike muzičkog vremena postavlja Žizel Brele (Gisèle Brelet) u studiji *Le Temps Musical: Essai d'une esthétique nouvelle de la musique* (1949, Presses Universitaires de France, Paris). Ona ovde govori o muzičkom vremenu kao o estetičnom, kontemplativnom, osmišljenom i kreiranom fenomenu. Muzičko vreme je, drugim rečima, vreme koje je izolovano od svakodnevnog vremena, vreme koje postoji u „večnoj sadašnjosti” (Brele prema Lippman 1990, 340, 342; upor. Veselinović-Hofman 2007, 129).

³⁹⁷ Ovakvo rešenje je, čini se, neminovno, jer virtuelno i formalno/relano deluju kao par. Ovde imam u vidu Delezov koncept *virtuelnog* i *aktuelnog* – dve karakterizacije realnosti koje se međusobno isključuju. Kada se govori o temporalnosti, ovaj model se može objasniti na sledeći način: svaka sadašnjost postaje prošlost zato što su sve sadašnjosti konstituisane kao sadašnjost i prošlost. U svim prošlim sadašnjostima čitava prošlost je sačuvana u sebi, a to podrazumeva prošlost koja nikada nije bila sadašnjost (virtuelna) (prema Parr 2010, 300–301).

da li je muzika umetnost i njegovog zaključka da su reprezentacijska svojstva muzike ona koja obezbeđuju njenu poziciju u modernom sistemu umetnosti, Alperson ističe, mada vrlo snebljivo, spacijalne mogućnosti muzike. Iako navodi da muziku svakako ne možemo da svrstamo među „umetnosti prosotra” jer se ne zasniva na vizuelnom i simultanom izlaganju u trodimenzionalnom prostoru, on ipak ističe da se često potcenjuju njene „spacijalne” karakteristike, kao što su, na primer, vertikalna harmonska i kontrapunktska svojstva (Alperson 1992, 221).³⁹⁸ **U tom smislu, prema Alpersonu, muziku možemo da pojмимо kao vremensku, jednodimenzionalnu umetnost koja prostornim metaforama simulira trodimenzionalnost, ali ne i kao prostornu umetnost.**³⁹⁹

Egebrecht takođe muziku sistematizuje kao *umetnost vremena*, ali, kao i Alperson, ističe da u ovoj kategorizaciji muzika nije usamljena jer je i svaka druga umetnost takođe uslovljena vremenom – vreme je potrebno za čitanje jednog književnog dela, posmatranje slike, skulpture, građevine. Međutim, samo **za muziku vreme ima presudni značaj, „vreme je ono što se javlja kao glazba, što glazbu prisvaja kao svoj sadržaj”** (cit. Eggebrecht 2009, 98). Važno je reći da, prema Egebrehtu, **vreme u muzici nije objektivno vreme** – vreme koje merimo satom, niti subjektivno vreme – vreme individue, **već „komponovno vreme”** – vreme oblikovano fiksiranim trajanjima, što korespondira Alpersonovom *formalnom vremenu* (Eggebrecht 2010, 64–5). Ipak, trebalo bi imati u vidu da *komponovano vreme* takođe može da bude ’izmereno’ jer postoji u *objektivnom vremenu*, baš kao i *subjektivno vreme*, te da Egebrehtovo određenje nije sasvim precizno. U svakom slučaju, **za Egebrehta, kao i za Alpersona, muzičko vreme je ono vreme koje organizuje i uokviruje kompozitor u realnom vremenu (pa je to onda vreme dela)**, o čemu govori i Dalhaus.

³⁹⁸ U kontekstu približavanja muzike i vizuelnih umetnosti, Alperson razmatra mogućnost da se (instrumentalna) muzika objasni kao *dekorativna umetnost*. Definišući *dekorativnu umetnost* kao umetnost stvaranja i dizajniranja artefakata i životnog okruženja (poput keramičkih radova, tapiserija i sl), on uspostavlja analogije sa muzikom: elementi koji muziku mogu da odrede kao dekorativnu umetnost su trileri, ukrasi, tremola, modulacije, fraziranje, ritmička ’senčenja’; solistička kadenca takođe može da predstavlja primer ’dekoracije’ celog dela, a dekorativnu funkciju mogu da ispune i kontrapunktske tehnike (Alperson 1992, 218–220). Ova ideja, ipak, nije novina. Naime, još je Erik Sati krajem 19. veka razmišljao o konceptu „muzičkog dekora” (fr. *décor musical*) u kontekstu scenske muzike, a po uzoru na radove pariskog muraliste Pjera Pivija de Šavana (Pierre Puvis de Chavannes). No, u njegovom slučaju, muzika kao dekor nije ukras, već „statična zvučna pozadina” (ovakav stav je reakcija na Vagnerove muzičke drame) (vidi više u: Turnić Đorđić 2011, 13).

³⁹⁹ U vezi sa tim, Žizel Brele ističe da fizičko usmerenje zvuka, tj. fizičke relacije između tonova predstavljaju irelevantne pojave za muziku. Glavna funkcija prostora u muzici jeste da izrazi dinamizam muzičke forme. Ona, dakle, ne sagledava prostor kao trodimenzionalnu kategoriju, već kao jednodimenzionalni fenomen, baš kao i vreme (prema Harley 1996, 65).

Naime, Dalhaus razlikuje dva tipa vremena: ograničeno, ponovljivo vremensko trajanje (fiksiranog notnog teksta) i trajanje kao proces (ograničeno trajanje je istovremeno razvojni proces koji se odvija u samom delu) koje je zapravo deo realnog, neponovljivog vremena (Dalhaus 1985/2009, 94; Dalhaus 1967/1992, 108). Zato je moguće reći da **muzika/muzičko delo**, s jedne strane, **postoji kao praksa koja „nosi vreme u sebi”**, a sa druge kao praksa koja je **„sadržana u vremenu”**.⁴⁰⁰ U oba slučaja radi se o ograničenom vremenu koje muzičko delo određuje kao „završenu tvorevinu”, utvrđenih vremenskih granica (vidi Dalhaus 1967/1992, 109). Ovo Dalhausovo diferenciranje vremena na ontološko vreme dela i vreme njegovog izvođenja vraća me mojoj sistematizaciji *zvukovne umetnosti* – na *zvukovnu umetnost* koja postoji kao vreme (*performativna*) i na *zvukovnu umetnost* koja postoji u vremenu (*reprezentacijska*). U tom smislu, muzika koja „nosi vreme u sebi” (jer postoji u vremenu) mogla bi da ukazuje na prvi tip *zvukovne umetnosti* budući da se odvija u ograničenom vremenskom segmentu, dok bi muzika koja je „sadržana u vremenu” (jer se izvodi u vremenu koje, ma koliko god da je neproračunato, opet ima određen početak i kraj) mogla da se poveže sa drugim tipom *zvukovne umetnosti*.⁴⁰¹

U kontekstu tvrdnje da je muzika isključivo vremenska umetnost, **Dalhaus razmatra i pitanje prostorne komponente, tačnije fiktivnog prostora metaforizovanog u fenomenu kretanja koji je takođe uslovljen vremenom.**⁴⁰² Iako se često predstava kretanja pri slušanju muzike povezuje sa „zvukovnim kretanjem” koje se dešava u zvukovnom/tonskom prostoru uspostavljenom između tonova (npr. utisak slušanja 'visokih' i 'niskih' tonova), Dalhaus smatra da je ovaj stav pogrešan. Prema njegovom mišljenju, kretanje u muzičkom prostoru nije izazvano melodijom, već ritmom (Dalhaus 1967/1992, 112–3).⁴⁰³ Ritam, naime, evocira utisak kretanja i

⁴⁰⁰ Dalhausovo određenje možemo da uporedimo sa Ksenakisovim viđenjem odnosa između muzike i vremena: a. muzika postoji u vremenu kao fluksu; b. muzika postoji u vremenu kao 'zamrznutoj' formi (Xenakis 1989, 91).

⁴⁰¹ Vidi str. 86–7.

⁴⁰² Još su antički filozofi vreme opisivali u odnosu na kretanje. Aristotel ističe da vreme nije kretanje, ali da ono ne postoji bez kretanja (Aristotel 1979, 113). Ipak, mi vreme spoznajemo kada ustanovimo kretanje: „a ne mjerimo mi samo gibanje vremenom nego i vrijeme gibanjem, zbog toga što određuju jedno drugo” (cit. Aristotel 1979, 116). Vreme je, dakle, mera kretanja.

⁴⁰³ Žizel Brele ističe da je pokret, najpre melodijski, ono što vezuje prostor za vreme. Ovde se ne radi o vizuelnom, statičnom prostoru, već o dinamičkom, unutrašnjem, tonskom prostoru. No, iako je melodija simbol celokupnog temporalnog života koji kondenzuje muzičko vreme, uloga ritma je čak značajnija (prema Lippman 1990, 353–7).

prostora unutar dela, tj. inicira apstraktni fenomen muzičkog kretanja, o kojem se, dakle, može samo metaforički govoriti (Dalhaus 1967/1992, 114).⁴⁰⁴

Dok Dalhaus kretanje povezuje sa prostorom, **Džonatan Kramer (Jonathan D. Kramer)** tvrdi da se vreme percipira upravo u odnosu na kretanje i promenu ('zastoj' u kretanju),⁴⁰⁵ što objašnjava na primeru linearnosti (recimo kao tonalne progresije) i nelinearnosti (stagnacije) u muzici. U tom smislu, stagnacija je promena, što znači da nelinearnost nije 'zastoj', već *postajanje* – nelinearni dinamički proces promena. Od ove podele odudara savremeni muzički jezik koji često eliminiše linearnost, jer eliminiše i muzičku frazu kao paradigmatički primer linearnosti, odnosno temporalnu artikulaciju. Zbog toga, Dž. Kramer izdvaja „linearno vreme” – referira na događaje koji proističu iz prethodnih događaja u delu i „nelinearno vreme” (ili „vertikalno vreme”) – odnosi se na događaje koji proizilaze iz sveukupne ideje dela ili koncepta (J. Kramer 1988, 207).⁴⁰⁶ **Iz ovoga sledi da je muzika 'čista' temporalna umetnost: „Muzika se odvija u vremenu. Vreme se odvija u muzici... Muzika dobija značenje u vremenu i kroz vreme”** (cit. J. Kramer 1988, 1, 5). Reći da se muzika odvija u vremenu znači ukazati na postojanje *apsolutnog vremena*. Sa druge strane, vreme u muzici označava *virtuelno vreme*, vreme koje je 'istrgnuto' iz realnog vremena, tj. vreme subjekta koji sluša (J. Kramer 1988, 5, 6).⁴⁰⁷ Oba vremena, važno je reći, koegzistiraju u našoj svesti i to u paralelnom kretanju (J. Kramer 1988, 2). Ova Kramerova podela na muziku koja se odvija u vremenu i na vreme koje se odvija u muzici analogna je Dalhausovoj dihotomnoj podeli muzičkog vremena (odnosno mojoj sistematizaciji *zvukovne umetnosti* prema vremenskom kriterijumu).

Vinsent Melberg (Vincent Meelberg) muziku isto objašnjava kao temporalnu umetnost, koja objedinjuje dve vrste vremena: *subjektivno vreme*, vreme slušaoca i *vreme kao prirodni*

⁴⁰⁴ Jedan primer opozitnog stava pronalazimo u diskursu Pavla Florenskog, iznetog u studiji *Prostor i vreme u umetničkim delima*, 1924. godine. On polazi od teze da muzika svojim sredstvima može da stvori bilo kakav prostor: dužinu prostora zastupaju tempo, ritam, akcenat, metar; visinu predočava melodija; harmonija i instrumentacija ispunjavaju prostor elementima koji sinhrono postoje (Florenski 2013, 52–3).

⁴⁰⁵ Andre Bukurešljiev (André Boucourechliev) muziku definiše kao „sistem razlika koje koriste zvuk kako bi strukturirale vreme” (prema Nicolas 2000). To bi značilo da recimo neka Kejžova dela, kao što je već pomenuto, 'sporno' ostvarenje 4'33'', ne zadovoljavaju kriterijum različitosti, te da ne mogu biti okarakterisana kao muzička.

⁴⁰⁶ Kada govori o savremenoj, postmodernoj muzici Kramer koristi termin „multiplicirano muzičko vreme” koji se odnosi na simultano percipiranje različitih vremenskih narativa (J. Kramer 1997, 22–3).

⁴⁰⁷ Ovu podelu Dž. Kramer preuzima od Suzane Langer (*Feeling and form*, Charles Scribner's Sons, 1953). U vezi sa tim, trebalo bi pomenuti i binarnu podelu vremena Stravinskog (Igor Stravinsky) (koju on preuzima od Suvčinskog /Pierre Suvchinsky/) na *psihološko vreme*/muzičko vreme i *ontološko vreme*/realno vreme. Sa ovim korespondira podela Žizel Brele na *unutrašnje* i *racionalno* vreme (vidi Veselinović-Hofman 2007, 128, 130).

proces (opet, pozivajući se na Dalhousa, možemo reći *vreme u muzici i muziku u vremenu*) (Meelberg 2006, 95). **Pošto muziku vidi kao sukcesivni sled zvukova, Melberg, kao i Dž. Kramer, govori o vezi između protoka vremena, tj. muzičkog razvoja kao temporalnog razvoja i metaforičkog kretanja unapred.** Upravo ovaj utisak kretanja unapred je ono što muzici omogućava da markira vreme (Meelberg 2006, 96). Zbog činjenice da reprezentuje temporalni razvoj, prema Melbergu, muziku možemo da posmatramo i kao narativ (jer, narativ je, prema Mike Bal /Mieke Bal/ upravo „reprezentacija temporalnog razvoja”, što bi značilo da se u narativu sjedinjuju reprezentacijska i performativna ideja) (prema Meelberg 2006).⁴⁰⁸

Dejvid Epštajn (David Epstein) ističe **dualnu prirodu organizacije vremena**, koja uslovljava podelu na „**hronometrijsko vreme**”, veme koje merimo satom i koje zavisi od konstantnih činilaca, i „**integralno vreme**”, ono koje se vezuje za određeno iskustvo i koje zavisi od određene situacije. Ova podela uslovljava i podelu muzičkog trajanja: na ono koje je određeno metrom (hronometrijsko) i ono koje je određeno ritmom (integralno). Ova dva vida trajanja predstavljaju dve paralelene niti koje tkaju dualni vremenski model na kojem se zasniva muzika, a u čijoj je osnovi je pokret – krajnji cilj muzičke strukture i same muzike (Epstein 1995, 11, 41, 26).

Hamilton smatra da pokret u muzici nije samo metafora, već 'medij' putem kojeg konceptualizujemo muziku. Tačnije, posredstvom pokreta doživljavamo muziku i obrnuto – ljudski pokret prepoznavamo u muzici (Hamilton 2007a, 144). Stoga, tvrditi da pokret u muzici ne postoji značilo bi isto što i tvrditi da sam pokret uopšte ne postoji (Hamilton 2007a, 146). Uprkos tome, Hamilton ne povezuje pokret sa spacijalnošću, već sa temporalnošću: **muzika je temporalni proces koji takođe podrazumeva kretanju.** Na primer, jedan muzički komad brzog tempa se brzo odvija u vremenu jer sadrži mnogo nota koje se brzo 'kreću'. Proticanje vremena u muzici, stoga, potvrđuje i činjenicu da se muzika kreće (Hamilton 2007a, 146–7). **Iz toga sledi da je muzika, baš kao i zvukovna umetnost, umetnost vremena (Hamilton ne razrađuje odnos između ove dve prakse po pitanju vremena), a onda i dodaje da muzika ipak nije umetnost vremena na isti način kao što je umetnost zvukova, jer vreme, za razliku od zvuka, nije medij** (Hamilton 2007a, 120). To bi značilo da je kriterijum vremena kriterijum od sekundarnog značaja za određenje muzike. Hamilton ne razmatra muzičko vreme kao dihotomni

⁴⁰⁸ Neki autori, poput Kerolin Abate (Carolyn Abbate) misle da muzika ne može da bude izjednačena sa narativom, budući da ne može da predstavi prošlo vreme. U tom smislu, reprezentacija temporalnosti u muzici nije kompatibilna sa reprezentacijom temporalnosti u narativu (prema Meelberg 2006, 95).

fenomen, već, na Dalhausovom tragu, govori isključivo o 'konkretnom', merljivom vremenu, tačnije vremenu koje se 'meri' ritmom. **Ritam je, dakle, neophodan element, potrebniji čak i od tonskih visina, koji muziku određuje kao vremensku praksu, pa se muzika zato može objasniti kao „ritmizacija zvuka”** (Hamilton 2007a, 121–2). Iako se vezuje za druge prakse, poput poezije, **ritam je, kako Hamilton navodi, primarno muzički fenomen i element koji razdvaja muziku i zvukovnu umetnost** – jer, neritmizovano zvučanje (poput drona, sinusnog tona) ne može da bude kategorizovano kao muzika, već kao *zvukovna umetnost* (Hamilton 2007a, 122).⁴⁰⁹

Podsetiću da se sa ovim neubedljivim i neargumentovanim stavom slažu Kristof Koks i Stiven Vitielo, naglašavajući da muziku karakteriše utvrđeno trajanje, a *zvukovnu umetnost* ideja stalnog protoka zvuka – zvuka kao vremena, što je upravo ono što prema njihovom mišljenju distancira ove dve prakse.⁴¹⁰ **Dok je muzika vremenski fiksirana kategorija, zvukovna umetnost predstavlja vremenski fleksibilan koncept.**⁴¹¹ Međutim, ovi autori zanemaruju činjenicu da svaki *zvukovni rad* ima svoj početak i kraj, te da je on, iako nije oblikovan prema konvencionalnim principima (u smislu kombinovanja metro-ritmičkih struktura), nastao fiksiranjem određenih parametara. Takođe, dela koja se sastoje od nasumičnih šumova, ne mogu se svrstati u polje muzike, već *zvukovne umetnosti* (Hamilton 2007a, 128). Drugim rečima, neritmizovano trajanje/vreme je svojstvenije *zvukovnoj umetnosti*, što je određenje koje je prilično diskutabilno i površno. Tačno je da *zvukovna umetnost* zarad koncentrisanja na zvuk može da se 'odlobodi' stega merenja, ali to se ne odnosi na sve *zvukovne radove*. Kasnije, Hamilton iznosi kontradiktoran stav i ističe da je ritam istovremeno i univerzalno svojstvo celokupne ljudske aktivnosti i muzike (Hamilton 2007a, 126). On dakle priznaje muziku samo kao ritmički izmeren zvuk, onu koja postoji kao vreme. Ali ne i onu koja postoji u vremenu. Prema njemu: zvuk kao vreme je muzika, zvuk u vremenu je *zvukovna umetnost*.

Lilijan Kampezato takođe prema kriterijumu vremena problematizuje odnos između muzike i *zvukovne umetnosti*. **Vreme u muzici (vreme muzike) je ekstenzivno vreme, vreme koje percipiramo u određenom vremenskom intervalu; vreme u zvukovnoj umetnosti**

⁴⁰⁹ Neki radovi Elijane Radig (Eliane Radigue), Sačiko M (Sachiko M), Džona Kejdža prema ovom kriterijumu ne bi mogli da budu okarakterisani kao muzički.

⁴¹⁰ Vidi str. 52. i 67.

⁴¹¹ Sličan stav, podsećam, zastupa i Maks Nojhaus kada kaže: „tradicionalni kompozitori lociraju određene elemente u vreme; moja ideja je da ih, nasuprot tome, lociram u vremenu, a da pustim slušaoca da ih stavi u svoje soptsveno vreme” (cit. prema Cox 2009b, 113).

(*vreme zvukovne umetnosti*) je *kondenzovano vreme*, tj. vreme za koje je karakteristično koncentrisanje na kraće ili repetitivne elemente, što ostavlja utisak statičnosti (Campesato 2009, 32). Stoga, kako ona konstatuje, vreme nije krucijalni faktor za percipiranje jednog rada *zvukovne umetnosti* – iako je delo sačinjeno od 'temporalnih' materijala (zvukova, muzike, videa), i iako je postavljeno u vremenu, gledalac/slušalac je taj koji odlučuje o vremenu (koliko će rad trajati). Temporalna 'konstrukcija' u *zvukovnoj umetnosti*, stoga, više zavisi od posmatrača nego od autora (Campesato 2009, 33).

Podsetiću da je i Skruton muziku kategorizovao kao vremensku umetnost, a polazeći od stava da je zvuk poseban tip *dogadjaja* koji se vezuje za određeni trenutak u vremenu (Skruton 2005/2009, 175). **Budući da traje u vremenu, zvuk možemo da pojмимо kao proces** (ili, kako bi Dalhaus rekao, zvuk koji postoji u vremenu) **koji postaje dogadjaj** (prema Dalhausu, zvuk koji nosi vreme u sebi)⁴¹² ukoliko ima određen početak i kraj (Skruton 1997, 9).⁴¹³ Međutim, **temporalni poredak tonova ima i svoju specijalnu reprezentaciju realizovanu prema položaju, kretanju i rastojanju u prostoru,**⁴¹⁴ koji je, kao što to Dalhaus tvrdi, **metaforički** (Skruton 2005/2009, 182). Tačnije, ovaj prostor Skruton određuje kao „**virtuelni prostor**” u kojem tonske visine predstavljaju lokacije tonova, dok intervali 'odmeravaju' razdaljinu među njima (Skruton 2005/2009, 178).⁴¹⁵ Kao što je vreme muzike nesrazmerno *muzičkom vremenu*, tako je i prostor muzike nesrazmeran *muzičkom prostoru* (Skruton 2005/2009, 182). Skruton, dakle, ne govori o realnom prostoru, već o načinu na koji se prostor javlja i prepoznaje u muzici (Skruton 1997, 178).⁴¹⁶ Taj način podrazumeva uspostavljanje prostornih asocijacija kojima se

⁴¹² Filip Bolman (Philip V. Bohlman) muziku tumači kao praksu koja se odvija u vremenu i koja je ontološki od njega zavisna. Sa druge strane, vreme je ontološki zavisno od muzike, posebno zbog svojstva muzike da prizove sećanje pomoću kojeg se ostvaruje vremenski kontinuum (Bohlman 1999, 30). Zbog toga, muzika je, kako i Skruton smatra, *proces*, ontološki uslovljen protokom vremena. U isto vreme, ona je *objekt* (pojam analogan Skrutonovom *dogadjaju*), tj. zatvorena struktura koja može da bude zapisana ili snimljena. Ipak, bez obzira na moguće granice, za Bolmana muzika je bezgranično, otvoreno polje (Bohlman 1999, 18, 29).

⁴¹³ Štokhauzen ističe kao novi momenat u muzici činjenicu da svaki zvuk ima svoje sopstveno vreme. To znači da moramo da razmišljamo o zvukovima kao individualnim vremenskim dogadjajima (Stockhausen 1971/1989, 96).

⁴¹⁴ Prema Skrutonu, kretanje podrazumeva tri stvari: prostorni okvir, onoga ko nastanjuje taj okvir i promenu pozicije u tom 'ograđenom' prostoru (o čemu govori i Dž. Kramer) (Skruton 1997, 49).

⁴¹⁵ Suzana Langer isto kaže da je prostor u muzici virtuelni prostor, prostor koj je nepovezan sa aktuelnim iskustvom (Langer 1953, 117; Harley 1996, 65).

⁴¹⁶ Ono što Skruton naziva „virtuelnim prostorom” Ero Tarasti (Eero Tarasti) karakteriše kao „realni prostor”. Naime, on izdvaja „realni” i „metaforički” tip prostora. Organizacija tonskih visina, odnosno sama muzička materija, u osnovi je prvog tipa muzičkog prostora. Ovaj prostor može da bude spoljašnji – predstavlja okvir muzičkog materijala (to recimo može da bude najviši i najniži registar dela) i unutrašnji (odnosi se na organizaciju tonskih visina i ostalih muzičkih parametara, odnosno na kretanje muzičkog toka jer je muzički prostor uvek povezan sa njegovim kinetičkim kvalitetom). Metaforički, fiktivni tip prostora se može objasniti kao muzički diskurs, odnosno kao prostor koji je određen značenjem (prema Božanić 2013, 2–3).

služimo dok slušamo muziku – čuti zvuk kao muziku znači „čuti nestvaran pokret u imaginarnom prostoru” (cit. Scruton 2007, 228; cit. 1997, 239). Iako je muzika događaj koji se odvija u određenom fizičkom prostoru, prema određenim prostornim relacijama (udaljenost izvora zvuka od publike), ona sama po sebi nije uslovljena realnim prostorom (setimo se da je za Skrutona muzika akuzmatička praksa) (Scruton 1997, 74).⁴¹⁷ Jer, **„realni prostor zvukova ne postoji; postoji samo fenomenalni prostor tonova”**, koji je oblikovan prema fenomenalnom prostoru svakodnevice i njegovim topološkim karakteristikama (Scruton 1997, 75).⁴¹⁸ Fenomenalni prostor i fenomenalno vreme muzike, stoga, deluju u interakciji, jer se vremenski poredak upravo prepoznaje kao fenomenalni prostor (Scruton 1997, 76).⁴¹⁹

Moguće je da ovo Skurtonovo tumačenje potiče od stava Tomasa Kliftona (Thomas Clifton). Fokusrirajući se na muziku kao na rezultat iskustva, odnosno iz fenomenološke vizure, Klifton smatra da nije moguć govor o objektivnom vremenu, kao što se ne može govoriti ni o univerzalnim i objektivnim estetičkim standardima (prema Bowman 1998, 256, 271). **Muzika je „ono što ja jesam kada je doživljam”**; **muzika je u recipročnom odnosu sa iskustvom** (prema Bowman 1998, 256). Zato je iskustvo to što konstituiše (fenomenalno) vreme – vreme ne postoji kao homogeni temporalni tok, ono je zavisno od iskustva. **Zato ni muzika ne postoji u vremenu, već nosi sopstveno vreme sa sobom (vreme percepcije kao muzičko vreme)** (prema Bowman 1998, 271; upor. Veselinović-Hofman 2007, 143). Pored vremena, Klifton takođe ističe da **osnovu muzičkog iskustva čini i muzički prostor kao „fenomenalni prostor”** (prema Bowman 1998, 273).

Robert P. Morgan (Robert P. Morgan) isto tako muziku definiše kao *vremensku umetnost* koja se zasniva na prostornim asocijacijama. Za razliku od Dalhousa, on najpre povezuje spacijalne karakteristike muzike sa organizacijom tonskih visina, jer česte prostorne metafore u muzičkom vokabularu koje ukazuju na tonsku visinu, kretanje ili veličinu intervala, upravo to potvrđuju. **Morgan zato govori o „tonskom prostoru” koji je segment „muzičkog prostora” formiranog unutar dela, a na čije prepoznavanje pored tonskih visina utiču takođe**

⁴¹⁷ Sličan stav iznosi Ingarden (Roman Ingarden) koji smatra da muzički prostor nije povezan ni sa realnim prostorom izvođenja, ni sa imaginarnim prostorom. To je prostor koji sam sebe konstituiše u delu usled multipliciranih zvukovnih pokreta (prema Harley 1996, 66).

⁴¹⁸ Ovakav stav zastupa i Tomas Klifton (Thomas Clifton). On ističe da je muzički prostor jedan od četiri konstitutivna muzička elementa (pored trajanja, igre i osećanja) i dodaje da je reč o prostoru koji nije analogan vizuelnom prostoru, odnosno fizičkom prostoru izvođenja (prema Harley 1996, 73).

⁴¹⁹ Malkolm Budd (Malcolm Budd) kritikuje relevantnost spacijalnih metafora za razumevanje muzike. Vidi njegovu kritiku Skrutona: Budd 2003, 209–223.

dinamika i faktura. Pored „tonskog prostora” *muzički prostor* je i „notacioni prostor”, tj. fizički prostor notnog teksta (Morgan 1980, 528, 537). Iako do koncepta *muzičkog prostora* dolazi analiziranjem primera muzike 18. i 19. veka, Morgan ističe da se prostorne metafore bolje mogu prepoznati u muzici 20. veka koja se zasniva 'blokovskom' struktuiranju zvukovnog materijala, ali i naglašava da njegov koncept treba da prevaziđe karakteristike stila ili perioda (Morgan 1980, 534).⁴²⁰ ***Mužički prostor* je, dakle, metaforički prostor čija percepcija čini neizostavni deo mužičkog iskustva, baš kao i percepcija mužičkog vremena. U tom smislu, mužički prostor i mužičko vreme deluju u recipročnom odnosu** (Morgan 1980, 527).

Tabela br. 6: Klasifikacija vremena/mužičkog vremena

	VREME (MUZIKA U VREMENU)	MUŽIČKO VREME
Alperson	formalno (hronometrijsko)	virtuelno (deskriptivno)
Egebreht	objektivno (hronometrijsko)/subjektivno (vreme individue)	komponovano
Dalhaus	muzika koja je sadržana u vremenu	muzika koja nosi vreme u sebi
Kramer	apsolutno vreme (muzika se odvija u vremenu)	virtuelno vreme (vreme se odvija u muzici) linearno nelinearno
Melberg	vreme kao prirodni proces	subjektivno vreme
Epštajn	hronometrijsko vreme i integralno vreme	hronometrijsko mužičko vreme (određeno metrom) i integralno mužičko vreme (određeno ritmom)
Hamilton	/	konkretno, merljivo, ritmizovano vreme
Kampezo	/	ekstenzivno vreme vs. kondenzovano vreme
Skruton	zvuk kao proces (fenomenalno vreme)	zvuk kao događaj (fenomenalno vreme)

⁴²⁰ On ističe da su u Varezovom opusu spacijalne metafore najpre došle do izražaja jer Varez govori o svojim mužičkim materijalima kao o „objektima” i „zvukovnim masama” kojima treba da se manipuliše na način skulptorskog materijala (Morgan 1980, 534–5).

Tabela 7: Muzički prostor

Alperson	Muzika poseduje spacijalne karakteristike koje su metaforičke
Dalhaus	Fiktivni prostor metaforizovan u fenomenu kretanja koji je uslovljen ritmom
Kramer	Vreme se percipira u odnosu na kretanje unapred
Melberg	Vreme je uslovljeno metaforičkim kretanjem unapred
Epštajn	Pokret je krajnji cilj muzičke strukture
Hamilton	Pokret povezuje sa temporalnošću
Skurton	Virtuelni prostor, fenomenalni prostor
Klifton	Fenomenalni prostor
Morgan	Tonalni prostor, notacioni prostor

Muzika je vremenska umetnost uslovljena realnim prostorom/
 Muzika je prostorna umetnost? Muzika je prostorno-vremenska umetnost?

Poput autora čije sam stavove istakla, Edvard Lipman uviđa kauzalni odnos između kretanja i vremena, govoreći o „progresivnoj temporalnosti u muzici” (cit. Lippman 1999, 40). Progresija, kao proces i kretanje napred, je, dakle, jedna od fundamentalnih muzičkih karakteristika, odnosno osobenost koja se ispoljava kao ključna za perceptivni čin. Lipman ističe dve vrste vremenske progresije – *kontinuiranu* i *konsekutivnu*, a za razliku od Dalhousa koji izdvaja ritam kao glavnog pokretača kretanja ili Morgana koji se fokusira na tonove, Lipman smatra da sve muzičke komponente doprinose vremenskoj progresiji, ali da se njihov odnos i sklop razlikuju od dela do dela. Međutim, **slušalac tokom procesa slušanja ne percipira samo kretnju zvukova/tonova u muzičkom, 'unutrašnjem' prostoru (čije su dve glavne dimenzije visina i jačina tona) nego sakuplja informacije i o kretanju zvuka u fizičkom prostoru, tačnije o poziciji njegovog izvora**. Na taj način slušalac otkriva karakteristike samog prostora i dobavlja podatke do kojih se inače češće dolazi vizuelnim putem (što nam je na početku rada predočio i junak i Kafkine pripovetke) (Lippman 1999, 26–9).⁴²¹ Ključan parametar za sticanje znanja o našem okruženju, tj. lokalizaciji zvuka i njegovog izvora jeste fizički pokret (pokret glave i drugi sitni pokreti kojih nismo ni svesni) koji nastaje upravo usled praćenja muzičkog pokreta (Lippmann 1963, 29).⁴²² Tačnije, kada je reč o muzici, moguće je govoriti o dvostrukom

⁴²¹ Lipman je o ovome pisao već 1952. godine, u doktorskoj disertaciji pod nazivom „Music and Space: A Study in the Philosophy of Music”, odbranjenoj na Univerzitetu Kolumbija.

⁴²² No, i konkretan prostor takođe može da bude posmatran kao apstraktni koncept. Tako recimo Suzan MekKleri (Susan McClary), govoreći o prostoru prezentovanja muzike, zapravo govori o telu izvođača (analizirajući rad Lori Anderson/Laurie Anderson/) koje deluje u prostoru i posredstvom kojeg, gledajući kako nastaje zvuk, stičemo utisak

spacijalnom/muzičkom iskustvu – iskustvu sučeljavanja sa 'unutrašnjim' prostorom i iskustvu koje se odnosi na prostor percepcije, pri čemu oba prostora figuriraju kao ravnopravna i podjednako važna za proces percepcije (prema Harley 1996, 67).⁴²³ **Slušanje je, stoga, višeculni proces kojim upravlja uho, što znači da percepcija muzike nije jednosmerna aktivnost** (Lippmann 1963, 28). Lipman, dakle, opažanju muzike pripisuje specifičnosti koje se vezuju i za percepciju 'reprezentacijskih' umetnosti, ali i za opažanje *zvukovne umetnosti*, pre svega onog vida u čijoj osnovi je reprezentacijski način rada sa zvukom. Iako je najpre muzika izričito sagledavana kao vremenska umetnost, višemedijsko profilisanje muzike i njeno 'otvaranje' ka drugim umetničkim disciplinama, dovelo je i do redefinisavanja ideje o samodovoljnoj temporalnosti muzike, te do isticanja kategorije prostora, odnosno interakcije između vremena i prostora kao kriterijuma na osnovu kojeg mislimo muziku/mislamo o muzici, ali takođe na osnovu kojeg mislimo *zvukovnu umetnost*/mislamo o *zvukovnoj umetnosti*. Razvojem savremenih muzičkih praksi koje su 'osvestile' ulogu prostora za percepciju i razumevanje muzike putem ideje specijalizacije muzičkog vremena,⁴²⁴ problematizacija muzike kao prostorne umetnosti, odnosno muzike u prostoru/i prostora zato postaje važno mesto diskusije koje će bez sumnje imati reperkusije na razvoj *zvukovne umetnosti*, pa samim tim i diskursa o ovoj praksi.

Zbog toga, iako je ustaljen stav da se reprezentacija izjednačava sa specijalizacijom, prihvatanje prostora kao muzičke kategorije možemo da odredimo kao jedan od prelomnih momenata muzičkog razvoja tokom 20. veka i uopšte rada sa zvukom (vidi npr. de Certeau 1984). To će direktno voditi ka osmišljavanju koncepta *zvukovne instalacije* i *zvučnog okruženja*, odnosno *zvukovne umetnosti*, kada će prostor prestati da bude jedna od kompozicionih dimenzija i postati otisna tačka umetnikovog fokusa i središte percepcije (vidi

o prostoru (McClarry 1991, 137). To znači da ona ne sagledava konkretna fizička svojstva prostora, kao ni odnos između prostora i zvuka, već (apstraktne) reperkusije njegove interakcije sa izvođačem.

⁴²³ Frank Ekeberg Henriksen (Frank Ekeberg Henriksen) izdvaja nekoliko vrsta prostora: *perceptivni prostor*, tj. prostor koji čini slušačeva interpretacija muzičkog prostora kompozicije; prostorne karakteristike kompozicije čine *komponovani prostor*; *prostor slušanja* odnosi se na slušanje muzičke kompozicije tokom emitovanja ili izvođenja; spacijalne karakteristike individualnih zvukova čine *unutrašnji prostor* (zvuk pomoću kojeg saznajemo o objektivnom prostoru), *spektralni prostor* (visoki ili niski zvukovi koji daju metaforičku sliku prostora; vertikalni prostor) i *spoljašnji prostor* (pitanje zvuka u prostoru, sakupljanje informacija o prostoru zvukom) (Henriksen 2002, 17, 51).

⁴²⁴ U vezi sa tim, Džordž Ročberg (George Rochberg) ističe da savremene muzičke prakse zajedno okupljene čine heterogenu celinu koja podseća na kubističku sliku – ono što ujedinjuje sve elemente ove kubističke slike jeste težnja za *spacijalizacijom muzike* (Rochberg 1963, 6). Ovakvo stanje on obrazlaže činjenicom da je čovek 20. veka postao iscrpljen od vremena, istorije i njenog pritiska (Rochberg 1963, 9).

LaBelle 2008, 33; Klein 2009, 101).⁴²⁵ Naime, sredinom 20. veka, zahvaljujući razvoju elektroakustičke muzike, prostor se profiliše kao muzički element. U ovom procesu desila se redukcija ideje *spacijalizacije* (način na koji se snima i miksuje zvuk vođen razmišljanjem o prostoru) na koncept *projekcije* zvuka u prostoru, koja se odnosi na lokalizaciju zvuka i zvukovnih planova, ali i na realizaciju „virtuelnog akustičkog prostora” ili, kako ga Kampezato još naziva, „akuzmatskog prostora” koji ne korespondira realnom prostoru (Campesato 2009, 28). Reč je o psihoakustičkom doživljaju prostora, odnosno zvuka kojeg postajemo svesni upravo zahvaljujući kretanju (o kom govori i Lipman) (Campesato 2007, 30). Kako Kampezato ističe, ovakav odnos prema prostoru razlikuje muziku od *zvukovne umetnosti* jer je upravo realni prostor ono što, pored drugih parametara, konstituše jedan *zvukovni rad* (Campesato 2009, 28). *Zvukovna umetnost* se, međutim, ne ’oslanja’ samo na fizičke karakteristike prostora, već i na arhitektonske, kulturalne, društvene i druge parametre (Campesato 2009, 28). U vezi sa ovakvim poimanjem prostora, Kampesato koristi termine „arhitektonski prostor” – zvukovni izvori su pozicionirani tako da nam otkriju, ’osvetle’ prostor; i „reprezentacijski prostor” – referira na koncepte i kontekste koji se vezuju za specifično mesto (Campesato 2009, 30–1). Ipak, videćemo da je ovo tumačenje podložno revidiranju, te da je i za pojedine muzičke radove realni/arhitektonski/reprezentacijski prostor važan za razumevanje dela. Jer, iako je ljudska percepcija zvuka isključivo temporalni proces, to ipak ne znači da ona nije uslovljena i prostorom, smatra Elena de Bertola (Elena de Bértola). Mada je prostor, onaj fizički, objektivni samo jedan, mi ipak možemo dvojako da ga percipiramo: kao *vizuelni prostor* i/ili kao *zvučni, psihološki prostor* (u kojem se putem zvučanja ostvaruje interpretacija fizičkog prostora) (Bértola 1972, 27).⁴²⁶ *Zvučni prostor* može da bude interpretiran na različite načine – kada

⁴²⁵ Kako bi opisao ovaj koncept Klajn (Georg Klein) koristi termin „Ortsklang” (eng. site-sound): reč je o tome da spacijalno usmerenje muzike prevazilazi spacijalne karakteristike u užem smislu (akustičke, arhitektonske i sl.) i definiše specifičnost samog prostora. Tako prostor (eng. space) postaje mesto (eng. place) (Klein 2009, 101–2).

⁴²⁶ U vezi sa tim, Srđan Hofman ističe da nam zvuk, kao podatak koji primamo čulom sluha, može pomoći da se snađemo u prostoru u trenutku kada nam je vizuelna informacija uskraćena. Stoga, pored toga što sluša muziku, Hofman je i vizuelno zamišlja u prostoru kao „kretanje nekih nedefinisanih a stalno promenljivih transparentnih objekata koji proizvode zvukove, ili kao zvukove koji se kreću, približavaju, odlaze u beskraj, vraćaju se, odjekuju poprimajući zamagljene vizuelne forme” (Hofman i Mikić 2014, 9). Spacijalni potencijali muzike predstavljaju predmet Hofmanovog kontinuiranog interesovanja, a jedan od možda najubedljivijih primera razrade ovog problema i stvaranja (iluzije) prostora zvukom predstavlja kompozicija *Gledajući u Ogledala Aniša Kapura* za dve amplifikovane harfe i Logic Pro pluginove (vidi Mikić 2011, 65). Značajno je pomenuti da je ovo delo nastalo kao „niz zvučnih refleksija [...] odslika kretnji gledalaca” prostorijama Gugenhajmovog muzeja u Bilbao u kojima su izložene ploče-skulpture-ogledala Aniša Kapura (Anish Kapoor). Naime, ovde se mogu pratiti „analogije između [...] stvarno doživljene vizuelne senzacije i sadržaja muzičke strukture” (Hofman 2010, 23; cit. Hofman i Mikić 2014, 9).

čujemo zvuk stolice u prostoriji mi ne možemo tačno da je lociramo (kao u slučaju kada tu stolicu vidimo), već možemo samo da stvorimo osećaj prostora, na osnovu analogija sa onim što vidimo (Bértola 1972, 28).⁴²⁷

Potrebno je, stoga, imati u vidu da muzika ne postoji nezavisno od realnog prostora i da je slušanje specijalni proces – mi percipiramo zvuk u odnosu na njegov izvor, tj. lokaciju, kao i u odnosu na našu udaljenost od zvučnog izvora i njegove lokacije (O’Callaghan 2007, 32, 28). Ali, proces slušanja nije samo vezan za lokalizovanje zvukova, već i za naše situiranje u prostoru jer zvuk ocrta granice prostora (Turner, McGregor, P. Turner 2009, 116). U vezi sa tim, Džoana Demers postavlja teoriju o zvuku kao prenosiocu poruka o prostoru, mestu i lokaciji, odnosno o zvuku kao direkcionom fenomenu koji predstavlja graničnike prostora (Demers 2010, 113–4). Zvuk je vektor – on se emituje sa jedne lokacije i putuje na mnoge druge lokacije, a naša percepcija zvuka zavisi upravo od naše lociranosti u odnosu na zvuk i okruženje. Reč je o recipročnoj razmeni između zvuka (vremena) i prostora – zvuk se pozicionira u određenom prostoru i na njega utiče materijalnost tog prostora, a prostor dobija ’oblik’ upravo zahvaljujući zvuku. Zvuk tako postaje arhitektonski materijal koji utiče na dinamiku građevine i čini da postanemo svesni prostora (Demers 2010, 114; Campesato 2009, 28). Brendon LaBel takođe zvuk postavlja kao temporalni uslov za izgradnju prostora, jer zvuk predstavlja energiju koja se kreće kroz vazduh i koja u vidu vibracija prolazi kroz zidove i podove. Zvuk je materijalni činilac za konstruisanje prostora; zvuk utiče na psihodinamiku prostora (LaBelle 2011, 178). Iako smo videli da se ovakav odnos između zvuka/slušanja i prostora najpre pripisuje *zvukovnoj umetnosti* (vidi Licht 2007, Cox 2006/2011, Lockwood 2003, Vitiello 2003, Vitiello i Rosenfeld 2004 i dr.), savremene muzičke prakse, naročito one realizovane u elektronskom mediju (koje pominje i Demersova) predstavljaju (prve) primere za problematizaciju ovih relacija.⁴²⁸

U tom smislu, ispravno bi bilo da se zapitamo da li i specijalnost može da bude svojstvo zvuka/muzike, baš kao i visina, jačina, tembr, odnosno da li opažanjem čujnih karakteristika možemo da spoznamo i one koje realno ne čujemo, poput lokacije. Činjenica da mi ne slušamo konkretan prostor iz kojeg se rasprostire zvuk, već samo njegov izvor pomoću kojeg stičemo utisak o prostoru, mogla bi da ukaže na to da specijalnost ipak nije svojstvo muzike ili da je

⁴²⁷ Takođe, moguće je govoriti i o trećem prostoru – prostoru unutar dela kojeg, na primer, može da odredi boja ili vrsta instrumenta ili raspored zvučnika ukoliko je reč o elektroakustičkom ostvarenju (Bértola 1972, 29).

⁴²⁸ Denis Smoli (Denis Smalley) ističe da je akuzmatska muzika jedina praksa koja se koncentriše na prostor i prostorno iskustvo (Smalley 2007, 35). Jer zvuk, generalno gledano, nosi prostor sa sobom. On takođe govori o „transmodalnoj percepciji”, odnosno o procesu slušanja kao o transsenzornom iskustvu (Smalley 2007, 38–9).

makar reč samo o 'površinskoj' karakteristici (Casati i Dokic 2009, 98; upor. Harley 1996, 88). Ipak, videćemo da je promovisan i drugačiji stav, pre svega u diskursima kompozitora, poput Štokhauzena, Buleza, Ksenakisa, koji su empirijski i teorijski preispitali i potvrdili prostor kao muzičko svojstvo i tako ponudili argumente za tumačenje *zvukovne umetnosti* kao ishoda ovih novina.

„Sinteza zvuka i prostorne muzike biće jedan od najvažnijih aspekata muzike našeg vremena i budućnosti...”⁴²⁹

Iako se isticanje specijalnih kvaliteta zvuka vezuje mahom za muziku nastajalu od sredine prošlog veka, ne sme se zaboraviti da su i muzičke prakse dalje prošlosti zavisile od prostora izvođenja, lokacije zvukovnog izvora, pozicioniranja slušaoca u prostoru i da su pojedini kompozitori o tome intenzivno govorili (prema Harley 1996, 117). Možda najpoznatiji rani primer uticaja prostora na muziku predstavlja slučaj nastanka poznorenesansnog, odnosno ranobaroknog dvohorskog stila (it. *corri spezzati*), kao prakse prostorno odvojenog pozicioniranja horova u crkvenom ambijentu.⁴³⁰ Potom, izvesno je da je Hektor Berlioz (Hector Berlioz) u svom traktatu o orkestraciji razmišljao o značaju prostorne distribucije zvuka i akustičkim svojstvima prostora.⁴³¹ Berlioz govori o prostoru ispunjenom „zvukovnim reflektorima” (eng. *sound-reflectors*) načinjenim od čvrstih materijala koji su pogodni za refleksiju zvuka ili mekih materijala koji apsorbuju zvuk. Ove 'naprave' su, kako je kompozitor tvrdio, neophodan rekvizit svakog zatvorenog objekta, a što su bliže izvoru zvuka, njihov efekat je veći (Berlioz, prema Austin).⁴³² On takođe naglašava da je potrebno obratiti pažnju na različite prostorne tačke izvora zvuka od kojih zavisi naše slušanje, zbog čega kompozitor mora da naznači raspored izvođača i grupisanja instrumenata u orkestru (Berlioz, prema Austin). Ovakvo Berliozovo vizionarsko shvatanje distribucije zvuka u prostoru prepoznaje se recimo u njegovom *Rekvijemu* (1837), a odnosi se na pozicioniranje limenih duvačkih instrumenata kojim se predočava „lokacija muzičke strukture u fizičkom prostoru” (prema Boulez 1986, 215).

⁴²⁹ Stockhausen 1999. Vidi: <http://www.furious.com/perfect/stockhauseninterview.html> (pristupljeno 20. aprila 2014).

⁴³⁰ Ovaj stil se najčešće karakteriše kao „venecijanski”, uprkos činjenici da je bio rasprostranjen širom Italije, katoličke Nemačke i u mnogim protestantskim centrima (Carver 1975, 270).

⁴³¹ Ova studija, pod nazivom *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, prvi put je objavljena 1843/44, a revidirana je 1855. godine.

⁴³² Vidi: <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html#Orchestra> (pristupljeno 20. aprila 2014).

Podstaknut specijalnošću zvukova svakodnevice i okruženja, o prostoru je razmišljao i Gustav Maler (Gustav Mahler) (prema Mitchell 1975, 336, 342). Zbog toga Donald Mičel (Donald Mitchell) ističe da je kompozitorova svest o specijalnosti zvukova okruženja bila presudna za razvoj njegovog „originalnog koncepta akustičkog prostora u koji je čak inkorporirana i ideja direkcijonog zvuka” (Mitchell 1975, 215). Primer za to možemo naći u *II simfoniji* u ce-molu (*Vaskrsenje*, 1895) u kojoj Maler razmišlja o simultanoj specijalnosti različitih zvukovnih slojeva, na primer kada postavlja instrumente iza scene ili o diferencijaciji lokacija izvora zvuka kada dirigentu daje instrukciju da se „četiri trube moraju čuti iz različitih smerova” (prema Harley 1996, 124).⁴³³ Slične postupke – specijalno diferenciranje orkestarskih grupa i različitih muzičkih slojeva, praktikovao je i Čarls Ajvz. On je, na primer, u *IV simfoniji* (1924) dao uputstvo za podelu orkestra u dve odvojene grupe kojima upravljaju dva dirigenta, a takođe je govorio i o specijalnom odvajanju hora od orekstra (Harley 1996, 127, 9).⁴³⁴ Ajvz je, naime, smatrao da akustička svojstva prostora igraju značajnu ulogu u percepciji dela i da je udaljenost između slušaoca i izvora zvuka u tom slučaju od presudne važnosti (Ives 1929, prema Albright 2004, 159).⁴³⁵

Koncept *muzike kao nameštaja* takođe može da bude primer proto-prostome (i proto-ambijentalne) muzike. O tome svedoči Mijoova izjava, izrečena povodom premijrenog predstavljanja koncepta, na osnovu kojeg saznajemo da su on i Sati razmišljali i o distribuciji zvuka u prostoru: „kako bi izgledalo da muzika istovremeno dolazi sa svih strana, postavili smo klarinete u tri različita ugla teatra, pijanistu u četvrti, a trombon u ložu na prvom spratu” (Shaw-Miller 2013; upor. Davis 2007, 127). Muzika koja je tada izvođena trebalo je da ’okupira’ prostor izvan scene tako da publika ni ne primeti da je zvuk svuda oko njih, kao što ni ne primećuje delove enterijera.⁴³⁶ Međutim, ispostavilo se da auditorijum tada još nije bio spreman na muziku kao ambijentalni zvuk, te su ideje autora morale da sačekaju neka buduća vremena.

O projekciji zvuka u prostoru, odnosno „zvukovnih masa” (eng. sound masses) govorio je i Edgar Varez. On polazi od negiranja ustaljenog muzičkog sistema u kojem su sve vrednosti

⁴³³ Sa druge strane, kako kaže Bulez, kod Malera „vreme neprekidno teži da postane prioritet i često je važnije od svih ostalih kategorija...” (Bulez 1996, 91).

⁴³⁴ Zanimljivo je da je Ajvz već 1907. godine komponovao gudački kvartet, koji je ostao nedovršen, pod nazivom *Space and Duration* (vidi Rochberg 1963, 7).

⁴³⁵ Ajvz to izjavljuje u tekstu „Music and Its Future” (1929).

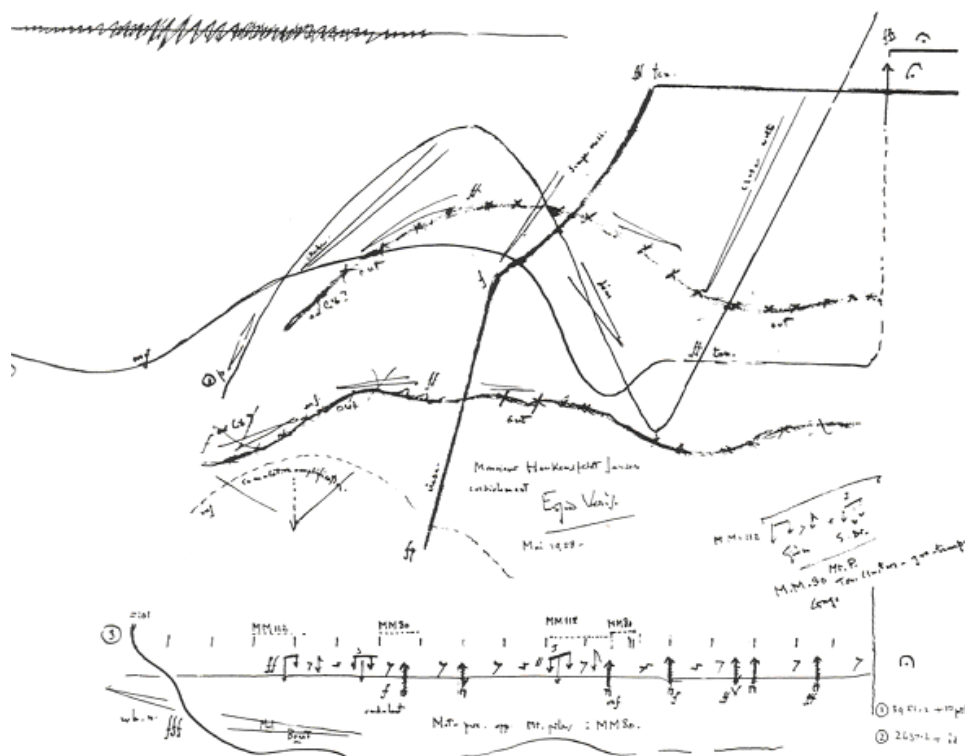
⁴³⁶ Piter Kivi izdvaja tri modela muzike: „literarni” – karakteriše ga temporalni poredak; model „organizma” – počiva na razvoju; i model „tapeta” – zasniva se na dekoraciji ili ukrašavanju, odnosno na predočavanju ideje da je muzika dekoracija bez sadržaja. Kivi zastupa treće ’rešenje’ (prema Krzywdziak 2007, 45).

fiksirane i želi da uspostavi poredak u kojem će se parametri kontinuirano menjati u odnosu na konstantu, nalik varijacijama. Sa tom namerom, Varez razmišlja o novim instrumentalnim sredstvima koja će omogućiti realizaciju muzike nastale *kretanjem* zvukovnih masa, na način kojim se formira i 'protiče' linearni kontrapunkt (Harley 1996, 138–9). Stoga, Varez projekciju zvuka vidi kao novo svojstvo muzike, ravnopravno svim drugim svojstvima. Tačnije, **projekcija zvuka u prostoru predstavlja četvrtu dimenziju muzike, pored horizontalne i vertikalne dimenzije, te dimenzije dinamičkog rasta i opadanja** (prema Harley 1996, 140). Pored 'pravolinijskog' kretanja zvuka, Varez pominje i projekciju zvuka sa različitih pozicija, te nagoveštava ideju kružnog kretanja zvuka (prema Harley 1996, 141). U tom kontekstu, Varez razmišlja o prostorno 'osetljivoj' mašini koja će omogućiti „prostornu muziku”, tj. stvarati zvuk i projektovati ga u bilo koji deo prostora ili istovremeno u različitim smerovima (prema Strawn 1978, 141). Međutim, pošto je shvatio da ovaj vid varijacionog kretanja oko može bolje da percipira od uha – jer je „brže i disciplinovanije”, Varez zaključuje da bi efekat bio delotvorniji ako bi se isti princip transponovao u vizuelnu sferu tako što bi geometrijske figure projektovane na ravnoj površini postale akteri variranja (Varèse 1939, prema Strawn 1978, 139). Zanimljivo je da je o vizuelnim pandanima zvuka Varez najpre počeo da razmišlja proučavajući zvuk sirena, vođen Helmholtcovim eksperimentima sa ovim uređajima (Cabrera 1994, 9). Naime, ispitujući ovaj zvuk Varez dolazi do zaključka da bi njegov vizuelni prikaz odgovarao paraboličnim i hiperboličnim krivuljama i baš tada shvata da će „jednog dana realizovati novu vrstu muzike koja će biti spacijalna – od tog trenutka razmišljao sam o muzici isključivo kao o spacijalnoj...” (Cabrera 1994, 8). Upravo su 'sireneliki' zvukovi (kako ih Varez naziva) prepoznatljiviji u delu *Poème électronique*, predstavljenom 1958. godine u okviru istoimenog projekta, u Filipsovom paviljonu na Svetskoj izložbi u Briselu.⁴³⁷ Kao što je poznato, ovim radom Varez je posle trideset godina maštanja konačno ostvario ideje o vizuelizaciji i projekciji zvuka u prostoru (upor. Cabrera 1994, 10).⁴³⁸ Podsetiću da je Varezova *Elektronska poema* emitovana posredstvom tri stotine pedeset zvučnika raspoređenih u „klastere” i „zvukovne trase” (slike br.

⁴³⁷ U delu *Intégrales* Varez je takođe ostvario parabolične i hiperbolične putanje zvuka, iako nije koristio sirene, već konvencionalne instrumente (Cabrera 1994, 10).

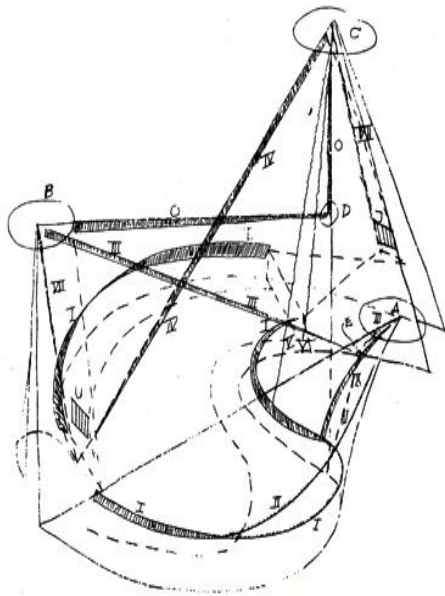
⁴³⁸ Pre realizacije ovog dela, Varez je promišljao prostor stvarajući kompoziciju *Étude pour espace* (1947) za dva klavira, hor i udaraljke, a poznato je da je pojedine njene segmente uvrstio u *Elektronsku poemu*.

13, 14, 15), čiji je raspored osmislio sam kompozitor,⁴³⁹ a ovakva koncepcija učinila je da paviljon postane „zvučeci prostor” (prema Valle, Tazelaar, Lombardo 2010, 2).



Slika br. 13: Varezov prikaz zvukovnih trasa
(izvor: <https://www.tumblr.com>)

⁴³⁹ U izgradnji sistema za emitovanje zvuka učestvovao je i Janis Ksenakis koji je sa Le Korbizijem proučavao odstojanja između zvučnika kako bi bio realizovan kontinuirani zvukovni tok (prema Harley 1996, 144).



Slika br. 14: Ksenakisov prikaz
zvukovnih trasa
(izvor: <http://www.re-records.com>)



Slika br. 15: Tavanica paviljona obložena zvučnicima
(izvor: <http://grahamshawcross.com>)

U periodu kada je Varez izneo prve stavove o prostornoj muzici, odnosno o projekciji zvuka u prostoru kao „četvrtoj dimenziji muzike,” o specijalnosti zvuka razmišljao je na sličan način i Antejl, govoreći o delu *Ballet mécanique*: „Moj *Ballet mécanique* je nova ČETVRTA DIMENZIJA muzike [...] *Ballet mécanique* je prvo muzičko delo NA PLANETI koje ima izvorište u novom četvorodimenzionom fenomenu u kojem se VREME FUNKCIONISANJA U MUZICI RAZLIKUJE OD OBIČNOG VREMENA [...] Balet je sačinjen od vremena i zvukova [...] FUNDAMENTALNIH materijala od kojih nastaje muzika [...] **Moj *Ballet mécanique* je proistekao iz prvog i glavnog sredstva muzike [...] kontinuuma VREME-PROSTOR...**” (Antheil 1925, prema Jackson 2009, 2). Ezra Paund (Ezra Pound), Antejlov prijatelj i saradnik u Parizu, u knjizi *Antheil and the Treatise on Harmony* (1927), ističe da je uvođenjem ideje o četvrtoj dimenziji Antejl zapravo želeo da ukaže na to da se muzika, za razliku od plastičkih umetnosti koje ne prepoznaju distinkciju između vremena i prostora, zasniva na vremenu i prostoru kao odvojenim kategorijama koje su u interakciji (što, pokazao se, i nije tačno). Drugim rečima, određujuća svojstva muzike su zvuk i međudejstvo između vremena i prostora

(Pound 1927). Jasno je da do ovih ideja Antejl dolazi praćenjem naučnih dostignuća (najpre Ajnštajnovе specijalne teorije relativiteta), a pretpostavljam i filozofskih diskursa (fenomenološkog, egzistencijalističkog) posvećenih pitanju prostorno-vremenskog kontinuuma, odnosno vremenu kao četvrtoj dimenziji prostora, o čemu ću više govoriti u nastavku rada.

Razvojem tehnologije, naročito sistema multikanalnog snimanja i emitovanja zvuka, pitanje prostorne projekcije zvuka postaje sve aktuelnije, a dva vida pristupa ovom problemu proizaćice iz rada pariskog i kelnskog elektronskog studija (upor. Klein 2009, 101). O onom poteklom iz Pariza govori Žak Pulen (Jacques Poulin), audio inženjer i Šeferov saradnik, izdvajajući dva moguća vida projekcije zvuka posredstvom zvučnika: *statični reljef* (nem. *statisches Relief*)⁴⁴⁰ koji se odnosi na simultanu distribuciju zvuka iz različitih tačaka u prostoru; *kinematski reljef* (nem. *kinematisches Relief*) koji je svojstveniji *konkretnoj muzici*⁴⁴¹ i podrazumeva korišćenje potencijometra prostora (fr. *potentiomètre d'espace*), naprave kojom operater kontroliše putanju zvuka između zvučnika tokom izvođenja uživo, u realnom vremenu (prema Harley 1996, 146). Pjer Šefer ovaj izum opisuje kao „novu kreaciju [...] koja će nam omogućiti materijalizaciju gestova dirigenta. Levom rukom on kontroliše nijanse, a desnom može uticati na putanju zvuka u sali” (Schaeffer 1952, 93). Reč je, dakle, o direktnoj manipulaciji parametrom prostora na sceni, u trenutku prezentovanja dela, odnosno o varijabilnom odnosu između izvora zvuka i njegovog prenosnika – zvučnika (Manning 2004, 395). Na drugoj strani, u Kelnu, praktikovano je da višekanalni prenos zvuka bude određen fiksiranim parametrima, što znači da je kretanje zvuka u prostoru unapred određeno i kontrolisano, a u kontekstu serijalizacije muzičkih parametara.⁴⁴²

O tome govori Karlhajnc Štokhauzen u tekstu „Musik in Raum” (1959/61), postavljajući spacijalizaciju kao kompozicionu paradigmu.⁴⁴³ **On polazi od stava da prostor ima**

⁴⁴⁰ Termine navodim na nemačkom budući da se pozivam na Pulenov tekst publikovan na tom jeziku („Musique Concrète”, *Klangstruktur der Musik. Neue Erkenntnisse Musik-elektronischer Forschung*, ur. Fritz Winckel, Berlin, 1955).

⁴⁴¹ Ovaj tip distribucije zvuka prvi put prezentovan je na kocnertima Pjera Šefara i Pjera Anrija, tokom 1951–2. godine u Parizu.

⁴⁴² Upravo Ligeti ističe (u tekstu „Metamorphoses of musical form”, 1958) da je spacijalizacija vremena posledica serijalizacije muzičkih parametara. On navodi da Vebernovе kompozicije predstavljaju početak spacijalizacije vremena u muzici (prema Harley 1996, 80).

⁴⁴³ Tekst je objavljen u muzičkom časopisu *Die Riehe*. Nastao je posle premijere dela *Gruppen* za tri orkestra (1955–57) koje predstavlja prvi primer spacijalne muzike. Orkestri su bili raspoređeni u obliku potkovice na polukružno raspoređenim platformama. Nastavak ove ideje predstavlja delo *Carré* za četiri orkestra (1959–60). U elektronskom mediju Štokhauzenov pionirski rad ovog tipa je kompozicija *Gesang der Jünglinge*, originalno prezentovana posredstvom pet grupa zvučnika (1955–6) u kojoj je parametar prostora prvi put serijalizovan (Bates 2009, 131).

konstitutivnu ulogu u stvaranju dela i da zbog toga i ovaj parametar mora da bude podvrgnut serijalnom načinu komponovanja, odnosno smatra da i spacijanost treba da bude usklađena sa novim kompozicionim tehnikama. U tom slučaju, prostor služi kao potpora ostalim muzičkim parametrima, posebno kada je reč o dužim muzičkim frazama. Naime, kada kompozitor nastoji da osmisli segmente dužeg trajanja pomoću serijalne tehnike, potrebno je da jedan parametar ostane konstantan i dominantan. Pošto to nije u skladu sa estetikom integralnog serijalizma, prostor 'pristiže u pomoć' jer je upravo spacijalna distribucija zvuka ta koja može da pomogne u artikulaciji i lakšoj percepciji dugačkih fraza. To ne znači, kako smatra Štokhauzen, da je prostor marginalna muzička karakteristika, već pre da je on parametar koji se tek razvija i koji treba da postane ravnopravan u odnosu na ostale parametre. Prostor, naime, može da bude i primarni i sekundarni muzički parametar: udaljenost izvora zvuka je sekundarni muzički parametar koji je određen bojom i jačinom zvukovnog signala; nasuprot tome, pravac signala je primarni spacijalni parametar koji je povezan sa globalnom serijalnom strukturom, odnosno parametar koji se podvrgava serijalizaciji (prema Bates 2009, 136). Dakle, najvažniji muzički parametar je visina zvuka (harmonija, melodija), potom slede trajanje (metar, ritam), boja (fonetika), jačina (dinamika) i na kraju lokacija (topografija) (prema Harley 1996, 153–4). Pri tome, trebalo bi imati u vidu da je jačina zvuka zapravo uslovljena spacijalnošću – što je veća udaljenost izvora zvuka, to je njegova jačina slabija (Harley 1996, 154). Pored toga, melodija isto tako može da bude uslovljena karakteristikama prostora. Štokhauzen, naime, govori o „prostornoj melodiji” koju možemo da čujemo, na primer, ako se muzičari koji je izvode linijski ili kružno rasporede. U ovom slučaju, muzika se fizički rasprostire *ispred* slušalaca (Harley 1996, 155; Stockhausen 1971/1989, 103). Kako bi sve ove zamisli bile adekvatno percipirane, Štokhauzen predlaže i novi koncept koncertnog prostora sferičnog oblika, sa platformom za slušaoca u središtu.⁴⁴⁴ Na taj način pozicionirani slušaoci moći će da čuju, posredstvom nizova

Potom, po istom principu realizovana je kompozicija *Kontkate* (1958–60). Kako bi predstavio ovo delo Štokhauzen je osmislio rotirajući zvučnik okružen sa četiri mikrofona. Zvuk koji se emituje sa ovog zvučnika se snima u studiju, a onda se reprodukuje pomoću četiri zvučnika (Holmes 2002, 140). Pre toga, Štokhauzen je zamislio da 'pokrene' muzičare tako što će ih staviti u stolice koje će se ljuljati. Pošto su mu njegovi saradnici nagovestili da bi muzičari to odbili, Štokhauzen pronalazi adekvatnije rešenje u rotirajućim zvučnicima (Stockhausen 1971/1989, 102).

⁴⁴⁴ Sistematična primena centralnog tipa građevine počela je još u helenističko-rimskom periodu. U renesansi kao paradigmatička građevina isticala se upravo ona koja se zasniva na centralnoj formi, tj. krugu kao „platonističkom simbolu formalnog savršenstva i solidarnosti fizičkih sila” (cit. Gostuški 1968, 245). Ipak, strogo centralna organizacija građevina tada nije uzela maha, te je ubrzo kombinovana sa pravougaonom i kvadratnom formom.

zvučnika, dolazak zvuka iz različitih pravaca (prema Harley 1996, 157).⁴⁴⁵ Takva sferična dvorana bila bi ekvivalent umetničkoj galeriji jer bi se u njoj u kontinuitetu održavali celodnevni programi elektronske muzike (prema Harley 1996, 157). Upravo ova Štokhauzenova izjava svedoči o tome da krajem 1950-ih i početkom 60-ih nisu samo umetnici fluksusa i hepeninga razmišljali o galerijskom predstavljanju zvuka, već da se začeci ovakvog razmišljanja mogu naći i na muzičkom tlu, o čemu se retko govori kada se razmatra istorijat *zvukovne umetnosti*. U svakom slučaju, izlazak iz tradicionalne koncertne dvorane ukazao je na nov način razmišljanja o odnosu između zvuka i prostora, te delovanje zvuka u prostoru. Lilijan Kampezato ističe da je upravo ovde prelomni momenat za pojavu *zvukovne umetnosti*: „**kada muzika pređe granice koncertne dvorane u potrazi za alternativnim prostorima ona se obično rekonfiguriše u nove formate kao što su zvukovna umetnost, zvukovna instalacija i performans**” (cit. Campesato 2009, 28).

Svoju ideju Štokhauzen je realizovao u saradnji sa arhitektom Fricom Bornemanom (Fritz Bornemann), u nemačkom paviljonu u okviru Svetske izložbe u Osaki (1970, slika 16a i b)⁴⁴⁶ kada su njegove kompozicije emitovane pomoću manuelno kontrolisanog višekanalnog sistema, omogućavajući cirkularne i spiralne putanje zvuka (prema Harley 1996, 157).⁴⁴⁷ U središtu dvorane nalazila se rešetkasta platforma sa jastucima za sedenje za šest stotina ljudi do koje se dolazilo pokretnim stepenicama, oko koje su bili raspoređeni zvučnici (Stockhausen 1971/1989, 103).⁴⁴⁸ Slušalac/posetilac se, dakle, nalazio u centru a zvuk se kretao/prostirao oko njega, pod kontrolom kompozitora.⁴⁴⁹ Štokhauzen naglašava (u tekstu „Four Criteria of Electronic Music”, 1971) da se zvuk ne kreće samo na istoj razdaljini oko slušaoca/posetioca, već da može i da se udaljava i približava. Rezultat je „višeslojna spacijalna kompozicija”, odnosno treći od četiri kriterijuma elektronske muzike (Stockhausen 1971/1989, 105). **Baš kao što je u svakodnevnom životu važno da percipiramo lociranost izvora zvuka, na primer, zvuka automobila koji se od nas udaljava ili nam se približava, tako je i u muzici**

⁴⁴⁵ Pored toga, on ističe i potrebu za novom muzičkom profesijom – projektant zvuka. Projektant zvuka bavi se ispitivanjem performativnih prostora (vidi Mikić 2004, 137).

⁴⁴⁶ Ovaj projekat Štokhauzen je imao na umu već 1956. godine (Stockhausen 1971/1989, 103).

⁴⁴⁷ Nakon izložbe konstrukcija je uništena. Bez obzira na kratak 'rok' trajanja, paviljoni nisu predstavljali samo centre muzičkog eksperimentisanja, nego i mesta za promovisanje inovacija u arhitekturi. Često su prihvatani kao „konceptualne laboratorije za arhitekturu”, zbog kojih „arhitektura nije nikada bila bliža imaterijalnosti” (Sterken 2001, 265).

⁴⁴⁸ Izvođenje je trajalo šest i po sati, svakog dana, tokom 183 dana (Stockhausen 1971/1989, 104).

⁴⁴⁹ U nedostatku adekvatnog prostora Štokhauzen predlaže slušanje muzike posredstvom slušalica. Zvuk se tako kreće unutar nas, a naša glava postaje nova prostorna sfera, kaže Štokhauzen (Stockhausen 1971/1989, 105).

neophodno da utvrdimo pozicije zvukovnih izvora jer od njih zavisi konačan slušni rezultat (vidi Stockhausen 1971/1989, 106). Štokhausen tako pravi otklon od zapadne muzičke tradicije koja je postavila prostor kao fiksiranu kategoriju, odnosno muziku kao statični objekat u prostoru (Stockhausen 1971/1989, 101). Stvaranje uređaja koji će pospešiti kretanje zvuka u zatvorenom ili otvorenom prostoru, označilo je kraj specijalne statičnosti muzike. Prostor upravo tada postaje podjednako važan za stvaranje muzičkog dela kao i melodija, ritam, harmonija (Stockhausen 1971/1989, 102–3). U toj, novonastaloj situaciji, Štokhausen tačno predviđa: „doći će vreme kada će zvuci biti projektovani na potpuno precizne pozicije u prostoru i biće tako trodimenzionalno čujni da ćete moći skoro da ih dodirnete” (cit. Štokhausen, prema Mikić 2004, 137–8). Ako Štokhausenovi postupci predstavljaju nagoveštaj ove prakse, onda pojava *zvukovne umetnosti* definitivno predstavlja potpunu realizaciju njegovih ideja.



Slika br. 16 a: Sferični koncertni prostor (eksterijer), Expo, 1970
(izvor: <http://www.medienkunstnetz.de>)



Slika br. 16 b: Sferična koncertni prostor (enterijer), Expo, 1970
(izvor: <http://www.medienkunstnetz.de>)

Pjer Bulez u tekstu „Musical Technique” (1963) takođe kritikuje uobičajen, površan odnos prema prostoru u muzici i njegovu prvenstveno dekorativnu ulogu, smatrajući da, poput ostalih muzičkih parametara, specijalna distribucija zvuka zahteva isto tako sofisticirani tretman (prema Harley 1996, 160).⁴⁵⁰ Zato on, kao i Štokhauzen, među muzičke parametre, pored visine, trajanja, boje, dinamike, ubraja i prostorne karakteristike, pri čemu je važno reći da specijalnost nije unutrašnja karakteristika zvuka, već samo indikator njegove distribucije (prema Harley 1996, 159). Prostorna distribucija zvuka prevashodno je uslovljena temporalnošću (simultanošću i sukcesijom), ali se vezuje i za visinu, dinamiku i boju, odnosno uopšte za celokupnu muzičku organizaciju. Takođe, specijalnost je uslovljena pozicijom slušaoca, ali i izvora zvuka i načina njihovog grupisanja. Za razliku od Štokhauzena koji akcenat stavlja na kretanje zvuka u prostoru, Bulez se koristi suptilnijim specijalnim efektima, kao što je postupak transformacije rasporeda izvođača u orkestru na sceni. Na primer, u delu *Figures, Doubles, Prismes* orkestar je podeljen na četrnaest instrumentalnih grupa raspoređenih prema volumenu zvuka na platformi (šest grupa gudačkih instrumenata, tri grupe drvenih duvačkih instrumenata, četiri grupe limenih duvačkih instrumenata i jedna grupa perkusija neodređene visine koje su 'prošarane'

⁴⁵⁰ Vidi i Bulezov i Natjeov tekst: „Musique/Espace“ (*L'Espace du Son*, II, 1991).

perkusijama određene visine zvuka) (prema Harley 1996, 162). Nova prostorna podela orkestra donosi tako i nov specijalni kvalitet. U tom kontekstu, glavna funkcija prostora je da slušaocu 'pojasni' polifonu situaciju jer se gusta i slojevita faktorna mreža lakše percipira onda kada postoji određena udaljenost među slojevima (prema Harley 1996, 165). **Bulez, dakle, specijalizaciju sagledava kao dvojak koncept: s jedne strane, specijalizacija podrazumeva dinamično kretanje zvuka u prostoru (a to bi značilo i u formalnom vremenu), a sa druge, lokalizaciju zvuka u muzičkom prostoru kojeg kompozitor organizuje pomoću visine, trajanja, dinamike, tembra** (odnosno, u virtuelnom vremenu) (prema Harley 1996, 92).⁴⁵¹

Razmatrajući koncept eksperimentalne muzike, Džon Kejdž govori o „totalnom zvukovnom prostoru” koji je osvojen zahvaljujući tehnologiji. Pozicija zvuka u takvom prostoru uslovljena je njegovom frekvencijom ili visinom, amplitudom ili jačinom, strukturom alikvota ili tembrom, trajanjem i morfologijom (način na koji zvuk počinje, traje i nestaje). Variranje bilo kog od ovih kriterijuma utiče na promenu pozicije zvuka u zvukovnom prostoru (Cage 1957/61, 8). Pored muzičkog prostora, Kejdž, kao i njegovi savremenici, razmišlja i o fizičkom prostoru u kojem se zvuk emituje, zbog čega recimo predlaže da izvođači prilikom izvođenja budu udaljeni jedni od drugih kako bi 'oslobodili' prostor zvukovima da se samostalno kreću, te da ne budu percipirani prema konvencijama zapadnjačkog sistema (Cage 1958/61, 11).

Činjenica da je bio i arhitekta odredila je Ksenakisovu muzičku poetiku, u čijoj osnovi jeste osoben način razmišljanja zasnovan na arhitektonsko-muzičkim principima. Promovišući ideju o kompozitoru-mislioncu, ujedno i „plastičkom umetniku koji sebe izražava kroz zvukovna bića”, Ksenakis postavlja ove dve oblasti kao „neodvojive delove jedinstvenog mozaika” (Xenakis 1992, 255 vii). Zbog toga, on tretira zvuk kao materiju, masu, ravnu liniju, odnosno muzičko delo kao arhitektonski sklop (Stojanović 1991, 7). Paradigmatski primer koji svedoči o „intimnoj povezanosti” muzike i arhitekture jeste orkestarsko delo *Metastasis* (1953–4) zasnovano na glisandima koja stvaraju „zvukovne prostore kontinuirane evolucije”, koje je, između ostalog, poslužilo kao model za realizaciju Filipsovog paviljona (cit. Xenakis 1992, 10–11). Stoga, kompoziciju *Metastasis* i Filipsov paviljon karakteriše insistiranje na „ravnoj liniji kao osnovnom elementu koji kretanjem kroz realni prostor ili kroz zvučni prostor ostvaruje građevinu/kompoziciju” (cit. Philippot, prema Stojanović 1991, 9). Njegovi radovi, zato,

⁴⁵¹ U ovom kontekstu Bulez razlikuje „gladak” i „izbrazdan” prostor. Prvi je neregularni, neodređen prostor, dok je drugi prostor onaj koji odgovara standardima (prema Deleuze and Guattari 1987, 477). Prvi tip prostora o kojem Bulez govori uticao je na formulisanje koncepta „nomadizma” u diskursu Deleza i Gatarija.

istovremeno svedoče o preispitivanju muzičkog/zvukovnog prostora – koji može da bude dvodimenzionalan (visina-vreme, visina-jačina, akcentat-vreme), odnosno multidimenzionalan (sačinjen od tembra, visine, jačine, trajanja), ali i arhitektonskog prostora (Xenakis 1992, 169, 23).⁴⁵² Filipsov paviljon upravo ukazuje na ovaj obrt: utisak dubine i perspektive koji nam pomažu da se orijentišemo u prostoru gube se u takozvanoj „arhitekturi kontinuiteta”, a pod, tavanica i zidovi postaju deo jedne celine. Na taj način **Ksenakis pokazuje da klasična arhitektonska tektonika više nije jedino sredstvo za stvaranje prostora, te da i audio-vizuelni sadržaji imaju važnu gradivnu ulogu** (Sterken 2001, 266). Ideja o transformaciji, tj. dematerijalizaciji trodimenzionalnog prostora (arhitektonskog objekta ili mesta) pomoću zvuka i svetlosnih lasera realizovana je u seriji multimedijalnih instalacija (ili „multidisciplinarnih spektakla koji aktiviraju svetlost, zvuk i prostor”) *Politopi* (1967–88).⁴⁵³ Kao što naziv kaže, reč je o više različitih radova (gr. poli) koji se realizuju na različitim mestima (gr. topos) – u izložbenom paviljonu u okviru Svetske izložbe (*Polytope de Montréal*, 1967), na arheološkom nalazištu (*Polytope de Persepolis*, 1971, *Polytope of Mycenae*, 1978), u rimskom kupatilu (*Polytope de Cluny*, 1972, slika br. 17), u paviljonu pored Centra Žorž Pompidu u Parizu (*Diatope*, 1977) (Sterken 2001, 267).⁴⁵⁴ Ovi trodimenzionalni arhitektonsko-svetlosno-zvukovni projekti predstavljaju paradigmatičke primere kada muzika postaje umetnost prostora, a arhitektura postaje umetnost vremena (Sterken 2001, 263).⁴⁵⁵ 'Translacija' vremena u prostor i prostora u vreme, odnosno odnos recipročne razmene između vremena i prostora, vodi nas do *zvukovne umetnosti* kao okvira u koji bismo mogli da svrstamo pomenute primere, pa bi se moglo reći da granica između ove prakse i muzike bleđi ili, čak, nestaje. U tom kontekstu, mogli

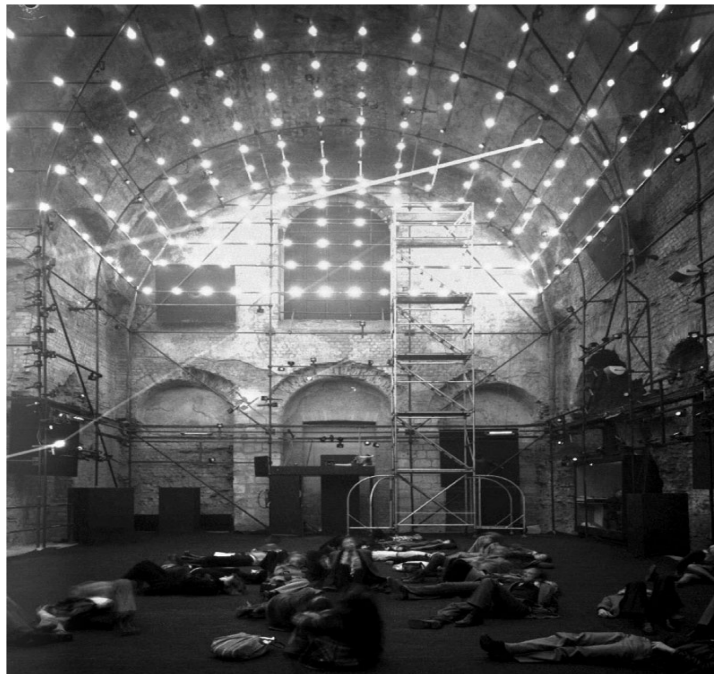
⁴⁵² Ksenakis se takođe zalaže i za transformaciju izvođačkog prostora, predlažući uklanjanje sedišta i postavljanje tribina koje akcentuju posmatranje prednjeg plana (Xenakis 1987, 36).

⁴⁵³ Istovremeno, Ksenakis prezentuje prostor kao kompozicioni parametar u delu za klavir, dve trube i tri trombona *Eonta* (1964) koje podrazumeva kretanje izvođača tokom izvođenja, kao i u delu *Terretektorh* (1965) za veliki orkestar gde je osamdeset osam muzičara raspoređeno među publikom. Sličan princip je i u osnovi dela *Nomos Gamma* (1967–8) (Sterken 2001, 272).

⁴⁵⁴ Kada je reč o emitovanju zvuka, Ksenakis, kao i Pule, izdvaja dva načina: „statičnu stereofoniju” (fr. *stereophonie statique*) – zvuk se emituje iz različitih statičnih izvora u prostoru i „kinematografsku stereofoniju” (fr. *stereophonie cinématique*) – zvuk koji proizvode mobilni izvori. Različiti prostorni obrasci i vidovi distribucije mogu da budu povezani tako da stvaraju prostorni kontrapunkt (prema Bates 2009, 141).

⁴⁵⁵ U vezi sa razvojem i isticanjem značaja prostora u percepciji zvuka formirana je disciplina *aural architecture* (osnivači su Beri Bleser /Barry Blesser i Linda Rut-Salter /Linda-Ruth Salter/). Ova disciplina bavi se svojstvima prostora koja možemo da iskusimo slušanjem (Blesser 2007, 5). U skladu sa tim, *aural architect* je neko ko istražuje specifične zvukovne atribute prostora rukovodeći se potrebama određene kulturne sredine; on zapravo stvara poželjan prostor. Za razliku od akustičkog arhitekta koji se bavi spacijalnom akustikom, *slušajući arhitekta* bavi se pitanjem osluškivanja prostora (kulturalna akustika). Pominje se još, kao obuhvatniji, termin *senzorna arhitektura* (eng. *sensory architecture*) (Juhani Pallasmaa 1996, 7).

bismo da govorimo o *zvučnom/zvukovnom/ozvučenom prostoru* (po analogiji sa ambijentima koji zvuče) kao prostoru *zvukovne umetnosti*.



Slika br. 17: Janis Ksenakis, *Polytope de Cluny*, 1972⁴⁵⁶
(izvor: <http://legacy.drawingcenter.org>)

Imajući sve ovo u vidu, priključiću se autorima koji muziku ne tumače samo kao temporalnu umetnost, već kao vremensko-prostornu praksu koja, baš kao i *zvukovna umetnost*, postoji u sadejstvu vremena i prostora. Međutim, važno je reći da vreme utiče i na percepciju statičnih objekata, tj. dela vizuelne umetnosti (mada, među vizuelnim ostvarenjima imamo primere koji su manje ili više zavisni od vremena, kao u slučaju kinetičke umetnosti ili op art-a; u skladu sa tim, i među muzičkim ostvarenjima možemo izdvojiti ona koja su više ili manje zavisna od prostora) (vidi Bértola 1972, 29). Ako se u prvom slučaju, stupivši u interakciju sa prostorom, muzika 'približila' vizuelnim umetnostima, u drugom su vizuelne umetnosti načinile korak prema muzici, a videćemo da se taj korak desio upravo jer je muzika poslužila kao model. **Dakle, i muzika i vizuelne umetnosti zasnovane su na konceptu vreme – prostor, zbog čega obe prakse podjednako mogu da predstavljaju osnovu za profilisanje zvukovne umetnosti, i to u**

⁴⁵⁶ *Polytope de Cluny* sadrži sedmokanalnu kompoziciju koja se emituje posredstvom dvanaest zvučnika i kompjuterski generisanu svetlosnu partituru za čiju realizaciju je potrebno šest stotina fleš-sijalica, tri različita lasera (zeleni, crveni, plavi), tri rotirajuće konstrukcije sa ogledalima, kao i stotinu fiksiranih ogledala koja stvaraju svetlosne putanje i geometrijske figure (prema <http://youtu.be/KpWGLJODI30>) (pristupljeno 5. decembra 2014).

dva pravca – performativnom ili reprezentacijskom, u zavisnosti od toga da li je u određenom umetničkom kontekstu 'aktivnije' vreme ili prostor.

„...Ceo svet je svuda oko mene, a ne ispred mene“⁴⁵⁷

Kada je Lesing (Gotthold Ephraim Lessing) uspostavio podelu na umetnosti vremena/sukcesije – poeziju i umetnosti prostora/simultanosti – slikarstvo,⁴⁵⁸ u svom teorijskom spisu „Laokoön oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie“⁴⁵⁹ (1766)⁴⁶⁰ vreme takođe postaje parametar na osnovu kojeg se diferenciraju umetnosti (Wallenstein 2010, 4).⁴⁶¹ Lesing kritikuje pređašnje koncepte koji su promovisali veze među umetnostima – na primer, Horacijevu tezu o sličnosti između slikarstva i poezije (lat. ut pictura poesis) kao 'sestrinskim' umetnostima, odnosno renesansni koncept *paragon* (it. paragone) koji je podrazumevao poređenje različitih umetnosti i svodenja svih umetnosti na princip jedne, dominantne umetnosti (Wallenstein 2010, 2–4). Oспорavajući ove ideje Lesing nastoji da diferencira umetnosti, te da promoviše poeziju kao superiorniju umetnost u odnosu na slikarstvo, budući da je reč o praksi koja je u mogućnosti da prevazilazi materijalne granice. Na primer, Homer može da prikaže i vidljive i nevidljive svetove, dok je slikar ograničen samo na prikazivanje vidljivog (Wallenstein 2010, 5–6; Lesing 1964, 31, 59). Ipak, sam Lesing je nagovestio neminovnost 'pomirenja' ove dve strane. Naime, on polazi od tvrdnje da su **tela objekti slikarstva, a radnje objekti poezije. Međutim, tela ne postoje samo u prostoru, već i u vremenu.** To znači da slikarstvo može da podražava radnje, ali samo pomoću tela (Lesing 1964, 60; Mitchell 1984, 102). Sa druge strane, radnje ne postoje same po sebi, već u sadejstvu sa telima. Pesništvo tako može da opisuje tela, ali samo pomoću radnji (Lesing 1964, 60). Kada se govori o prvom, direktnom nivou reprezentacije, slikarstvo i

⁴⁵⁷ Merlo-Ponti, prema Harley 1996, 42.

⁴⁵⁸ Pod ovim pojmom Lesing podrazumeva sve likovne umetnosti (vidi Lesing 1964, 5).

⁴⁵⁹ Spis je na srpski jezik preveo Svetislav Pređić, pod nazivom *Laokoon ili o granicama slikarstva i poezije* (Rad, 1964).

⁴⁶⁰ Žan-Batist Dibo (Jean-Baptiste Dubos) je u spisu *Reéflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) napravio sličnu distinkciju između slikarstva i poezije, karakterišući slikarstvo kao prostorno i vanvremensko (Wallenstein 2010, 4). Takođe, Leonado da Vinči nagoveštava ovu podelu u svom traktatu o slikarstvu (*Trattato della pittura*, op. posth. 1542) u kojem kaže da slikarstvo može da prikaže lepotu tela ili scenu koju će gledalac opaziti samo jednim pogledom, dok poezija, koja zavisi od slušanja, podrazumeva kontinuirano, sekventno opažanje. Dok ova odlika, prema Leonardovom mišljenju, slikarstvo određuje kao superiorniju umetnost, za Lesinga će ona predstavljati razlog koji će poeziju izdvojiti kao dominantnu praksu (Wallenstein 2010, 11).

⁴⁶¹ On kaže: „Tačno je da slikarstvo koristi potpuno različite znakove ili sredstva imitacije od poezije – jedna koristi forme i boje u prostoru, druga artikuliše zvukove u vremenu...“ (prema Mitchell 1984, 98).

poezija su odvojene kategorije; ali kada se radi o drugom, indirektnom nivou prikazivanja, onda se granice među njima brišu. **Slikarstvo, dakle, indirektno predstavlja temporalnu radnju sredstvima tela, a poezija indirektno predstavlja tela, sredstvima radnje** (prema Mitchell 1984, 102). To znači da Lesingova diferencijacija umetnosti nije toliko striktna kao što to na prvi pogled deluje, što otvara prostor da o slikarstvu razmišljamo pripisujući mu vremensku dimenziju, odnosno o 'sukcesivnim' umetnostima, poput poezije, sagledavanjem prostorne komponente.

Modernističku reproblematiciju ovog pitanja pokreće Grinberg u tekstu „Towards a Newer Laocoon” (1940), ističući medij stvaranja kao ključni parametar za diferencijaciju umetnosti (a ne perceptivne kvalitete, kao što je to slučaj kod Lesinga).⁴⁶² U ovom tekstu Grinberg promovise ideju o avangardnim umetnostima koje su prevazišle problem 'uzdrmanja' medijskih granica među umetnostima. Naime, on polazi od teze o „dominantnoj umetničkoj formi” koju prepoznajemo kroz istoriju. **Reč je o pojavi koja podrazumeva dominaciju jedne umetnosti kao prototipa za druge umetnosti, zbog čega one nastoje da slede njene principe. Istovremeno, dominantna umetnost pokušava da apsorbuje funkcije drugih umetnosti, kada nastaje, kako Grinberg tvrdi, opšta konfuzija među umetnostima, odnosno kada 'podređene' umetnosti negiraju sopstvenu prirodu** (Greenberg 1940/1993, 555). Recimo, književnost je od 17. veka predstavljala paradigmatički model u sistemu umetnosti. Ovo se najviše odrazilo na vizuelne umetnosti 17. i 18. veka, a manje na muziku, jer se muzika, prema Grinbergovim rečima, zasnivala na rudimentarnim tehnikama koje nisu mogle da imitiraju književnost (što začu da je princip imitiranja umetnosti uslovljen nivoom profilisanosti medija) (Greenberg 1940/1993, 555). Međutim, sa pojavom avangarde javila se ideja za samoočuvanjem medija stvaranja, odnosno umetnosti kao autonomnih disciplina, a sve to u kontekstu osporavanja hegemonije književnosti (Greenberg 1940/1993, 556). Tačnije, ovo se odnosi na „prvu varijantu avangarde” (čiji su predstavnici Kurbe /Gustave Courbet/, Mane /Édouard Manet) koja odbacuje književnost kao model plastičkih umetnosti i fokusira se na sopstveni medij stvaranja i senzacije.⁴⁶³ „Druga varijanta”, koja se simultano razvijala, takođe se fokusirala na medij stvaranja, ali je propagirala potpuno suprotan cilj: **zarad 'bega' od književnosti kao**

⁴⁶² Naslov Grinbergovog teksta referira na Lesingov spis, ali i na tekst Irvinga Babbita (Irving Babbitt) „The New Laocoon: An Essay on the Confusion of the Arts” (1910).

⁴⁶³ I Žil Delez primećuje da je u modernom slikarstvu reprezentativnost zamenjena čulnošću: „to je proces u kom materija zaobilaznim putem postaje ekspresivnost preko percepta i afekta...” (prema Triki 2009, 451).

paradigmatskog kreativnog modela, umetnosti su počele međusobno da se imitiraju proširujući ekspresivna svojstva sopstvenih medija (Greenberg 1940/1993, 557). U tom kontekstu, impresionističko slikarstvo se 'približilo' muzici. Upravo tada muzika počinje da zauzima važnu poziciju u svetu umetnosti, iako je i sama bila 'žrtva' medijsko-disciplinarne 'zbrke'. Zbog njene 'aposlutne' prirode, apstraktnosti, nemogućnosti da imitira i mogućnosti da ne izazove ništa drugo osim čulne senzacije, muzika je dobila prednost nad književnošću. Sada muzika postaje najpoželjniji model za 'imitaciju' i umetnički „metod”, odnosno dominantna umetnost (*paragon*) čije bi metode trebalo da budu prototipne za sve druge umetnosti, pa samim tim i glavni agens nove konfuzije među umetnostima (u šta smo mogli da se uverimo na primerima različitih umetničkih avangardi koje sam analizirala) (Greenberg 1940/1993, 557).⁴⁶⁴ Ovo se posebno odrazilo na slikarstvo, a glavna 'posledica' je destrukcija realističnog pikturnog prostora i objekta, odnosno površine slike koja je bivala sve 'plića' (Greenberg 1940/1993, 558–9).⁴⁶⁵ Gubljenje 'dubine' platna uslovalo je dalju transformaciju likovnih sredstava stvaranja – kako bi slici vratili prostor umetnici koriste nove materijale, papir, tkaninu, cement, objekte od drveta, čime slika postaje 'bliža' skulpturi (Greenberg 1940/1993, 559). Na kraju, Greenberg zaključuje da je istorijski razvoj umetnosti

⁴⁶⁴ Kompozitor Svetomir Nastasijević govori o muzici kao opštem fenomenu svih umetnosti. On, naime, tvrdi da muzički fenomeni prodiru u sve umetnosti (arhitekturu, vajarstvo, slikarstvo, poeziju), te da predstavljaju jedinstveni kriterijum koji ih povezuje. Muzika, kao prvobitno antimimetička praksa, postaje model podrazavalačkim umetnostima – muzički fenomeni su „nužni apstraktni elementi svakog pravog umetničkog dela” (cit. Nastasijević 1972, 13–4). Dva osnovna elementa koja potiču iz muzike i koja se mogu pronaći u svim umetnostima su ritam i melodija. Stoga, pored muzičkog ritma, moguće je govoriti i o arhitektonskom ritmu, skulptorskom ritmu, slikarskom ritmu i metrici u poeziji; odnosno o melodiji u arhitekturi koju prepoznajemo kao linearnost, u polju skulpture njen ekvivalent je kontura forme, u slikarstvu se sa složenim muzičkim sklopovima poredi sklopovi boja i nijansi, dok je u poeziji ekvivalent melodije poetsko kazivanje (Nastasijević 1972, 13–4).

⁴⁶⁵ Wolfgang Štehov (Wolfgang Stechow) izdvaja dva tipa odnosa između vizuelnih umetnosti i muzike: *prevođenje* iz vizuelnih umetnosti u muziku; uspostavljanje *paralela* između ove dve prakse (Stechow 1953, 324). U tom kontekstu, na primer, Erik Sati, objašnjavajući nastanak baleta *Merkur* u saradnji sa Pablom Pikasom, čin komponovanja određuje kao „pokušaj muzičkog prevoda” Pikasovih 'plastičnih poza” (vidi diše Turnić Đorđić, 2014). Ipak, ne mogu sve vizuelne umetnosti da budu podjednako adekvatne za uspostavljanje ovih relacija. U tom smislu, najviše analogija moguće je uspostaviti između muzike i arhitekture, zbog apstraktnosti kao zajedničke odlike, kao i između muzike i modernog apstraktnog slikarstva (Stechow 1953, 324). Uspostavljanje realcija između muzike i arhitekture počelo je još u doba antike, kad je vladao stav da su muzika i arhitektura zasnovane na istom principu organizacije, tj. merenja (vidi više Srećković 2014a). Stav o muzici i arhitekturi kao apstraktnim, nemimetičkim umetnostima formulisan je u 19. veku, za šta je zaslužan Fridrih Šeling (Friedrich Schelling): „Muzika, kojoj arhitektura najbolje korespondira od svih plastičkih umetnosti, je oslobođena zahteva za portretisanjem aktuelnih formi ili figura [...] Ona je odvojena od materije [...] Arhitektura [...] je onda zaleđena muzika” (Schelling 1989, 165).

upravo uslovio ovakvo stanje i superiornost apstraktne umetnosti na avangardnoj sceni, te da sva dešavanja predstavljaju posledice istorijskog razvoja (Greenberg 1940/1993, 560).⁴⁶⁶

Džozef Frank (Joseph Frank) u tekstu „Spatial Form in Modern Literature” (1945) govori o spacijalnosti u književnosti kao posledici subverzije hronološkog redosleda inherentnog naraciji (prema Mitchell 1984, 98). **On stoga pokazuje da književnost, kao vremenska umetnost, i slikarstvo nisu dve oprečne umetnosti, te otvara prostor da vizuelne umetnosti sagledamo istovremeno kao spacijalne i temporalne** (prema McClain 1985, 45). Jedan od najupečatljivijih primera „spacijalizacije vremena” u vizuelnim umetnostima je kubizam. Kubistički prostor i vreme su u tesnoj interakciji jer su vizuelni planovi u konstantnom kretanju, pa posmatrač mora da ima svest o vremenu i tome da ne postoje fiksirani vremenski odnosi (McClain 1985, 48).⁴⁶⁷

Etijen Surio ukazuje na neadekvatnost podele na plastičke umetnosti (dizajn, slikarstvo, skulptura, arhitektura) kao prostorne, odnosno fonetske umetnosti (muzika, poezija, ples) i film kao vremenske. Ova klasifikacija, koju je podržao veliki broj estetičara, od Hegela do Desoara, potiče iz Kantove filozofije i njegove diferencijacije čula. Kant, naime, pravi razliku između *spoljnih čula* koja se vezuju za prostor, odnosno *unutrašnjih čula* uslovljenih vremenom. Želja da se poezija i muzika povežu sa unutrašnjim svetom dovela je do toga da u estetičkom diskursu plastičke umetnosti budu lišene vremenske dimenzije (Souriau 1949, 295). Međutim, ako umetnosti vremena određujemo prema vremenu percepcije kao prakse koja podrazumeva sukcesiju momenata, a umetnosti prostora kao umetnosti koje opažamo u jednom trenutku, dolazimo do problema – jednu sliku ne možemo da sagledamo samo na osnovu jednog pogleda. Posmatranje slike, Surio ističe, podrazumeva „vreme kontemplacije” (cit. Souriau 1949, 294). Tačnije, sve umetnosti podrazumevaju „vreme kontemplacije” koje je ispunjeno „sukcesivnim fizičkim činjenicama” (cit. Souriau 1949, 295). Pored *vremena kontemplacije* kao psihološkog vremena, Surio govori i o vremenu koje je inherentno strukturi dela, odnosno o „unutrašnjem vremenu” umetničkog dela (Souriau 1949, 297). **Surio smatra da svako umetničko delo predstavlja univerzum za sebe, tj. celinu koja je izgrađena od mreže vreme-prostor, te da bi**

⁴⁶⁶ Noel Kerol (Noël Carroll) ističe da je reprezentativnost dovedena u pitanje u 19. veku sa pojavom fotografije. Naime, tada vizuelne umetnosti odstupaju od težnje podražavanja i kopiranja realnosti. Takav 'trend' najpre prate nemački ekspresionisti, kubisti, predstavnici akcionog slikarstva, minimalisti (Carroll 1999, 24).

⁴⁶⁷ Kao primer spacijalizacije vremena u vizuelnim umetnostima Majkl Frid (Michael Fried), u tekstu „Art as an Objecthood”, govori o minimalizmu za koji je karakteristično fokusiranje na *trajanje iskustva*. Prema njemu, ova odlika razdvaja radove minimalista od primera modernističkog slikarstva i skulpture (Fried 1967/1993, 832).

sve umetnosti trebalo, dakle, da razumemo u okviru ovog kontinuuma (Souriau 1949, 294). Ali, važno je reći da se unutrašnje vreme i prostor dela razlikuju od realnog vremena i prostora – na primer, vreme čitanja dela se razlikuje od sukcesije događaja u samom delu kao „zamišljenom univerzumu” (što znači da Surio razlikuje vreme dela i vreme njegovog izvođenja) (Souriau 1949, 297). Nema sumnje da je vreme bitno za plastičke umetnosti, i to u njegovom dvostrukom obliku: kao *vreme kontemplacije* i kao *unutrašnje vreme*, pri čemu je važno reći da oba vremena deluju u interaktivnom i prožimajućem odnosu (Souriau 1949, 300).⁴⁶⁸ Ipak, iako su ova dva tipa vremena svojstvena kako plastičkim umetnostima, tako i muzici, među njima postoje razlike, na koje Surio ukazuje. Dok je u muzičkom (teatarskom ili koreografskom) delu redosled sukcesivnih delova (kao momenata) konstantan, izmeren i određen, pa samim tim i perceptivni tok, u slikarstvu, skulpturi, arhitekturi ovaj redosled nije unapred definisan, već je uslovljen delovanjem posmatrača i njegovim vremenom (Souriau 1949, 295).⁴⁶⁹ Jer, vreme u muzici ima određeni početak i kraj (trajanje dela) i širi raspon trajanja (od nekoliko minuta do nekoliko sati), u slikarstvu nije precizirano vreme konkretnog prisustva dela (Souriau 1949, 300, 301). Takođe, činjenica je da se u muzici vreme struktura i 'meri' pomoću ritma. O ritmu kao „spacijalnom ritmu” možemo da govorimo i na primeru plastičkih umetnosti, ali samo ukoliko postoji kontinuirana sukcesija obrazaca u vidu ciklične repetitive bazične šeme, što ne mora da bude čest slučaj, pogotovo ne u oblasti skulpture (Souriau 1949, 303). Sa druge strane, moguće je, uz oprez, razmatranje „temporalnog ritma” – neke teme na slici mogu da budu organizovane ritmički u vremenu, što ipak nije konstantni princip vizuelnih umetnosti (Souriau 1949, 303). Ako se razmotri pitanje tempa, ponovo su uočljive razlike među ovim oblastima: u muzici je tempo kvalitativna kategorija definisana konkretnim odrednicama, što se ipak teže postiže u slikarstvu jer ne postoje objektivna sredstva kojima bismo mogli da utvrdimo tempo u vizuelnoj sferi (iako i tempo može da bude parametar za razmatranje vizuelnih umetnosti) (Souriau 1949, 305). **Zbog svega navedenog Surio govori o „korespondenciji umetnosti” (npr. metrika nalazi svoju primenu i u muzici i u poeziji), pri čemu posebno ukazuje na 'pogodnost' muzičkih modela za primenu u drugim umetničkim kontekstima: „One reči koje mogu da**

⁴⁶⁸ Žan Fransoa Liotar razlikuje nekoliko vrsta vremena kada govori o slikarstvu: on izdvaja vreme koje je potrebno da se naslika slika, vreme potrebno da se gleda i razume slika, vreme tokom kojeg delo referira, vreme koje je potrebno da slika 'dođe' do posmatrača i vreme koje čini sliku (vreme slike) (Lyotard 1991, 78).

⁴⁶⁹ Međutim, Surio ipak izdvaja jedan slučaj nemuzičke umetnosti koja podrazumeva muzički princip percepcije: reč je o umetnosti pejzaža. Na primer, dobro organizovan vrt predstavlja kolekciju stilizovanih scena koje se nižu na način melodijske sukcesije (Souriau 1949, 296).

budu upisane u leksiku drugih umetnosti, su pre svega one reči koje su upisane u rečnik muzike“ (harmonija, ritam, melodija) (cit. prema Difren 1989, 166).⁴⁷⁰ Ovo 'obelodanjenje' veza među umetnostima uticalo je i na promenu statusa umetnika, kako kaže Surio krajem 1960-ih. **Umetnici više nisu ni slikari, ni skulptori, ni pesnici, ni muzičari, već oni koji tragaju za potpuno novim sredstvima izraza.** Ovi svestrani umetnici „ne stvaraju ni skulpture ni sonate, već 'zvukovne meta-robote'; oni ne slikaju slike već kreiraju 'obojene algoritme' ili 'igre hromatskih varijacija'. **Ovi umetnici su višestrani istraživači”** (Souriau 1968, 66). Surio, dakle, ukazuje na profilisanje svestranih višemedijskih umetnika, koji iskoračuju iz primarnih oblasti delovanja i osvajaju nove prostore, a ovakav tip stvaralaca, videćemo, posebno će se biti karakterističan za sfere rada sa zvukom.

Teodor Adorno, kritikujući postupke Stravinskog, ukazuje da se početkom 20. veka u muzici desila konverzija temporalnih odnosa u spacijalne odnose, jer se kompozicija više ne odvija kroz razvoj, već u vidu naprslina koje presecaju muzički tok (Adorno 1968, 206). Na sličan način on objašnjava i Debisijevu muziku – njegova ostvarenja se ne doživljavaju kao proces sa određenim tačkama napetosti i smirenja, nego kao nizanje boja i površina, baš kao na slikarskom platnu (Adorno 1968, 207). No, pre ovih kompozitora, **prostorno-površinsku koncepciju muzike najavio je Wagner muzičkim dramama koje, kako Adorno smatra, zbog vremenski dispartnog nizanja površina predstavljaju začetke translacije vremena u prostor** (Adorno 1968, 208, 211). Čini se da je upravo koncept *Gesamtkunstwerka*-a imao presudnu ulogu za dalji razvoj ideje o ujedinjenju umetnosti, iako se primeri umetničkog sadejstva mogu naći, kako je naglasio Alen Vajs, u svim umetničkim epohama (Weiss 2008, 12). Jer, pokazalo se da je Vagnerov model „dovoljno fleksibilan da može da se primeni na principijelno sve kombinacije i transformacije u okviru mogućih zamisli realizovanja svakovrsnih spojeva i prožimanja raznih umetničkih oblasti”, odnosno prožimanja i koegzistiranja različitih medija (Veselinović-Hofman 2010, 42). Ovde bismo mogli da pronademo još jedan argument u prilog muzici kao oblasti iz koje se profilisala ideja o *zvukovnoj umetnosti* kao višemedijskoj praksi.

Ovakva 'transformacija' muzike koja je usledila pred naletom dominacije vizuelnog za Adorna predstavlja znak da je muzika „abdicirala” (Adorno 1968, 210). Adorno zapravo ističe da je usled sve intenzivnijeg razvoja i dominacije slikarstva **muzika pristala da prihvati pravila**

⁴⁷⁰ Takođe, reč „ton” može da referira na svojstvo i kvalitet određene boje, odnosno „boja” na kvalitet zvuka.

vizuelnih umetnosti kako bi obezbedila sopstvenu poziciju u umetničkom svetu. Takvim izborom desio se ključni preokret koji je označio kraj bergsonijanizma u muzici; preokret kada je *temps durée* zamenjeno sa *temps espace* (Adorno 1968, 211). Ipak, bez obzira na ove promene, muzika je za Adorna temporalna umetnost, *Zeitkunst*, a muzička forma je zapravo temporalna organizacija muzike čiji ideal je njena specijalizacija (Adorno 1995, 66). Sa druge strane, to ne znači da slikarstvo kao umetnost prostora, *Raumkunst*, predstavlja negaciju muzike kao umetnosti vremena, te da ne može ostvariti specifičan dinamizam, nalik muzičkom. Naprotiv, muzika i slikarstvo se prožimaju i spajaju putem procesa „pseudomorfoze” (Adorno 1995, 67). Drugim rečima, **umetnost se približava drugoj umetnosti imitirajući je tako što se udaljava od ograničenja sopstvenog materijala** (Adorno 1995, 67). U svakom slučaju, 20. vek beleži novi tretman vremena, posebno izražen u elektronskoj muzici u kojoj kompozitori 'upravljaju' tonovima (zvukovima) na isti način kao što slikari 'upravljaju' bojama (ovde je reč, pre svega, o homofonoj muzici sačinjenoj od 'blokova', a ne od 'linija') (Adorno 1995, 68). Dakle, ono što je bilo karakteristično za muziku (do pojave Šenberga, Berga, Veberna) – razvoj, tematski prelazi, tj. temporalna organizacija, sada postaje irelevantno (Adorno 1995, 68). A ono što je svojstveno slikarstvu, sada dobija na značaju u muzici: muzika se javlja u prostoru, a spacijalne fenomene prepoznavamo u muzici; zapis kao prostor je uslov objektivacije muzike; slikarska terminologija se može odnositi i na muziku (kao npr. „tonska boja”) (Adorno 1995, 70, 73).⁴⁷¹ Sa druge strane, za govor o slikarstvu može se upotrebiti terminologija koja se vezuje za muziku (harmonija, boja disonance); iako je za sliku karakterističan simultani poredak, vreme je imanentno slikarstvu jer vremenska dimenzija obezbeđuje tenziju koja se ogleda u procesu sinteze elemenata u simultani poredak (Adorno 1995, 74, 69). Prožimanje među umetnostima, dakle, nije samo posledica muzičkih i umetničkih dešavanja, te razmišljanja o pitanju identiteta umetnosti, već stanja koje je najpre prouzrokovano globalnim promatranjima vremena i prostora poteklim iz različitih sfera – teorijske, filozofske (fenomenološke, egzistencijalističke), muzikološke.

⁴⁷¹ Žan-Luj Šretijen (Jean-Louis Chrétien), jedan od predstavnika francuske nove fenomenološke misli, slikarstvu pripisuje tišinu kao 'svojstvo'. Šertijen tvrdi da su tišina i slikarstvo „antifoni par” jer mi prvo slušamo tišinu oko slike, a tek onda tišinu slike. U tom smislu, opažanje tišine slike je važan korak u percepciji (Šretijen, prema Clingerman 2004, 134).

„Mozak je prostorno-vremenska masa“⁴⁷²

Edvard Sodža, analizirajući razvoj moderne kritičke misli, konstatuje da su sredinom 19. veka koncepti istoričnosti kao temporalnosti i prostornosti delovali u stanju približne ravnoteže. No, tokom poslednjih decenija 19. veka, primećeno je da prostor biva potisnut u drugi plan, usled rastućeg istoricizma, te postaje tretiran kao hermetična kategorija.⁴⁷³ Njegovo mišljenje je da je jedan od glavnih 'krivaca' za 'devalviranje' prostora Anri Bergson (Massey 2008, 21). Prema Bergsonu trajanje možemo da shvatimo kao čisto trajanje (unutrašnje trajanje, proživljeno trajanje ili iskustveno vreme) i kao trajanje koje je spacijalizovano, odnosno izmereno (ili konvencionalno vreme) (prema Tadić 2006, 519). Unutrašnje trajanje postaje spoljašnje kao spacijalizovano vreme, odnosno nastaje konvertovanjem vremena u prostor (prema Harley 1996, 39). Stoga, moguće je razlikovati realno vreme kao trajanje i spacijalizovano vreme koje predstavlja simbol vremena, odnosno vreme koje se simbolički predstavlja i meri pomoću prostora (jer vreme nije merljivo, već samo prostor) (Bergson 1922/2002, 211, 213). To znači da jedno, homogeno trajanje ne postoji, kao što postoji homogeni realni prostor (u kom inače nema trajanja), iz čega je jasno da su za Bergsona vreme i prostor opozitne kategorije (Bergson 1922/2002, 216; prema Tadić 2006, 517). Bergson će proglasiti postojanje jednog, opšteg trajanja kao trajanja življenja („življenog” vremena, fr. temps vécu), čime će definitivno postaviti prostor u podređenu poziciju (prema Tadić 2006, 517; upor. Gostuški 1968, 157).⁴⁷⁴

Opsesija vremenom i istorijom koju je proklamovao 19. vek, nastavljena je i u prvoj polovini 20. veka, da bi tek **krajem 1960-ih godina počela reafirmacija prostora** (u začecima postmoderne humane kritičke geografije), a **krajem 20. veka, kako je Fuko rekao, i najava početka „epohe prostora”** (Sodža 2013, 11, 20).⁴⁷⁵ Međutim, **ova reafirmacija podrazumevala je sagledavanje prostora u odnosu prema vremenu**, što se može pratiti od

⁴⁷² Delez 2010, 97.

⁴⁷³ Ipak, ne sme se zaboraviti da su početkom 20. veka vreme i prostor stupili u interaktivniji odnos. Ovo se dogodilo zahvaljujući Ajnštajnovoj *specijalnoj teoriji relativiteta* (1905) zasnovanoj na ideji uspostavljanja prostorno-vremenskog kontinuuma kao četvorodimentionog prostora (tj. kao trodimenzionalnog prostora sa vremenom kao četvrtom dimenzijom), odnosno na ideji relativnosti vremena i prostora.

⁴⁷⁴ Uz to, Bergson još dodaje da je um spacijalno orijentisan, ali da je sve ono što je kreativno uslovljeno vremenom. Zato je potrebno da se napravi otklon od spacijalizacije koju nam nameće um i srž življenja potraži u vremenskoj dimenziji (prema Massey 2008, 24).

⁴⁷⁵ Zanimljivo je da definicija prostora, na primer po Oksfordskom rečniku engleskog jezika, podrazumeva i vremensku dimenziju. Termin „prostor” može da označava vremenski interval između dva događaja („kola su im ukradena u razmaku od tri dana”). Termin „spacijalnost” takođe sadrži i značenje koje ukazuje na vreme: spacijalno je ono što postoji simultano ili istovremeno (Harley 1996, 19).

1980-ih godina. Tada je došlo do: „širenja debate o teoretizaciji prostora i vremena, geografije i istorije, ne samo u socijalnoj teoriji, već i u drugim oblastima kritičkog diskursa, u umetnosti, arhitekturi, književnosti, filmu, popularnoj kulturi i savremenoj politici” (Sodža 2013, 64–5). Za ovakvu problematizaciju najpre je zaslužan filozof Anri Lefevr koji, kao što sam pomenula, prostor ne sagledava kao objektivni koncept, već kao apstrakciju koja postaje konkretna u društvenom, ekonomskom, političkom, kulturnom kontekstu, odnosno u mreži ovih odnosa (prema Stanek 2007, 62–3). Prostor je, prema Lefevru, koncept koji pulsira, teče, razvija se, koncept kojeg odlikuju različiti pokreti, ritam; prostor, dakle, egzistira i kao vremenska kategorija (prema Merrifield 2006, 105, 28). Tačnije, **vreme i prostor deluju u uzajamnom odnosu** (Lefebvre 1992/2007, 15). Zbog toga, **Lefevr kaže da muzičko vreme ne može da se tretira izvan prostora jer su vreme i prostor i na ovom polju u 'savezništvu'** (Lefebvre 1992/2007, 60). U ostvarivanju ove interakcije presudna je uloga ritma, kao izvorno muzičkog parametra. U ovom slučaju, ritam ne predstavlja pokret, brzinu, mehaničnost, već ponavljanje u vremenu i prostoru (ponavljanje pokreta, gestova, akcija, situacija, razlika) (Lefebvre 1992/2007, 6, 15). Dalje, na ovom tragu, Fuko govori o savremenoj epohi kao o epohi jukstapozicija i simultanosti, što je posledica pojave strukturalizma. **Upravo je strukturalizam omogućio ukrštanje vremena i prostora, odnosno doveo je do spacijalizacije istorije kao vremena** (Foucault 1967/1984, 1; Fuko prema Sodža 2013, 29).⁴⁷⁶

No, nisu teoretičari prostora prvi ukazali na ove veze. Predstavnici fenomenološke i egzistencijalističke misli najpre govore o prostorno-vremenskim relacijama, na liniji kritike i reproblemizacije Bergsonovih koncepata. Edmund Huserl (Edmund Husserl) tako uočava analogije između prostora i vremena. Baš kao što ne možemo da govorimo o objektivnom prostoru, jer objektivno-prostorni odnosi ne postoje (već samo „kvaziprostorni”), tako ne možemo da razmatramo ni objektivno vreme nego samo doživljaje koji obrazuju specifične temporalne sadržaje. Jer, objektivni prostor i objektivno vreme predstavljaju transcendencije, „fenomenološku datost čijom se empirijskom apercipijom zasniva odnos prema objektivnom” (vremenu ili prostoru) (Huserl 2003, 11–2, 14). Prostor i vreme su u tom smislu izjednačeni

⁴⁷⁶ Do ovoga se došlo usled negiranja koncepta narativnosti koja je interpretirana kao temporalnost. Stoga, struktura se doživljava kao atemporalni, zatvoren, sinhronijski koncept koji se izjednačava sa prostorom (prema Massey 2008, 37). Tek je poststrukturalizam doneo otvaranje strukture u smeru uvažavanja temporalnosti (Massey 2008, 42).

fenomeni.⁴⁷⁷ Tako za Merlo-Pontija **subjekt postoji ovde i sada; subjekt je prostorno-temporalno biće jer duša i telo nisu odvojeni entiteti, baš kao ni prostor i vreme. Naše telo ne postoji u prostoru ili u vremenu, već ono 'naseljava' i prostor i vreme** (prema Harley 1996, 42). Pri tome, za njega prostor i vreme nisu realni fenomeni, već koncepti koji se konstituišu u našoj svesti. Naime, „prostor nije sredina (stvarna ili logička) u kojoj se raspoređuju stvari, nego sredstvo kojim postaje moguć položaj stvari” (Merlau-Ponty 1978, 257). Takođe, i vreme nastaje iz našeg odnosa sa stvarima: vreme nije stvaran proces, već samo dimenzija svega što jeste. Vreme, stoga, „nije linija nego mreža intencionalnosti” (Merlau-Ponty 1978, 425, 421, 430).

Sensus communis

Značajno je reći da Merlo-Ponti govoreći o prostorno-temporalnim odnosima, ukazuje i na međusobnu komunikaciju čula. On **percepciju sagledava kao međučulni proces** koji se odvija u našem telu kao sinergijskom sistemu: „**percepcija ujedinjuje naša senzorna iskustva u jedan jedinstveni svijet**” (Merlau-Ponty 1978, 239, 244, 247).⁴⁷⁸ U tom smislu, iskustvo odvojenih čulnih osećaja događa se samo kada se posebno fokusiramo na to (recimo, kada „fiksiramo”, pogled), odnosno kada odvojimo fiksiranu regiju od ostatka perceptivnog polja (Merlau-Ponty 1978, 239, 240). Međutim, ni tada vizuelnost i spacijalnost ne mogu da budu odeljene kategorije: „ako hoću da se zatvorim u jedno od mojih osjetila, i neka se, na primjer, čitav projeciram u svoje oči i odam modrini neba, uskoro više nisam svjestan da gledam [...] nebo prestaje biti 'vizualna percepcija' da bi postalo moj časoviti svijet” (Merlau-Ponty 1978, 239). Zato je teško ograničiti iskustvo na samo jedan senzorni registar jer se ono spontano 'razliva' prema ostalim čulima: na primer, auditivni ritam doprinosi udruživanju kinematografskih slika, a zvukovi imaju

⁴⁷⁷ Ovaj 'trend' sledi i Dragutin Gostuški koji zastupa stav da vreme i prostor nisu u antitetičnom odnosu. Jer, kako on tvrdi, prostor i vreme izgrađeni su na „jednom jedinstvenom supstratu”. Prostor određuje egzistiranje pojedinačnih tela, a vreme pokret tih tela. Drugim rečima, „Prostor i Vreme su dve simetrično postavljene forme u kojima se svet može posmatrati potpuno nezavisno” (Gostuški 1968, 158). Imajući ovo u vidu, Gostuški tvrdi da se jedno slikarsko delo i jedno muzičko delo nalaze uvek u istom koordinatnom sistemu, te da je poređenjem muzike i slikarstva moguće uspostavljanje analogija između „fenomenološki prostornog” i „fenomenološki vremenskog” (Gostuški 1968, 207). U tom smislu, Gostuški govori o „elementima komparativne morfologije”, koji se uspostavljaju u ravni tačka – ton, prava linija – 'protegnuti' ton, melodijska linija – kontura crteža itd. (Gostuški 1968, 206).

⁴⁷⁸ Još je Aristotel govorio o interakciji između pet čula, odnosno o mogućnosti da individualna čula simultano percipiraju, upotrebljavajući sintagmu *sensus komunis* (lat. *sensus communis*, zajedničko čulo ili zdrav razum).

sposobnost da modifikuju slike i boje (intenzivni ton čini slike intenzivnijim, tihi ton čini ih tamnijim i sl.) (Merlau-Ponty 1978, 241).⁴⁷⁹ Imajući sve ovo u vidu možemo da konstatujemo da **nije samo percepcija muzike višечulni proces, kako ističe Lipman, već i percepcija vizuelnih umetnosti, pa se možda baš ovde, u višечulnosti/međuchulnosti naslućuje ključ za razumevanje korespondencija između muzike i vizuelnih umetnosti, odnosno 'razlabavljenje' njihovih granica koje je dovelo do njihovog međusobnog 'približavanja' i pojave zvukovne umetnosti** (do mogućeg rešenja ću doći u završnom delu poglavlja). Stoga, ne čudi da se ideja o interakciji među čulima javila sredinom prošlog veka, upravo u trenutku kad je ispoljena intenzivnija potreba za učestalijim ukrštanjem različitih medija usled razvoja tehnologije, a pred pojavu krize modernizma. U tom kontekstu, interakcija među umetnostima, odnosno hibridnost postaje neminovnosti savremenih umetničkih praksi.

Na ovim temeljima razmišlja Salome Fogelin. Ona sagledava relacije između prostora i vremena u procesu slušanja, nastojeći da pokaže da ove kategorije ne stoje u dijalektičkom odnosu. Dakle, vreme ne isključuje spacijalne manifestacije, a prostor ne isključuje temporalnu dimenziju. **Prostor i vreme nisu opozitne kategorije, ali nisu ni kategorije koje se dopunjuju, već koje se sučeljavaju vis-à-vis** (Voegelin 2010, 124). Kako bi ukazala na čvrstu integrisanost ova dva fenomena, Fogelin ih i ortografski objedinjuje, koristeći termin *vremeprostor* (eng. timespace). Njime ukazuje na kompleksan **senzorni koncept u kojem elementi čuvaju individualnost, ali u odnosu izrazite kohezije** (Voegelin 2010, 124–5). Ovakav sklop nastaje upravo zahvaljujući **slušanju**, odnosno slušajućem subjektu i njegovom iskustvu slušanja koji omogućava ovu sintezu (Voegelin 2010, 125). Jer, slušanje nije aktivnost čujenja zvuka, već interakcije sa senzornim materijalom (Voegelin 2010, 150).

O prirodi čula razmišlja i Mikel Difren (Michel Dufrenne). Iako ističe neravnopravan odnos između čula vida i sluha, jer se oko ponaša autoritativno i imperijalistički, dok uho „operiše sa mnogo više diskrecije”, Difren ipak akcentuje veze između ova dva sveta (Difren 1989, 30, 126). Difren najpre kaže: „**Ono što je zajedničko oku i uhu jeste to da su oba – na površini organizama – čulni organi: oni pripadaju istom domenu čulnosti. Ali one čine dvojtvo usled toga što oni u tom domenu vrše različite funkcije...**” (Difren 1989, 37). Dalje,

⁴⁷⁹ Da je naše perceptivno iskustvo multimodalno, potvrđuju brojna psihološka, empirijska istraživanja (Nanay 2012, 353). Stoga, vizuelni stimulusi podjednako kao i zvukovni učestvuju u percepciji muzike (Nanay 2012, 355). Vizuelni stimulusi mogu da akcentuju muzičku formu, ali mogu i da predstavljaju njenu kontrapunktsku 'liniju'; multimodalni efekti prepoznaju se i u filmskoj muzici (Nanay 2012, 357–8).

i oko i uho su čula koja pribavljaju najpreciznije informacije o svetu, a oba čula se definišu i kao „čula sa distancom” (Pradines, prema Difren 1989, 41).⁴⁸⁰ Na kraju, on konstatuje: „Oči su te koje vide, a uši one koje čuju, ali ja svakako mogu isto tako reći da vidim svojim ušima i da čujem svojim očima”⁴⁸¹ (Difren 1989, 49).⁴⁸² Dakle, bez obzira na ova ’ukrštanja’ koja se odvijaju u istom domenu čulnosti, čula mogu da zadrže sopstvene specifičnosti (Difren 1989, 168). Ovu zamenu ’ingerencija’ čula proisteklu iz njihove međusobne interakcije, Difren predočava na primeru umetnosti koje je isprava postavio kao opozitne prakse – muzike i slikarstva.⁴⁸³

Govoreći o muzici Difren najpre ističe da „vidljivo” može da bude u službi „čujnog” na nivou zapisa, te da je upravo razvoj muzičkog pisma uslovio sve veći uticaj oka na uho (Difren 1989, 175, 180).⁴⁸⁴ Evolucija i oslobađanje pisma u sadejstvu je sa evolucijom i oslobađanjem muzike i proširenjem muzičkog polja pronalaženjem novog inventara zvukova, čiji dalji tok razvoja može da se odvija u dva „ekstremna” pravca: s jedne strane, muzika može da nastavi da se kreće stazom vizuelizacije do sopstvenog poništenja, kada će muzičar postati slikar ili crtač; drugi pravac vodi do emancipacije muzike koja stavlja fokus na zvuk po sebi (za šta je, prema njegovom mišljenju, zaslužan Kejdž i njegovi američki savremenici) (Difren 1989, 181–2, 221). Prvi tok ukazuje i na vezu između muzike i slikarstva. Izuzimajući partituru koja može da bude pikturalni objekt, Difren „slikarsko-bivstvo” muzike pronalazi na drugoj strani: strani koja muziku postavlja kao praksu reprezentovanja realnog (što je, dakle, tradicionalni cilj slikarstva). U tom slučaju možemo da sagledamo muziku kao praksu koja imitira slikarstvo, odnosno kao

⁴⁸⁰ Dejvid Barou (David Burrows), nasuprot Difrenu, navodi da je vizuelni svet onaj koji percipiramo na distanci. Zato je svet koji spoznajemo vizuelnom percepcijom objektivniji. Gledanjem dolazimo do činjenica, a slušanjem do glasila jer je iskustvo slušanja polivalentno, dvosmisleno, neizvesno (Burrows 1998, 285).

⁴⁸¹ U prevodu sa francuskog na srpski stoji: „Oči su te koje vide, a uši one koje čuju, ali ja svakako mogu isto tako reći da vidim svojim očima i da čujem svojim ušima” (Difren 1989, 49). Pretpostavljam da se ovde potkrala greška u prevodu (koja takođe svedoči o ukorenjenoj neopravdanoj potrebi da ’delimo’ čula), što nažalost nisam mogla da proverim jer mi nije bio dostupan originalni tekst. Imajući u vidu kontekst u kojem se našla ova rečenica i Difrenove stavove, odlučila sam se da je izmenim, uz obećanje da ću prvom prilikom konsultovati Difrenov originalni rukopis.

⁴⁸² Žan-Lik Nansi (Jean-Luc Nancy), sa druge strane, ukazuje na diferencijaciju čula koju je uspostavila Mišel Grango (Michelle Grangaud): „Ja mogu da čujem ono što vidim: klavir ili lišće koje raznosi vetar. Ali, ja nikada ne mogu da vidim ono što čujem. Između gledanja i slušanja ne postoji reciprocitet” (Nancy 2007, 10).

⁴⁸³ Kao paradigmatičke kontrastne umetnosti Difren izdvaja muziku i slikarstvo. Dok muzika predstavlja umetnost koja nema predstavjački potencijal i koja se odvija u vremenu, slikarstvo je reprezentacijska umetnost koja se manifestuje u prostoru (Dufrenne 1973, 241). Kasnije, Difren će preformulisati ovu tezu kada će uočiti da ovde dve umetnosti ne moraju da budu sagledane kao opozitne.

⁴⁸⁴ Ovde se Difren poziva na Buleza koji kaže: „Uho, prsti [...] ne bi bili u stanju da na sebe preuzmu brigu oko najvažnijih zadataka invencije i pisanja, invencije uz pomoć pisma čiji osnovni tvorac ostaje oko” (prema Difren 1989, 180).

realističku, a ne apstraktnu umetnost (Difren 1989, 219).⁴⁸⁵ Uspostavljanje ovih analogija implicira i razmatranje pitanja „prostornosti muzičkog”, jer nas uho, isto kao i oko, informiše o smeru, kretanju i prirodi izvora zvuka (Difren 1989, 223). U tom smislu, reč je o akustičkom, objektivnom prostoru u kojem se muzika nastanjuje i okružuje sa svih strana. Pored toga, moguće je izdvojiti i zvukovni prostor kao prostor muzičkog dela (Difren 1989, 224). Iako se ovi prostori razlikuju, na perceptivnom nivou oni su izjednačeni – „zvučni prostor nije ništa više vidljiv nego što je objektivni prostor: mi vidimo stvari u prostoru, ali mi ne vidimo prostor” (Difren 1989, 225). **Sve to nas dovodi to proglašenja „suštinske solidarnosti prostora i vremena”, te uvođenja kategorije prostor-vreme u diskurs o muzici, ali i o slikarstvu** (Difren 1989, 224). Naime, slikarstvo takođe počiva na ovom kontinuumu budući da prostor ne može da eliminiše vremenski element, jer je opažanju potrebno vreme da bi moglo da istraži prostor, te da je temporalizacija prostora simetrična specijalizaciji vremena (Difren 1989, 229).⁴⁸⁶ Stoga, prema ovoj logici, drugi tok razvoja muzike, onaj koji je fokusiran na sam zvuk, kao i na proširenje muzičkog polja, takođe bi trebalo da podrazumeva postojanje ovog kontinuuma. Ovim tumačenjem Difren dolazi do **ideje o zajedničkim svojstvima različitih umetnosti**.

Naime, Difren ovu tezu ispituje govoreći o savremenim umetničkim praksama čiji je zajednički imenitelj pluralizam. Prema njegovom mišljenju, **pluralizam** umetničkih koncepata vodio je do proširenja granica umetničkih polja, odnosno do 'probijanja' granica umetnosti/granica između različitih umetnosti (Difren 1989, 165). To je, dalje, uslovalo formulisanje „**transumetničke**” ideje koja potvrđuje da **među različitim umetnostima** (posebno onima koje opažamo različitim čulima) **postoji zajednička suština koju predočava jedan isti analitički aparat u jedinstvenom univerzumu diskursa** (Difren 1989, 166).⁴⁸⁷ Ova ideja se, prema Difrenu, javila posle pojave novih umetnosti (body art-a, performansa, instalacije, umetnost okruženja) koje stari sistem klasifikacije umetnosti nije 'prepoznao'.⁴⁸⁸ Reč je zapravo o umetničkim praksama koje su se formirale izvan utvrđenih disciplinarnih granica

⁴⁸⁵ Ovo se posebno odnosi na *konkretnu muziku*. Zato Difren pominje stav Fransoa Bernar-Maša koji kaže da muzika iz realnosti prisvaja zvukovne modele (zujanje insekta, šum grada i sl) (Difren 1989, 220).

⁴⁸⁶ U tom kontekstu Difren govori o „muzičkom bivstvu slikarstva” (Difren 1989, 227).

⁴⁸⁷ Koncept *transumetnosti* Difren preuzima od Domenika Nogeza (Domenique Noguez).

⁴⁸⁸ Ovde možemo da uvedemo i pojam „transdisciplinarnosti” koji ukazuje na potrebu za povezivanjem tradicionalno nezavisnih umetnosti. Ovaj koncept se formira iza/izvan tradicionalnih disciplina i podrazumeva uspostavljanje novih veza među disciplinama.

umetnosti i koje, stoga, preispituju njihovu postojanost i fiksiranost.⁴⁸⁹ **Transumetnički koncept, stoga, predstavlja alternativan, fleksibilan model pomoću kojeg će nove, 'nesvrstane' umetnosti biti sistematizovane i povezane, a samim tim biće povezana i čula čije su 'ingerencije' do pojave transumetničke ideje bile strogo podeljene.** Iako Difren smatra da ovo viđenje može da bude diskutabilno, jer *transumetnički* koncept nužno ne podrazumeva i ostvarivanje čulnog jedinstva, tj. „transčulnu” percepciju (ovakav vid percepcije Difren vezuje prevashodno za praksu sinestezije koja 'poništava' pluralizaciju čula),⁴⁹⁰ on ipak ističe da se između različitih umetničkih pojava može prepoznati princip međusobnih „asocijacija” i „korespondencija” koji bi mogao da objedini različita čula (pa samim tim i principe i medije stvaranja) (Difren 1989, 151, 168). Čini se da je u ovom slučaju moguće govoriti o Delezovom pojmu *prevoja* (fr. le pli) u čijoj osnovi je ideja da se samo slične stvari mogu razlikovati, odnosno da samo različite stvari mogu da budu slične (Delez 2010, 226). Dakle, različitost u sličnosti i sličnost u različitosti opažmo zahvaljujući *prevojima* kao diferencijatorima (Delez 2010, 224). U tom smislu, *transumetnički* koncept predstavlja diferencijalnu tačku koja ukazuje na to da umetnost postoji kao linija koja se neprestano odvija, razmotava, razvija (fr. déplier), čega postajemo svesni upravo zahvaljujući mestima njenog previjanja (Delez 2010, 227).

Ako se vratimo na početak ovog poglavlja i setimo teze o pluralnom stanju muzike, koje je postalo izraženo krajem 1970-ih i početkom 80-ih, kao i ideje moguće kategorizacije *zvukovne umetnosti* prema muzičkim parametrima, postavlja se pitanje da li koncept *transumetničkog* može da bude delotvoran u afirmaciji zamisli izjednačavanja ovih kategorija. Takođe, trebalo bi da se zapitamo da li je, u slučaju govora o muzici kao praksi sa više 'lica', tj. praksi koja 'odlazi od sebe',⁴⁹¹ ali i izlazi van sebe, šireći/prelazeći kanonom utvrđene granice, svrsishodnije preformulisati ovaj pojam u pojam *transmuzičkog*. Drugim rečima, da li se može reći da je muzika, makar jedan njen 'ogranak', postala *transmuzika* – muzika s druge strane Muzike (što bi značilo da ona istovremeno ostaje kod i odlazi od sebe)?⁴⁹² Afirmativan odgovor doveo bi nas do

⁴⁸⁹ Prefiks „trans” (lat.), dakle, označava nešto što je preko, iznad, iza, sa druge strane nečega. U smislu govora o granicama, a po analogiji sa terminom „transsonična brzina” koji označava probijanje zvučnog zida, ovaj prefiks može da ukazuje na 'probijanje' granica.

⁴⁹⁰ Pomenuću da Tomas Klifton upravo percepciju muzike doživljava kao sinestezijski proces koji se ostvaruje posredstvom tela kao, po prirodi, sinergetskog sistema (prema Bowman 1998, 273).

⁴⁹¹ Ovde se ponovo pozivam na Radovanovićevo podelu na „muziku koja ostaje kod sebe” – muziku koja zadržava zvučnost kao osnovno svojstvo, i „muziku koja odlazi od sebe” – muziku koja se širi ka drugim umetnostima i medijima (Radovanović 1986, 74–5).

⁴⁹² Pojam *transmuzika*, odnosno trends muzika, referira i na žanr popularne elektornske muzike zasnovane na repetitivnim paternima koji izazivaju hipnotizirajući efekat na slušaoca (Brewster i Broughton 1999, 369). U ovom

novog pitanja: da li, imajući prethodno u vidu, možemo da kažemo da je *zvukovna umetnost* 'posledica' prelaska muzike preko/iza/iznad/izvan sopstvenih granica (ili svojevrsne 'transmutacije' muzike), tj. da je *zvukovna umetnost transmuzička* praksa? Izvesno je da je ideja emancipacije zvuka dovela do dislociranja prvobitnih muzičkih granica koje su se izmestile na višemedijsko/višečulno/hibridno polje delovanja, pa tako i do formulisanja koncepta *zvukovne umetnosti*. **Stoga, u kontekstu govora o razgradnji muzičkih granica, koncept *transmuzičkog* se čini kao delotvoran model za tumačenje novog (drugog) stanja/lica/statusa muzike. Ako je jedna od konsekvenci ove transformacije *zvukovna umetnost*, onda je moguće i određenje ove prakse kao *transmuzičke kategorije*. Upravo zbog toga, muzikologija kao disciplina koja se takođe suočila sa preispitivanjem sopstvenih granica, a usled dislociranja muzičkih granica, može i treba da ponudi sopstvenu aparaturu za problematizaciju ovih novih pojava, odnosno jedno od mogućih diskurzivnih 'sredstava'.**

Međutim, ako se setimo da je upotreba zvuka u sferi vizuelnih umetnosti takođe dovela do širenja granica i ove oblasti, onda **nije pogrešno ni da *zvukovnu umetnost kategorizujemo kao transvizuelno-umetnički koncept***. Složimo li se sa činjenicom koju je istakao Difren da su *transumetnosti* različite umetničke prakse koje se mogu svesti na zajedničke principe (ili Vajsovom tezom da su sve umetnosti svodljive jedne na drugu) onda možemo da konstatujemo da je **umetnički rad sa zvukom zbog zvuka (ili sa zvukom *po sebi, ka sebi i od sebe*) princip koji povezuje transfigurirano polje muzike i vizuelnih umetnosti**. Jer, kao što sam već navela, *zvukovna umetnost* nastaje iz/iza/izvan proširenih polja muzike i vizuelnih umetnosti i predstavlja iskorak u odnosu na uspostavljene norme ovih disciplina jer ih na izvestan način revitalizuje. Drugim rečima, *zvukovna umetnost se javlja kao transverzalna linija preseka/prevoja ova dva toka, pa je možemo tumačiti i kao *transmuzičku* i kao *transvizuelnu praksu, odnosno kao transumetnički koncept*⁴⁹³ koji povezuje linije muzike/*transmuzike* i vizuelnih umetnosti/*transvizuelnih umetnosti*.⁴⁹⁴ Kako prefiks „trans” po značenju može da se*

slučaju radi se o muzici koja odlazi s druge strane svesti. Termin „trans-muzika” upotrebljava i Vladan Radovanović (vidi Radovanović 1981).

⁴⁹³ Dunja Kukovec govori o novim umetničkim pojavama kao o „tranzitornim umetnostima” – umetnostima koje preispituju medijske i disciplinarne granice. *Tranzitorna umetnost* je fleksibilna, mobilna, prolazna, nestabilna, prilagodljiva praksa korespondentna današnjem dobu u kojem se gube graničnici između unutrašnjosti i spoljašnjosti (Kukovec <http://www.t-r-a-c-e-s.net/component/content/article/7-openzone/188-what-is-transitory-art>) (pristupljeno 12. februara 2014).

⁴⁹⁴ Ostaje nam još da razmislimo da li onda *zvukovna umetnost* postaje *transzvukovna umetnost*? Ili je reč o *zvukovnoj transumetnosti*? Ili, pak, ona ostaje *zvukovna umetnost* koja je istovremeno i *transumetnost*, tačnije

poveže sa terminom „beyond” (pre svega sa njegovom predloškim oblikom koji ukazuje na nešto što postoji izvan granica i opsega) ponovo ću se vratiti na naslov Lihtove knjige *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Iako Liht sagledava *zvukovnu umetnost* prvenstveno kao praksu koja je 'otišla' od muzike,⁴⁹⁵ što nije u skladu sa mojim tumačenjem, on takođe nagoveštava *transumetnički* kvalitet (beyond), ali i *transverzalni* (between) potencijal ove discipline. Upravo je ovo još jedna potvrda da ideja o *zvukovnoj umetnosti* kao *transumetničkoj* pojavi može da funkcioniše kao adekvatan model za problematizaciju umetničkog rada sa zvukom.⁴⁹⁶

Na kraju, važno je još dodati da se u procesu presecanja ovih linija dualizmi auditivno – vizuelno, performativno – reprezentacijsko (vreme – prostor) takođe ukrštaju jer svaki element ovog para prelazi sopstvene granice, čime dolazimo do koncepta performativnosti vizuelnog, odnosno reprezentativnosti auditivnog kao osobenosti *zvukovne umetnosti*. Iako sam uspostavila podelu na *performativnu* i *reprezentacijsku zvukovnu umetnost*, kako bih prevashodno ukazala na poreklo ove dve 'struje', njihovu ontološku i fenomenološku osnovu, te na prevagu određenog tipa mišljenja i rada sa zvukom, mora se imati u vidu, kao što sam već naglasila, da ova dva toka u jedinstvenom poetičkom kontekstu često funkcionišu u interakciji. *Zvukovna umetnost* kao *transumetnički* koncept, stoga, od umetnika zahteva *nomadski* način delovanja, tj. delovanja „u sredini” (između medija, vremena i prostora, performativnosti i reprezentativnosti) (Delez, prema Bidima 2010, 158). Umetnik koji radi sa zvukom je onaj koji menja uloge, koji, kao i *nomad*,⁴⁹⁷ vođen idejom za istraživanjem i eksperimentisanjem, prelazi granice omeđene definicijama i pronalazi alternativna rešenja u utvrđenom sistemu pravila (vidi Deleuze & Guattari 1987, 381).⁴⁹⁸ Umetnik koji radi sa zvukom, dakle, afirmiše ideju „deteritorijalizacije” kao procesa napuštanja ili rekonstituisanja određene teritorije (muzike, odnosno vizuelnih umetnosti), zalažući se za 'slabljenje' fiksiranih relacija i stvaranje novog poretka (alternativnog

transumetnost zvuka (baš kao što je to i muzika kao *transmuzika*)? Iako se *zvukovna umetnost* zasniva na primeni određenih principa, metoda i sredstava vizuelnih umetnosti (koji, dakle, prelaze granice zvuka/zvučanja), osnovno sredstvo stvaranja u ovoj sferi ipak ostaje zvuk, zbog čega bih odbacila prvu sintagmu. Sa druge strane, preostali termini – „zvukovna transumetnost” i „transumetnost zvuka” mogu da figuriraju kao prikladni sinonimi.

⁴⁹⁵ Vidi str. 40–1.

⁴⁹⁶ U vezi sa ovim pogledaj i diskusiju vođenu u I poglavlju rada, odnosno potpoglavlja: „*Sound art* između kategorija?”, „*Sound art* kao nemuzička/vizuelna kategorija?”, „*Sound art* kao muzička kategorija?”.

⁴⁹⁷ U tom smislu, moguće je uspostaviti analogije između prefiksa „trans” i grčke reči „nomos” koja označava prostor izvan zidina grada, prostor koji ne podleže zakonima *polis*a (Deleuze & Guattari 1987, 380).

⁴⁹⁸ Sintagma „umetnik nomad” može da se odnosi i na umetnike koji često menjaju svoje geografsko mesto boravka i delovanja (vidi Rand i Felty 2013).

u odnosu na utvrđeni sistem) (Parr 2010 69, 72; Deleuze & Guattari 1987, 382). **Umetnik koji radi sa zvukom, stoga, deluje kao *transumetnik* – umetnik koji je angažovan u tranzitivnom prostoru između kategorija (što ga ne čini ništa manje umetnikom u odnosu na umetnike koji stvaraju u okviru kanonom priznatih granica).**⁴⁹⁹

Kao što sam već u više navrata naglasila, ovakav ishod uslovljen je **razvojem tehnologije**, odnosno, kako Žak Atali kaže, pojavom „nomadskih objekata” (najpre kompjutera) koji danas postaju sve lakši i jednostavniji za rukovanje, pa samim tim i dostupniji široj populaciji (Atali 2010, 113).⁵⁰⁰ U vezi sa tim, Atali govori i o „nomadskoj sveprisutnosti”, situaciji koja će svakome na svakom mestu omogućiti priključivanje na sve informatičke mreže, te povezivanje u prostoru i vremenu (Atali 2010, 112, 116). Ovaj fenomen, prema Ataliju, uticaće (ili već utiče?) i na medijsko stapanje različitih umetnosti:

neće se više razaznavati šta potiče od slikarstva, vajarstva, filma ili književnosti. Knjige će pripovedati priče s trodimenzionalnim slikama. Skulpture će igrati uz note nove muzike zajedno s gledaocima. Igre će postati sve ustaljeniji način stvaranja, imaginacije, informisanja, podučavanja, nadzora, poboljšavanja samopouzdanja i osećaja zajedništva... (Atali 2010, 114–5).

Tumačeći budućnost u sadašnjosti, odnosno sadašnjost kao budućnost, Atali naglašava da će se ovo stapanje desiti pre 2030. godine.⁵⁰¹ No, da bismo došli do budućnosti, potrebno je da sagledamo sadašnjost kao savremenost. Zato ću u nastavku rada nastojati da pokažem na koji način ideja o *zvukovnoj umetnosti* kao *transumetničkoj* kategoriji funkcioniše u okviru konkretnih poetičkih praksi, tj. na primeru sagledavanja teorija umetnika i njihovih poetičkih rešenja. Dakle, u analizu ću krenuti od samih poetika, ka konkretnim radovima i određenim problemima (pitanje remedijacije, odnosa između analogne i digitalne tehnologije, makro/mikrozvukova, odnosa između auditivnog i vizuelnog, odnosa između vremena/trajanja/zvuka i prostora) pri čemu ću obuhvatiti dominantne (SAD, Evropa, Azija) i marginalne scene (Srbija). Naglašavam da moja namera nije da oformim i prikažem referentni analitički aparat, već da, sa pozicije muzikologa koji se služi muzikološkim znanjem, prikažem

⁴⁹⁹ U ovom slučaju, odstupam od sintagme „transzvukovni umetnik”, koja bi bila logična varijanta sintagme *zvukovni umetnik*, jer bi se ona odnosila na umetnika koji radi sa materijalom koji nije zvukovni.

⁵⁰⁰ U tom smislu, *zvukovna umetnost* može da bude okarakterisana kao umetnost 'vladavine' tehnokratije. Na ovim termin navodi Štokhauzen nazivajući savremene umetnike koji rade sa zvukom „tehnokratama” (Stockhausen 1995).

⁵⁰¹ Prema Atalijevoj podeli istorije budućnosti period do 2035. godine je prva faza istorije budućnosti koju će obeležiti okončavanje dominacije američke imperije (Atali 2010, 8).

na koji način *zvukovna umetnost* funkcioniše u poetičkoj ravni, odnosno da ukažem na široku paletu umetničkih postupaka u radu sa zvukom.

4 POETIČKA PERSPEKTIVA

#zvukovni umetnik#muzičar/kompozitor#vizuelni umetnik#višemedijski umetnik#transumetnik zvuka⁵⁰²

- *Nije moguće artikulirati posebnu grupu umetnika zvuka na način na koji je moguće identifikovati druge umetničke prakse (Lander 1990, 10).*
- *Slažem se da umetnici ne žele više da budu samo slikari ili video umetnici (ili umetnici zvuka), već ljudi koji prolaze kroz discipline (Roden 2004).*
- *Ja sebe vidim kao umetnika zvuka, ali kada pišem svoju biografiju trudim se da je uskladim sa onim što se od mene zahteva. Dakle, kada produkujem kompakt diskove kaže se elektronski muzičar Stiven Vitielo ili kompozitor... Ja nisam ni vizuelni umetnik, iako izlažem u dve galerije i stvaram objekte (Vitielo, prema Licht 2007, 286).*
- *Ja sam zvukovni umetnik. Moj opus obuhvata sve što se zasniva na zvuku... Pola vremena delujem kao muzičar, a pola kao umetnik, ali uglavnom sam i jedno i drugo istovremeno. Ja kombinujem kategorije (J. Schafer 2007, 54).*

Izjave Dena Lendera, Stiva Rodena, Stivena Vitiela i Janeka Šefera ukazuju na nekoliko odlika koje se mogu pripisati umetnicima posvećenim radu sa zvukom: kategorija *zvukovni umetnik* je fleksibilna, pa stoga često i 'neuhvatljiva', te podložna različitim interpretacijama; jer, *zvukovni umetnici* neprestano i iznova prelaze disciplinarnu granicu, čime zapravo umrežavaju inače odeljena disciplinarna polja; na taj način, *umetnici zvuka* ne samo da redefinišu kanonski poredak, već transformišu sopstvena 'lica' i uloge u svetu umetnosti. Stoga, **zvukovni umetnik nikada nije samo umetnik koji radi sa zvukom, već je reč o umetniku koji zvuk prenosi u okviru različitih disciplina ili koji pak koristi njihove strategije u demonstraciji sopstvenog kreativnog potencijala zvukom.** On se, dakle, predstavlja i deluje kao *zvukovni umetnik*, ali i

⁵⁰² Kako bih ortografski istakla podnaslove, odnosno ključne reči, korišću simbol # - hašteg (hashtag), koji se upotrebljava na Twitter-u, odnosno stil pisanja svojstven ovoj društvenoj mreži (pisanje bez razmaka, malim slovima). Ovaj simbol se stavlja ispred određene reči/poruke (tj. tvita) i omogućava njihovo grupisanje. Grupisanjem tvitova otkrivaju se meta-nivoi značenja. Pošto se diskurs o *zvukovnoj umetnosti* (kao i sam koncept) ne zasniva na velikom narativu, nego na 'crticama' i 'tačkama', učinilo mi se da će ovakav način akcentovanja ključnih pojmova biti u skladu sa samim konceptom. *Transumetničkoj* prirodi *zvukovne umetnosti* prilagodiću, dakle, način jezičke, ortografske artikulacije (koja postaje, onda, transjezička, transortografska).

kao muzičar/kompozitor, vizuelni umetnik (umetnik videa, galerijski umetnik, umetnik instalacije i sl.), odnosno višemedijski/multimedijalni umetnik. **Zvukovni umetnik je, stoga, neko ko zapravo proširuje ustaljene ingerencije umetnika iz muzičke i vizuelne sfere.** Ipak, po ovom pitanju postoje i opozitni stavovi. Na primer, za umetnika Mihaela J. Šumahera pitanje višestrukih umetničkih 'ingerencija' je diskutabilno. Prema njegovom mišljenju, menjanje uloga po potrebi je dokaz da „*zvukovna umetnost* postoji, ali da ne postoji *zvukovni umetnik*”. Zapravo, zvukom se bave umetnici iz različitih disciplina, koji bez obzira na opredeljenost za zvuk i dalje ostaju muzičari, vizuelni umetnici, arhitekta i sl. (prema Licht 2007, 284). U tom slučaju, vizuelni umetnik koji radi sa zvukom ili arhitekta koji koristi zvuk jesu vizuelni umetnici, a to je i arhitekta koji prekoračuje polje sopstvenih kompetencija ulazeći u prostor *zvukovne umetnosti* (zapravo osvajajući zvukom i realni prostor). Upravo je taj momenat prelaska granica i delovanja u tranzitivnom prostoru *između* umetničkih oblasti ono što otvara mogućnost za potvrđivanje kategorije *zvukovnog umetnika* (ili *transzvukovnog umetnika*), odnosno ono što Šumaherov stav čini problematičnim. Jer, ulazeći u ovaj 'međuprostor' vizuelni umetnik ili arhitekta neće zaboraviti svoje 'poreklo', već će nastaviti da na utvrđenim osnovama gradi novu poziciju. *Zvukovni umetnik* je, dakle, umetnik koji sakuplja iskustva i primenjuje metode iz različitih disciplina (opet po nomadskom 'principu') i sabira ih na novom području, koristeći zvuk kao osnovni materijal stvaranja. Zbog različitih 'otisnih' tačaka umetnika, njihovih raznovrsnih polaznih pozicija i interesovanja, poetičke prakse umetničke upotrebe zvuka su prilično heterogene i predstavljaju, kao *platoi*, „zone kontinuirane varijacije” (vidi Delez 2010, 207). Ipak, i u toj rizomatičnoj, samovibrirajućoj mreži poetika, moguće je uočiti nekoliko poetičkih težišta, tačnije tri grupe poetika, čije profilisanje prati klasifikaciju *zvukovne umetnosti* i diskurzivnih praksi (koju sam uspostavila u prvom poglavlju). Važno je reći da ova težišta ne predstavljaju tačke kulminacije, već mesta u kojima se skupovi poetičkih linija presecaju.

- U prvu grupu poetika spadaju one u kojima se akcentuje muzičko usmerenje *zvukovne umetnosti*, tj. performativni vid ove prakse (odnosno, u kojima se *zvukovna umetnost* ispoljava kao *transmuzika*) zasnovan na fokusiranju na zvuk,

čiju ontološku osnovu pronalazimo u vidu portabilnog audio (digitalnog) zapisa⁵⁰³ ili koncertnog, živog izvođenja.⁵⁰⁴ Umetnici iz ove grupe se najčešće predstavljaju kao muzičari, kompozitori, ali i *umetnici zvuka*.

- Druga grupa poetika (kvantitativno najmanja), koju čine *umetnici zvuka* prevashodno profilisani kao vizuelni umetnici, temelji se na ideji sagledavanja *zvukovne umetnosti* kao prakse koja zvuk postavlja kao fenomen definisan vizuelnim iskustvom, prostorom i okruženjem, odnosno obuhvata primere *reprezentacijske zvukovne umetnosti* (kao *transvizuelne umetnosti*); u ontološkom smislu, ova ideja ispoljava se isključivo u vidu *zvukovne skulpture* ili *instalacije*.
- Treću grupu čine poetike koje se rasprostiru na oba polja, tj. u okviru kojih se razvija kako *performativni*, tako i *reprezentacijski* tip *zvukovne umetnosti*, odnosno *performativno-reprezentacijski* tip *zvukovne umetnosti*. Radovi ovih umetnika (koji se predstavljaju kao *umetnici zvuka*, ali i kao vizuelni umetnici i muzičari/kompozitori) zato često podležu *remedijaciji*. Može se reći da je ova grupa poetika kvantitativno najveća, a brojnost je usklađena i sa velikim brojem diskursa koji se bave ovim problemom. Ovde pronalazimo paradigmatičke primere koji *zvukovnu umetnost* predstavljaju kao *transumetničku* pojavu.

Važno je reći da je, uprkos ovim podelama, moguće uočiti zajedničke teme interesovanja umetnika podstaknute razmišljanjima o zvuku, koje se mogu izdvojiti i kao stožerni poetički punktovi, a koje se tiču zvuka kao fenomena i zvuka kao objekta percepcije. Pitanja 'veličine' zvuka – makrozvuka/buke, mikrozvuka/šuma/tišine i slušanja/slušanja telom, predstavljaju, stoga, objedinjujuće niti ovih poetičkih grupa.

⁵⁰³ U ovom slučaju, kao i u slučaju elektronsko-kompjuterske muzike, digitalni zapis predstavlja „najprikladnije, pa čak bi se moglo reći i jedino sredstvo kojim može precizno da se zabeleži, određenim sistemom da se konzervira svaka akustička mikročestica...” (Veselinović-Hofman 1998, 37).

⁵⁰⁴ Klasifikujući elektronsku muziku prema načinu izvođenja Srđan Hofman upravo ističe ova dva oblika njenog prezentovanja, tj. muziku koja se reprodukuje sa nosača zvuka (eng. tape-music); odnosno, elektroakustičku muziku koja se izvodi uživo (eng. live-electronic) (Hofman 1995, 15).

#performativna zvukovna umetnost

#eksperimentalna elektronika#elektronska muzika

Budući da se autori iz ove grupe predstavljaju kao *umetnici zvuka*, ali i kao muzičari koji stvaraju eksperimentalnu elektronsku i ambijentalnu muziku, *eksperimentalna (ambijentalna) elektronika/elektronika* jeste odrednica koja može da se primeni u ovom kontekstu. Dok je, podsećam, Maks Nojhaus isticao da je termin „zvukovna umetnost” nepotrebn i neosnovan naziv za eksperimentalnu muziku (ne/elektronsku), ja ću ipak ostaviti prostor za paralelno delovanje ovih pojmova, pre svega onda kada govorimo o performativnom vidu *zvukovne umetnosti*. Jer, setimo se, *performativna zvukovna umetnost* je ona koja se 'razgranala' iz (elektroakustičke/elektronske)⁵⁰⁵ muzike preuzimajući njene principe, istovremeno donoseći inovacije poput veće koncentrisanosti na sam zvuk, njegov akustički poencijal i perceptivnu aktivnost koju inicira. Ipak, potrebno je razjasniti da li u ovom slučaju i termin „elektronska (elektroakustička) muzika” figurira kao odgovarajući sinonim za *performativnu zvukovnu umetnost*, kao i da li je moguće diferencirati ili izjednačiti termine „elektronska (elektroakustička) muzika”, „eksperimentalna elektronika”/„elektronika” i „performativna *zvukovna umetnost*”.

Ono što je najpre evidentno jeste da prva tri termina objedinjuje zajednička medijska osnova, tj. elektronski medij kao tehničko/tehnološko sredstvo realizacije umetničkih radova. Iako u terminološkom smislu koncept performativne *zvukovne umetnosti* ne ukazuje na elektronski medij kao (nužno/osnovno) sredstvo stvaranja, važno je, kao što sam već navela, naglasiti da ***zvukovnu umetnost možemo da definišemo i kao elektronsku umetnost budući da u najvećoj meri nastaje pomoću elektronskog medija, ali i zbog njega, odnosno da se predstavlja/izvodi pomoću digitalne tehnologije (u postdigitalnom kontekstu)***. *Zvukovna umetnost* je, dakle, baš kao i elektronska muzika prema Tomu Holmsu, praksa koja postoji zbog elektronike, a ne koja se jednostavno zasniva na upotrebi elektronike (Holmes 2002, 2). Ovde se zapravo radi o recipročnoj 'koristi': dok *zvukovna umetnost* 'koristi' digitalnu tehnologiju kako bi bila što 'bliža' zvuku, te kako bi osvojila veći spektar mogućnosti u radu sa zvukom i veći spektar zvukova, digitalna tehnologija koristi *zvukovnu umetnost* kako bi demonstrirala

⁵⁰⁵ Ovde ću preuzeti tumačenje pojmova Srđana Hofmana: „Elektro-akustička muzika, kao širi pojam, obuhvatila bi dakle sve produkte kompozicionog rada koji pripadaju muzici, a u bilo kom vidu koriste elektronske aparate, dok bi elektronska muzika bila jedan od oblika njenog ispoljavanja” (cit. Hofman 1995, 14).

sopstvene moći (upor. Veselinović-Hofman 1998, 37). Upravo je ovaj parametar, kao što sam već istakla, naveo Štokhauzena da *zvukovne umetnike* nazove „tehnokratama”, tj. onima koji ’vladaju’ (elektronskom, digitalnom) tehnologijom.⁵⁰⁶ Po toj logici, *zvukovna umetnost* može da bude proglašena *tehnoumetnošću* – umetnošću koja nastaje u okruženju tehnokulture.⁵⁰⁷ Mada o „tehnokratama” Štokhauzen govori sa pežorativnim prizvukom, kako bi napravio distinkciju između kompozitora – visokog moderniste koji smatra da je muzika „produkt ljudske inteligencije” i aktiviranja „najboljih” čula, „čula slušanja, imaginacije i intuicije” – i onih autora za koje je muzika samo „ambijentalno sredstvo”, namenjeno komercijalnom tržištu, Štokhauzen ipak akcentuje medijsku suštinu ove prakse (Stockhausen 1995).⁵⁰⁸

Iako prema ovom kriterijumu, „elektronska (elektroakustička) muzika”, „eksperimentalna elektronika”/„elektronika” i „performativna *zvukovna umetnost*” mogu da budu izjednačene, Štokhauzenova ’klasifikacija’ ukazuje na stav na koji se često može naići u literaturi, a koji suprotstavlja elektronsku muziku i *zvukovnu umetnost* – „elektronska (elektroakustička) muzika” je akademska, institucionalizovana praksa, dok je (performativna) *zvukovna umetnost* njen opozit, tj. praksa koja osciluje između profesionalnog i amaterskog sveta muzike. Ovu podelu, na primer, potvrđuje diskusija koju su vodili Marina Rozenfeld i Stiven Vitiello. Dok se Vitiello predstavlja kao *zvukovni umetnik* koji je ’stasao’ svirajući u pank-rok bendovima, Rozenfeldova se, uprkos tome što se njen rad često kategorizuje kao *zvukovna umetnost*, deklarise kao akademska obrazovana kompozitorka koja stvara elektronsku muziku (ali i *zvukovne instalacije*) (Vitiello i Rosenfeld 2004). Prema ovom kriterijumu, to bi značilo da „elektronska (elektroakustička) muzika” i (performativna) *zvukovna umetnost*, nemaju isto izvorište, te da ne predstavljaju istorodne pojave. Međutim, konkretni primeri pokazuju da granica između ovih praksi može da bude veoma propustljiva, bez obzira na institucionalnu ’zaleđinu’ i primarnu vokaciju autora, što je prevashodno uslovljeno sličnim tretmanom zvuka i odnosom prema

⁵⁰⁶ Tipičan ’tehnokratski’ diskurs iznosi umetnik Tejlor Dupri: „Pisanje i miksovanje muzike je danas veoma lako [...] U današnje vreme ne moraš da znaš mnogo da bi realizovao snimak [...]; „uz muziku i tehnologiju sa kojom sam odrastao meni nije bila potrebna muzička obuka [...] Ne morate da budete školovani da biste stvarali muziku...” (Deupree; Mathieu i Deupree 2012).

⁵⁰⁷ Pojam „tehnoumetnost” izvodim prema pojmu „tehnomuzika” koji uvodi Vesna Mikić (vidi Mikić 2004, 133–4).

⁵⁰⁸ Ovde je moguće govoriti o najmanje dva tipa odnosa umetnika prema tehnologiji (pa i dva tipa umetnika), na koji ukazuje Vesna Mikić. Prvi podrazumeva upotrebu tehnologije zarad ’osveženja’ umetnikovog jezika, čime se ne menja njegov prepoznatljivi umetnički iskaz; drugi tip podrazumeva slučaj kada tehnologija u većoj meri usmerava stvaralački postupak. Drugim rečima, „današnji svet tehnoumetnosti poznaje dva odnosa prema tehnologiji – jedan koji je [...] shvata instrumentalistički i drugi, koji kao da joj dopušta da preraste u nešto više, u neku svojevrsnu *poesis* (Mikić 2004, 66–7). Za *zvukovnu umetnost*, jasno je, karakterističan je drugi tip odnosa.

zvuku. Imajući ovo u vidu, sinonimna upotreba termina „eksperimentalna elektronika”/„elektronika” (dakle, termina koji objedinjuje medij i koncept, elektroniku i muziku) i „(performativna) zvukovna umetnost” mogla bi takođe da bude opravdana. Postavlja se pitanje, šta je zapravo „eksperimentalna elektronika”/„elektronika” i kakva je pozicija ovog žanra u odnosu na druge 'elektro' pravce čiji je materijal zvuk?

I po ovom pitanju mišljenja i tumačenja se razlikuju, iako se ipak susreću u jednoj tački – onoj koja ukazuje na dvojaka sagledavanja ovih koncepata. Na primer, Džoana Demers *elektroniku, institucionalnu elektroakustičku muziku i zvukovnu umetnost* postavlja kao jedan od tri 'metažanra' (kako ona objašnjava, reč je o većim žanrovskim grupama) koja spadaju pod kategoriju *eksperimentalne elektronske muzike* – elektronske muzike koja je nastala iz muzičkih eksperimenata sa zvukom 1950-ih (Demers 2010, 6, 7).⁵⁰⁹ *Elektronika*, kao supkategorija *eksperimentalne elektronske muzike*, za nju predstavlja termin koji obuhvata brojne žanrove ambijentalne i dens muzike, odnosno komercijalne, popularne elektronske muzike (Demers 2010, 167).⁵¹⁰ Međutim, nasuprot ovoj konstataciji, kako ona tvrdi, *elektronika* ipak nije komercijalni žanr, već supkulturalna praksa.⁵¹¹ Tačnije, reč je o praksi koja ne nastaje u akademskim okvirima, ali koja istovremeno nije ni u 'ingerenciji' mejnstrim muzičke industrije (iako postoje primeri koji jesu mejnstrim, zbog čega bi trebalo imati u vidu višeznačnost termina) (Demers 2010, 147, 167). Mada Demersova ne izjednačava *elektroniku i zvukovnu umetnost*, ono što u njenom diskursu može da ih objedini (pored odrednice *eksperimentalna elektronska muzika*) jeste upravo kriterijum 'između', odnosno činjenica da obe prakse nastaju ukrštanjem institucionalizovanih i Drugih principa.

Na sličan način razmišlja i Li Lendi. Prema njegovom mišljenju, *elektronika* je pojava koja se razlikuje od *elektronske muzike* (muzike zasnovane isključivo na elektronski

⁵⁰⁹ **Vidi str. 59.** Sa druge strane, Mendi Suzan Vong, kao što sam i navela, *eksperimentalnu elektronsku muziku*, kao i ambijentalnu muziku sagledava kao pravce karakteristične za *zvukovnu umetnost* koja je bliža muzici, odnosno kao kategoriju *performativne zvukovne umetnosti* (Wong 2013).

⁵¹⁰ Kim Kaskon (Kim Cascone) takođe sagledava *elektroniku* kao širok pojam koji obuhvata alternativnu, uglavnom plesnu elektronsku muziku (haus, tehno, elektro, *drum and bass*, ambijent). Najveći deo ovih radova realizuje se za etikete koje su povezane sa tržištem plesne muzike i zato ne predstavljaju predmet akademskog razmatranja (Cascone 2000, 15). Didrih Didrihsen (Diedrich Diederichsen) isto tako ističe da termin „elektronika” (koji je inače karakterističan za englesko govorno područje, dok je recimo u nemačkom govornom području u upotrebi termin „elektronska muzika”) obuhvata sve muzičke pravce koji su nastali iz tehna i hausa (Diederichsen 2002, 32).

⁵¹¹ Činjenica da je etiketa identifikator supkulture, na koju ukazuje Emerson, to i potvrđuje, budući da izdanja *eksperimentalne elektronike* objavljuju mahom nezavisne produkcijske kuće, među kojima su, podsećam, *Mille Plateaux*, *Raster-Noton*, *Errant Bodies*, *Nexsound*, *Warp Records*, *Touch*, *Table of the Elements*, *12k*, *Line* i dr. (Emmerson 2007, 33). Osnivači ovih kuća su uglavnom sami umetnici.

generisanom materijalu) i *elektroakustičke muzike* (ovaj termin može da bude i sinonim za *elektronsku muziku*) (Landy 2007, 111–2; 14–5). *Elektronika* je, naime, sveobuhvatni termin za oblike popularne muzike, prevashodno zasnovane na obrascima dens muzike, ali može da se odnosi i na muziku koja se ne vezuje za ovaj kontekst. Mada Lendi detaljnije ne objašnjava o kom tipu muzike je reč, iz njegove izjave moguće je naslutiti da *elektronika* ima najmanje dva 'lica'. Ako prihvatimo stav Džoela Čadabija (Joel Chadabi) da je ono što razdvaja svet popularne i visoke elektronske muzike repetitivni ritam koji je karakterističan za prvu praksu, možemo da pretpostavimo u kom pravcu Lendi razmišlja (prema Neill 2002, 3). Verner i Koks, dalje, navode da se *elektronika* razvija iz nekoliko genealoških niti: prva podrazumeva fokusiranje na zvuk i „intelektualni pristup” zvuku koji potiče iz „klasične” elektronske muzike; druga se zasniva na principu 'uradi sam' i bruitističkim stavovima poteklim iz panku i *industrial* muzike; treća propagira bitove svojstvene dens žanrovima (od diska, preko hausa, do tehna) (Warner i Cox 2005, 365).

Možda najjasnije tumačenje ovog pojma daje Ben Neil (Ben Neill). On *elektroniku* sagledava kao novi žanr umetničke muzike koji povezuje prošlost – principe 'visoke' elektronske muzike (fokusiranje na „apstraktne zvukovne procese, eksperimentalne fakture i tehnike, kao i ritmičke materijale koji referiraju na [...] muzičke žanrove koji su se javili pre pojave dens muzike”) realizovane sofisticiranom tehnologijom – i budućnost – popularnu elektronsku muziku zasnovanu na repetitivnom ritmu i 'uradi sam' tehnologiji (Neill 2002, 4, 6).⁵¹² *Elektronika*, drugim rečima, predstavlja praksu koja prihvata materijale i tehnička sredstva akademske elektronske muzike, ali i razrađuje/razgrađuje njena načela, baš kao što to čini i *zvukovna umetnost*. Pošto Neil navodi da se ovaj žanr javio početkom 1990-ih, dakle u vreme 'cvetanja' *zvukovne umetnosti*, pored konceptualne i formalne povezanosti, evidentna je i hronološka veza između ovih praksi. Zbog toga, moguće je govoriti o izjednačavanju termina „elektronika” i „zvukovna umetnost”. No, kako se prvi termin učestalije koristi za popularne žanrove, formulisanje sintagme „eksperimentalna elektronika” obezbeđuje precizniju distinkciju. Jer, upravo je eksperimentalni karakter ove muzike, zasnovan na inovaciji i istraživanju (u pogledu odnosa prema zvukovnom materijalu, tehnologiji, razmatranju odnosa između vremena i prostora) ono što diferencira *eksperimentalnu elektroniku* od 'mejnstrim' *elektronike*, odnosno

⁵¹² Emerson (Simon Emmerson) takođe *elektroniku* tumači kao eksperimentalnu elektronsku muziku koja je nastala ukrštanjem uticaja koji dolaze iz popularne i umetničke muzike (Emmerson 2007, 81).

ono što *eksperimentalnu elektroniku* povezuje sa/uvodi u svet *zvukovne umetnosti*. Pored koncentrisanja na materijal i način stvaranja, fokusiranje na proces slušanja zvuka koji stvara osobenu atmosferu i ambijent je još jedan princip koji objedinjuje ove dve prakse, pa je zato neretko u upotrebi i sintagma *ambijentalna eksperimentalna elektronika* (upor. Toop 1995, 40).

Da rezimiram, *elektronika* obuhvata širok krug praksi i postupaka koje se mogu grupisati, u najširem smislu, na one 'tržišne' (komercijalne, popularne, mejnstrim), odnosno one koje deluju u hermetičnom, izolovanom, eksperimentalnom prostoru. Kada govorim o *elektronici* i o mogućem sagledavanju ove pojave u kontekstu *zvukovne umetnosti*, ja, dakle, mislim na *eksperimentalnu (ambijentalnu) elektroniku* – praksu koja, oslanjajući se na principe institucionalne *elektronske muzike* propagira ideje *zvukovne umetnosti* stavljajući akcenat na zvuk kao objekat razmišljanja, posmatranja i ispitivanja. Stoga, termini „elektronska muzika” (kao termin koji zauzima vrh pojmovne hijerarhije), „eksperimentalna elektronika”/„elektronika” i „performativna *zvukovna umetnost*” (kao termini koji bliže konkretizuju pitanje odnosa prema zvuku), u zavisnosti od primene, kriterijuma i argumenata, mogu da budu istoznačni, što će pokazati analiza konkretnih primera.

Prostori zvuka

Mehurići večnosti...

* Simbol zvučnika koji će se javljati u tekstu je oznaka za audio, odnosno audio-vizuelni primer. Iako zvučnik simbolizuje slušanje, koristim ga i kao simbol za primere *zvukovne umetnosti* koji podrazumevaju angažman oka, upravo kako bih akcentovala značaj zvuka u oba konteksta. Svi primeri nalaze se na stranici: <http://zvukovnaumetnost.wordpress.com>.⁵¹³

Jedan od upečatljivih primera ispoljavanja i akcentovanja performativnosti (temporalnosti) zvuka jeste ostvarenje *The Disintegration Loops I–IV Vilijema Basinskog*.⁵¹⁴ Reč je o seriji od četiri

⁵¹³ Za ovakav pristup opredelila sam se kako bih mogla da prikazem širok spektar primera u radu sa zvukom, ali i kako bih obezbedila komfornije čitanje/slušanje/gledanje (posebno ako se ima u vidu da pojedine primere, tačnije one iz prve grupe radova, odlikuju duga vremenska trajanja) koje ne zahteva angažman 'u mestu', jer se pregled veb- stranice može vršiti sa mobilnih naprava (laptop kompjutera, tableta, telefona). Takođe, ovakvo predstavljanje primera u skladu je sa višemedijskom prirodom *zvukovne umetnosti*, jer, iako je akcenat na zvuku, on dolazi do nas posredstvom sprava koje imaju ekran, odnosno posredstvom audiovizuelnih kanala kao što su youtube i vimeo.

⁵¹⁴ **Vilijem Basinski** (1958, SAD) klasično muzičko obrazovanje sticao je pri Državnom univerzitetu Severnog Teksasa krajem 1970-ih (studirao je klarinet, džez saksofon i kompoziciju, a studije nije okončao). Predstavlja se kao muzičar, kompozitor, video umetnik i umetnik instalacije, a kritika ga karakteriše i kao *zvukovnog umetnika*. Stil je formirao na temelju dostignuća minimalista i Brajana Ina, pa zato svoje radove svrstava u kategoriju

zasebna, ali konceptualno i tematski povezana albuma objavljena 2003. godine, za kuću 2062.⁵¹⁵ Kao što naslov sugerše, u osnovi ovog ostvarenja je tehnika rada sa lupovima koja vodi ka njihovoj dezintegraciji. Tačnije, Basinski pomoću digitalnog medija, u studijskim uslovima, razgrađuje lupove nastale u analognom kontekstu, tj. na magnetofonskim trakama sa kojima je eksperimentisao tokom 1980-ih (na ideju najpre dolazi iz praktičnih razloga budući da su trake posle dugog stajanja počele da propadaju usled oksidacije).⁵¹⁶ On tako čini 'obrt' koji nije u skladu sa 'prirodom' digitalnog medija, ali koji svakako demonstrira moć digitalne tehnologije. Umesto da digitalizacijom (odnosno remedijacijom kao 'oživljavanjem', 'isceljenjem') sačuva analogno zabeležen sadržaj, umetnik čini suprotno – on digitalizacijom 'ugrožava' snimljen materijal sa trake, ipak omogućavajući 'starim' lupovima da digitalnim preoblikovanjem započnu novi život (upor. Bolter i Grusin 1996, 26). No, digitalna sfera nije jedino polje njihovog 'obitavanja'. Naime, na primeru projekta *The Disintegration Loops* moguće je govoriti i o 'trostrukoj' zvukovnoj remedijaciji – od analognog, preko digitalnog, do akustičkog zvuka jer je prvi album realizovan i u aranžmanu za orkestar⁵¹⁷ – odnosno o višestrukom vidu 'zapisa' ovog dela. Delo postoji kao audio analogni i digitalni zapis (na ploči i CD-u), odnosno kao tradicionalni, partiturni zapis koji je digitalno zabeležen kao audio-vizuelno izdanje na DVD-ju, a koji se može prezentovati uživo, baš kao i digitalno obrađen materijal (mada Basinski više preferira da se ovi radovi slušaju u intimnijoj, kućnoj atmosferi).⁵¹⁸

eksperimentalne elektronike i ambijentalne muzike. Odabrana diskografija: *Shortwavemusic* (Raster-Noton, LP 1998), *Watermusic* (2062, CDR 2001), *The River* (Raster-Noton, 2CD 2002), *A Red Score In Tile* (Three Poplars, LP 2003), *Watermusic II* (2062, CD 2003), *The Disintegration Loops I – IV* (2062, CD 2003). Veb-stranica umetnika: <http://www.mmlxii.com/>.

⁵¹⁵ Godine 2012. ovi albumi ponovo su objavljeni u vidu luksuznog izdanja sačinjenog od devet ploča, pet diskova, jednog DVD-ja (na kojem su zabeležena živa izvođenja orkestarske verzije prvog albuma, u Metropolitan muzeju 2011. i na 54. Bijenalu u Veneciji 2008) i prateće knjižice u kojoj se nalaze fotografije načinjene 11. septembra 2001. godine u Njujorku tokom terorističkog napada, kada je Basinski privodio kraju realizaciju ovog projekta.

⁵¹⁶ Basinski se zainteresovao za rad sa trakama krajem 1970-ih otkrivši Kejžovo stvaralaštvo (Basinski 2012a,). Pored toga, njegovu poetiku oblikovali su i eksperimenti sa lupovima Stiva Rajša, kao i album ambijentalne muzike *Muzika za aerodrome* Brajana Ina (Basinski 2012b). On najpre počinje da radi sa portabilnim magnetofonima u kućnim uslovima, da bi tek nakon jedne decenije, početkom 1990-ih, predstavio prve ozbiljnije rezultate tog rada i objavio ih za izdavačku kuću *Raster-Noton*.

⁵¹⁷ Aranžman je uradio Maksim Moston (Maxim Moston), jer Basinski, iako je studirao muziku, nikada nije učio orkestraciju. Delo su izveli *Alter Ego* ansambl (Venecija) i *Wordless Music Orchestra* (Njujork). Prilikom drugog izvođenja Basinski se pojavio u ulozi 'dirigenta' za lap-topom sa kojeg je emitovan *terenski snimak* načinjen u Veneciji (Basinski 2012c).

⁵¹⁸ U slučaju izvođenja uživo, za Basinskog je idealan prostor onaj u kojem se ostvaruje visok nivo reverberacije: „Kada izvodim uživo ja slušam prostor, slušam rezonance, pokušavam da pronađem rezonantne frekvencije prostora”. Izvođenja uživo mogu da budu praćena i vizuelnim efektima na platnu ili svetlosnim efektima, koje osmišljavaju saradnici Basinskog (prema: <https://www.youtube.com/watch?v=qINw4StlMXg>; <http://youtu.be/-Pau48X5TIU>) (pristupljeno 15. juna 2014).

Postavljajući postepenu razgradnju lupa kao osnovni princip rada, Basinski razgrađuje i koncept samog lupa kao paterna koji se cirkularno ponavlja. Naime, svaka od devet numera predstavlja lup za sebe čije konture su 'obeležene' jednostavnim, tonalnim melodijsko-ritmičkim sklopovima/lupovima (uslovno rečeno, 'temama') (☉ 1).⁵¹⁹ Kako se lup ponavlja i razvija tako se postupno i gotovo neprimetno transformiše njegov melodijski sloj uvođenjem šuma kao (de)kompozicionog sredstva, kada elementi teme granularno isparavaju – „svaki lup postaje kao prašina” (upor. Wong i Demers 2012, 8).⁵²⁰ Lup tako gubi svoj prvobitni 'oblik' – on više nije cirkularni element koji ukazuje na temporalni proces bez progressa (na nelinearno vreme, prema Dž. Krameru) i koji ostvaruje temporalni stazis, već postaje linijski element, element koji akcentuje linearnu temporalnost (tj. linearno vreme) (Cox 2005).⁵²¹ Reč je o dvostrukoj koncepciji vremena koju ovde prepoznajemo, a koju kompozitori počinju da istražuju od 1960-ih sa pojavom minimalizma, a onda i ambijentalne muzike (praksi koje je Basinski i postavio kao izvorišta svojih eksperimenata), a koja stagnaciju (kao *ponavljanje*) i progres (kao *razliku*) stavlja u istu ravan (jer ponavljanje se produkuje putem razlike). Ponavljanje nije kopiranje; ponavljanje je razrada, jer pomoću ponavljanja mi čujemo razliku. Drugim rečima, „ponavljanje je kreativna aktivnost transformacije” (Delez i Gatari, prema Parr 2010, 225). Stoga, ovde možemo da govorimo i o primeru „procesualne muzike”, tj. rada sa zvukom kao procesu koji se zasniva na principu smene linearnih i nelinearnih sekvenci, a o kojoj je, između ostalih, govorio i Stiv Rajš, jedan od kompozitora koji je uticao na Basinskog. Rajš tumači *procesualnu muziku* kao praksu zasnovanu na postupnim, veoma sporim i gotovo neprimetnim procesima razvoja koje možemo da uočimo tokom perceptivnog čina koncentrisanim slušanjem (vidi Reich

⁵¹⁹ Prva numera sa prvog albuma *dlp 1.1* zasnovana je na melodijskom motivu a1-b1-a1-g1-a1-c1 (trajanje 63:33); u osnovi druge, *dlp 1.2*, je dron na tonu g1 (trajanje 10:55), a isti slučaj je i sa prvom numerom sa drugog albuma, *dlp 2.2* (trajanje 32:37); druga numera sa drugog albuma, *dlp 3*, temelji se na lupu f1-a1-d1 (trajanje 41:50); prva numera trećeg albuma, *dlp 4* (trajanja 20:07) ima u osnovi motiv a1-e1-f1-g1, a druga *dlp 5* a1-g1-e1 (trajanje 52:51); na poslednjem albumu prva numera *dlp6* donosi motiv d1-e1-g1-e1 (trajanje 40:36), dok poslednje dve, *dlp 1.2* i *dlp 1.3* predstavljaju svojevrsnu reminiscenciju na materijal sa prvog albuma, *dlp 1* (*dlp 1.2* – 21:50, *dlp 1.3* – 12:00).

⁵²⁰ Demers i Vong ovaj postupak destrukcije lupa povezuju sa terorističkim napadom koji se desio 11. septembra, a tišinu koja ostaje posle lupa sagledavaju kao „zvuk budućnosti posle katastrofe”, zanemarujući činjenicu da je Basinski rad na projektu započeo i pre ovog događaja (cit. Wong i Demers 2012, 8). Ipak, kako ovaj projekat predstavlja omaž sećanju na taj događaj, o čemu svedoči i prateći vizuelni materijal diskova, ovakve asocijacije su neminovne. Uopšte, mnogi radovi Basinskog 'šalju' ekstramuzičke poruke, a u skladu sa njegovim stavom o evokativnim svojstvima muzike: „ona [B.L.] muzika) nam predstavlja slike, emocije, ulazi direktno u naš mozak, tkivo, kosti, sećanje” (Basinski 2012b).

⁵²¹ Podsetiću da Dž. Kramer „linearno vreme” sagledava kao vreme koje referira na događaje proistekle iz prethodnih događaja u delu, a da „nelinearno vreme” tumači kao vreme koje proističe iz celokupnog koncepta dela (Kramer 1988, 207).

1969/2005, 304–6). Suštinska svojstva ovog koncepta Rajš upravo predočava radeći sa lupovima i tehnikom „pomeranja faza” (eng. phase shifting) (na primer, u kompoziciji *It's Gonna Rain* za traku iz 1965).⁵²² Obojica, demonstrirajući princip smene linearnog i nelinearnog procesa, faznim pomeranjem lupova, odnosno njihovom dezintegracijom, predočavaju princip doživljavanja i spoznaje vremena zvukom. No, procesualnost Basinskog ne odnosi se samo na tehnički postupak, već i na sam tretman zvuka, jer rad sa zvukom i praćenje njegovog preobražavanja od zvuka određene visine do šuma jeste upravo parametar pomoću kojeg slušanjem 'merimo' vreme. Ipak, iako dezintegrisani lupovi funkcionišu kao merne jedinice linearnog/nelinearnog, tj. realnog vremena, oni istovremeno razgrađuju i sam vremenski tok, stvarajući utisak „večnog sada” ispunjen „mehurićima večnosti” (Basinski 2014).⁵²³ Vreme o kojem Basinski govori zato možemo da objasnimo i kao 'transcendentno' vreme.

Služeći se sličnim principima umetnik **Kertejker** (Caretaker)⁵²⁴ realizuje svoje radove takođe pomoću lupova, razmišljajući o vremenu kao konceptu kog predstavljamo pomoću sećanja. Primer za to je album *Persistent repetition of phrases* sačinjen od lupova kao sredstava posredstvom kojih mozak priziva i interpretira informacije (što potvrđuju nazivi numera)⁵²⁵ – „ponavljanje malih fragmenata auditivne informacije postaje elegija sećanju koje bleedi i sinapsama istrošenim od starosti”.⁵²⁶ Baš kao i Basinski, Kertejker lupove izgrađuje od materijala realizovanog u analognom mediju, tačnije od starih snimaka zabeleženih na pločama, što je inače lajtmotiv njegove poetike. On to čini tako što izdvaja zvukove šuštanja i krčanja

⁵²² Štokhauzen ističe da je vreme, odnosno kako on tačno kaže „eksperimentalno vreme”, uslovljeno „procesima alteracija” koje slede jedna drugu, različitim brzinama. Percepcija vremena, dakle, zasniva se na percepciji promena u muzičkoj strukturi, a kada se promene ne dešavaju mi gubimo osećaj za vreme. Čak tokom samo jednog procesa moguće je percipirati promenu jer on ima svoj početak i kraj. Interval između početka i kraja je *trajanje* (Stockhausen 1958, 64). U vezi sa tim, pomenuću i Štokhauzenov koncept kompozicije kao procesa koji se zasniva na praćenju procesa transformacija (primeri su dela: *Plus-Minus*, 1963, *Prozession* 1967, *Kurzwellen*, 1968) (vidi Stockhausen 1971/1989, 113–4).

⁵²³ Prema: <http://youtube/qINw4StIMXg> (pristupljeno 15. juna 2014).

⁵²⁴ **Kertejker** (Lejland Džejms Kirbi/Leyland James Kirby, 1974, Velika Britanija/Poljska) karijeru je započeo 1990-ih kao DJ, pod imenom V/Vm, da bi se od 1997. predstavljao kao Kertejker. Pod ovim imenom on se posvećuje istraživanju odnosa između muzike i sećanja koristeći stare snimke, odnosno manipulišući vinilima od 78 obrtaja. Zato se Kertejker na nekoliko albuma bavi pitanjem gubitka pamćenja (*Theoretically pure anterograde amnesia*, CD, V/Vm Test Records, 2005; *Additional Amnesiac Memories*, CD, V/Vm Test Records, 2006). Među značajnim albumima izdvajaju se i: *Persistent repetition of phrases* (CD, vinil, Install, 2008), *An Empty Bliss Beyond This World* (CD, V/Vm, 2011), *Patience (After Sebald)* (CD, History Always Favours the Winners, 2012). Veb-stranica umetnika: <http://thecaretaker.bandcamp.com/>, <http://brainwashed.com/vvm/>.

⁵²⁵ Nazivi numera su: *Lacunar amnesia* (3:29), *Persistent repetition of phrases* (6:17), *Rosy Retrospection* (5:09), *Long term (remote)* (4:19), *Poor enunciation* (5:04), *Past life regression* (4:034), *False memory syndrome* (3:54), *Von Restorff Effect* (05:33), *Unmasking alzheimer's* (5:24).

⁵²⁶ Prema: <http://thecaretaker.bandcamp.com/album/persistent-repetition-of-phrases> (pristupljeno 15. juna 2014).

ploče kao osnovu (koja se sama po sebi zasniva na lupu budući da pored snimljenog sadržaja čujemo uvek i zvuk obrtaja) na koju se naslojavaju melodijski paterni sačinjeni od zvukova akustičkih instrumenata, obrađenih efektom reverberacije. Za razliku od Basinskog koji šum koristi kao sredstvo dezintegracije lupa, pa samim tim i izvornog zvuka, Kertejker ga tretira kao sredstvo čuvanja integriteta i autentičnosti lupa, odnosno zvukovnog materijala. U oba slučaja, ovaj šum ne prelazi granice frekvencija na koje je uho naviklo, te ne predstavlja neprijatan događaj, već, naprotiv, zvuk koji uho sa lakoćom prihvata, ne samo zbog njegovog kvaliteta, već i zbog nostalgичne note koju šuštanje vinila sobom nosi. Pored toga, šum predstavlja i parametar za orijentisanje u vremenu, budući da zvuk obrtaja neprekidno 'otkucava' njegov protok (👁 2).

„Topla postelja od dronova i sitnih šumova...”

Album *Stil Tejlora Duprija*⁵²⁷ takođe je zasnovan na repetitiji lupova koji funkcionišu kao „kratki trenuci zamrznutog vremena”.⁵²⁸ Ukupan zvuk albuma čine „melodijski i granularni pasaži koji su jukstaponirani u lupovima različitih dužina, stvarajući slojevite i postojane ritmove i izrazito varijabilne strukture ponavljanja”.⁵²⁹ Naime, obrasci koji se ponavljaju sačinjeni su od dva sloja: ritmičkog, čini se perceptivno dominantnijeg, zasnovanog na 'nepoželjnom' zvuku, zvuku *gliča* (eng. glitch),⁵³⁰ i melodijskog, kog čine melodijske floskule od svega dva, tri tona (u koje se često mešaju i zvukovne frekvencije *gliča*) ili dron, na jednom tonu, koji u kontekstu intenzivnog pulsiranja dobija ulogu melodije (👁 3). Vrlo fokusiranim i aktivnim slušanjem, koje se postavlja kao imperativ pred slušaoca, moguće je uočiti, posle dovoljno dugog ponavljanja paterna, skrivene ritmičke pulseve i pokrete, odnosno minimalne promene koje postepeno

⁵²⁷ **Tejlor Dupri** (1971, SAD) je multidisciplinarni umetnik koji je na umetničku scenu stupio tokom 1990-ih. Deluje kao *umetnik zvuka* koji stvara ambijentalnu muziku, kombinujući elektronski zvuk sa zvukovima akustičkih instrumenata i *terenskih snimaka* („modernu elektroakustičku ambijentalnu muziku”), ali i instalacije. Preferira rad u studiju, iako svoje radove prezentuje uživo. Osnivač je diskografske kuće *I2k* (1997), poznate po objavljivaju radova *zvukovnih umetnika*. Bavi se dizajnom i fotografijom (što je njegova primarna vokacija), a radovi iz ove oblasti se često nalaze na omotima njegovih izdanja, ili predstavljaju njihov sastavni segment (npr. album *Snow [Dusk, Down]*, 2010). Odabrana diskografija: *Stil* (I2k, CD, 2002/2006), *Northern* (I2k, CD, 2006), *Weather and Worn* (I2k, CD, 2009), *Shoals* (I2k, CD, vinil, 2010), *Faint* (I2k, CD, 2012). Veb-stranica umetnika: <http://www.taylordeupree.com/>.

⁵²⁸ Vidi: http://www.i2k.com/index.php/site/releases/stil._reissue/ (pristupljeno 15. juna 2014).

⁵²⁹ Ibid.

⁵³⁰ Ovakva upotreba *gliča* kao ritmičkog paterna je tipična za ovaj tip materijala, a potekla je iz prakse ranog hip-hopa i tehnike skrečovanja. *Glič* se intenzivno koristi u popularnim muzičkim praksama, a njegova primena je posebno svojstvena žanru minimalističkog posttehnika. Jedan od prvih primera primene *gliča* pronalazimo na albumu *Wohnton* nemačke elektronske (glič pop) grupe *Oval* (1993) (Demers 2010, 72).

'odmrzavaju' 'zamrznuto' vreme.⁵³¹ Možda je po tom pitanju za slušaoca najzahtevnija poslednja numera, *Stil*, u kojoj dominacija pulsirajućeg kontinuiranog drona, označitelja mirovanja na koje se naslovom i referira, 'ometa' percepciju vremenskog protoka. Dakle, dok dron kao „makrozvuk” zasutavlja vreme, *glič* ga kao „mikrozvuk” pokreće,⁵³² te je sadejstvo ova dva tipa zvuka ono što uslovljava i usmerava vremenski tok ovog albuma.⁵³³

Pored sličnog doživljavanja vremena, odnosno organizovanja vremena pomoću lupa, ono što povezuje rad Basinskog i Duprija jeste i ideja o dezintegraciji zvuka digitalnim medijem. No, dok u slučaju ostvarenja Basinskog digitalni medij dezintegriše analogni sadržaj demonstrirajući superiornost digitalne tehnologije nad analognom, Duprijevi album ukazuje na postupak 'obračuna' digitalnog medija sa samim sobom, odnosno na ideju o njegovoj autodestrukciji predočenu upotrebom *gliča*.⁵³⁴ Pomoću *gliča* Dupri istovremeno demonstrira mane i prednosti digitalne tehnologije, budući da 'pogrešan' zvuk predstavlja u estetizovanom, 'čistom' digitalnom okruženju. Tako zvuk 'greške', koji je isprva filtriran iz digitalnog konteksta, sada postaje željeni zvuk koji ne 'zagađuje', već obogaćuje digitalnu sredinu. No, pošto je *glič* pojava koja ipak ukazuje na manjkavosti digitalne tehnologije, pa samim tim i na moguć kraj „digitalne revolucije”, postoji osnova da se uvede i kategorija „postdigitalne” muzike (tj. *performativne zvukovne umetnosti*) kao prakse koja problematizuje pitanje buke, neželjenih zvukova, odnosno pitanje njihove estetizacije, čime ću se baviti u nastavku rada (upor. Cascone 2000, 12).

Zanimljivo je da Dupri koncept *gliča*, kako sam objašnjava, postavlja i u akustički kontekst, pa tako koristi i nepoželjne/neoubičajene zvukove akustičkih instrumenata na albumima *Weather and Worn* i *Shoals* (Deupree i Fischer). Materijal albuma *Weather and Worn*⁵³⁵ nastao je iz istraživanja akustičkih svojstava celokupnog tela instrumenata i njegove materijalnosti (autor pominje „male instrumente” i akustičku gitaru), te zvukova koji se dobijaju

⁵³¹ Napominjem da album sadrži četiri numere: *Snow/Sand* (15:39); *Recur* (10:17); *Temper* (14:43), *Stil* (22:46).

⁵³² *Mikrozvuk* je zvuk veoma kratkog trajanja, a termin se može odnositi i na jačinu zvuka. Jedan od najčešćih postupaka za generisanje *mikrozvukova* jeste princip granularne sinteze. Neke od prvih primera ovakvog tretmana zvuka pronalazimo u Ksenakisovom stvaralaštvu (na primer, u delu *Analogique B*, iz 1959) (vidi Demers 2010, 171).

⁵³³ Termine „mikrozvuk” i „makrozvuk” preuzimam od Džoane Demers (vidi Demers 2010, 69–109). No, o 'veličini' zvukova govorili su među prvima Kejdž i njegovi sledbenici. Kejdž zapravo govori o „dimenzijama zvuka”, misleći na jačinu, odnosno akustički kvalitet zvuka prema kojem je moguće izdvojiti „male zvukove” i „glasne zvukove”. Ovakva podela zvuka našla je primenu među umetnicima fluksusa (Kahn 1999, 227).

⁵³⁴ Digitalni *glič* je kratkotrajna greška koja nastaje usled nepravilne pojave binarnog koda. Zvukovni *glič* može da nastane slučajno ili namerno, usled preskakanja diska, redukcije protoka bita, hardverske buke, računarskih bagova, oštećenja, ogrebotina nosača zvuka itd. (Kelly 2009, 6). *Glič* obično odlikuju visoke frekvencije koje proizvode utisak 'zujanja u ušima'.

⁵³⁵ Numere su: *Weather* (4:00) i *Worn* (4:00).

uobičajenim i neuobičajenim načinom sviranja (udaranjem, grebanjem i sl.) (👁 4). Koristeći prevashodno zvuk akustičkih instrumenata, uz minimum intervencija, Dupri, kako sam opisuje, realizuje „toplu postelju od dronova i sitnih šumova”, a ’toplina’ zvuka obezbeđuje i vinil kao medij na kojem su ovi zvukovi zabeleženi.⁵³⁶ Tu se, dakle, ponovo dešava susret digitalne i analogne tehnologije, koji ovoga puta nije motivisan ’obračunom’, već interakcijom. Ideju o dematerijalizaciji zvuka akustičkih instrumenata Dupri razrađuje na albumu *Shoals* zasnovanom isključivo na zvuku instrumenata gamelanskog orkestra,⁵³⁷ tretiranih na netradicionalan način (pre svega se fokusira na površine i telo instrumenata) i organizovanom pomoću audio luping programa posebno osmišljenog za tu priliku (Deupree 2010) (👁 5).⁵³⁸ Album je nastao kao rezultat procesa istraživanja zvučnosti tela ovih instrumenata (grebanjem, udaranjem, prisanjanjem naprave eBow na žice instrumenata), tj. sagledavanjem instrumenata kao zvučnih objekata ili generatora zvuka, te beleženjem rezultata eksperimentisanja putem mikrofona. Kako mikrofoni nisu bili fiksirani u prostoru, već se autor sa njima kretao od jednog do drugog izvora zvuka, snimljen materijal čine i zvukovi interakcije između prostora i instrumenata, odnosno zvukovi samog prostora (Deupree i Fischer). Dobijene lupove Dupri dalje softverski naslojava, a da bi naglasio pojedine šumove i fragmente, on menja tonske visine lupa i često ih transponuje za dve ili tri oktave naniže, dovodeći izvorni zvuk do neprepoznatljivosti (Deupree 2010). Mada sam Dupri u oba slučaja govori o primeni strategija *gliča* u akustičkom okruženju, ovde pre možemo da govorimo o razradi ideja promovisanih sporadično od početka, a intenzivnije sredinom prošlog veka, koje su proširene tehnike sviranja na instrumentima, odnosno nekanonizovane zvukove, postavile kao osnovu za proširenje zvučnih ’zaliha’.

’Antikvarni ’ zvuk na *statičnom mestu*

Umrežavanje digitalnog i analognog sveta korišćenjem zvuka starih instrumenata i starih tehnoloških naprava kao materijala za stvaranje ’makrozvučnih’ objekata i ’statičnog’

⁵³⁶ Vidi: http://www.12k.com/index.php/site/releases/weather_worn (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵³⁷ Ovaj album je nastao iz saradnje sa Muzičkim istraživačkim centrom Univerziteta u Jorku gde je Dupri otkrio kolekciju gamelanskih instrumenata sa Jave i Balijsa. Prema: <http://www.12k.com/index.php/site/releases/shoals/> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵³⁸ Nazivi numerata su: *Shoals* (11:26), *Rusted Oak* (9:37), *A Fading Found* (12:02), *Falls Touching Grasses* (12:02).

muzičkog toka, odlikuje poetiku **Štefana Matjuja**.⁵³⁹ Jedan od primera je album *Static Place* koji autor opisuje kao „zvukovno putovanje” kroz istoriju jer se njegov zvukovni sadržaj zasniva na najranijim istorijskim snimcima muzike⁵⁴⁰ kasne gotike, renesanse i baroka zabeleženim na pločama u periodu od 1928. do 1932.⁵⁴¹ Proces nastanka albuma moguće je objasniti kao put koji zvuk prelazi od analognog do digitalnog medija ili kao proces koji započinje interakcijom između umetnika i zvuka, a završava se manipulacijom umetnika zvukom (upor. Kelly 2009, 216). Naime, odabrane snimke sa ovih ploča Metju najpre emituje pomoću starih portabl gramofona i bodlje kaktusa umesto gramofonske igle, potom ih snima i onda prenosi u kompjuter gde ih podvrgava spektralnoj analizi koja u prvi plan stavlja zvukovni kvalitet samog materijala, odnosno njegov zvukovni spektar (Mathieu 2010).⁵⁴² Stoga, neki od principa spektralne muzike – spora harmonska progresija, odsustvo melodije i ritmičkog pulsa, jesu u osnovi ovog dela. Navedene odlike, kao uostalom i sam naziv albuma koji akcentuje statični kvalitet materijala, ukazuju i na pojavu drona kao neizostavnog elementa Matjuove poetike. Ovde je zapravo reč o 'dvoslojnom' dronu na kojem se zasnivaju sve numere sa albuma,⁵⁴³ a koji je sačinjen od analognog 'taloga' – šištanja i pucketanja ploče i supstrata zvukova starih instrumenata (klavirkorda, viole, laute, vergla)⁵⁴⁴ filtriranih digitalnim procesuiranjem (👁️ 6).⁵⁴⁵ Dron, drugim rečima, predstavlja mesto arhiviranja 'loših' i 'dobrih' činilaca zvuka starine. Zato

⁵³⁹ **Štefan Matjuj** (1967, Nemačka) predstavlja se kao samouki kompozitor i izvođač. Njegovi radovi se mogu okarakterisati terminom „eksperimentalna elektronika”. Kao materijale za stvaranje koristi zvukove starih instrumenata, zvukove okruženja i prevazidenih tehnoloških naprava koje transformiše koristeći se tehnikama eksperimentalne mikrofonije, reeditovanja, softverima namenjenim spektralnoj analizi. Radove objavljuje na diskovima i vinilima, a muziku izvodi i uživo. Realizuje i audio instalacije (u saradnji sa vizuelnim umetnicima) za galerijske i muzejske prostore i druge alternativne lokacije, često na otvorenom. Osnivač je etikete Schwebung (2012). Odabrana diskografija: *Sad Mac Studies* (vinil, Kleve, 2002), *A Static Place* (CD, 12k, 2011), *Remain* (CD, Line, 2011), *Palimpsest* (LP, flac, Schwebung, 2012), *The Falling Rocket* (LP, flac, Dekorder, 2013). Veb-stranica umetnika: www.bitsteam.de

⁵⁴⁰ Matjuj je poznat i kao kolekcionar starih ploča iz perioda pre pojave mikrofona (od 1900. do 1930) na kojima se nalaze snimci gospela, rane muzike, izvođenja na havajskoj gitari i sl. Prema: http://www.rarefrequency.com/2008/12/stephan_mathieu.html (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁴¹ Ista ideja odlikuje i Kertejkerov album *Patience (after Sebald)* (2012) za čiju realizaciju su korišćeni snimci Šubertovog ciklusa *Zimsko putovanje* iz 1928. godine.

⁵⁴² Prema: http://www.12k.com/index.php/site/releases/a_static_place/ (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁴³ Nazivi numera su: *Schwarzschild Radius* (10:00), *A Static Place I* (10:00); *Minuet* (10:00), *A Static Place II* (19:58), *Dawn* (10:00).

⁵⁴⁴ Ovaj projekat predstavljen je u Beogradu, aprila 2009. godine u okviru serije koncerata *Post-piano* u organizaciji Chinch inicijative i Dis-patch-a osmišljene u cilju traganja za „novim zvučnim horizontima” tradicionalnih, analognih i akustičkih instrumenata, kako kažu organizatori. Vidi: <http://www.last.fm/event/976266+POST-PIANO+Vol.+1+:+Stephan+Mathieu+plays+Virginals> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁴⁵ Zvukovi klavira, spineta, kućnih orgulja, cimbala, horni, citri, kvarteta viola, podvgnuti granularnoj sintezi, čine materijal sledećeg albuma *Palimpsest* realizovanog u saradnji sa francuskim kompozitorom Silvenom Šovoom (Sylvain Chauveau).

je percepcija suptilnih fluktuacija tembra jedini način da se definiše vremenski protok, koji se inače u dron muzici može, prema Dž. Krameru, odrediti kao „vertikalan”. Naime, „vertikalno vreme” je vreme koje odbacuje muzičku frazu kao jedinicu temporalne organizacije, odnosno vreme koje je potrebno za opažanje segmenata izuzetno dugog trajanja koji su sačinjeni od slojeva, a ne od sukcesivnih pokreta (Kramer 1988, 55). Isti pristup Matju je primenio pri realizaciji albuma *The Falling Rocket* koji se zasniva na devedesetominutnom dronu izgrađenom od zvuka orgulja (Farfisa Pro 110, VIP 233), elektronijuma marke *Hohner*, radijskih frekvencija i snimka kompozicije *Fantasy for a Chest of Six Viols* Tomasa Vilksa (Thomas Weelkes), koji datira iz 1929. godine (peta numera).⁵⁴⁶ Zanimljivo je da se u ovom slučaju vreme nastanka albuma, podudara sa vremenom njegovog emitovanja, jer su sve numere realizovane u realnom vremenu, bez dodatnih intervencija, pa se ovde prepliću dve kategorije vremena – linearno i vertikalno vreme.

Pre nego što je zvukove starih instrumenata i medija iskoristio kao umetnički materijal za rad u digitalnom mediju, Matju je ispitao njihovo dejstvo uživo, primenjujući još jedan vid remedijacije. Naime, reč je o resitalima ili koncertnim ’instalacijama’ *Virginals* (2008) tokom kojih je Matju izvodio transkripcije/parafraze radova njegovih omiljenih umetnika na virdžinalima, mehaničkim gramofonima, električnim *combo* orguljama, koristeći ’istorijski’ šestokanalni sistem emitovanja (reč je o delima Alvina Lusijea, Franciska Lopeza, Fila Nibloka i dr).⁵⁴⁷ Dakle, isto kao i Basinski, Matju prilagođava digitalne sadržaje analognim izvorima zvuka.⁵⁴⁸ Međutim, on princip transkripcije/parafraze ne vezuje samo za analogne instrumente, već postupak primenjuje i u digitalnom mediju – na primer, album *Remain* (koji predstavlja svojevrsnu kodu albuma *Static Place*) nastao je iz obrade materijala *zvukovne instalacije Extended Play* Janeka Šefera, odnosno iz ideje remedijacije instalacije koja postaje audio zapis (što je čest postupak u praksi *zvukovne umetnosti* o kojem ću kasnije govoriti).

⁵⁴⁶ Nazivi numera su: *Lacaille 8760* (10:10), *Keid* (10:10), *Gliese 229B* (10:10), *55 Carcri* (10:10), *Deneb* (2:10), *IK Pegasi* (8:10), *Teide I* (10:10), *Cha 110913* (10:20), *Kepler-11* (10:30).

⁵⁴⁷ O projektu *Virginals* vidi više: http://www.bitsteam.de/wp/?page_id=28 (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁴⁸ Matju je realizovao i dve audiovizuelne instalacije za stare instrumente: *Process* (Muzički bijenale u Zagrebu, 2009) i *Constellations* (SONAR, 2010).

Ambient noise makers⁵⁴⁹

Nasuprot Matjuovoj razradi koncepta drona kao makrozvuka izgrađenog na ideji prekomernog trajanja čime se akcentuje očuvanje tembralnog kvaliteta upotrebljenih analognih/akustičkih sadržaja, makrozvuk kod **Tima Hekera**⁵⁵⁰ pored trajanja, razmatra i ideju destrukcije (akustičkog) zvuka. Ovo nas dovodi do pitanja o (ambijentalnoj) buci, koja ne mora uvek da se zasniva na principu povećanog intenziteta zvuka. Zato, možemo da govorimo o sublimnim šumovima koji suptilno 'bockaju' naše uho (kao što je *glič*), ali i o 'makrošumovima' koji 'opstuiraju' slušni aparat (Voegelin 2010, 44). Bez obzira na to, buku, pre svega, karakteriše ekskluzivnost jer ona isključuje sve druge zvukove i pažnju slušaoca usmerava na sebe samu (vidi Voegelin 2010, 43). Albumi Tima Hekera bliži su drugom tipu buke, iako čulo sluha ne dovode do krajnjih granica izdržljivosti.

Album *Ravedeath 1972* predstavlja jedan od 'testova' (👁️ 7).⁵⁵¹ Reč je o izdanju koje je nastalo iz kombinovanja studijskog i živog snimka – osnovni materijal, zvuk orgulja, dopunjen zvukom gitare i klavira, načinjen je u Frikirkjan crkvi u Rejkjaviku,⁵⁵² da bi potom bio obrađen u studijskim uslovima.⁵⁵³ Ovakav princip realizacije Heker bira kako bi prezentovao proces 'korozije' čistog, orguljskog zvuka usled primene digitalne buke, odnosno kako bi ukazao da je prekomerna konzumacija digitalnog zvuka ono što vodi njegovoj degeneraciji (Colly 2011; Higgins 2011).⁵⁵⁴ Otuda su u središtu izdanja dugozvučeći zvukovi visokih frekvencija, povremeno prožeti melodijskim floskulama, koji zahtevaju slušanje u kontinuitetu jer je album „jedna velika pesma”, a ne slušanje od numere do numere, kako kaže autor (Hecker 2011a).

⁵⁴⁹ U ovom kontekstu termin „noise” označava osoben tip umetničke prakse zasnovan na radu sa izrazito zvučnim šumovima. U ovom slučaju, kako bih napravila razliku u odnosu na druge kontekste upotrebe termina, termin neću prevoditi.

⁵⁵⁰ **Tim Heker** (Tim Hecker) (1974, Kanada) predstavlja se kao kompozitor i *zvukovni umetnik*. Kritika ga karakteriše kao „ambijentalnog spravljaca buke”, a njegovu muziku definiše kao „katedralnu elektronsku muziku” (jer koristi zvuk orgulja koji elektronski procesuiru). Odabrana diskografija: *Haunt me, haunt me, do it again* (CD, Substractif, 2001), *Radio Amor* (CD, Mille Plateaux, 2003), *Mirages* (CD, Alien8, 2004), *Harmony in Untraviolet* (CD, Kranky, 2006; vinil), *An Imaginary Country* (CD, Kranky, 2009; LP), *Apondalifa* (CD, Room40, 2010), *Ravedeath 1972* (CD, LP, Kranky, 2011; EP), *Virgins* (CD, Kranky, Paper Bag Records 2013). Veb-stranica umetnika: <http://www.sunblind.net/>.

⁵⁵¹ Nazivi numera su: *The Piano Drop* (2:54), *In the fog I* (4:52), *In the Fog II* (6:01), *In the fog III* (5:01), *No drums* (3:24), *Hatred of Music I* (6:11), *Hatred of Music II* (4:22), *Analog paralysis 1978* (3:52), *Studio suicide 1980* (3:25), *In the air I* (4:12), *In the air II* (4:08), *In the air III* (4:02).

⁵⁵² Zato i zvuk rezonantnosti prostora čini jedan sloj ukupnog zvukovnog materijala.

⁵⁵³ Heker za sebe kaže da je prvenstveno studijski umetnik koji stvara za CD ili vinil. Prema: http://exclaim.ca/News/tim_hecker_talks_ravedeath_1972 (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁵⁴ Prema: <http://www.noripcord.com/reviews/music/tim-hecker/ravedeath-1972> (pristupljeno 15. decembra 2014).

Međutim, budući da su Hekerovi stavovi i postupci u diskrepanciji, jer bi bez digitalnog medija realizacija njegovih ideja bila nemoguća, ili makar otežana, što on sam i potvrđuje kada kaže da je „digitalni audio neverovatan medij za transformaciju zvuka”, postavlja se pitanje da li onda Heker stvara muziku kako bi odbio slušaoca od nje same i uputio ga ka 'čistim' izvorištima zvuka (cit. Hecker 2013). Godina koja je navedena u nazivu albuma sugerše jedan od mogućih odgovora. Naime, ova godina referira na simboličan čin 'uništavanja' muzike, koji je vezan za tradiciju fluksusa, a čija se fotografija nalazi na omotu albuma. Fotografija prikazuje čin bacanja klavira sa krova zgrade koje su sproveli studenti MIT-a, što je od tog trenutka postao višegodišnji univerzitetski 'ritual' (Hecker 2011b). Iako Heker želi da poruči da je digitalizacija pokrenula proces 'uništavanja' muzike, on zapravo odabirom ove slike (možda nesvesno) ističe suprotno – destrukcija muzike krenula je iz same, predigitalne muzike. Međutim, sam kraj albuma na kojem prepoznajemo 'očuvan' zvuk klavira navodi nas na drugi put i ipak potvrđuje Hekerovu ideju o povratku na 'drevne' vrednosti. Do tog trenutka ono što čujemo je mahom 'zamaskirana' boja instrumenata koja se naslojava na buku (šuštanje, krčanje i sl.) ili se stapa sa njom, pa tako instrumentalni zvuk i sam preuzima njena svojstva, ali ne u potpunosti. Jer, prema Hekerovim rečima, on ne uništava zvuk, već ga 'oštećuje' tako da se ipak prepoznaju tragovi njegovog originalnog izvora (prema Hecker 2013). Na taj način Heker, kako sam kaže, realizuje hibridan medijski spoj koji se zasniva na „konstantnoj interakciji između realnog i virtuelnog...”⁵⁵⁵ (cit. Hecker 2013).⁵⁵⁶

Spoj zvuka analognog instrumenta, električne gitare i digitalne kompjuterske tehnologije, koji kao rezultat daje „melodijsku ambijentalnu muziku uparenu sa pucketavim elektronskim pasažima i bukom” predstavlja osnov poetike **Kristijana Fenesa** (Fennesz 2002).⁵⁵⁷ Fenes

⁵⁵⁵ Ovakav pristup Heker dalje razrađuje na albumu *Virgins*. Materijal albuma sačinjen je od snimaka živih izvođenja u Rejkjaviku, Montrealu i Sijetlu, na drvenim duvačkim instrumentima, klaviru, virđinalu, sintisajzerima. Dok je na prethodnom albumu akcenat na procesu, ovde se ističe važnost izvođenja.

⁵⁵⁶ Još jedan autor čiji se radovi mogu svrstati pod kategoriju *ambijentalne elektronske buke* je **Ben Frost** (1980, Australija/Island). On se predstavlja kao kompozitor, producent, vizuelni umetnik. Osnivač je etikete Bedroom Community. Odabrana diskografija: *Steel Wound* (2003, Bedroom Community), *Theory of Machines* (2007), *By the Throat* (2009, Bedroom Community), *Aurora* (2014, Bedroom Community). Veb-stranica umetnika: <http://ethermachines.com/>.

⁵⁵⁷ **Kristijan Fenes** (1962, Beč/Pariz) u detinjstvu je stekao formalno muzičko obrazovanje svirajući gitaru, a odrastao je slušajući pop i rok muziku 1970-ih i 80-ih. Muzičko delovanje započinje 1990-ih na bečkoj techno sceni, kada kombinuje zvuk električne gitare i kompjutera kako bi stvorio 'treperav' elektronski zvuk. Od 1990-ih nastupa uživo sa muzičarima kao što su Rijuiči Sakamoto (Ryuichi Sakamoto), sa elektroakustičkim improvizacionim duom *Keith Rowe*, pop grupom *Sparklehorse*. Izabrana diskografija: *Endless Summer* (2001, Mego), *Venice* (2004, Touch), *Black Sea* (2008, Touch), *Bécs* (2014, Mego). Veb-stranica umetnika: <http://www.fennesz.com/>; <http://pitchfork.com/features/interviews/5853-fennesz>.

najpre koristi gitaru kao sredstvo za komponovanje, potom kao predmet ispitivanja – on istražuje zvuk ovog instrumenta i proširuje ga izvan uobičajenih granica, i, naposljetku, kao melodijski instrument čiji se zvuk umrežava, odnosno 'obračunava' sa lejerima digitalnog zvuka (obično kada se radi o *noise* segmentima). U tom smislu, problematizacija odnosa između melodijskog i nemelodijskog *noise* sveta je u fokusu Fenesovog rada. On koristi melodijske floskule, ali želi, kako sam kaže, da ih prikrije tako što će ih 'upariti' sa potpuno kontrastnim, *noise* materijalom. Ipak, to ne znači da su *noise* slojevi manje značajni ili manje privlačni za slušanje: „Buka nije nešto što koristim kako bih šokirao, ili zato što je zabavna, ili čudna. Ja je koristim zato što mislim da je lepa...” (Fennesz 2002). Naslovna numera albuma *Black Sea* predstavlja jedan od paradigmatičkih primera prikaza ovog 'sukoba' između melodijskih i *noise* obrazaca.⁵⁵⁸ Numera započinje mikrobukom, *gličom* čiji se intenzitet i volumen povećavaju do granica skoro neprijatnih za slušanje. U tom trenutku (oko drugog minuta) sledi rez i odmorište koje čine melodijske floskule gitare na fonu suptilnog digitalnog drona čija se jačina postepeno povećava (oko petog minuta). Tada *noise* dronovi nadvladavaju gitarski zvuk i njima se završava numera (8).⁵⁵⁹

Japannoise i telo⁵⁶⁰

Japaniski umetnik **Kodi Asano** (Koji Asano)⁵⁶¹ na albumu *January rainbow* svoje eksperimentisanje takođe započinje zvukom akustičkog instrumenta, klavira, ali za razliku od

⁵⁵⁸ Nazivi numera su: *Black Sea* (10:11), *The Colour of Three* (8:06), *Perfume For Winter* (4:35), *Grey Scale* (4:09), *Glide* (9:22), *Vacuum* (3:58), *Glass Ceiling* (5:49), *Saffron Revolution* (5:52).

⁵⁵⁹ Granice gitarskog zvuka ispituju i umetnici Oren Ambarachi (Oren Ambarachi) i Keiichi Haino (Keiji Haino), a u našoj sredini to je beogradski umetnik **Vukašin Đelić**, koji se predstavlja pod pseudonimom **WoO**. On koristi gitaru kao primaoca signala poslatih sa različitih mobilnih naprava (poput mobilnih telefona, radija, kompjuterske opreme, audio plejera), čime pokušava da, kako sam kaže, ozvuči strujanje vazduha. Gitara je, dakle, 'konvertor' signala koji dovodi do širokog spektra meditativnih zvukova bogatih frekvencija. Važno je reći da u ovom kontekstu WoO ne koristi kompjuter ili bilo koji digitalni izvor zvuka, zbog čega svoju muziku karakteriše kao „stoprocentno organsku” (prema: <http://www.last.fm/music/WoO>, pristupljeno 15. decembra 2014.). **WoO** (1978, Srbija) je eksperimentalni gitarista i *zvukovni umetnik*. Svoje radove određuje kao ambijentalni *soundscape*, *noise* muziku sa elementima roka i panka. Član je kolektiva *Belgrade Noise*. Deluje u više bendova. Nastupa uživo na gitari i sintisajzerima, a njegove radove često vizuelno prate radovi umetnika Izvanrednog Boba (Bob Mikošević) koji se bavi gličom. Diskografija: *Outer life* (2011), *City scripts* (2010, Herbarium Records), *Six for screening* (2010, Herbarium Records), *Blue* (2007), *Mobi Rock* (2007). Vidi više na: <http://www.belgradenoise.com/us.html>

⁵⁶⁰ „Japanoise” je žargonski termin koji se koristi kada se govori o japanskoj *noise* muzici.

⁵⁶¹ **Kodi Asano** (1974, Japan/Barselona) je muzičar, kompozitor, *zvukovni umetnik*. Komponovao je dela za solo klavir i kamerne ansamble. Istovremeno deluje u polju eksperimentalne elektronike, služeći se principima *konkretne muzike*, ambijentalne muzike, dron muzike. Osnivač je diskografske kuće Solstice Records (1995) za koju je objavio

Hekera, on se ne vraća čistom zvuku, već ga postupno do kraja izobličava i razgrađuje bučnim/zvučnim, 'hrapavim' elektronskim dronovima, u ukupnom trajanju od šezdeset četiri minuta.⁵⁶² Povremeno, ovi zvukovi dobijaju još jedan sloj – dečju viku u pozadini, koji je, pretpostavlja se, uzrokovan autobiografskim događajem, gubitkom voljene osobe (prema Couture).⁵⁶³ Asano, dakle, deluje između dva polja zvuka – oblasti zvuka određene visine, 'zvukovnog raja' i „zvukovnog pakla” (kog inače reprezentuje Merzbau /Merbow/); odnosno između dva zvukovna sveta – sveta kanonizovane, klavirske muzike profilisane u romantizmu (naslov albuma zato evocira programsku klavirsku kompoziciju) i sveta *zvukovne umetnosti* u čijem središtu je, u ovom slučaju, makrozvuk (vidi Couture).

Dok ovaj album, kao i Hekerovi i Frostovi radovi, predstavlja primer buke koja u potpunosti 'ne napada' uho, postoje i primeri u kojima buka predstavlja celokupan zvukovni sadržaj (upor. Hegarty 2010, 134). Ovo je posebno karakteristično za japansku umetničku scenu, naročito od 1990-ih.⁵⁶⁴ Pored izrazite jačine zvuka i principa distorzije, ovaj pravac odlikuje specifičan odnos prema samom zvuku: umetnici ovog žanra se bave obradom reziduuma zvuka, a ne njegovim primarnim 'oblikom' (Hegarty 2010, 139). Tako se Asanov album *Quoted Landscape* zasniva na prezentovanju zvuka mikrofona koji se vuče po zemlji, u trajanju od sedamdeset dva minuta, pa sam rezultat ne zavisi isključivo od postupka i autorovog delovanja, već i od karakteristika zvukovnog materijala, odnosno od materijala koji proizvode zvuk (materijal mikrofona i karakteristike samog tla) (Hegarty 2010, 140).⁵⁶⁵ Materijal je, dakle, taj koji sam po sebi deluje, materijal je taj koji od autora traži da mu se u potpunosti potčini (vidi Voegelin 2010, 48). Prema Hegartiju, ovo je svojstvo koje *noise muziku* udaljava od polja

sva svoja izdanja. Odabrana diskografija: *Pheromone* (1999), *Flow Augment* (2000), *The end of august* (2001), *Gondola Odissey* (2003), *Takoyakikun* (2005). Veb-stranica umetnika: <http://www.kojiasano.com/>.

⁵⁶² Klavir je inače instrument koji u Asanovoj poetici zauzima značajno mesto. Klavir za njega predstavlja sredstvo za improvizaciju, preparaciju, elektronske zvukovne transformacije. Ovo se čuje na albumima: *Celeste* (1997), *You Can't Open the Door Because It's Already Open* (1998), *Monsoon* (1999), *Preparing for april* (2000), *Absurd summer* (2003).

⁵⁶³ Prema: <http://www.allmusic.com/album/january-rainbow-mw0001276493> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁶⁴ Pionir na ovom polju je **Masami Akita** (1956, Japan), poznatiji kao **Merzbau**. Ovaj pseudonim ukazuje da se izvorišta njegove poetike mogu naći u dadaizmu i džank art estetici, a progresivni rok, psihodelična muzika, *free džez* takođe su neki od pravaca koji su uticali na formiranje njegovog stila. Prve snimke buke realizuje na kasetama kasnih 1970-ih i početkom 80-ih. Tada eksperimentiše sa lupovima, koristeći zvuk perkusija i metala kao materijal za obradu, a potom se okreće analognoj opremi. Prve digitalne snimke načiniće početkom 1990-ih, a karakterišu ih ekstremne jačine zvuka, koje čak prevazilaze utvrđene standarde, ultra visoke frekvencije zvuka, odnosno distorzija zvuka (<http://en.wikipedia.org/wiki/Merzbau>, pristupljeno 15. decembra 2014; vidi Hagarty 2010, 155–65; Bey i Bailey 2008, 65–79; Filipović 2012).

⁵⁶⁵ Preteča ovog rada moglo bi da bude delo Stiva Rajša *Pendulum Music* za mikrofone, pojačala i izvođače (1968), jedan od prvih primera Rajšovog koncepta muzike kao procesa.

zvukovne umetnosti jer materijal ne predstavlja izvor iz kojeg se dalje razvijaju umetničke ideje, nego samodovoljnu građu (Hegarty 2010, 140). Međutim, uprkos učinku ili neučinku autora, zvuk (koliko god bio za nekog neprijatan, jer „buka nije objektivna činjenica”) ostaje u perceptivnom središtu. Pitanje percepcije *noise* muzike je, zbog toga, posebno važna tema za razmatranje (cit. Hegarty 2010, 140). Jer, buku čini veći broj harmonika nego što je to slučaj sa 'čistim' zvukom, zbog čega publika mora da uvežbava koncentrisano slušanje kako bi uočila 'muzikalnost' buke i razumela emotivni efekat koji ona izaziva (Szwed, prema Bey i Bailey 2008, 70). Ali, slušanje *noise* muzike ne zahteva samo aktivan angažman slušnog aparata, nego aktiviranje svih čulnih mogućnosti, i na kraju, celog tela u kojem se 'nastanjuje' (Voegelin 2010, 47). Zato poljski *noise* muzičar, **Zbignjev Karkovski** (Zbigniew Karkowski),⁵⁶⁶ ovu muziku naziva „premordijalnom”, „arhetipskom” ili „ritualnom” muzikom, muzikom koja se percipira bez ikakvog predznanja, odnosno muzikom koja „nije usmerena ka intelektu, već ka svim čulima” (Karkowski 1992). Uloga tela je, iz tog razloga, u ovom slučaju neupitna, jer „...mi smo sačinjeni od zvukova i sve manifestacije formi u univerzumu nisu ništa drugo do zvukovi koji su dobili vidljiv oblik...” (Karkowski 1992).

Računajući na ovu funkciju tela, japanski *noise* umetnik **Endo Kazumoto/Kiler Bag** (Endo Kazumoto/Killer Bug)⁵⁶⁷ nudi osobeno zvukovno rešenje na albumu *While you were out* (9).⁵⁶⁸ On, naime, ritmizuje buku i tako angažuje telo iz dva pravca: s jedne strane, podstiče ga da se kreće pomoću dejstva ritma, a sa druge, zaustavlja ga i 'napinje' u mestu, primenom intenzivnih, visokih frekvencija. Tako, recimo u prvoj numeri, Kazumoto postavlja ritmički model na koji u fazama naslojava *noise* obrasce, odnosno lupove. No, iako je ritam generator, on u ovom slučaju, paradokslano, predstavlja odmorište za telo, u perceptivnom i fizičkom smislu,

⁵⁶⁶ **Zbignjev Karkovski** (1958–2013, Poljska) bio je eksperimentalni muzičar i kompozitor posvećen žanru *noise* muzike. Stvarao je elektronsku, ali i akustičku muziku. Studirao je kompoziciju i estetiku moderne muzike na Državnom univerzitetu u Geteborgu, kompjutersku muziku na Tehnološkom univerzitetu Čalmers. Studirao je i sonologiju na Kraljevskom muzičkom konzervatorijumu u Hagu. Pohađao je kurseve kod Ksenakisa, Mesijana, Buleza. Bio je osnivač i član trija *Sensorband*, sa Ervinom van der Hejdeom (Erwin van der Heide) i Atauom Tanakom (Atau Tanaka). Odabrana diskografija: *ElectroStatics* (CD, Post Concrete, 2003), *One and Many* (CD, Sub Rosa, 2005), *Elasticity of Time* (CD, Raw Special Effects, 2007).

⁵⁶⁷ **Endo Kazumoto/Kiler Bag** (Japan, 1974) je gradio najpre svoj stil pod uticajem rok bendova kao što su *The Cure* i *The Smiths*, a onda i *noise* grupa (*Hanatarsh* i *Hijokaidan*). Prve *noise* radove realizuje 1990-ih. Od 1994. realizuje albume pod imenom Kiler Bag, da bi kasnije napustio ovaj pseudonim. Izabrana diskografija: *While you were out* (Boxmedia, 1999), *Brick and Mortar* (Rhystop, 2003), *Switches and knobs* (2011). Veb-stranica umetnika: <http://ka.zumo.to/>

⁵⁶⁸ Nazivi numera su: *While You Were Out* (13:07), *Itabashi Girl* (3:53), *Shinjuku Kahki Pants* (3:42), *Fear My Kung-Fu!* (4:20), *Last Train To Nishi-Funabashi* (4:06), *Night Falls On Ikebukuro* (4:07), *Evergreen* (6:00), *Boom Boom Roppongi* (3:21), *Scum 'n' Buzz* (5:57).

budući da se samostalno javlja između dva *noise* segmenta. Druga numera zasniva se na sličnom principu – ona je sačinjena od dens melodijskog lupa kog konstantno prekidaju gusti 'talasi' distorzije, a simbolično se završava porukom koja poziva na angažman tela – „move your body” (upor. Bove 2012).⁵⁶⁹ Dakle, ovde se paterni iz popularne muzike preinačuju u buku, ponovo podstičući dvostruku telesnu reakciju. U preostalim numerama sve je manje ovakih 'odmorišta', pravilni ritmički obrasci postepeno iščezavaju, a dronovi buke preuzimaju primat. Ovakav pristup odlikuje kasnije Kazumotove radove, naročito one rađene pod pseudnimom Kiler Bag, koji se karakterišu sintagmama „harsh noise”, „brutal noise” ili „pedal noise” (jedan od paradigmatičkih primera je album *Beyond the Valley Of The Tapes*, 2005).⁵⁷⁰

Još značajniji efekat na senzorne aparate i telo *noise* muzika ostavlja kada se izvodi uživo, što mnogi predstavnici *noise* žanra i praktikuju, za razliku od ambijentalnih elektroničara koji preferiraju rad u studijskim uslovima i intimniji kontakt sa publikom posredstvom snimka. Pošto je veliki broj *noise* muzičara svoje poetičke stavove formirao zahvaljujući rok bendovima i njihovim nastupima, ova veza svakako može da nagovesti jedan od razloga favorizovanja izvođenja uživo kao konteksta za ostvarivanje veće interakcije sa publikom. Stoga, ponašanje same publike takođe podseća na ponašanje rok publike, budući da *noise* koncerte prate pretežno fanovi žanra (Gerber, Klett 2014). Pored ove vrste interakcije, prezentacija uživo zasniva se i na interakciji između muzičara i samog medija izvođenja, odnosno tehnologije od koje zavise svi učesnici u procesu (Gerber, Klett 2014). U tom smislu, izvođenje *noise* muzike je čin koji se zasniva na taktilnosti, fizičkom kontaktu izvođača sa medijem.

Ovakav princip rada karakterističan je za umetnicu **Juko Neksus6**⁵⁷¹ (Yuko Nexus6)⁵⁷² koja se najpre predstavlja kao izvođač:

Ja volim koncerte [...] Koncert za mene znači mali prostor i manji broj slušalaca.
Ja volim umetnost performansa, zato bih želela da uključim performans u moje sviranje. Performans znači pokret, čitanje, pričanje, hodanje, igranje igračkama.
Možda ne volim MUZIKU – MUZIKA stvara čist, savršen, mali svet. Naravno ja

⁵⁶⁹ Prema: <http://www.tinymixtapes.com/delorean/kazumoto-endo-while-you-were-out> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁷⁰ Jedan od muzičkih kritičara opisao je slušanje ovog albuma, koji traje preko dva sata, sledećim rečima: „to je kao da prizivate migrenu, a onda i boks meč sa buldožerom” (Lucas Schleicher).

⁵⁷¹ Nexus 6 je android mobilna naprava kompanije Google.

⁵⁷² **Yuko Nexus6** (Yuko Kitamura) (Japan, 1964) je *zvukovna umetnica*. Pošto je odrastala u vreme Svetske izložbe u Osaki 1970, nazivaju je pripadnicom „banpaku” generacije koja je formirana sa svešću o značaju tehnologije. Pored stvaranja muzike, ona piše o muzici i bavi se pedagoškim radom. Dobitnica je nagrade Prix Ars Electronica 2003. za album *Journal de Tokyo* (Sonore, 2002). Pored ovog, ističu se albumi *Nexus6 Song Book* (Sonore, 2005) i *Translation of Sightseeing* (Onomato, 2004).

volim da slušam MUZIKU [...] ali ne mogu da stvaram MUZIKU. Zato svaki put pokušavam da miksujem nešto drugo u moju muziku. Zvukove, greške, šta god” (Toop 2004, 114).

Iz ovog stava proističu specifični koncepti i postupci umetnice, kao što je *kotatsutop*. Ovaj termin ona uvodi kako bi opisala stanje na japanskoj muzičkoj sceni, odnosno ukazala na široku dostupnost i primenu tehnologije. *Kotacutop* je, naime, nizak sto prekriven ćebetom ispod kojeg se nalazi grejač, a koji predstavlja sastavni deo enterijera svake japanske kuće, baš kao što je to postao i personalni kompjuter (Schedel 2007, 24). *Kotacutop muzika* je, drugim rečima, elektronska muzika koja nastaje u kućnim uslovima, za ovakvim stolom, za čije stvaranje nije potrebna akademska potpora, niti skupocena oprema (ona koristi i haj-tek i lou-tek sprave, kao što su kasete). Zato Juko Neksus⁶ upotrebljava najrazličitije zvukove, od zvuka pranja sudova ili pirinča, glasa, preko zvukova lupova sa kasete, do softverskog zvuka: „ljudi mogu da stvore lepe stvari od buke. Iz tog iskustva, moje uho postalo je otvoreno za sve zvukove. Dobro, loše, glasno, smireno se izjednačava” (👁 10).⁵⁷³ Svoje zvukovne 'kolaže' Juko Neksus⁶ prezentuje uživo, ali i na snimku, na kojem takođe može biti zabeleženo živo izvođenje (kao što je to slučaj u numeru *Voici le Temps de Lecture* sa albuma *Journal de Tokyo*, koja predstavlja snimljenu izvođačku sesiju uživo, preko koje se naslojavaju druge numere). U oba slučaja, ova umetnica dolazi do finalnog zvukovnog rezultata na 'klasičan' način – fizički angažman tela pokreće izvore zvuka kao dinamičke interaktivne objekte. Međutim, razvoj tehnologije, naročito digitalne omogućio je amplifikaciju fizičkog prisustva izvođača, tj. tela, što se može uočiti na primeru poetike japanskog umetnika **Atau Tanaka** i njegovog rada u grupi *Sensorband* (1993) zajedno sa Zbignjevom Karkovskim i Edvinom van der Hajdeom (vidi LaBelle 2008, 270).⁵⁷⁴ Ovi umetnici tokom nastupa telo tretiraju kao 'prostor' iz kojeg se rasprostire zvuk, nasuprot, setimo se, Lajtneru koji koristi zvuk u *zvukovnim skulpturama/instalacijama* kao medij proizvodnje

⁵⁷³ Prema: <http://www.soundnet.org/sound/2006/press/images/sound06-pressrelease.pdf> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁷⁴ **Atau Tanaka** (Tokio, SAD, UK) predstavlja se kao muzičar/kompozitor koji istražuje u polju eksperimentalne muzike. Stoga, njega su najpre inspirisali Kejdžovi postupci, odnosno susret sa ovim kompozitorom posle njegovog predavanja na Harvardu. Tokom 1990-ih Tanaka se seli u Evropu gde deluje u grupi *Sensorband* sa Karkovskim i van der Hajdeom. Potom se vraća u Japan gde se interesuje za *noise* muzičku scenu (nastupa sa Merzbauom). U središtu njegove poetike je ideja stvaranja biosenzornih muzičkih instrumenata, koncept izvođenja u mreži (eng. network performances) i upotrebe mobilnih medija. On je šef katedre za Digitalne medije na Univerzitetu u Njukastlu i direktor istraživačkog centra Culture Lab. Odabrana diskografija: *Biorythms* (Caipirinha Productions 2000). Veb-stranica umetnika: http://www.ataut.net/site/_Atau-Tanaka_.

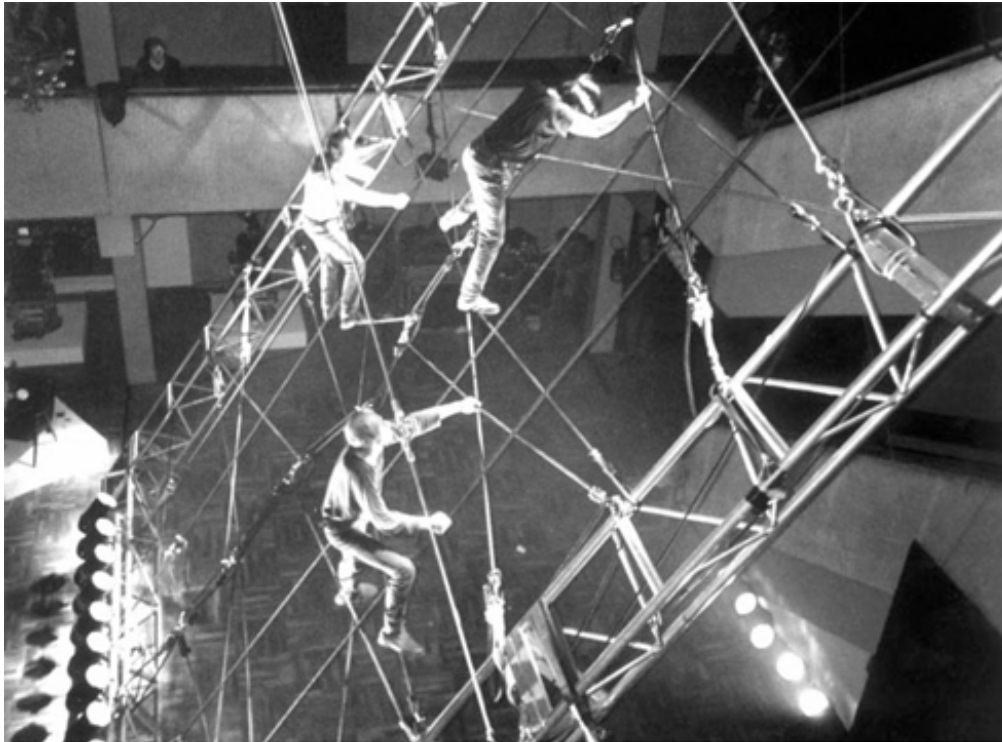
tela kao prostora. U oba slučaja, telo predstavlja provodnik zvuka i medij za njegovu distribuciju, čime se akcenat stavlja na zvučanje i performativnost. Telo, imajući ovo u vidu, predstavlja mesto susretanja *performativne* i *reprezentacijske zvučkovne umetnosti*.

Gest = zvuk

Radeći sa gestualnim interfejsovima – infracrvenim, ultrazvučnim i bioelektričnim sensorima, umetnici iz grupe *Sensorband* dolaze do digitalnih informacija, odnosno zvuka, ostvarujući interakciju između tela, pokreta i tehnologije (LaBelle 2008, 270). Van der Hajde koristi MIDI upravljač kako bi slao i primao ultrazvučne signale; Karkovski aktivira svoj 'instrument' pokretima ruku u vazduhu koji presecaju mrežu nevidljivih infracrvenih zraka; Tanaka koristi *BioMuse*⁵⁷⁵ – sistem koji prati nervne signale, odnosno kontrakcije mišića (uređaj je prikazan duž ruke izvođača) i prevodi ih u digitalne podatke (👁 11).⁵⁷⁶ Članovi ovog benda osmislili su i monumentalni multisenzorni instrument nazvan „zvukomreža” (eng. soundnet) (1996, slika br. 18) koji u još većoj meri angažuje čitavo telo izvođača (ali i telo, odnosno senzorni aparat posmatrača jer ovakav nastup zahteva i veći perceptivni/auditivni/vizuelni angažman). Reč je o mreži konopaca razapetoj u prostoru (jasno, imitaciji internet mreže) na čijim krajevima se nalazi jedanaest senzora koji detektuju pokret izvođača (tj. penjanje uz konopce) (vidi Tanaka 2000, 393–4). Ovi senzori, dakle, preuzimaju ulogu muzičkih instrumenata, odnosno postaju, kako kaže Tanaka, gestualni/senzorni muzički instrumenti (Tanaka 2008, 157).

⁵⁷⁵ BioMuse je je muzički interfejs realizovan na Univerzitetu Stenford koji prevodi bioelektrične signale u digitalne podatke. Ovaj interfejs Tanaka koristi od 1992. godine (vidi Tanaka 2000, 391).

⁵⁷⁶ Vidi: <http://www.ataut.net/site/Sensorband> (pristupljeno 15. decembra 2014).



Slika br. 18: *Sensorband – soundnet* (izvor: <http://www.musicainformatica.org>)

Ovakav pristup ipak nije novina digitalnog doba. Podsetiću da je Lav Teremin još 1928. osmislio instrument (eterofon, odnosno teremin) koji funkcioniše pomoću ručnog kontrolisanja oscilatora radio frekvencije (vidi Mikić 2004, 108). Stoga ne čudi da i Tanaka koristi ovaj instrument. Recimo, kompozicija *DSCP* (2004) realizovana je za kamerni orkestar i „gestualne instrumente”, teremin i D-Beam infracrvene senzore, a projekat *S_S_S* je primer 'vizuelne muzike' nastale pomoću ultrazvučnih senzora, BioMuse tehnike i teremina.⁵⁷⁷ U ovu grupu 'instrumenata' mogu se svrstati šire dostupne elektronske mobilne naprave, kao što je iPhone, što Tanaka demonstrira na primeru rada *4Hands iPhone*,⁵⁷⁸ zajedno sa elektronskim muzičarem Adamom Parkinsonom (Adam Parkinson). Akcelometri, koji inače služe kao senzori za rotiranje fotografije, ovde se koriste kao 'hvatači' pokreta izvođača u prostoru.⁵⁷⁹ Realizujući ovakve projekte Tanaka

⁵⁷⁷ Tanaka je realizovao i instalaciju *Global String* koja se zasniva na ovom principu. Instalacija se sastoji od čeličnog kabla koji je povezan sa virtuelnom žicom na internet mreži. Žica se prostire od poda do plafona, a senzori koji registruju vibracije te žice ih prevode u informaciju na mreži (vidi LaBelle 2008, 275).

⁵⁷⁸ Ovaj rad spada i u kategoriju „mobilne muzike” (eng. mobile music) (vidi Tanaka 2008, 161).

⁵⁷⁹ Prema: <http://www.ataut.net/site/IMG/pdf/AdamAtau-4handsiPhoneV2.pdf> (pristupljeno 15. decembra 2014).

poručuje da je muzika *participativna* aktivnost, odnosno praksa koja zahteva aktivno učešće autora/izvođača i slušaoca (koji je i gledalac) (vidi Kazuhiro i Tanaka 2009). U tom smislu, muzika/'muzika' se približava *zvukovnoj instalaciji*, pa bi se moglo reći da je participacija publike tačka u kojoj se muzika transformiše u (*performativnu*) *zvukovnu umetnost*.

Jasna Veličković⁵⁸⁰ osmišljava osobene performativne 'naprave' kako bi se usredsredila na ispitivanje i proširenje zvukovnog okvira tradicionalnih instrumenata, postavljajući komponovanje i izvođenje kao izjednačene oblasti rada sa zvukom.⁵⁸¹ Ona, naime, koristi objekte koji razotkrivaju zvukovni potencijal elektromagnetnog polja, odnosno magnete kao posrednike između kompjuterskog signala i tradicionalnog instrumenta. Ova procedura podrazumeva odašiljanje audio signala, koji proističe iz unapred pripremljenog materijala (sempla), od kompjutera do magneta.⁵⁸² Ideja je da se odabrani zvuk ne prikaže direktno, već da se izloži njegov 'print', prema rečima autorke, posredstvom magneta i instrumenta (tj. tela instrumenta, kako sama kompozitorica kaže) (Veličković 2011).⁵⁸³ Snaga signala kontroliše se pojačalom koje izaziva vibriranje magneta, te tako, kako autorka kaže, on preuzima ulogu zvučnika, odnosno 'ozvučivača' instrumenta, ali dobija i gestualnu funkciju budući da se zvuk proizvodi bez direktnog kontakta između izvođača i instrumenta, tj. dejstvom signala i elektromagnetnog polja (Veličković 2011). Rezultat je, na prvi pogled, jednoličan zvuk, čije nijanse postaju 'vidljive' tek pažljivim slušanjem, jer svaki milimetarski pokret izvođača izaziva promenu u zvukovnom rezultatu. Izdržljivost pojačala i magneta, koji se tokom izvođenja zagreva, predstavlja zato minimum uslova koji moraju da budu zadovoljeni kako bi se došlo do rezultata. Uz to, potrebno je odabrati instrumente koji adekvatno 'reaguju' na signal, tj. magnet. Stoga, Veličkovićeve kao sredstva za pravljenje 'otiska' primarnog zvuka koristi instrumente

⁵⁸⁰ **Jasna Veličković** (1974, Srbija/Holandija) je kompozitorica koja živi i radi u Amsterdamu. Studije kompozicije je završila 1999. na FMU u Beogradu, u klasi Srđana Hofmana. Od 2001. pohađala je postdiplomske studije kompozicije na Kraljevskom konzervatorijumu u Hagu, u klasama Luja Andrisena, Hilijusa fan Berhajka i Klarena Barloua. Njena skorija dela fokusiraju se na proširenje zvukovnog polja tradicionalnih instrumenata, kreiranjem alatki pomoću kojih se oblikuje transformativni zvučni potencijal elektromagnetnog polja. Veb-stranica umetnice: <http://jasnavelickovic.com>.

⁵⁸¹ O ovim postupcima razgovarala sam sa kompozitorkom 29. decembra 2011. godine u Beogradu, pa ću se kompozitorkinom poetikom baviti koristeći uglavnom segmente ovog razgovora. Ovom prilikom zahvaljujem se Jasni Veličković na ljubaznosti i materijalima koje mi je ustupila.

⁵⁸² Prema njenim rečima, kompjuter ne mora isključivo da bude odašiljač signala, već to može da bude, recimo, i mobilni telefon. Ipak, ona ga, zbog slabog signala, ne koristi u te svrhe.

⁵⁸³ Prvobitna kompozitorkina ideja bila je realizacija 'negativa' nekog 'muzejskog' dela, poput Mocartove *Sonate u Ce-duru*, KV 545. Ona je nameravala to da učini izazivanjem vibriranja svih žica klavira sem onih koje bi trebalo da sviraju zapisane tonove, što bi kao rezultat dalo 'monumentalni' dron. Pošto je shvatila da je ovakvu ideju tehnički teško realizovati, Veličkovićeve je uz pomoć prijatelja inženjera došla na ideju korišćenja magneta kao inventivnog sredstva za istraživanje zvuka.

koji sadrže metalne delove, kao što su klavir (kompozicije *Shadow study 1* za klavirski duo/četiri magnetima, *Shadow study 2* za klavir četvoručno sa magnetima, 2008; *Shadow study 3* za klavir sa magnetima i bas blok-flautu; *Shadow study 4/4a* za klavir četvoručno/dva magnetima 2009/2013), kalimba i mbira (*Last song*, 2009/10), druge udaraljke (*Shadow study 5* za sol klavir/klavir, perkusije sa magnetima, blok-flautu, klarinet, trombon, violinu i kontrabas), harfa (*Shadow studies 6* za harfu, perkusije i elektroniku), citra (*Ombre... moi non plus* za citre, bandaneon, klaviri i četiri violončela, 2011), cimbal (*Magnetik* za cimbal, metalne ploče i elektroniku, 2013), odnosno instrumente čiji metalni delovi, a onda i čitavo telo u kombinaciji sa 'nenamagnetisanim' zvukovima daju odgovarajući zvukovni rezultat jer je zvuk ono čime se kompozitorica prvenstveno rukovodi u ovom procesu.⁵⁸⁴ Na koji način deluje ova interakcija između komponovanog i nekomponovanog zvuka (kao njegove 'senke'), odnosno kompjutera, elektromagnetnog polja, tela izvođača i tela instrumenta, sagledaću na primeru dela *Last song* (12).⁵⁸⁵

Kao što sam pomenula, autorka ovde istražuje zvučnost kalimbe i mbire, odnosno međudejstvo između ovih instrumenata i magnetima. Ona odbacuje uobičajen način sviranja i uobičajen zvuk perkusionih instrumenata udaranjem i dodiranjem izvođača (izvođači ne dodiruju instrument), već koristi signal i magnet kao okidače. Pored zvuka instrumenata koje inicira magnet, zvukovni materijal čini i zvuk *greške*. Naime, usled istraživanja međudejstva između magnetima, kalimbe i mbire autorka shvata da mikrofoni, ukoliko nije 'sofisticiran', beleži i ono što isprva nije želela da bude zapisano – zvuk signala. Ipak, ona ovaj zvuk ne odbacuje, već odlučuje da ga iskoristi za osnovni zvukovni sloj dela, u vidu drona, koji je po jačini i prisutnosti izjednačen sa zvukovima instrumenata. Na ovu bazu postupno se naslojavaju harmonici zvukova kalimbe i mbire kao mikrozvukovi, a onda se javlja i materijal signala. Reč je o semplu poteklom iz Štrausovog (Richard Strauss) ciklusa *Four Last Songs* (nem. *Vier letzte Lieder*), po kojem delo i nosi naziv, odnosno iz pesme *Im Abendrot*, koji, kako autorka objašnjava, nema narativnu

⁵⁸⁴ Kompozitorica najpre eksperimentiše sa klavirom, da bi se usled 'zasićenja' tim zvukom okrenula istraživanju zvučnosti perkusionih instrumenata, kada 'otkriva' zvuk kalimbe i mbire. Takođe, u odabiru instrumenata ona se rukovodi i praktičnim razlozima. Na primer, Veličkovićevo bira citru ne samo zbog činjenice da citra proizvodi zanimljive klastere boja, već i zbog toga što je pogodna za štimovanje i transport.

⁵⁸⁵ Ova kompozicija, realizovana za ansambl perkusionista *Ear Massage*, uvrštena je u kategoriju preporučenih dela Tribine kompozitora UNESCO-a (Unesco Rostrum of Composers 2011) i nominovana je za prestižnu holandsku nagradu *Toonzetters*.

ulogu, već predstavlja materijal za igru i manipulaciju.⁵⁸⁶ U početku ovaj materijal nije prepoznatljiv, jer magneti više otkrivaju i akcentuju sam zvuk, nego sempl, da bi potom usledila transformacija od zvuka kalimbe prema semplu koji u jednom trenutku postaje dominantan. Pošto posle 'osamljenog' sempla sledi završni *noise* segment, moglo bi se reći da sempl predstavlja i svojevrsno odmorište i pripremu (čak psihofizičku) za sam završetak dela. Jer na kraju u prvi plan izbija buka koja ima potencijal da izazove i fizičke reakcije publike. U tom smislu, delo *Last song* zasniva se na progresiji od mikro do makrozvuka. Dok Jasna Veličković mikrozvukom 'legitimiše' buku, pojedini autori upravo koriste mikrozvukove kako bi na nju reagovali.

Na površini tišine... slušaj...⁵⁸⁷

Suptilni zvukovi koje obično ne primećujemo jer ih 'nadjačava' buka predmet su istraživanja **Ričarda Čartijera** (Richard Chartier), „hiperminimalnog umetnika zvuka“, „umetnika mikrozvuka“, predstavnika „redukcioniističke *zvukovne umetnosti*“ (cit. Demers 2010, 77, 75).⁵⁸⁸ Ove kategorizacije ukazuju da je u središtu Čartijerove poetike pitanje odnosa između zvuka, tišine i slušanja, tačnije pitanje materijalnosti zvuka. To podrazumeva fokusiranje na jedva čujne 'čestice' zvuka, 'mikroferkevenacije', tj. na „implicitnu tišinu koja to zapravo i nije“ (cit. Chartier, prema Langlais 2007, 22). Drugim rečima, tišina koja zvuči postaje osnovni gradivni element, koji u kombinaciji sa 'tananim' ritmičkim promenama u veoma 'razvučenom' tempu za rezultat daje skupove zvukovnih čestica organizovanih u dronove (🌀 13) (Demers 2010, 78). Ovakav, 'mikroskopski' pogled na zvuk, tj. njegove niske frekvencije, moguć je prevashodno fokusiranim slušanjem i fizičkim angažmanom slušaoca koji tako postaje, kako autor tvrdi, glavni akter dela (prema Langlais 2007, 22). Slušalac, naime, ima zadatak da 'uvežba' percepciju

⁵⁸⁶ Već postojeće materijale autorka koristi u *Shadow study 3* (Šuman, pesma *Im Wunderschönen Monat Mai* iz ciklusa *Dichterliebe*, Op. 48) i *Shadow study 4* (Šopen, *Prelid br. 4*, op. 28).

⁵⁸⁷ Montgomery 2006, prema <http://www.3particles.com/bio> (pristupljeno 22. decembra 2014).

⁵⁸⁸ **Ričard Čartijer** (Richard Chartier) (1971, SAD) je studirao grafički dizajn i slikarstvo. Predstavlja se kao *zvukovni umetnik* i vizuelni umetnik. Realizuje audio radove (koje izvodi uživo) i instalacije (u saradnji sa drugim umetnicima). Njegova muzika se karakteriše kao elektronska muzika zasnovana na mikrozvukovima (zato ga nazivaju i *mikrozvukovnim umetnikom*). Osnivač je etikete Line, zajedno sa Tejlrom Duprijem (2000). Odabrana diskografija: *Series* (CD, Line, 2000), *Decisive Forms* (CD, Trente Oiseaux, 2001), *Of Surfaces* (CD, Line, 2002), *Tracing* (CD, NVO, 2005), *Current* (CD, Room40, 2006), *Incidence* (CD, Raster-Noton, 2007) i dr. Veb-stranica umetnika: <http://www.3particles.com>. Pošto njegovi radovi objavljeni kao audio zapisi postoje i kao instalacije, Čartijer se može svrstati i u treću poetičku grupu. Međutim, kako i u ovom kontekstu on naglašava važnost 'čistog' slušanja i otklon od vizuelnih asocijacija, ja ga pominjem u kontekstu *performativne zvukovne umetnosti*.

zvukova niskog intenziteta i da nauči da prepozna razliku između intencionalnog i neintencionalnog mikrozvuka (na primer, zvuk 'krčanja' zvučnika koji se čuje usled povećanja jačine zvuka). Da bi se ostvario ovakav način percepcije potrebni su adekvatni uslovi. Naime, ukoliko se radi o snimku, Čartijer preporučuje slušanje posredstvom slušalica, dok za izvođenje uživo, koje zahteva još veći nivo koncentracije jer je slušalac izložen i vizuelnim impulsima koji opstruiraju ovaj proces, on praktikuje zamračivanje izvođačkog prostora, propagirajući akuzmatički način slušanja (Čartijer, prema Langlais 2007, 23).⁵⁸⁹

U ovom kontekstu, pomenuću i rad **Bernharda Gintera** (Bernhard Günter)⁵⁹⁰ koji radi sa 'malim zvukovima', 'mikrofrekvencijama' i tišinom, takođe motivisan potrebom za udaljavanjem od „agresivnih zvukova”, ambijentalne buke, komercijalne muzike (Günter 2012). Međutim, kako su naše uši stalno 'otvorene', ovakve zvukove je teško ignorisati. Baš zbog toga, Ginter želi da slušaocima ponudi izbor – on stvara, kako sam kaže, muziku koju je moguće ignorisati (Günter 2012). Uz to, on ne reaguje samo na jačinu zvuka, već i na trajanje. Imajući u vidu da savremeno doba karakteriše brz protok informacija, Ginter želi da uspori tempo svakodnevice sporim, 'razvučenim', 'relaksirajućim' tempom organizacije zvukova. Nenametljiv, od značenja 'pročišćen' zvuk (koji inače uglavnom potiče iz svakodnevice) i spor tempo i u ovom slučaju predstavljaju idealne uslove za preispitivanje granica percepcije (Günter 2009). Kao još jedan perceptivni zahtev, Gunter, baš kao i Čartijer, preporučuje slušanje posredstvom slušalica koje omogućava intimniji odnos sa zvukom i muzikom, odnosno bolje uslove za koncentrisano slušanje, kao i slušanje u zamračenim prostorijama (Günter 2009).

O slušanju intenzivno razmišlja i **Francisko Lopez**.⁵⁹¹ Lopez se, naime, zalaže za „transcendentno slušanje”, tj. slušanje koje ne poriče ono što je izvan zvuka, ali koje akcentuje

⁵⁸⁹ Postoje i primeri kada se tokom izvođenja uživo praktikuje slušanje posredstvom slušalica (headphone performance).

⁵⁹⁰ **Bernhard Ginter** (1957, Nemačka) je karijeru započeo nastupajući u džez i rok bendovima. Od 1980. edukovao se pri Irkamu, da bi se od 1986. vratio u Nemačku gde počinje da realizuje muziku u elektronskom mediju. Godine 1995. osnovao je sopstvenu izdavačku kuću *Trente Oiseaux* koja se bavi promocijom izdanja *zvukovne umetnosti*. Odabrana diskografija: *Un peu de neige saile* (1993, Table of the elements), *Time dreaming itself* (1999, Trente Oiseaux), *Japan* (2001, Trente Oiseaux), *Then, silence* (2001, Trente Oiseaux), *Crossing the river (Night music)* (2001, Trente Oiseaux), *Écriture automatique* (2008, net album, Trente Oiseaux), *Oto dake* (2008, net album, Trente Oiseaux). Veb-stranica umetnika: <http://trenteoiseaux.net/content/bernhard-g%C3%BCnter-home>.

⁵⁹¹ **Francisko Lopez** (1964, Španija) je eksperimentalni muzičar i *zvukovni umetnik*, koji je po primarnoj vokaciji biolog i ekolog. Prve radove objavljuje 1980-ih, ali u stručnoj javnosti postaje poznat tek 1995. kada objavljuje album za kuću Trente Oiseaux. Početkom 2001. osnovao je sopstvenu izdavačku kuću Absolute. Odabrana diskografija: *Warszawa Restaurant* (1995, Trente Oiseaux), *La Selva* (1998), *Untitled #89* (1999, Or), *Untitled #92* (2000, Mego), *Hyper-Rainforest* (2014, Nowhere Worldwide). Veb-stranica umetnika: <http://www.franciscolopez.net/>; <http://www.franciscolopez.net/resume.html>.

ono što je unutar njega (Lopez, 1998). Zvukovi okruženja načinjeni na *terenu*, koje on mahom koristi kao stvaralački materijal, upravo zahtevaju ovakav način slušanja: s jedne strane, slušalac prepoznaje izvor i ono što je iza/oko njega, a sa druge koncentriše se na 'čist' zvuk. O ovome Lopez govori razmatrajući album *La Selva* nastao iz audio zapisa zvukovnog okruženja tropske kišne šume u Kostarici (koje čini gusta mreža zvukova kiše, vodopada, insekata, žaba, ptica, sisara, pa čak i biljaka), tokom dana u kišnoj sezoni (☪ 14).⁵⁹² Zanimljivo je da Lopez dalje ne procesuirao zvukove, već ih predstavlja u autentičnom obliku, a ono čime ipak manipuliše jesu pozicije i različiti tipovi mikrofona (vidi Lopez 1998). Tako realističan zvuk postaje, prema Lopezovim rečima, hiperrealističan,⁵⁹³ budući da mikrofoni 'otkrivaju' i teže uočljive zvukovne slojeve, pa omogućavaju slušaocu da čuje ono što inače njegov perceptivni aparat ne bi registrovao na licu mesta. Ipak, u osnovi Lopezovog rada nije reprezentacijski, niti dokumentaristički pristup. Njegov rad nije iniciran težnjom za prikazivanjem tropske šume, već potrebom da se predstavi zvukovna materija po sebi, tj. „unutrašnji svet zvukova” (Lopez 1998). Zalažući se za slušanje konkretnog zvuka po sebi, oslobođenog proceduralnih, kontekstualnih, intencionalnih nivoa, Lopez objedinjuje romantičarski koncept apsolutne muzike i modernistički koncept *konkretne muzike*, te uvodi pojam „aposolutne konkretne muzike” kao akuzmatičke prakse zasnovane na principu redukovano slušanja ili, kako on više voli da kaže, 'dubinskog' slušanja (Cisneros 2008, 1). U vezi sa tim, Lopez se, kako sam i naglašava, poziva na Šeferovu ideju o slušanju utemeljenom na principu fenomenološke redukcije (fr. *écoute réduite*), poteklom iz Huserlove fenomenologije, a koji podrazumeva slušanje zasnovano na odbacivanju svih informacija koje se ne tiču samog fenomena zvuka (Lopez 1998; Schaeffer 1966, 268, Srećković 2011, 132).⁵⁹⁴ Pored toga, Šeferova ideja o akuzmatičkom slušanju, koju on objašnjava kao proces slušanja zvukova bez posmatranja zvukovnog izvora, tj. kao praksu koja donosi „zabranu svega vidljivog, opipljivog i merljivog”, takođe pronalazi mesto u Lopezovoj poetici (Schaeffer 1966, 91–93; Srećković 2011, 128).⁵⁹⁵ Zbog toga, živa izvođenja Lopezovih dela podrazumevaju korišćenje crnog poveza koji publika stavlja preko očiju i zamračen ambijent (povremeno ovakav

⁵⁹² U Lopezovom slučaju, ideja za snimanje zvukova prirode potiče iz oblasti bioakustike koja se bavi beleženjem i proučavanjem zvukova životinjskih vrsta radi njihove identifikacije (vidi detalj. Lopez 1998).

⁵⁹³ O snimku kao odrazu hiperrealnosti podsećam govorio je i Alan Vajs. Vidi str. 188.

⁵⁹⁴ Takođe, ideja o 'dubinskom' slušanju može se uporediti, ali ne i izjednačiti sa istoimenim konceptom (eng. *deep listening*, 1988) kompozitorke Polin Oliveros (koju Lopez konkretno ne pominje). Dok je za Oliveros 'dubinsko' slušanje način za uočavanje svih zvukova koji su oko nas, za Lopez je ovakvo slušanje ono koje podrazumeva fokusiranje na zvuk po sebi (vidi Mockus 2008, 11).

⁵⁹⁵ Lopez ističe da je sama prašuma po sebi akuzmatička sredina jer mnogi izvori zvuka nisu vidljivi (Lopez 1998).

povez Lopez distribuirao i uz CD izdanje), te pozicioniranje umetnika u središte izvođačkog prostora kako bi se zvuk ravnomerno prostirao do slušalaca (prema Bey i Bailey 2009, 135–6).



Slika br. 19: Fotografija sa Lopezovog nastupa u Kejpotaunu, 2014
(izvor: <http://www.infectingthecity.com>)

Otkrivanje i prezervacija 'skrivenih' zvukova, „čujne tišine” posredstvom *terenskih snimaka* karakteristično je za rad **Džez Rajlija Frenča** (Jez Riley French).⁵⁹⁶ *Terenski snimak* je, stoga, za njega, sredstvo koje aktivira čulo sluha i pospešuje njegove domete. Kako bi to inicirao, Rajli Frenč koristi posebne naprave za snimanje koje sam konstruiše, kao što su hidrofona (mikrofon koji se koristi za podvodna snimanja), geofona (naprava koja beleži seizmičku aktivnost), odnosno specifične vrste mikrofona (kontakt mikrofona i sl.), a snimke objavljuje na albumima u 'sirovom' obliku (jedan od primera je album *The bright work – hydrophone recordings* na kojem se nalaze zvukovi jorkširskih kanala zabeleženi pomoću ručno pravljenog hidrofona) (👁 15). **Hiroki Sasadžima** (Hiroki Sasajima)⁵⁹⁷ takođe spada među umetnike koji se prvenstveno bave *terenskim snimcima* kojima žele da istaknu neprimetne zvukove, odnosno neprimetne „detalje

⁵⁹⁶ **Džez Rajli Frenč** (Džeremi Rajli/Jeremy Riley, Engleska) kao *zvukovni umetnik* i vizuelni umetnik deluje od 1970-ih. Bavi se eksperimentalnom muzikom i fotografijom. Objavio je veliki broj audio izdanja, među kojima su: *Audible silence* (2009), *Between gestures* (2011), *Resonances* (2011). Veb-stranica umetnika <http://jezrileyfrench.blogspot.com>.

⁵⁹⁷ **Hiroki Sasadžima** (Japan) je *zvukovni umetnik* nastanjen u Tokiju. Snimanjem na *terenu* bavi se od 2007. godine. Pored toga, on realizuje i radove koji se zasnivaju na dronovima sačinjenim od različitih zvukovnih materijala koje prezentuje na disku, ali i uživo. Odabrana diskografija: *Monogenic* (CD, Sentient Recognition Archive, 2009); *Far East* (CD, Semperflorens, 2010); *Colony* (Impulsive habitat, 2012). Veb-stranica umetnika: http://www.hirokisasajima.com/?page_id=2.

zvuka” (cit. Sasajima).⁵⁹⁸ Sasadžima se interesuje za zvukove iz mirnih sredina, zvukove prirode, pomoću kojih realizuje, kako sam navodi, *mikrozvukovna/zvučna okruženja*. Na primer, na albumu *Colony* umetnik predstavlja neobrađene snimke zvukova malih insekata, zabaležene tokom tri godine na različitim lokacijama. On, dakle, ne beleži nasumično zvukove, već ih pažljivo 'sakuplja' i analizira kako bi slušaocu preneo utisak prirodnog toka života insekata, prikazao njihovu 'muzikalnost', način komunikacije, a pre svega podstakao angažovano slušanje (Tipp 2012).⁵⁹⁹

Zvuk prostora

Kao i navedeni autori, **Tošija Cunoda** (Toshiya Tsunoda)⁶⁰⁰ radi sa *terenskim snimcima* koji često sadrže 'male' zvukove (kao što je zvuk sitnog voća koje pada sa drveta u travu ili strujanja vazduha u staklenoj boci). No, za razliku od prethodnika, on ne želi primarno da istakne sam zvuk, već pre da opiše, arhivira, mobilizuje određena okruženja, naročito ona koja su, kao i zvuk koji sa njih potiče, skrivena i zaboravljena (Tsunoda, prema Montgomery 2012). Ovakvim pristupom Cunoda predstavlja zvuk kao sredstvo stvaranja, fenomen ispitivanja, ali i kao prenosnika informacije o prostoru, mestu, lokaciji (upor. Demers 2010, 115; LaBelle 2008, ix). To isto čini i **Bi Džej Nilsen**,⁶⁰¹ o čemu simbolično svedoči i naziv jednog od njegovih albuma, *Eye Of The Microphone*, na kojem je prikazan London iz zvukovne perspektive koja zamenjuje perspektivu gledanja (👁 16).⁶⁰²

Koristeći *terenske snimke* **Anea Lokvud**⁶⁰³ u radu *Thirst* (2008, 👁 17)⁶⁰⁴ predstavlja zvukom dva kontrastna prostora/mesta (zvuk je, dakle, u performativnom kontekstu

⁵⁹⁸ Prema: <http://www.impulsivehabitat.com/releases/ihab040.htm> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁵⁹⁹ Prema: ibid.

⁶⁰⁰ **Tošija Cunoda** (1964, Japan) studirao je slikarstvo na Nacionalnom univerzitetu za umetnost i muziku u Tokiju. Godine 1994. osniva produkcijsku kuću WrK posvećenu objavljivanju eksperimentalnih zvukovnih izdanja. Bavi se sakupljanjem i objavljivanjem *terenskih snimaka*. Odabrana diskografija: *Pieces of Air* (2002), *O respirar da paisagem* (2003), *Detour* (2014). Veb-stranica umetnika: <http://toshiya-tsunoda.blogspot.co.uk/>

⁶⁰¹ **Bi Džej Nilsen** (Beni Jonas Nilsen/Benny Jonas Nielsen) (1975, Švedska) je *zvukovni umetnik* i umetnik snimanja zvuka. Fokusira se na eksperimentalnu muziku, zvukove prirode, *terenske snimke*, pitanje percepcije vremena i prostora. Odabrana diskografija: *Fade to withe* (2004, Touch), *The Invisible City* (2010, Touch), *Eye of the microphone* (2013, Touch). Veb-stranica umetnika: <http://www.bjnilsen.com>.

⁶⁰² Nazivi numera su: *Londonium* (10.49), *Coins and bones* (17.48), *Twenty four seven* (14:51).

⁶⁰³ **Anea Lokvud** (1939, Novi Zeland) studirala je klavir i kompoziciju na Novom Zelandu, da bi potom školovanje i usavršavanje nastavila u Londonu (na Kraljevskom koledžu za muziku), Darmštatu (na Letnjim kursevima za novu muziku), Kelnu (pri Visokoj školi za muziku) i Holandiji. Radila je kao 'frilens' kompozitorica i performerka širom

reprezentacijski materijal): prvi je realni, fizičko-akustički prostor Velike centralne stanice u Njujorku u trenucima najveće frekventnosti; drugi je imaginarni metafizički/metaakustički prostor, sačinjen od sećanja/naracije libanske skulptorke i slikarke Simon Fatal (Simone Fattal) na odrastanje u vrtu njenog dede u rodnom Damasku.⁶⁰⁵ Drugi prostor zapravo reprezentuje oazu za beg od buke Velike centralne stanice koja simbolizuje dominantno akustičko okruženje današnjice, odnosno, rečnikom akustičke ekologije, okruženje dominacije 'loših', *lo-fi* zvukova,⁶⁰⁶ što naročito dolazi do izražaja kada ovi materijali simultano zvuče, tj. kada narativ skulptorke zvuči na fonu utišanih zvukova metro stanice. Drugi prostor, dakle, incira sećanje i *žudnju* za vremenima i predelima dominacije *hi-fi* zvukova, poput Damaska sredinom prošlog veka.⁶⁰⁷ Autorka to ostvaruje snimanjem nostalgичnog deskriptivnog i anegdotskog narativa Simon Fatal, najpre na arapskom i francuskom, a potom i na engleskom jeziku, o njenom odrastanju u porodičnom vrtu, koji, iako samo povremeno akcentuje zvučne kvalitete ovog prostora, evociranjem njegovih karakteristika nagoveštava njegov zvukovni fond i potencijal. Ona tako govori o arhitekturi u čijoj osnovi je ideja prikaza raja (*jannah*) i cvetnim šarama na fasadama, sa šadrvanom od mermera u središtu vrta i zidnom ogradom na kojoj su begonije; o drveću citrusa karakterističnom za ovo područje od čijih plodova se pravio džem služen uz

Velike Britanije, Evrope, a potom i u SAD, gde se nastanila 1973. Ovde je gradila i pedagošku karijeru: na Gradskom univerzitetu u Njujorku (CUNY), Hanter koledžu i Vasar koledžu (kao profesor emeritus, od 1982. do 2001). Njen rad se pretežno zasniva na beleženju i upotrebi *terenskih snimaka*. Odabrana diskografija: *A sound map of the Hudson river* (1989, Lovely Music), *A sound map of the Danube* (2008, New York, LCD), *A Sound map of the Housatonic river* (2012, 3leaves), *In our name* (2012, New World). Veb-stranica umetnice: <http://www.annealockwood.com/bio.htm>

⁶⁰⁴ O ovom ostvarenju govorila sam na međunarodnom naučnom skupu *Vlado S. Milošević – etnomuzikolog, kompozitor, pedagog* održanom 12. i 13. aprila 2013. godine u Banjoj Luci. Segmente tog izlaganja predstavljam u ovom radu. Upor sa. Srećković 2014b.

⁶⁰⁵ Simon Fatal je rođena 1942. godine, četiri godine pre nego što je Sirija proglasila nezavisnost od Francuske 1946, te je odrastala u prvim godinama razvoja nezavisne Sirije.

⁶⁰⁶ „Lo-fi” okruženje je ono u kojem je zvučni signal ‘zamaskiran’ i nejasan; „hi-fi” okruženje je ono u kojem se zvukovi čuju jasno i neometano (Schafer 1994, 272).

⁶⁰⁷ Kao što je poznato, danas *zvučno okruženje* Damaska čine, između ostalog, i zvukovi bombaških napada, bombardovanja i pucnjave. Setimo se da je i *zvučno okruženje* Beograda bilo sačinjeno od sličnih zvukova, poslednji put u proleće 1999. godine, tokom NATO bombardovanja. Tada su *zvučno okruženje* činili *lo-fi* zvukovi – zvukovi eksplozije, preletanja aviona, sirena za uzbunu, u čijem odsustvu su se profilisali *hi-fi* zvukovi – zvukovi ozvučene/ozvukovljene tišine (tišine kao odsustva *lo-fi* zvukova). Ovakvo *zvučno okruženje* inspirisalo je Srđana Hofmana za stvaranje kompozicije *Nokturno beogradskog proleća 1999* za kamerni ansambl, živu elektroniku i audio traku. Naime, snimljeni segment dela čine „zvučne vibracije” majskih noći tokom bombardovanja (odnosno, kako kompozitor ističe, „tišina i zvukovi noći periferije grada”), tj. „obojena tišina emitovana sa audio trake kao podloga i/ili glavno zbivanje” (Cvejić 2001, 61). Naime, ova ‘obojena’ tišina čini kontinuirani zvukovni sloj dela jer „neprekidno traje uz komponovani zvuk i mimo njega”, čime preuzima ulogu „nevidljivog pokretača koji odbrojava vreme kroz ‘opominjuće’ praznine” (Cvejić 2001, 62).

popodnevnu kafu; o zimskom salonu sa klavirom i letnjem salonu gde su se ukućani osvežavali vodom i sirupom od ruža; o hlađenju lubenice u vodi, kojom su potom deca, kroz igru, prala dvorište; o dedinoj radionici koja je po potrebi služila i kao mesto za vađenje dečijih zuba, kada su deca za nagradu dobijala zlatnike; o danu kada su u kuću dolazili gosti, kada se plesalo, igrao bridž i pilo vino; o zvukovima ulice, glasovima prodavaca povrća, o vodi fontane, pticama, o svežem vazduhu, zalasku sunca, senkama, vetru... „Ono čega se zaista sećam je divan mir... sav taj prostor, to je bilo magično... To je činilo život, svaki detalj je bio dragocen” (17.57). Ovi slikoviti opisi otkrivaju i zvukovni fond ovog prostora: zvuk vode – fontane i zvuk polivanja dvorišta, zvuk dečije graje ili plača, zvuk drveća/vetra, ptica, ulice, društvenih okupljanja, klavira, zabave, muzike za ples, zvuk tišine... Ako imamo u vidu da je arapski svet veoma bučan/zvučan,⁶⁰⁸ ovaj vrt zaista predstavlja akustičku oazu i mesto akustičkog uživanja, zbog čega ga S. Fatal određuje, jednom rečju, kao raj.⁶⁰⁹ Ovu tezu A. Lokvud upotpunjuje i zaokružuje uvođenjem još jednog auditivnog elementa: melodije srpske pesme novije tradicije „Jutros mi je ruža procvetala”.⁶¹⁰ Nostalgичno i melanholično raspoloženje koje evocira ova melodija u značenjskom smislu korespondira govoru S. Fatal o srećnom i spokojnom periodu njenog života. Ova melodijska oaza, poput operске arije, zaustavlja narativni tok i poziva slušaoca na uživanje, razmišljanje, prisećanje, *žudnju*... Baš kao što to čini A. Lokvud stvarajući delo o izgubljenim zvukovima, odnosno S. Fatal govoreći o prošlosti i izgubljenom Damasku.

Zvukovi Beograda predstavljaju materijal za radove **Igora Štanglickog**.⁶¹¹ U radu *Lumin* (2007) on koristi snimke načinjene na jednoj terasi u blizini trga Slavija kako bi napravio *soundscape kompoziciju* (tj. *zvukovni pejzaž*) koja će dočarati atmosferu grada (👁 18).⁶¹² Pošto je delo nastalo kao narudžbina za zvukovnu podlogu izložbe keramičkih radova namenjenih osvetljenju, a postavljene u kazamatima na Kalemegdanu, Štanglicki, kao i što naziv dela

⁶⁰⁸ To potvrđuje i kompozitorica Ivana Stefanović koja je imala priliku da 'oslušuje' ovaj grad, što je opisala u knjizi *Put za Damask*, ali i u radiofonskom ostvarenju *Prvi istočni san* (koji nosi odrednicu „pejzaž za traku”) i kompoziciji *Četiri noćna zapisa* za solo violu i trinaest gudača.

⁶⁰⁹ Legenda kaže da je prorok Muhamed na svom putu po Siriji, videvši zelenilo Damaska, odbio da uđe u grad, izjavivši da čovek samo jednom sme da uđe u raj.

⁶¹⁰ Etnomuzikolog Dragana Stojanović, kojoj se zahvaljujem na pomoći, mi je u prepisci navela da se ova pesma najčešće pripisuje Petru Tanasijeviću, a u nekim izvorima i Dragiši Nedoviću.

⁶¹¹ **Igor Štanglicki** (Srbija) diplomirao je na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu na Odseku dizajna, keramike i stakla. Radi u oblasti dizajna, digitalne grafike i zvuka. Izjašnjava se kao dizajner i *zvukovni umetnik*. Njegov rad sa zvukom zasniva se na skupljanju i obradi *terenskih snimaka* koji postaju materijal za *soundscape* kompozicije. Član je *improvE muzičkog kolektiva*. Veb-stranica umetnika: <http://stangliczky.bandcamp.com/>

⁶¹² Ovde se pozivam na razgovor koji sam vodila sa umetnikom 10. septembra 2011. godine. Ovom prilikom zahvaljujem se Igoru Štanglickom na ljubaznosti i materijalima koje mi je ustupio.

sugerišu, nastoji da osmisli zvukovno 'osvetljenje' ovog inače mračnog prostora. On to čini višeslojnom zvukovnom fakturom: prvi sloj čini 'svetao' (durski) dron, promenljivog intenziteta (baš kao i svetlost), sačinjen od zvukova huke grada u smiraj dana, a njegove 'odbljeske' predstavljaju zvukovi unutrašnjeg prostora – elektronski amplifikovanog zvuka unutrašnjosti terase, odnosno spoljašnjeg sveta, tj. gradske atmosfere (zvuk saobraćaja, motora, sirena automobila, koraka, glasova, ritmizovan zvuk kapanja vode). Album *Cyan City* (2010, 19)⁶¹³ takođe čine konkretni zvukovi Beograda (zvuk dečije igre u parku Tašmajdan, saobraćaja, ali i zvukovi iz prirode, poput zvuka cvrčaka, njihanja drveća) koji prožimaju dominantne apstraktne, ambijentalne zvukovne slojeve izgrađene od zvuka akustičke gitare i elektronski generisanih zvukova, poput *gliča*.⁶¹⁴ Konkretno zvukove koji predstavljaju 'beo' grad Štanglicki 'boji' akustičnim i elektronskim zvukovima, dobijajući cijan nijansu (ova boja nastaje mešanjem osnovnih boja, zelene i plave), te stvarajući, kako autor dodaje, „saundtrek za dnevno sanjarenje” (Štanglicki 2011, razgovor).

Radovi (*zvukovni pejzaži*) koji se zasnivaju na *terenskim snimcima*, dakle, dokumentuju konkretni prostor, prenose poruke i kreiranju značenja o prostoru, ali ga ne artikulišu jer obično ne ostvaruju direktnu interakciju sa konkretnim prostorom izvora zvuka ili njegovog prezentovanja. Radi se pre o preinačenju realnog, fizičkog prostora u 'virtuelni', zvukovni prostor, o prostoru koji se izmešta izvan prostora, zbog čega je fokus slušaoca pretežno na samom zvuku. Dakle, iako autori iz ove poetičke grupe neprestano otkrivaju reprezentacijske potencijale zvuka, oni ostaju na performativnom 'tlu' (mada neprestano ispituju njegove granice). Sa druge strane, kao što sam istakla, postoje primeri *zvukovne umetnosti*, tačnije *reprezentacijske zvukovne umetnosti* koji se prevashodno zasnivaju na interakciji sa realnim prostorom, odnosno u čijoj osnovi je ideja neprestane produkcije prostora. No, uprkos razlici koja se uspostavlja između *performativne* i *reprezentacijske zvukovne umetnosti* po pitanju percepcije i shvatanja prostora (odnosno vremena), između ovih praksi, kao što sam istakla, moguće je uspostaviti analogije: u ravni odnosa prema analognoj i digitalnoj tehnologiji, 'veličini' zvuka, tišini, slušanju, ulozi tela.

⁶¹³ Nazivi numerata su: *Shuma* (05:11), *Hor* (09:23), *White* (14:10), *Kristal* (06:58), *2nd SCP* (06:31), *3rd take* (05:06), *Daleko* (10:15), *Tašmajdan* (04:33).

⁶¹⁴ Štanglicki saraduje sa gitaristom Markom Jevtićem.

#reprezentacijska zvučkovna umetnost #zvučkovna skulptura#zvučkovna instalacija

Zvuk kao arhitektonski element

Umetnik **Zimun** (Zimoun)⁶¹⁵ integrisanjem vizuelnih, zvučkovnih i spacijalnih elemenata u *zvučkovne instalacije* nastoji da, kako naglašava, aktivira, stvori i transformiše prostor (Zimoun 2011a).⁶¹⁶ Važno je reći da se on ne fokusira na sam proces i vremenski tok 'kretanja' zvuka od početne do završne tačke u prostoru (što je karakteristično za *performativnu zvučkovnu umetnost*), već na ideju formiranja statičnog prostora zvukom, odnosno na ideju spacijalne percepcije zvuka (Zimoun 2011a). Zvuk tako prestaje da bude puki perceptivni objekat i postaje stvaralački materijal koji ispoljava arhitektonska i skulpturalna svojstva. U vezi sa tim, Zimun kaže:

Zainteresovan sam za zvuk kao arhitektonski element. Za zvuk koji stvara prostor, ali i za zvuk koji nastanjuje prostor i koji je u interakciji sa njim; za trodimenzionalne zvučkovne strukture, kao i za spacijalno iskustvo i istraživnje zvuka; za zvuk koji stvara statične zvučkovne objekte u koje se može ući i koji je moguće akustički istraživati, kao kad obilazimo neku zgradu... (Zimoun 2011b).⁶¹⁷

Kako bi posebno istakao ova 'gradivna', 'oblikotvorna' svojstva zvuka Zimun uvodi termin „zvučkovna arhitektura” (eng. sound architecture), baš kao i Bernhard Lajtner, pionir *zvučkovne instalacije*, početkom 1970-ih, nastojeći da objasni rad sa zvukom kao sa plastičkim, skulpturalnim, arhitektonskim medijem, tj. kao sredstvom oblikovanja prostora (Zimoun 2011a; vidi LaBelle 2008, 178).⁶¹⁸ Dok Lajtner do ovakvog rezultata dolazi pomoću statičnih zvučkovnih izvora, fiksiranih zvučnika iz kojih se emituje snimljen zvuk, Zimun prostor oblikuje pomoću

⁶¹⁵ **Zimun** (1977, Švajcarska) je samouki umetnik koji stvara *zvučkovne skulpture* i *zvučkovne instalacije* od sirovih i industrijskih materijala. Realizuje i audio radove, u saradnji sa drugim umetnicima. Izlaže radove na samostalnim i grupnim izložbama (Nam June Paik Art Museum, Koreja; Kunsthalle Bern; Museum of Fine Arts Lugano; Museum of Art u Seulu; Beall Art Center, Los Angeles i dr.). Dobitnik je brojnih priznanja, uključujući i počasnu nagradu na festivalu *Ars Electronica* 2010. Zimun je septembra 2014. gostovao u Beogradu, kada je njegova instalacija bila postavljena u galeriji G12 Hub. Tokom ove posete on je održao predavanje pod nazivom „Simple Systems – Complex Behavior”. Veb-stranica umetnika: <http://www.zimoun.net/video.html>

⁶¹⁶ Prema: <http://earroom.wordpress.com/2011/01/01/zimoun/> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁶¹⁷ Prema: <http://www.yatzer.com/zimoun-the-magician-of-spatial-sound-installations> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁶¹⁸ Vidi str. 139.

neamplifikovanih, 'malih' zvukova koji nastaju kao posledica kinetičke, mehaničke radnje. Koristeći jednostavne, sirove materijale (kartonske kutije, plastične kese, motore, ventilatore, pamučne loptice, boce za infuziju) on realizuje minijaturne mehaničke sisteme čije aktiviranje proizvodi zvuk. Stoga, jednostavnost, repetitivnost, redukcija, funkcionalna upotreba zvukovnih izvora, odnosno funkcionalni tretman prostora jesu odlike Zimunove poetike: „Ja obraćam pažnju na sićušne stvari i pokušavam da 'ogolim' materijale i elemente na njihove esencijalne delove” (baš kao i Čartijer, Ginter, Lopez, Rajli Frenč, Sasađima) (Zimoun 2011a). Zimun se fokusira na elementarne slojeve zvuka imajući u vidu sam zvukovni kvalitet, ali i potrebe slušalaca jer smatra da su ovakvi zvukovi prijemčivi, razumljivi i inspirativni za svakoga (Zimoun 2011b). Ipak, ni materijal iz kog proizilazi zvuk, ni zvuk po sebi ne predstavljaju polazišta za umetnikovo eksperimentisanje. Otisnu tačku u Zimunovom stvaralačkom procesu čini prostor za koji umetnik stvara, odnosno prostor u kojem će biti izložen njegov rad.⁶¹⁹ Zimunuov stvaralački proces zato sledi kružnu putanju – on do zvuka dolazi preko prostora, a potom se zvukom vraća u taj isti prostor kako bi ga preoblikovao. Činjenica da Zimun predstavlja svoje *zvukovne instalacije/skulpture* uglavnom u galerijskim, svedenim, vizuelno 'ogoljenim', minimalističkim prostorima, stoga, opravdava i pojašnjava njegov izbor zvukova. Međutim, bez obzira na primarnu ograničenost i 'slabost' zvukovnog izvora, količina materijala, odnosno zvukova koje Zimun koristi, te njihovo kontinuirano izlaganje, obezbeđuju snažan zvukovni intenzitet koji ima potencijal da ispuni i oblikuje prostor. Stoga, u Zimunovim radovima ne pratimo samo način na koji se transformiše, pa produkuje prostor, nego i put transformacije zvuka, tj. suptilnog mikrozvuka koji se 'uvećava' i 'ojačava' umnožavanjem.

Tako, recimo, Zimun upotrebljava dve stotine trideset šest prerađenih elektromotora (dc-motors), isto toliko komada izolacione žice i kartonskih kutija (dimenzija 41x41x41) (rad naslovljava prema materijalu, *236 prepared dc-motors, wire isolated, cardboard boxes 41x41x41cm*, 2011) koje kružno organizuje u praznom kvadratnom prostoru (u Ringling muzeju u Sarasoti, Florida). Svaki od ovih motora pokreće žicu koja udara u kutiju. Iako koristi dvesta

⁶¹⁹ Zimun praktikuje dva načina prezentovanja rada: jedan je zasnovan na izlaganju fizičkih objekata, materijala i mehanizama (skulptura i instalacija); a drugi je multikanalni zvukovni performans u potpunom mraku sa konstruisanim ili snimljenim materijalima (zvukovi prototipova i istraživanja dok se pravi skulptura ili instalacija). Jer, snimak je za njega dobar način da istražuje zvuk koji je fizički stvorio, dok je za slušaoca to mogućnost da istraži mikroelemente kreiranog zvuka (Zimoun 2011a). U ovakvom načinu prezentovanja radova susreću se *performativni* i *reprezentacijski* tip *zvukovne umetnosti*. Ipak, Zimuna ne bih svrstala u treću grupu poetika budući da se njegovi radovi preventveno vezuju za izložbeni kontekst.

trideset šest istih kombinacija materijala (sve kutije su iste, tipovi motora i njihova snaga su isti, kao i dužina žica), kombinacije zvukova nisu jednolične. Naprotiv, žice se pomeraju dajući različite oblike, što prouzrokuje različite intenzitete rada motora, pa samim tim i zvukovnu raznolikost (prema Albritton 2013). U osnovi jednoobrazan i statičan zvukovni materijal kao rezultat daje kompleksne zvukovne slojeve čije dejstvo zavisi i od pozicioniranja slušaoca: u kružnom prostoru izgrađenom od kutija, na 'izvorištu' zvuka, dejstvo zvuka je veće nego u prostoru u kojem su kutije postavljene. Na taj način Zimun oblikuje dva prostora, 'unutrašnji' i 'spoljašnji' (prostor odjeka zvuka iz 'unutrašnjeg' prostora), te tako izvodi arhitektonski 'potez' pregrađujući kartonom, tj. zvukom kartona i žice praznu galerijsku prostoriju na dva dela (👁 20). Sličan princip Zimun prikazuje i u njegovoj prvoj stalnoj instalaciji *329 prepared dc-motors, cotton balls, toluene tank* (2013, Dotikon, Švajcarska). Međutim, drugačija svojstva prostora – kružne cisterne napravljene od tankih čeličnih zidova pozicionirane na otvorenom, koja su inicirala odabir materijala, daju i drugačiji zvukovni ishod. Naime, ova napuštena cisterna je posebno privukla umetnika zbog, kako on navodi, „ekstremne akustike” i činjenice da reverberacija traje dvadeset sekundi, što kao rezultat daje „masivan zvuk” (prema Stinson 2013).⁶²⁰ Imajući to u vidu, on eksperimentiše sa materijalima i odabira pamučne loptice kao najprikladniji izvor zvuka. Susret ova dva kontrastna materijala, čeličnog zida cisterne i pamučnih loptica, u zatvorenom prostoru doveo je do petoslojnog zvukovnog drona (Zimun izdvaja duboki vibrirajući bas, pa dron koji zvuči kao da dolazi izdaleka, i tri tipa zvuka udaranja loptica: najdublji koji se najbolje čuje, viši koji dolazi od površine loptice i zvuk koji dolazi iz susreta loptice i žice na koju je zakačena) koji u potpunosti ispunjava upečatljivu prazninu prostora čime ga apsolutno redefiniše (prema Stinson 2013) (👁 21).

Sličan princip rada predstavlja osnovu poetike **Pija Langa** (Pe Lang)⁶²¹ koji takođe stvara minimalističke kinetičke instalacije sačinjene od različitih materijala – motora, kablova, silikona, magnetna, mehaničkih delova, proizvođači 'male' zvukove. Kao i Zimun, u ovaj proces Lang kreće ističući važnost prostora: „ako stvarate instalaciju, morate da radite sa prostorom; morate da tragate za pravim prostorom...”, pa je i u njegovom slučaju prostor segment od kojeg

⁶²⁰ Vidi: <http://www.wired.com/2013/06/zimoun-soundscape/> (pristupljeno 15. decembra 2014).

⁶²¹ **Pi Lang** (1974, Švajcarska) je *zvukovni umetnik* i umetnik instalacija. Za rad sa zvukom zainteresovao se posredstvom pank muzike. Prvo se posvetio pravljenju instrumenata, a kada je shvatio da se njegovi instrumenti ne uklapaju u uobičajen performativni kontekst, okrenuo se instalacijama. Njegove kinetičke instalacije/skulpture kombinuju magnetne, električne i mehaničke naprave. Učestvovao je na brojnim izložbama, radionicama (Transmediale, Berlin; Sonic Acts XII, Amsterdam, Dissonanze, Rim, Cybersonica, London i dr). Veb-stranica umetnika: <http://www.pelang.ch/works.html>.

zavisi realizacija i percepcija dela (Pe Lang 2009).⁶²² Lang komunicira sa (galerijskim) prostorom realizujući tri tipa radova/*zvukovnih skulptura/instalacija*: prvi tip čine „padajući objekti”, drugi „pokretni objekti”, a treći „bezimenni zvukovni objekti”. Jedan od primera iz prve grupe ostvarenja je rad *Positioning system I – falling objects* (2011, galerija Mario Mazzoli, Berlin) sačinjen od mašine koja izbacuje četrsto četrdeset jednu kapljicu vode na ravnu vodootpornu površinu. Posle pet sati voda isparava i proces počinje ponovo. Iako je voda dominantni materijal, ovaj rad se ne zasniva na zvuku pada kapljica na površinu postavljene podloge, već na zvuku mehanizama, mašine koja pokreće špric (konstantni sloj) i samog šprica koji izbacuje vodu (ritmizovan, repetitivni sloj) (👁 22). Instalaciju *Moving objects, no. 692–803* (2012) čine dc-motori koji su raspoređeni sa leve i desne strane rama preko kojeg su razapeti silikonski kablovi; motori pokreću kablove, odnosno prstenove koji su na njima; prstenovi ’klize’ s jednog kraja rama na drugi, ispuštajući ’šušteći’ dron (👁 23). U oba primera (u obe grupe radova) akcenat je na kretanju, akciji stvaranja zvuka, performativnosti u prostoru. Nasuprot tome, treća grupa radova koju čine „zvukovni objekti”, kao što sam termin i sugeriše, akcentuje kvalitet zvuka i materijala zvukovnog izvora. S obzirom na poetičke sličnosti između Zimuna i Pi Langa ne čudi da ovu grupu instalacija Lang realizuje upravo sa ovim umetnikom (sa kojim saraduje od 2004. godine). Jedan od primera njihove saradnje je instalacija realizovana od četiri stotine vibrirajućih motora smeštenih u drvene pregrade (2008, Bitforms galerija, Njujork). Zvuk nastaje kao posledica vibriranja materijala pokrenutog motorom, a pored auditivnih vibracija, perceptivnu sliku upotpunjavaju i intenzivne optičke vibracije, odnosno prizor vizuelizacije zvuka (👁 24). Ipak, ovde se ne radi o „tehničkom spektaklu”, kako kažu autori: „Naš cilj je da ispoljimo jednostavnost i neposrednost u našem radu koja se može razumeti bez poznavanja tehničke pozadine. Verujemo da je tehnologija samo sredstvo za konvertovanje i realizaciju naših ideja, a ne njihova osnova” (Lang i Zimoun 2008).⁶²³

Stiven Vajt (Stephen White)⁶²⁴ zato ističe prednosti ’primitivnih’, mehaničkih tehnologija/materijala za angažovanje posmatrača/slušaoaca, jer one omogućavaju njegov auditivni, vizuelni, taktilni, kinetički, spacijalni angažman – posmatrač/slušalac=učesnik kreće se

⁶²² Jutjub intervju: <https://www.youtube.com/watch?v=gKywX0KW344> (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶²³ Prema: http://www.isea2008singapore.org/exhibitions/pe_lu_pelang.html (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶²⁴ **Stiven Vajt** (Kanada) je vizuelni umetnik koji stvara *zvukovne skulpture* i vizuelne radove (bavi se litografijom, digitalnom štampom). Radove je izlagao na samostalnim i grupnim izložbama: *Combined & Twined-Deep Listening Space*, Kingston, SAD (2011), *The Combine Project*, Hamilton Museum of Steam and Technology, Hamilton, Ontario (2013), *Julia White & Steven White: Roots Entwined*, Durham Art Gallery, Daram, Ontario (2014). Veb-stranica umetnika: <http://stephenwhite.ca>.

do umetničke konstrukcije, pokreće je i kontroliše njen zvuk. Vajt koristi otpadni materijal pronađen u dvorištima, pored puteva, na rasprodajama (kao što su svetleće reklame, čelične konstrukcije, pokvareni motori) koji ima skulpturalni kvalitet kako bi stvorio, kako sam ističe, „hibridne konstrukcije koje kombinuju svojstva mašine i skulpture” (cit. White, prema prema McLaughlin, 2011).⁶²⁵ Jedan od upečatljivih primera je serija od petnaest kinetičkih skulptura *Combine project* (2004–9) nastalih, kao što naslov sugerise, od delova starog kombajna pronađenih čija je funkcija promenjena izmeštanjem iz realnog životnog, u galerijski prostor. Stoga, iako se ovde radi o kinetičkim objektima, akcenat nije na vremenskom protoku, već na uodnošavanju spacijalne i kinetičke dimenzije. Među ovim ostvarenjima je rad *Happy Apple Tree* sačinjen od osamnaest plastičnih igračaka u obliku jabuke zakačenih na postolje, deo kombajna, koje podseća na drvo; rotiranjem postolja jabuke proizvode zvonak zvuk. Pored njega, izdvaja se i rad *Spider bark* – metalna konstrukcija koja podseća na pauka, iz koje, pokretanjem točka i zupčanika, nastaju 'metalni' zvukovi (👁 25). Na kraju, ovaj rad svedoči o još jednom Vajtovom kriterijumu pri izboru materijala. Naime, nije dovoljno da odabrani materijal bude pogodan za iniciranje auditivnog, vizuelnog, taktilnog, kinetičkog, spacijalnog angažmana, već i da prenese određenu poruku. U ovom slučaju, odabirom delova kombajna kao zvukovnih izvora Vajt želi da ukaže i upozori na aktuelne globalne promene u proizvodnji hrane i uopšte na životne promene koje je podstakla globalizacija (Reid 2010).⁶²⁶ Vajt, stoga, potvrđuje ono o čemu su govorili Kim-Koen, Milan, LaBel, J. Šefer, Emerson – *zvukovna umetnost* je praksa označavanja zvukom; *zvukovna umetnost* je praksa koja govori o zvuku, ali i koja zvukom govori o onome što je oko zvuka.

'Muzički' zvuk kao skulptorski/instalacijski materijal

Trimpin,⁶²⁷ pripadnik prve generacije umetnika kinetičke *zvukovne skulpture* i *instalacije*, takođe koristi mehanički proizveden zvuk kao reakciju na dominaciju (kompjuterske)

⁶²⁵ Prema: <http://stevenwhite.ca/site/artwork-2/combine-project/> (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶²⁶ Prema: <http://www.wlu.ca/documents/45337/TheRecord.pdf> (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶²⁷ **Trimpin** (Gerhard Trimpin, 1951, Nemačka/SAD) stvara *zvukovne skulpture* i muzičke instrumente skoro četiri decenije. Deklariše se kao *zvukovni umetnik*, umetnik kinetičke skulpture, muzičar. Stekao je klasično muzičko obrazovanje svirajući trubu. Godine 1979. seli se u SAD gde počinje da povezuje muzički i skulpturalni način mišljenja. Za istraživanje odnosa između akustičke muzike i prostora dobio je nagradu Mac Arthur „Genius” i stipendiju muzeja Gugenhajm, 1997. godine. Veb-stranica umetnika: <http://www.trimpinmovie.com/>

tehnologije, a usled potrebe da se ostvari veća fizička interakcija sa zvukovnim izvorom i zvukom. Uz to, pored taktilne veze, mehanički generisan zvuk ističe i značaj vizuelne dimenzije u perceptivnom procesu, jer mi vidimo odakle zvuk dolazi, kako nastaje i na taj način, neminovno, pored uha angažujemo i oko (Trimpin, prema Leitman 2011, 27). Zato se Trimpin fokusira na kombinovanje akustičkih, vizuelnih i kinetičkih komponenti, negujući posebno interesovanje za vizuelizaciju zvuka i njegovo kretanje u prostoru. Ipak, za razliku od Zimuna i Pi Langa koji stvaralački proces započinju analizom prostora ili materijala, Trimpinovo polazište je uvek zvuk. On najpre zamišlja zvuk koji želi da čuje, a onda razmišlja o resursima i tipu materijala zvukovnog izvora (Trimpin, prema Leitman 2011, 23–4). Kao neko ko je stekao klasično muzičko obrazovanje Trimpin često kao polazište bira ‘muzikoliki’/muzički zvuk proistekao iz objekata koji su sačinjeni od muzičkih instrumenata ili koji na njih podsećaju, te u reprezentacijski kontekst uvodi ‘element’ iz performativne sfere, povezujući dve *umetnosti zvuka* – *reprezentacijsku zvukovnu umetnost* i muziku. Na primer, rad *Pfft* (1992) zasniva se na upotrebi dve stotine zvukovnih izvora (pištaljke, duvački instrumenti i druge svirale) koji proizvode zvuk strujanjem vazduha zahvaljujući angažmanu posetilaca; instalacija *If VI was IX* (1999, slika br. 20) predstavlja interaktivnu ‘kulu’ sačinjenu od oko sedam stotina akustičnih i električnih gitara, pri čemu četrdeset instrumenata emituje melodije koje prikazuju istorijat gitarskih žanrova (od škotskih balada do pank-roka); u osnovi ostvarenja *Liquid Percussion* je perkusivni zvuk vode koja ističe iz kompjuterski kontrolisanih ventila u različite staklene posude, što posetioci kontrolišu posredstvom klavijature i senzora pokreta; instalacija *Shengh high* inspirisana je kineskim instrumentom *šeng* i sačinjena je od trideset cevi bambusa sa trščanim dodacima različitih karakteristika (kako bi se dobio pun spektar zvukova), postavljenih u galerijskom prostoru iznad posuda sa vodom pomoću tronožnog stalka; kada se cevi podižu ili spuštaju, pomoću skenera infracrvenih zraka koji se nalazi na zidu, vazduh struji kroz trsku koja proizvodi zvuk (vidi Licht 2007, 278) (👁 26).



Slika br. 20: Trimpin, *If VI was IX* (1999)
(izvor: <http://www.seattlemet.com>)

Električno telo

Maksim d'la Rošfuko/Maksim Riju (Maxime De La Rochefoucauld/Maxime Rioux)⁶²⁸ transformiše i simulira rad i zvuk muzičkih instrumenata stvarajući mehaničke asambleže od svakodnevnih objekata (među koje spadaju i muzički instrumenti, poput violine, cimbala, bubnjeva, ili njihovi delovi) i pristupačnih materijala (flaše, kutije, lampe, žice, zvona i sl). Kao i u Tangelijevom slučaju, ove kinetičke skulpture/instalacije ili, kako ih autor naziva, *automate*, ne pokreće direktno umetnik ili posmatrač, već generatori frekvencija koje autor kontroliše (najčešće je to sintisajzer). Zbog ove „nevidljive energije koja čini da se stvari pokrenu”, tj. audio frekvencija koje iniciraju pokret, Rošfuko koristi japansku reč „ki”, koja upravo ovo označava, i objedinjuje je sa konceptom automata kako bi objasnio svoje radove (Rochefoucauld 2014).⁶²⁹ On razvija koncept „automates ki” koji se zasniva na pokretanju automata, transformisanju nečujne niske frekvencije zvuka u akustički fenomen, odnosno zvuk koji uglavnom reprezentuje perkusivni kvalitet. Rošfuko ove automate obično udružuje u grupe, kada nastaje „orchestarki”, orkestar samosvirajućih automata, te isto kao i Trimpin, povezuje dve sfere rada sa zvukom (👁 27). Baš kao Atau Tanaka ili Jasna Veličković, Rošfuko nastoji da ozvuči nevidljivo, što za rezultat daje slušljive melodijsko-ritmičke fraze, ali i neartikulisane buke. Pored toga, Rošfukoov rad može da se poredi sa Tanakinim radom na još jednom planu. Naime, poput Tanake, Rošfuko koristi i signal ljudskog tela, tačnije mozga, kako bi pokrenuo *ki automate*, a po uzoru na ostvarenje *Music for solo performer* (1965) Alvina Lusijea (dakle, u ovom slučaju bioelektrični signal se pretvara u analogni podatak,). Reč je o projektu *Bio Music*, realizovanom 2010. godine, kada je demonstrirano proizvođenje zvuka putem elektroda zakačenih na glavu Rošfukoovog saradnika (👁 28).

Dok je u navedenom slučaju telo inicijator i odašiljač signala, u slučaju radova umetnika **Sergeja Čerepnjina** (Sergei Tcherepnin)⁶³⁰ telo (objekta ili čoveka) je provodnik signala, tj. zvuka (baš kao u slučaju Lajtnerovih radova). Telo, drugim rečima, postaje zvučnik u kojem se odvija transformacija električnog signala; telo postaje „električno telo” (cit. Fonseca-Wollheim

⁶²⁸ **Maksim d'la Rošfuko** (1959, Kanda) *zvukovni umetnik*, muzičar, pronalazač. Vikipedija stranica: http://en.wikipedia.org/wiki/Maxime_de_la_Rochefoucauld

⁶²⁹ Prema: http://www.hidesertstar.com/news/article_bccd5dc8-cff8-11e3-acc6-001a4bcf887a.html (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶³⁰ **Sergej Čerepnjin** (1981, SAD) je umetnik koji istražuje materijalnost zvuka i njegov fizički i psihološki efekat na slušaoca.

2012).⁶³¹ Interakcija između dva zvučna tela u osnovi je instalacije *Mottor Matter Bench* (2013, slika br. 21).⁶³² Reč je o telu klupe njujorške podzemne železnice ispod koje su locirani zvučnici; emitovanje niskofrekventnih zvukova prouzrokuje vibracije površine klupe, koje se prenose na telo učesnika/slušaoaca/gledaoca koji sedi na njoj. Pošto su ovi zvukovi slabog intenziteta, te jedva čujni, upravo su tela ta koja ukazuju na njihovo prisustvo. No, u Čerepnjinovoj poetici postoje primeri koji se zasnivaju na još intenzivnijem aktiviranju/istraživanju tela. *Zvukovna instalacija Music for the body* (2012) (već sam naziv sugerije da se 'približavamo' granici *performativne zvukovne umetnosti*, ali i da je razmišljanje o muzici takođe u osnovi ovog rada) zasniva se na slanju elektronskih impulsa iz kompjutera kroz prekrivenu platformu na kojoj leži slušalac/učesnik, odnosno putem četiri elektrode. Dve elektrode prislonjene su na grudni koš i abdomen slušaoca/učesnika, a druge dve autor pomera oko slušaočeve/učesnikove glave. Zvuk na taj način ulazi i cirkuliše kroz slušaočevo/učesnikovo telo poput krvotoka, a telo istovremeno preuzima ulogu aplikatora i izolatora zvuka. Zvuk takođe 'masira' telo, što Čerepnjin naziva „performansom masaže” (eng. *massage performance*), konceptom koji podrazumeva masažu zvukom tokom petnaestominutne sesije u zatvorenom javnom ili privatnom prostoru (Fonseca-Wollheim 2012).



Slika br. 21: Sergej Čerepnjin, *Mottor Matter Bench* (2013)

(izvor: <http://www.moma.org>)

⁶³¹Prema:http://www.nytimes.com/2012/11/29/arts/music/sergei-tcherepnins-music-for-one-at-issue-project-room.html?_r=0 (27. decembra 2014).

⁶³² Instalacija je bila predstavljena na prvoj izložbi posvećenoj *zvukovnoj umetnosti* održanoj u njujorškom Muzeju savremene umetnosti, 2013. godine.

Lepota buke u virtuelnom i realnom prostoru

Interakcija između zvuka i tela može da bude ostvarljiva i na internet mreži, što prikazuje **Timo Kalen** (Timo Kahlen), realizujući interaktivnu *zvukovnu net umetnost*.⁶³³ Ovaj eksperimentalni i konceptualni umetnik snima efemerne izdanke zvuka, pre svega buku ili kako sam ističe, akustičku 'prljavštinu', potom ove zvukove izoluje, fragmentuje i restruktuiru stvarajući konceptualnu bazu za multikanalne *zvukovne skulpture* i *instalacije* koje je moguće aktivirati on-lajn (uz to, on stvara i brojne radove u realnom prostoru) (Kahlen, 2014).⁶³⁴ Primer za to je serija od pet interaktivnih zvukovnih radova realizovanih 2011. godine, koji su posvećeni razmatranju buke iz različitih vizura. Predstavljajući u ovim radovima različite tipove buke, Kalen realizuje osoben 'katalog' buke koji slušalac slobodno i nasumično lista na mreži. Ovde spada rad *Audio dust* koji, prema Kalenovim rečima, govori o „lepoti buke”. To je „virutelni objekt koji grebe uho”, tj. „skulpturalni klaster zvuka”, a čini ga slika okruglog objekta napravljenog od veštačkog krzna i sunderastog dela mikrofona. Fragmenti „buke i lepote” (tj. semplovi) 'prikačeni' su na krzno, a slušalac/gledalac=učesnik prevlačenjem kursora miša po objektu na ekranu proizvodi zvuk koji može da čuje posredstvom slušalica ili zvučnika u željenom trajanju (vidi Kahlen) (👁 29).⁶³⁵ Buka analognog medija, odnosno neintencionalne greške vinila, u središtu je rada *Signal to Noise* sačinjenog od slike izgredanog vinila koji se rotira. Kruženjem cursorom miša preko ploče slušalac može da niveliše jačinu i efekat zvuka, od signala do buke (Kahlen).⁶³⁶ Rad *Undo-Delete*, kako naslov sugerise, sačinjen je od zvukova 'sakrivenih' iza stranice papira (zvukovi pisanja, brisanja, cepanja i sl.) koje slušalac aktivira kliktanjem mišem u polja prazne stranice, dok je zvuk pucanja tanke ledene površine u osnovi instalacije *From Scratch* (Kahlen).⁶³⁷ Na kraju, rad *Carpe diem* čini slika dunje koja truli. Njena meka površina upotpunjena je 'sitnim' zvukovima koji nude auditivnu simulaciju ovog procesa, a koju, kao i u prethodnim slučajevima, kontroliše slušalac/gledalac=učesnik (Kahlen).⁶³⁸

⁶³³ **Timo Kahlen** (1966, Nemačka) je *zvukovni umetnik*. Bavi se *zvukovnom skulpturom, instalacijom, interaktivnom internet zvukovnom umetnošću, eksperimentalnom fotografijom*. Prvi rad sa zvukom realizovao je 1988. Veb-stranica umetnika: <http://www.staubrauschen.de/projectsbiogr.htm>

⁶³⁴ Prema: http://sip.newmediafest.org/?page_id=300 (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶³⁵ Prema: <http://www.staubrauschen.de/audiodust/> (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶³⁶ Prema: <http://www.staubrauschen.de/signal/> (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶³⁷ Prema: <http://www.staubrauschen.de/delete/>; <http://www.staubrauschen.de/fromscratch/> (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶³⁸ Prema: <http://www.staubrauschen.de/carpe/> (pristupljeno 16. decembra 2014).

Ričard Geret (Richard Garet)⁶³⁹ bavi se materijalnošću i funkcionalnošću buke, nastojeći da promeni njen status – od pozadinskog, neprimetnog zvuka do zvuka koji aktivno deluje oko nas. Ovo prikazuje u *zvukovnoj instalaciji Undercurrent* (2012) koja se, kao i Kalenov rad *Signal to Noise*, odnosno radovi brojnih predstavnika *performativne zvukovne umetnosti*, bavi pitanjem i značajem analogne buke kao rezultatom defunkcionalizacije medija. Instalacija je sačinjena od modifikovanog magnetofona, zupčanika audio-kasete, pojačala i dva zvučnika. Ovi elementi generišu buku (šuštanje, pištanje, 'beli šum'), sličnu onoj koju čujemo tokom dana, koja se neprimetno transformiše i dezintegriše, objašnjava Geret. Akcentovanje šumova svakodnevice, posredstvom analognih medija, u osnovi je instalacije *Before me* (2012),⁶⁴⁰ koja je izgrađena od Fender pojačala, koaksijalnih zvučnika, gramofona (turntable), kristalne mermerne loptice koja se vrti na rotirajućem delu gramofona – što je glavni izvor zvuka), mikrofona na postolju i sijalice (☉ 30). Ovi objekti, s jedne strane, svedoče o trošnosti (analogne) tehnologije, a sa druge, o konstantnom prisustvu buke, bez obzira na dominaciju digitalizacije kao prakse koja je omogućila 'čist' zvuk. Zbog toga, Geret 'oživljava' 'staru' buku radi podsećanja na njen značaj u svakodnevnom životu (vidi Cluett 2013).

Gledati tišinu

Dok Geret nastoji da ukaže na konstantnu buku kao zvuk kog moramo da budemo svesni, **Sara van Sonsbek** (Sara van Sonsbeeck)⁶⁴¹ ističe značaj (apsolutne) tišine kao neophodne reakcije na buku, te je koristi kao glavni stvaralački materijal. Zbog potrebe da 'portretiše' i vizualizuje apsolutnu tišinu ovu umetnicu kritika naziva „arhitektom antizvuka”, a njeni radovi bivaju karakterisani kao „antizvukovne instalacije” (Bozzi 2013). Do ove ideje van Sonsbek dolazi nakon jedne životne situacije. Naime, usled buke koje su pravile njene komšije, ona odlučuje da ispita problem neprijatnih zvukova, odnosno tišine u životnom prostoru. Tada nastaje rad

⁶³⁹ **Ričard Geret** (1972, SAD) je interdisciplinarni umetnik koji koristi zvuk kao glavno sredstvo stvaranja i izraza. Među njegovim radovima nalaze se objekti, instalacije, intervencije u prostoru koji pozivaju na fokusiranje na zvuk i na sagledavanje procesa slušanja. On povremeno svoje radove prezentuje koncertno i objavljuje ih na kompakt diskovima. Veb-stranica umetnika: <http://www.richardgaret.com/pages/about.html>.

⁶⁴⁰ Instalacija je bila predstavljena na prvoj izložbi posvećenoj *zvukovnoj umetnosti* održanoj u njujorškom Muzeju savremene umetnosti, 2013. godine.

⁶⁴¹ **Sara van Sonsbek** (1976, Holandija) je po vokaciji arhitekta. Zainteresovala se za zvuk u trenutku kada su njene komšije pravile nenasnosnu buku. Od tada ona preispituje odnos između tišine i privatnosti. Veb-stranica umetnice: <http://www.sarahvansonsbeeck.com/bio.html>.

Machine for my neighbours koji se zasniva na prezentovanju snimljene amplifikovane buke njenih suseda pomoću zvučnika, a kojim ona pokušava da 'pobedi' komšije i da im „vrati njihovu buku nazad” (Sonsbeeck 2011). Potom, ona realizuje seriju instalacija koje 'nude' rešenje u borbi protiv buke – tišinu. Među njima je instalacija *Silent landscape* – prazna kocka načinjena od stakla, položena u prirodi, odnosno na praznom zemljištu koje će u budućnosti biti urbanizovano (u gradu Almere, u Holandiji) (slika br. 22 a). Zbog toga je funkcija ovog rada prezervacija tišine za buduće generacije, odnosno zvukovnih svojstava prostora koji će tokom godina biti materijalno i zvukovno transformisan (Sonsbeeck 2011). U međuvremenu, vandali su slomili staklo, te rad dobija novi oblik i naziv – *One cubic meter of broken silence*, kada iz javnog biva postavljen u galerijski prostor (slika br. 22 b). Sada više tišina nije zatvorena u stakleni okvir, već posredstvom mikrofona i bežičnih slušalica 'izlazi' u prostor i šalje novu poruku – urbanisti i arhitektae pri planiranju prostora moraju da razmišljaju o tišini i da ostave mesto za tišinu (Sonsbeeck 2011).



Slika br. 22 a i b: Sara van Sonsbek, *Silent landscape* i *One cubic meter of broken silence*

(izvor: <http://www.sarahvansonsbeeck.com>)

Potom, autorka nastavlja da se bavi pitanjem 'uokvirene' tišine u radu *One cubic decimeter of silence* sačinjenom od čelične kocke, odnosno kubnog decimatra vakuuma, u čiju unutrašnjost je postavljen mikrofoni koji amplifikuje tišinu i prenosi je do slušalica/slušaoaca. Na taj način ona objedinjuje vakuum kao antiprostor i tišinu kao antizvuk. 'Uokvirenu' tišinu von Sonsbek predstavlja i instalacijom *Silent guard*, ponovo u javnom prostoru. Naime, okvir' za tišinu

predstavlja muzejski kanap koji ograđuje deo praznog prostora sa oznakom „no entry” u dvorištu zamka koji predstavlja muzejski prostor, ali i mesto za život vlasnika objekta. Kako bi vlasnicima obezbedila privatnost i 'izolaciju' od buke posetilaca, van Sonsbek postavlja čuvara koji treba da obezbedi tišinu (Mayhew 2010).⁶⁴²

Slušati tišinu

Koncept „tihe muzike” (eng. silent music) ključna je poetička ideja umetnika **Robina Minarda** (Robin Minard).⁶⁴³ Ovaj umetnik realizuje *zvukovne instalacije* koristeći „nenametljive zvukove”, slabog intenziteta (kompjuterski generisane, ali i „organske” zvukove kompjuterski obrađene) upravo kako bi slušaocu pružio mogućnost izbora – ukoliko želi, slušalac može da ih aktivno percipira, ali i da ih bez ikakvog napora ignoriše (Minard 2013).⁶⁴⁴ Među njima je instalacija *Silent music* (1994; 2006/7) realizovana najpre za šest, pa pet stotina pljosnatih zvučnika (piezo zvučnici) i četvorokanalni audio (👁 31). Zvučnici emituju dva sloja kompjuterski proizvedenog i kontrolisanog zvuka – prvi sloj predstavlja šum preko kojeg se naslojavaju zvukovi koji podsećaju na zvukove vode i vetra. Zvukovi se, kao u lupu, ponavljaju u trajanju od četrdeset pet minuta. Bez obzira na njihovu nenametljivost, ovi zvukovi imaju potencijal da ispune prostor, ali i da, prema Minardovim rečima, stvore novi, kompleksniji prostor budući da se integrišu sa zvukovima okruženja (Minard 2013). U vezi sa tim, Minard ističe da je posebno važno da naučimo kako da koristimo zvučnike, jer su i oni deo prostora, ali i kako da slušamo – ovaj rad je, stoga, poziv na slušanje (Minard 2013). Zanimljivo je da Minard poziva na slušanje 'tihe muzike' u 'formi' instalacije, pa je ovo još jedan primer fleksibilnosti granica *performativne* i *reprezentacijske zvukovne umetnosti*, ali i još jedan slučaj u kojem muzika predstavlja inspiraciju, model, polazište.

⁶⁴² Ova autorka ne 'čuva' tišinu samo u trodimenzionalnoj formi, već i na platnu. Reč je o radu *Acoustic Painting* – slici napravljenom od materijala koji dobro izoluju zvuk

⁶⁴³ **Robin Minard** (1953, Kanada/Nemačka) je studirao kompoziciju u Kanadi, a potom studije nastavlja u Parizu, nakon čega se seli u Nemačku gde radi kao predavač. Od 1980-ih on se primarno bavi *zvukovnim instalacijama* i elektroakustičkom muzikom. Posebno nastoji da stvara radove koji istražuju prirodna i urbana okruženja i njihov zvukovni 'sastav'. Vikipedija stranica: http://en.wikipedia.org/wiki/Robin_Minard.

⁶⁴⁴ Jutjub intervju: <http://youtu.be/89BCYDyVfCA> (pristupljeno 16. decembra 2014).

Proširenjem čulnih granica bavi se **Don Skarf** (Dawn Scarfe).⁶⁴⁵ Zato ova umetnica akcenat stavlja na slušanje i na promenu fokusa opažanja – „od prednjeg do zadnjeg plana; od supstance do senke” (Scarfe 2013). U ovom procesu slušaocima mogu pomoći muzička iskustva, jer muzičke ideje i način slušanja podstiču profilisanje perceptivnog aparata, pa se pri stvaranju svojih instalacija Skarfova služi ovim modelom. Pored toga, Helmholtzova ’rezonantna’ teorija slušanja predstavlja drugu osnovu na kojoj ona gradi svoju poetiku. Po uzoru na Helmholtzov rezonator, šuplje telo kroz koje struji vazduh, a koje je ovaj naučnik osmislio kao akustičko sredstvo koje pomaže uhu da detektuje određene muzičke tonove, Skarfova osmišljava seriju instalacija koje se zasnivaju na upotrebi ovog tipa rezonatora – „slušajuće čaše”. Ona koristi ove sferične staklene objekte koji s jedne strane imaju otvor levkastog oblika koji se prislanja na uho, a sa druge otvor koji ’hvata’ zvukove. Svako staklo je kalibrirano na određenom tonu, a kada se slušalac nalazi na otvorenom, usled strujanja vazduha, ovaj ton se pojačava i postaje jasniji (instalacija *Listening Glasses*) (vidi Scarfe).⁶⁴⁶ Druga instalacija iz serije, *Through the listening glasses*, predstavlja audio snimak slušanja, odnosno dokumentovanje efekata prvog rada, zabeležen pomoću binauralnih mikrofona (koji se postavljaju u uho, na kraju slušnog kanala). Ovaj rad, dakle, zasniva se na trostrukom slušanju: on nastaje kao rezultat slušanja (kroz rezonatore) slušanja (snimka slušanja kroz rezonatore), a o njemu saznajemo slušanjem (isključivo posredstvom slušalica).⁶⁴⁷ Skarfova tako slušanje predstavlja kao intravertnu radnju koja zvukove privlači i zadržava u uhu. Nasuprot ovoj, treća instalacija iz ove serije, *Do you hear what I hear*, slušanje postavlja kao ekstravertan čin. Skarfova pozicionira osam različito naštimovanih „slušajućih čaša” pored ulaza u izložbeni prostor, te u svaku postavlja mikrofoni i simultano pravi osam snimaka, a potom ove snimke izlaže posredstvom osam zvučnika u izložbenom pasažu.

⁶⁴⁵ **Don Skarf** (Velika Britanija) istražuje rezonantnost, percepciju, atmosferu okruženja. Realizuje instalacije, izvođenja, *terenske snimke*. Neke od skorijih izložbi na kojima je izlagala radove su: Klinkende Stad Kortrijk, ZKM Karlsruhe, Q-O2 Brussels, La Casa Encendida Madrid, TONSPUR Museumsquartier Vienna, Bios Athens and 176 Zabłudowicz Collection, London.

⁶⁴⁶ Prema: http://www.dawnscarfe.co.uk/project_listening_glasses (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶⁴⁷ Slušanje koje nastaje kao posledica slušanja karakteristično je za koncept „audio šetnje” (eng. audio walk) koju razrađuje **Dženet Kardif**. Pomoću binauralnih mikrofona ona snima zvukove na određenoj lokaciji praćene njenom naracijom, odnosno slušanjem prati određenu rutu, a onda slušaocima, na toj istoj lokaciji, predstavlja ove zvukove i njenu verziju slušanja posredstvom portabilnih audio naprava i slušalica, nalik audio-vodiču. Slušalac tako istovremeno čuje snimljene zvukove i zvukove lokacije (Cardiff, Miller 2001).

Sličan stav zastupa i **Jana Vinderen** (Jana Winderen)⁶⁴⁸ koja se interesuje za nematerijalnost zvuka. Stoga, ona traga za zvukovima iz skrivenih izvora, sa nedostupnih lokacija, tj. za frekvencijama koje ljudsko uvo ne može da percipira (kao što je ultrazvuk). Ove zvukove ona pronalazi na obalama reka, pored glečera, u dubini okeana u kojem postoje nevidljivi, ali čujni zvukovni predeli, a onda ih beleži, baš kao i Rajli Frenč, različitim vrstama specifičnih mikrofona. Zabeležen zvuk, potom, postaje materijal za instalacije (Winderen).⁶⁴⁹ Tako se, na primer, instalacija *Ultraworld* (2012), iz serije instalacija *Silent field*, sastoji od snimaka ultrazvukova načinjenih pomoću mikrofona na površini i ispod vode, na različitim lokacijama (na Tajlandu, u Rusiji, Engleskoj, Norveškoj, Danskoj, Švedskoj), dok se instalacija *Ultrafield* (2013) iz iste serije, zasniva na zvukovima topljenja leda, podvodnih insekata, slepih miševa, takođe sakupljenim na različitim lokacijama (Winderen, prema Bendorf i Fischer).

„Terenska putovanja” (eng. field trip) i *terenski snimci*, kao i *audio šetnje*, stoga, predstavljaju inspirativan materijal za stvaranje instalacija, što potvrđuju **Dženet Kardif** i **Džordž Bjures Miler** (George Bures Miller).⁶⁵⁰ Oni, na primer, realizuju instalaciju *Forest (a thousand years)* i postavljaju je u šumi koristeći preko trideset zvučnika (👁 32). Publika sedi na panjevima i sluša snimljene zvukove koji stupaju u sadejstvo sa realnim zvukovima i tako zbunjuju slušaoca terajući ga na pažljivije slušanje. Realni 'šapat' povetarca meša se sa snimkom jakog vetra, pucanja grana, obaranja drveta, zbog čega se slušaocu priviđa (sic!) dolazak oluje. Snimljeni zvukovi, tako, predstavljaju materijal za auditivnu 'varku' kojoj su slušaoci izloženi. Ipak, autore ne zanima isključivo narativni kvalitet zvuka, već prevashodno njegov fizički aspekt i njegov uticaj na telo i njegov odnos sa prostorom koji uvek predstavlja otisnu tačku u stvaralačkom procesu, budući da se do zvuka dolazi istraživanjem različitih lokacija i njihovog zvukovnog okruženja (Cardiff, Miller 2001). Pošto zvuk, prema rečima autora, ulazi u telo bez ikakvih filtera, on „ima mogućnost da nas transportuje izvan našeg tela, pa ako ponudiš publici različite *zvučne pejzaže* možeš da je transportuješ putem njene mašte na mnoga različita mesta”,

⁶⁴⁸ **Jana Vinderen** (1965, Norveška) završila je umetnički Goldsmit koledž u Londonu. Od 1993. godine deluje kao umetnica i kustos. <http://www.janawinderen.com/biography/>

⁶⁴⁹ Prema: <http://www.janawinderen.com/http://www.janawinderen.com/> (pristupljeno 16. decembra 2014).

⁶⁵⁰ Ovaj kanadski umetnički par deluje od 1995. godine, iako su nastavili i dalje da realizuju solo radove. U središtu njihovog delovanja je realizacija multimedijalnih radova koji kombinuju skulpturalne i filmske principe sa konceptom *zvučne instalacije*. Realizuju i *zvučne šetnje* (eng. sound walks) i *video šetnje* (eng. video walks). Veb-stranica umetnika: <http://www.cardiffmiller.com/about.html>.

pa se na taj način ostvaruje interakcija između 'privatnih', intimnih prostora i javnih prostora (Cardif i Gordon 2005, 2).⁶⁵¹

Viv Koringem (Viv Corringham)⁶⁵² se takođe interesuje za percepciju prostora i zvuk okruženja, pa i u njenom slučaju obilazak *terena* i sakupljanje *terenskih snimaka* predstavlja direktan način da se iskusi određena lokacija, ali i zvukovi koji se često u prvi mah ignorišu (poput šumova), a koje ona otkriva primenjujući metodu „dubinskog slušanja” Polin Oliveros (Corringham 2010).⁶⁵³ Kao vokalna umetnica, ona objedinjuje zvukove okruženja i vokalnu improvizaciju, pa ostvaruje, kako ističe, vokalnu interakciju sa određenim mestima, što je rezultiralo projektom *Shadow-walks* (započet 2003). Rad nastaje selekcijom i obilaskom određene lokacije u odabranim gradovima (London, Kork, Istanbul, Porto, Firenca, Hong Kong, Melburn, Njujork, San Francisko itd.) koju umetnica istražuje najpre sledeći narativ lokalnog stanovništva o njihovom doživljaju okruženja zvukom. Ona, naime, istraživanje započinje šetnjom sa meštanima rutom koja je za njih posebna, snimanjem njihove konverzacije i zvukova karakterističnih za tu putanju. Potom, nastoji da rekonstruiše ovu šetnju, da pronade njenu 'senku', tako što sama kreće u obilazak iste lokacije, pokušavajući da 'ozvuči' tragove sagovornika improvizacionim pevanjem, odnosno ponudi intuitivni odgovor na lokaciju („sing to walk”). Sve sakupljene snimke sa određene lokacije – sagovornika, okruženja i svog pevanja, ona objedinjuje i obrađuje u studijskim uslovima, rezultat prezentuje u vidu snimka audio-šetnje, radiofonskih komada, a najčešće u vidu instalacije u galeriji (👁 33).

Da bi umetnici uopšte došli do ovakvih rezultata oni, dakle, moraju i fizički da stupe na određenu lokaciju. Pošto se ispostavilo da je zvukovno istraživanje terena izazovnije ukoliko je reč o udaljenoj, nedostupnoj, egzotičnoj, jednom rečju Drugoj lokaciji, te da *zvukovni umetnici* zastupaju ne samo disciplinarni, nego i geografski *nomadizam*, pitanje finansijske podrške, koja je, čini se, u ovom slučaju neophodna, nameće se kao nova tema za razmišljanje (naravno, ovde ne isključujem mogućnost finansiranja iz privatnih, ličnih fondova). Iako umetnici ne govore o tome, pa čak ni pomenom sponzora, evidentno je da je *zvukovna umetnost* praksa kojom se može doći do finansijskih sredstava (kako do sponzorstava, tako i do pristojnih honorara). To

⁶⁵¹ Prema: http://www.cardiffmiller.com/press/texts/kg_jc-interview.pdf (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁶⁵² **Viv Koringem** (Velika Britanija, SAD) je vokalna umetnica, kompozitorka i *zvukovna umetnica*. Od 1980-ih realizuje muzičke performanse, *audio instalacije* i *zvučne šetnje*. Završila je master studije *zvukovne umetnosti* na Midlseks univerzitetu u Londonu. Radila je sa Polin Oliveros i sertifikovani je učitelj tehnike *dubinskog slušanja*. Veb stranica umetnice: <http://vivcorringham.org/biography>.

⁶⁵³ Prema: <http://vivcorringham.org/shadow-walks> (pristupljeno 17. decembra 2014).

potvrđuje i jedna anegdota koju je ispričao Stiven Vitiello: on je, naime, jednom prilikom konkurisao za stipendiju poslavši audio radove na komapkt disku. Pošto komisija nije imala audio plejer, rekli su mu da pošalje slike. Vitiello je slikao zvučnike i dodao kratak opis rada, te se ponovo prijavio na konkurs. Tada je dobio nagradu od čak 30.000 dolara (Vitiello 2004). Ako imamo u vidu širok opseg postupaka i mogućnosti koje *zvukovna umetnost* nudi, pa samim tim i razuđen 'prostor' za delovanje raznovrsnih, svestranih umetnika, te različite načine plasiranja umetničkih radova (ali i novca), ovakvo stanje stvari nije iznenađujuće. Naprotiv, ono je logična posledica činjenice da se centri moći, tj. centri profilisanja dominantnog diskursa o *zvukovnoj umetnosti* upravo formiraju u sredinama u kojima može da se obezbedi (ili u kojima postoji interes da se obezbedi) ne samo materijalna satisfakcija za umetnike, već i materijalni uslovi za realizaciju radova, jer je *zvukovna umetnost* je ipak, koliko god se zasniva na pronađenim objektima, iskorišćenim materijalima, 'uradi sam' principu, skupa praksa.

Intervencije u javnom prostoru⁶⁵⁴

Kreg Koloruso (Craig Colorusso)⁶⁵⁵ istražuje 'mrežu' koja se uspostavlja između zvuka, svetlosti, skulpture kako bi uticao na redefinisane javnog prostora. On to ostvaruje serijom *zvukovnih instalacija Sun Boxes* koje funkcionišu pomoću solarne energije, odnosno svetlosti na otvorenim, javnim površinama (u gradu, na plaži, u vrtu, parku). Instalacije čine solarne table povezane sa dvadeset zvučnika, u kojima se nalaze kompjuteri, odnosno sempleri sa snimljenim zvukom gitare, programiran tako da se čuje u kontinuitetu sve dok ima svetla. Kako svaka kutija proizvodi drugi zvuk, rezultat je dugozvučeći akord čije trajanje, u zavisnosti od godišnjeg doba i svetlosti, može da obuhvati i nekoliko meseci (☺ 34).⁶⁵⁶ Izrazito dugo trajanje instalacije je, dakle, ono što obezbeđuje prostorne intervencije i transformaciju prostora, te, iako je ovde prostor središte rada, sadejstvo između prostora i vremena čini njegov okvir. O tome i sam umetnik govori: „Uvek sam bio fasciniran načinom na koji svetlost i zvuk menjaju način na koji percipiramo vreme i prostor... Moje muzičke kompozicije i instalacije tokom proteklih nekoliko

⁶⁵⁴ Stiv Roden govori o „zvukovnim intervencijama” koje tumači kao akcije koje treba da omoguće dublju povezanost i interakciju između slušaoca/gledaoca i njegovog okruženja (Roden 2005).

⁶⁵⁵ **Kreg Koloruso** (1970, SAD) se prvo bavio muzikom, a onda je želeo da uradi nešto što izlazi iz muzičkih okvira. Opređeljuje se za polje skulpture i instalacije, odnosno zvuk i svetlost kao stvaralački materijal. Veb-stranica umetnika: http://installfilm.com/Craig_Colorusso.html

⁶⁵⁶ Vidi više: <http://www.sun-boxes.com/blog/about/>.

godina motivisane su istraživanjem konvencija koje određuju način na koji doživljavamo vreme i prostor, pa tako i svet” (Colorusso).⁶⁵⁷

Pored svetlosti kao signala za pokretanje zvuka, zvukovne intervencije u prostoru se ostvaruju i pomoću potencijala strujanja vazduha, što se može sagledati na primeru „muzičke skulpture” *Singing ringing tree* koju su realizovale arhitektae **Majk Tonkin** (Mike Tonkin) i **Ana Liju** (Ana Liu). Reč je o masivnoj konstrukciji, visine od tri metra, sačinjenoj od cevi pocinkovanog čelika raspoređenih tako da podsećaju na krošnju drveta. Konstrukcija je postavljena u vetrovitom, praznom prostoru iznad gradića Barnli, u Engleskoj. Strujanje vazduha, odnosno vetra kroz cevi različitih veličina daje akordske strukture čija se jačina menja kako se menja jačina vetra. Autori na ovaj način ne samo da zvukovno i vizuelno oživljavaju pust prostor, već od njega prave zvukovnu oazu, pa i turističku atrakciju (👁 35).⁶⁵⁸

#performativna zvukovna umetnost i reprezentacijska zvukovna umetnost#performativno-reprezentacijska zvukovna umetnost

Na osnovu prethodno interpretiranih primera pokušala sam da ispitam i potvrdim jednu od ključnih premisa ovog rada. Ona se tiče kategorizacije *zvukovne umetnosti* kao *performativne* ili *reprezentacijske* prakse. Međutim, nagovestila sam da postoje primeri poetičkih praksi koji svedoče o tome da pomenuta dva 'usmerenja' *zvukovne umetnosti* ne moraju nužno da se isključuju, već, naprotiv, mogu da deluju u simultanom ili naporednom odnosu. Shodno tome, imenovaću kategoriju *performativne i reprezentacijske/performativno-reprezentacijske zvukovne umetnosti*, prema kojoj izdvajam treću grupu umetničkih poetika. U ovu grupu spadaju umetničke prakse koje se u diskursu o *zvukovnoj umetnosti* najčešće izdvajaju kao paradigmatičke jer na transparentan način ukazuju na heterogenost *zvukovne umetnosti*, a naročito na njen *transumetnički* karakter. Radi se, dakle, o poetikama u kojima umetnici tretiraju zvuk i na *performativni* i na *reprezentacijski* način, što kao rezultat daje medijsku raznovrsnost rada sa zvukom/rada o/u zvuku u okviru jedinstvenog poetičkog konteksta. Tako često jedan umetnik realizuje crteže, slike, video radove, filmove, skulpture, instalacije, zvukovne instalacije, audiovizuelne instalacije, audio/zvukovne radove/kompozicije koje se prezentuju uživo ili na

⁶⁵⁷ Prema: http://installfilm.com/Craig_Colorusso.html (pristupljeno 17. decembra 2014.).

⁶⁵⁸ Projekat je inicirala gradska opština.

kompakt disku, radiofonska ostvarenja – odnosno, o primerima koji prevazilaze disciplinarne i medijske granice usled intenzivnijeg umrežavanja ideje o *performativnom* i *reprezentacijskom* radu sa zvukom (u tom slučaju koristiću sintagmu sa crticom) ili o primerima koji imaju višestruku ontološku osnovu, pa tako i pluralnu medijsku 'formu', budući da istovremeno postoje u različitim oblicima (recimo, kao instalacija, živo izvođenje i audio izdanje).

Ovakva kategorizacija, kao i u prethodnim slučajevima, prevashodno je uslovljena kreativnim opredeljenjima i interesovanjima umetnika, među kojima su autori koji su posle 'stasavanja' u sferi vizuelnih umetnosti, odnosno muzike, poželeti da prošire sopstvene vidike i zađu izvan granica primarnih disciplina, tragajući za novim sredstvima stvaranja. Ovde se, naime, svrstavaju vizuelni umetnici koji zvuk koriste kao oruđe za osvajanje novih umetničkih, 'apstraktnih' prostora, kao i muzičari koji zvukom otkrivaju realne prostore, služeći se strategijama vizuelnih umetnosti. U oba slučaja, umetnici sprovode trans/interdisciplinarna istraživanja sa zvukom da bi izbegli 'stege' konvencija, ostvarili veći nivo umetničke slobode, 'oplemenili' sopstveni poetički rukopis, podstakli kompleksnije perceptivno iskustvo, ali i da bi se priključili aktuelnim umetničkim tokovima, a tako, pretpostavljam, lakše došli do finansijske podrške, odnosno brojnije publike. Na primer, **Karl Mihael fon Hausvolf** (Carl Michael von Hausswolff)⁶⁵⁹ svoje instalacije 'obogaćuje' zvukom kako bi 'osvojio' prostor u kojem može da „radi šta god poželi, a da ne dobije negativne kritike” (cit. prema Bey i Bailey, 2008, 120).⁶⁶⁰ **Stiv Roden**⁶⁶¹ se takođe nakon delovanja u sferi vizuelnih umetnosti iz istog razloga opredeljuje za rad sa zvukom: „Osećao sam se kao slikar koji ponekad pravi muziku (iako ne znam da sviram neki instrument ili da čitam note i koristim [...]. čudne snimače zvuka). Na izvestan način,

⁶⁵⁹ **Karl Mihael von Hausvolf** (1956, Švedska) je konceptualni vizuelni umetnik i kompozitor. Krajem 1970-ih počeo je da eksperimentiše sa snimljenim zvukom koji koristi kao 'pratnju' za instalacije. Njegovi prvi 'čisti' zvukovni radovi (1979–1992) nastaju iz audiovizuelnih instalacija i performansa. Početkom 1980-ih, u Geteborgu, osniva *Radium*, produkcijsku kuću i časopis. U isto vreme deluje kao član izvođačkog dua *Phauss*, sa Erikom Pauzerom (Erik Pauser) (1983. realizuje prvi solo album). Godine 1991. osniva još jednu izdavačku etiketu, *Anckarström*. Tokom 1990-ih opredeljuje se za dve teme koje će biti u središtu njegove poetike: elektricitet i zagrobni život. U vezi sa tim, iz njegovog opusa izdvaja se projekat *Electronic Voice Phenomenon* (E.V.P.) zasnovan na paranormalnom fenomenu – snimanju 'glasova' upokojenih ljudi. Veb stranica umetnika: <http://www.cmvonhausswolff.net/>

⁶⁶⁰ Rane eksperimente sa zvukom, snimljenim na traku, fon Hausvolf izvodi kroz projekat *Parasitic Electronic Séance* (1997–2002). Reč je o galerijskoj prezentaciji zvuka utičnica snimljenom na različitim lokacijama, praćenog oscilogramom koji se oslikava na zidu (Casella 2008, 2). Ovi zvukovi su potom objavljeni kao samostalno audio izdanje na ploči *Operations Of Spirit Communication* (Die Stadt, 2000).

⁶⁶¹ **Stiv Roden** (1964, SAD) je vizuelni i *zvukovni* umetnik. Bavi se slikanjem, crtanjem, skulpturom, filmom, instalacijama. Zvukovne radove predstavlja u galerijskim prostorima, ali i na muzičkim festivalima. Objavljuje ih i kao audio izdanja. Veb stranica umetnika: <http://www.inbetweenoise.com/texts/>

muzika mi je davala više slobode nego slikarstvo upravo jer nisam školovan muzičar” (Roden 2010).⁶⁶² U oba slučaja, čini se da rad sa zvukom omogućava ’rasterećen’ stvaralački angažman, oslobođen istorijskog ’tereta’, te ’rušenje’/preispitivanje normi bez ’posledica’. **Nikola Bernije**⁶⁶³ (Nicholas Bernier) isto tako ističe da se opredelio za (elektroakustičku) muziku jer ona daje „neograničen pristup zvukovnom svetu”, odnosno za zvukove jer oni brišu (disciplinarne) granice budući da „slobodno plutaju u prostoru” i čine da se „mašta rascvetati” (što znači da Bernije izjednačava muziku i *zvukovnu umetnost*) (cit. prema Cowley 2013, 9–10). No, Bernije se ne ograničava samo na zvuk kao stvaralačko oruđe: „Moj glavni medij jeste zvuk [...] Ali moja interesovanja su usmerena u različitim pravcima, što daje mnoštvo uticaja mom radu. Kada me nešto zainteresuje ja ne postavljam sebi pitanje u koju kategoriju se to svrstava [...]. Zbog toga, čak i kada je moj medij zvuk, ja često sebi postavljam pitanja o performativnom, teatarskom, gestuelnom, vizuelnom, muzičkom” (cit. prema Cowley 2013, 9–10). Iako ne želi eksplicitno da se izjasni, ovim opredeljenjem Bernije potvrđuje *zvukovnu umetnost* kao oblast svog delovanja, jer je *zvukovna umetnost* upravo praksa koja omogućava postavljanje pitanja o zvuku (zvukom), na reprezentacijski i performativni način.

Osoben poetički put **Karstena Nikolaja/Alve Nota/Nota**⁶⁶⁴ otkriva da je pospešivanje perceptivnog čina i ekstenzija perceptivnih mogućnosti još jedan motiv za povezivanje sfera muzike i vizuelnih umetnosti. On najpre eksperimentiše sa zvukom inkorporirajući ga u instalacije, a usled razrade ideje o vizuelnim potencijalima zvuka: „Verujem u to da zvuk sam po sebi poseduje vizuelni jezik. Jedino što morate da uradite je da nađete umetnost [kojom će se to i otkriti, B.L.] i morate da proučavate zvuk...” (Noto 2010).⁶⁶⁵ Nakon što je u potpunosti ’osvojio’

⁶⁶² Danijela Kašela ističe da i pisanje o *zvukovnoj umetnosti* donosi određeni vid slobode: „delovanje u oblasti *zvukovne umetnosti* za mene je uvek označavao slobodu da budem u polju koje mi [...] dozvoljava da se igram i razmišljam o mislima i rečima koje inače ne bi mogle da deluju u sadejstvu” (Casella 2011/12).

⁶⁶³ **Nikola Bernije** (1977, Kanada) realizuje zvukovne performanse, instalacije, *konkretnu muziku*, živu elektroniku, post-rok, *noise* improvizacije, video umetnost, radi muziku za teatar, plesne postavke, film. Doktorirao je u oblasti *zvukovne umetnosti* na Univerzitetu Hadersfeld. Deluje kao predavač na Odseku digitalnu muziku pri Univerzitetu u Montrealu. Osvojio je nagradu „Zlatna Nika” na festivalu Ars elektronika (2013) u kategoriji za digitalnu muziku i *zvukovnu umetnost* (rad *Frequencies*). Nastupao je na festivalima SONAR, Mutek (Kanada), DotMov (Japan), Transmediale (Nemačka). Veb stranica umetnika: <http://www.nicolasbernier.com/page/about.htm>

⁶⁶⁴ **Karsten Nikolaj/Alva Noto/Noto** (1965, Nemačka) je po primarnoj vokaciji pejzažni arhitekta. Kao vizuelni umetnik predstavlja se pod imenom Karsten Nikolaj; kao Noto on eksperimentiše sa zvukom koji kombinuje sa vizuelnim elementima; kao Alva Noto on ove eksperimente usmerava na polje elektronske muzike. Bez obzira na ove kategorizacije, njegov cilj je prevazilaženje podela između umetničkih formi i žanrova zarad ostvarivanja integrisanog umetničkog pristupa. U realizaciji radova često je inspirisan matematičkim obrascima, kodovima, greškama, slučajnim i samoorganizovanim strukturama. Osnivač je etikete Raster-Noton (1999). Veb-stranica umetnika: <http://www.carstennicolai.de/?c=biography>.

⁶⁶⁵ Prema: <http://youtu.be/KsilVMw3N9Q> (pristupljeno 17. decembra 2014).

ovu oblast, on počinje da deluje kao muzičar. Zatim, nastavlja angažman u obe sfere, ali pod različitim imenima, istovremeno nastojeći da diferencira i integriše obe oblasti. Zanimljivo je da do ovoga dolazi najpre, kako sam kaže, iz praktičnih razloga. Naime, kako bi olakšao percepciju niskofrekventnih, nečujnih zvukova, tj. zvukova koji su temelj njegovog rada (a uz to, i 'oslobodio' se uloge izvođača koji mora da animira publiku), Nikolaj/Noto nastoji da ih vizuelizuje koristeći softver za 'konvertovanje' auditivnih impulsa u apstraktne slike koje se emituju na platnu simultano sa zvukom. Važno je reći da su, u ovom kontekstu, za Nikolaja/Nota zvukovni i vizuelni slojevi podjednako bitni i da deluju u interakciji na mikronivou, u okviru konkretnog rada, odnosno na makroplanu, u kontekstu njegove celokupne poetike (jer Nikolaj/Noto često istovremeno paralelno radi u različitim medijskim oblastima).⁶⁶⁶ Ove konstatacije ukazuju da je u osnovi njegove poetike, kako sam ističe, ideja o polaritetu kao tezi i antitezi: njegovi radovi 'plutaju' između polova (vremena – prostora, slike/svetlosti – zvuka) (Hollein, 20; Nicolai 2010).⁶⁶⁷

Sa druge strane, **Jan Novak** (Yann Novak),⁶⁶⁸ kombinuje zvukovni i vizuelni materijal najpre kako bi akcentovao zvuk: „Ja predstavljam video sa zvukom jer on daje slušaocu mogućnost da zastane i 'zagleda se'. Onda kada shvati da se u videu ništa neće desiti, njegova pažnja će se vratiti na slušanje. Video je bio sredstvo da preobratim gledaoca u slušaoca” (Novak, prema Isaza 2014). Stavljanje vizuelnog medija u službu auditivnog zarad, paradoksalno, pojačavanja njegovog dejstva na perceptivnom nivou je princip koji primenjuje i **Robin Rembo/Skener** (Robin Rimbaud/Scanner).⁶⁶⁹ On smatra da, u perceptivnom smislu, zvuk sam po sebi nije dovoljno 'delotvoran', te da je potrebno da bude predstavljen u kombinaciji sa vizuelnim elementima. Zato živo izvođenje njegovih radova podrazumeva i

⁶⁶⁶ Prema: <http://www.carstennicolai.de/?c=biography> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁶⁶⁷ Prema: <http://youtu.be/337dufm1t5k> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁶⁶⁸ **Jan Novak** (1979, SAD) predstavlja se kao *zvukovni umetnik*, video umetnik, umetnik instalacije i naposljetku, multidisciplinarni umetnik. Kombinovanjem zvuka i svetlosti u prostoru on istražuje kako ovi nematerijalni fenomeni mogu da deluju kao 'katalizatori' koji usmeravaju svest slušaoca/posmatrača na trenutak opažanja, odnosno na percepciju vremena. Presentovao je instalacije na brojnim izložbama, a nastupao je uživo na festivalima kao što su *AxS Festival* (SAD), *Decibel festival* (SAD), *Mutek festival* (Kanada) i dr. Njegove zvukovne radove objavile su produkcijske kuće *Dragon's Eye Recordings* (SAD), *Farmacia901* (Italija), *Hibernate Recordings* (Velika Britanija), *Murmur Records* (Japan), itd. Veb-stranica umetnika: <http://www.yannnovak.com/about/>

⁶⁶⁹ **Robin Rembo/Skener** (1964, UK) studirao je modernu umetnost na Kingston univerzitetu. Počeo je da komponuje 1982. godine. Za sebe kaže da deluje u eksperimentalnom polju „između zvuka, prostora, slike i forme, stvarajući apsorbujuće višeslojne zvukovne komade koji izvrću tehnologiju na nekonvencionalan način”. Bavi se dizajnom zvuka, filmskom muzikom, multimedijalnim izvođenjima, arhitekturom. Pseudonim Skener potiče od njegove tehnike rada sa radio prijemnikom diskretnih frekvencija koji nosi taj naziv. Saradivao je sa umetnicima kao što su: Majkl Najman (Michael Nyman), Lik Ferari, Karsten Nikolaj, Lori Anderson, Mers Kaningem (Merce Cunningham). Veb-stranica umetnika: <http://www.scannerdot.com/>

emitovanje filma koji nije konceptualno povezan sa zvukom, već koji ima isključivo ulogu da zadobije i održava pažnju publike.⁶⁷⁰

Za razliku od pomenutih umetnika koji iz vizuelne sfere dolaze do zvuka, a potom o zvuku razmišljaju koristeći se 'strategijama' vizuelnih umetnosti, **Tomas Kener**⁶⁷¹ kao muzičar otkriva nove potencijale zvuka/muzike posredstvom rada na filmu i videu, što ocenjuje kao iskustvo koje je za njega bilo značajnije nego sami časovi kompozicije. Od tog trenutka kreativna problematizacija odnosa između zvuka i slike, kao i postupak vizuelizacije zvuka i ozvučivanja slike postaje osnova njegove umetničke prakse (vidi Kener, prema Golinski 2011, 8).

*Zvukovni radovi Mihaela J. Šumahera*⁶⁷² nastaju posle njegovog delovanja u sferi elektronske muzike i bavljenja zvukom *po sebi*, odnosno korišćenjem zvuka kao sredstva kojim percipiramo prostor, pre svega u kontekstu realizacije *zvukovnih instalacija*. On, naime, shvata da se njegov muzički rad sa zvukom može lako prilagoditi drugim 'potrebama', tj. trendu, predočavajući sličnosti (ili stavljajući znak jednakosti) između muzike i *zvukovne umetnosti* (Schumacher 2010).⁶⁷³ U tom kontekstu, povezujući pređašnja i novostečena iskustva, Šumaher se predstavlja kao „kompozitor elektronskih zvukovnih instalacija” ili, drugim rečima, kao autor koji objedinjuje načela komponovanja elektronske muzike sa prostornim načelima vizuelnih

⁶⁷⁰ Prema: <http://youtu.be/JTnRe6m9724> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁶⁷¹ **Tomas Kener** (1965, Nemačka) je multimedijalni umetnik koji deluje između polja kompozicije, vizuelnih umetnosti, instalacije i muzičke produkcije. Fokusira se na kombinovanje vizuelnih i auditivnih iskustava. Muzičko obrazovanje stekao je u ranom detinjstvu svirajući violinu, a potom je studirao je na Visokoj školi za muziku u Dortmundu (klavir, kompozicija), a obučavao se i za inženjera zvuka u CEM studiju (Arnhem). Njegove muzičke kompozicije iz ranih 1990-ih (*Permafrost*, *Nunatak*, *Teimo*) smatraju se pionirskim radovima u polju minimal-elektronike. U ovom periodu bavi se i realizacijom filmova i video radova. Dobitnik je značajnih internacionalnih priznanja: *Golden Nica Ars Electronica* (Linc; *Banlieue du Vide*, video instalacija), *Transmediale Award* (Berlin, *Suburbs of the Void*, video instalacija), *Best Young Artist at ARCO* (Madrid). Njegovi radovi su deo kolekcija muzeja kao što su Musée national d'art moderne, Centre Pompidou Paris, Musée d'art contemporain, Montréal. Realizovao je instalacije za različite događaje, kao što su ISEA International Symposium on Electronic Art (Museo Nacional de Bellas Artes Santiago de Chile), itd. Veb-stranica umetnika: <http://thomaskoner.com/2014/06/biography/>.

⁶⁷² **Mihael J. Šumaher** (1961, SAD) je kompozitor, izvođač, umetnik instalacije. On pomoću kompjutera i kompleksnog sistema zvučnika realizuje *zvučna okruženja* kojima preoblikuje arhitekturu izložbenog prostora. Arhitektonski i akustički elementi su, stoga, u središtu njegovog eksperimentisanja. Pored toga, Šumaher komponuje za tradicionalne instrumente i sastave, klavir, kamerne ansamble, glas, simfonijski orkestar. Osnivač je i direktor galerije *Diapason*, prostora specijalizovanog za predstavljanje radova *zvukovne umetnosti*. Veb-stranica umetnika: <http://www.michaeljschumacher.com/bio.html>

⁶⁷³ Prema: <http://youtu.be/znfxCb6zp4A> (pristupljeno 17. decembra 2014).

umetnosti i zaokružuje ih u *zvukovni rad*. **Stiven Vitielo**⁶⁷⁴ takođe navodi da su ga vizuelni umetnici sa kojima je radio kao muzičar, komponujući muziku za video radove, inspirisali da se okrene radu sa snimljenim 'sirovim' zvukovima, tj. zvukovima okruženja, te pomogli da proširi umetničke vidike i učvrsti sopstvenu umetničku poziciju (prema Geha 2012). On ističe: „nisam bio zanimljiv kao muzičar sve dok nisam počeo da radim sa vizuelnim umetnicima i da tragam za metodama koji su analogne postupcima umetnika koji stvaraju slike” (prema Goldsmith 2000). Zanimljivost, dakle, podrazumeva kombinovanje zvuka i vizuelnih fenomena, odnosno primenu postupka 'u trendu', a to, dalje, prouzrokuje bolju 'prolaznost' radova u svetu umetnosti i veće mogućnosti za dobijanje materijalnih sredstava (što neminovno utiče na kreativnost i nivo 'zanimljivosti').

Ova priča i činjenica da tržište zasigurno uslovljava umetničke odluke, otkriva još jedan od mogućih razloga pomenutog umetničkog *nomadizma* i važno svojstvo *zvukovne umetnosti* o kojem sam već govorila, a koje u ovom kontekstu naročito dolazi do izražaja. Reč je o *remedijaciji* – predstavljanju jednog umetničkog koncepta u čijoj osnovi je, u ovom slučaju, zvuk ili razmišljanje o zvuku u različitim medijskim stanjima, što je, kada govorimo o *zvukovnoj umetnosti*, omogućeno razvojem digitalne tehnologije. Jer, „digitalizacija je raščlanila auditivne i vizuelne informacije na bitove i bajtove koji mogu da se povezuju ili prevode po volji” (Daniels, Naumann, Thoben 2010). To dovodi do dvostruke/višestruke ontologije jednog *zvukovnog rada*, pa on istovremeno dobija *performativni* i *reprezentacijski* oblik/e (kada se radi o višestrukim medijskim oblicima koji zajedno predstavljaju delove veće celine može se govoriti i o *transmedijaciji*). Pokazalo se da ovaj princip umetnici obično ne primenjuju kako bi usavršili prvobitni koncept, već kako bi mu promenili svrhu i dobili priliku da se predstave u različitim kontekstima i tako pridobili raznovrsnu publiku.⁶⁷⁵ U vezi sa tim, fon Hausvolf govori o *formatiranju* koje podrazumeva oblikovanje istog sadržaja prema mediju realizacije i kontekstu prezentovanja, kada on dobija novi oblik, upravo iz praktičnih razloga. *Remedijacija*, u njegovom slučaju, podrazumeva i rekontekstualizaciju:

⁶⁷⁴ **Stiven Vitielo** (1964, SAD) počeo je karijeru kao gitarista u pank-rok bendu, da bi se potom opredelio za rad sa zvukom u vidu instalacija (krajem 1990-ih). Predstavlja se kao *zvukovni umetnik*, muzičar koji se bavi elektronskom muzikom, galerijski umetnik.

⁶⁷⁵ U vezi sa tim, Bolter (David Bolter) i Grusin (Richard Grusin) koriste termin „repurposing” koji ukazuje na predstavljanje poznatog medijskog sadržaja u drugom medijskom obliku, zarad određenog ekonomskog cilja. Ovaj vid remedijacije se najčešće sreće u industriji zabave (na primer, ekranizacija poznate knjige) (Bolter i Grusin 1996, 32).

U nekoliko navrata oblikovao sam različita dela prema mediju. Zvukovna instalacija postavljena na otvorenom u centru Stokholma bila je osmišljena prema ovom prostoru; ali CD koji je realizovan nešto kasnije imao je drugačiji oblik. Mislim da će *formatiranje* biti ključna tema budućnosti. Umetnik zna da svaki koncept može da bude modifikovan u skladu sa povodom. Umetnik može da bude pozvan na festival poezije, bijenale vizuelnih umetnosti, festival elektronske muzike itd. i svaki put može da iskoristi isti koncept. On samo mora da prilagodi ograničenja određene discipline. Ovo je u skladu sa opštom savremenom idejom *infiltriranja* – metode koja se primenjuje kako bi se izbegao neuspeh ili direktno konfrontiranje (Hausswolff 2004).

Prema fon Hausvolfu, dakle, *zvukovna umetnost* je umetnost infiltriranja u različite umetničke kontekste i oblasti. Možda je baš u ovoj ideji o lakoj prilagodljivosti discipline i umetnika koji rade sa zvukom na različite tržišne zahteve 'tajna' popularnosti i rasprostranjenosti ove prakse. Ipak, prema Vitiellu, razlozi za remedijaciju mogu da budu i drugačije prirode: „... Zvukovi koje stvaram za ovu izložbu [...] ne moraju nužno da se razlikuju od zvukova koje bih možda koristio na CD-u, ali postoje drugačiji izbori u pogledu trajanja i specijalizacije [...] Nekada se upotrebljeni zvukovi toliko ne razlikuju, koliko način na koji tretiram vreme i prostor” (Vitiello 2012). To smatra i Stiv Roden koji ističe da umetničke ideje ne moraju da budu medijski uslovljene, jer je u osnovi (njegovog) umetničkog procesa *reinterpretacija* postojećih informacija. Ipak, njegov ideal jeste prezentovanje rada u kontekstu u kojem simultano koegzistiraju raznovrsni medijski sadržaji (Roden i Vitiello 2013). Dalje, za Jana Novaka *remedijacija* je način da se se 'zapiše' (*reprezentacijski*) zvukovni rad i 'ukroti' njegova efemerna priroda. Tako se stvaraju uslovi za njegovo ponovno izvođenje, odnosno njegov 'život' izvan originalnog konteksta, ali i mogućnost da se sačuva njegov originalni oblik (Novak 2014).⁶⁷⁶ On ovde najpre misli na prezervaciju u vidu audio snimka (tj. diska ili digitalnog zapisa za preuzimanje sa interneta) živog izvođenja ili instalacije kao formata koji je lako pristupačan široj publici. No, za njega ovakav vid *remedijacije* nema samo praktičnu funkciju, nego predstavlja i način za istraživanje i dalju razradu ideja predstavljenih u 'originalu'. To je moguće jer audio zapis izvođenja ili instalacije pruža umetniku mogućnost da se distancira od ograničenja koja nameću izložbeni ili izvođački prostori, te daje priliku za slobodnije eksperimentisanje. Bez obzira na dozu otklona od originala, ono što, prema Novaku, povezuje remedijativne radove je primena istih tehnika – u njegovom slučaju, transformisanje jednostavnih zvukova okruženja u slojevitu zvukovnu mrežu – u različitim medijskim

⁶⁷⁶ Prema: <http://www.yannnovak.com/interviews/dialogue-02-yann-novak/> (pristupljeno 17. decembra 2014).

konetkstim (Novak).⁶⁷⁷ Zbog toga, *zvukovna umetnost* može da bude okarakterisana i kao *postmedijska umetnost*, jer se u kontekstu umetničkog rada sa zvukom „medij shvata kao pomoćno sredstvo realizacije umetničkog dela, tj. umetničko delo može da bude realizovano različitim medijima...” (Šuvaković 2011, 430; upor. Krauss 1999, Manovich 2001).

Da rezimiram: dok, s jedne strane, ovi umetnici 'čuvaju' primarne, kanonom fiksirane pozicije, nastavljajući da se izjašnjavaju kao vizuelni umetnici, odnosno muzičari/kompozitori, sa druge, oni proširuju fundus sopstvenih kompetencija zalazeći u druge discipline, te prihvataju, menjaju i sinhronizuju nove uloge. Oni tako postaju umetnici koji „kombinuju kategorije”, kako kaže jedan od njih, **Janek Šejfer**,⁶⁷⁸ na „ničijoj zemlji”, o čemu govori **Marina Rozenfeld**,⁶⁷⁹ razvijajući ideju o reprezentativnosti auditivnog i performativnosti vizuelnog (prema Gibbs 2007, 54; Vitiello i Rosenfeld, 2004). U tom kontekstu, ovi umetnici se deklariraju i kao *zvukovni umetnici*, te nazivaju sebe imenom koje im omogućava slobodnije 'kretanje' i funkcionisanje u svetu umetnosti, odnosno delovanje i/ni ovde i/ni tamo, tj. između kategorija. Ovi umetnici, drugim rečima, praktikuju princip 'pola-pola' koji sažeto objašnjava, podsetiću, citat Janeka Šejfera sa početka poglavlja: „Ja sam *zvukovni umetnik*. Moj opus obuhvata sve što se zasniva na zvuku [...] Pola vremena delujem kao muzičar, a pola kao umetnik, ali uglavnom sam i jedno i drugo istovremeno...” (Schaefer 2007, 54). Ovaj model ne određuje samo poziciju umetnika, nego i 'strukturu' njihovih opusa. Naime, uprkos potrebi da rekonstituišu 'teritorije' muzike i vizuelnih umetnosti, veliki broj umetnika koje svrstavam u ovu, treću poetičku grupu (M. J. Šumaher, Klajn, J. Šejfer, Inšliš,⁶⁸⁰ Perič /Tristan Perich/,⁶⁸¹ Robin Rembo/Skener, Nikolaj/Noto,

⁶⁷⁷ Prema: http://immersound.org/?page_id=41 (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁶⁷⁸ **Janek Šejfer** (1970, Velika Britanija) izjašnjava se kao *zvukovni umetnik*/muzičar. Studirao je arhitekturu na Kraljevskom koledžu za umetnost u Londonu. Tokom studija počinje da snima zvukove i istražuje odnos između zvuka, prostora i mesta. Realizuje audio izdanja, zvukovne instalacije, skulpture, koncertne performanse, muziku za koreografska izvođenja. Njegovi koncerti i instalacije posvećeni su specijalnim i arhitektonskim aspektima zvuka, kao i odnosu između stare i nove tehnologije koji preispituje pomoću naprava koje sam realizuje. Dobitnik je nagrade Udruženja britanskih kompozitora u oblasti *zvukovne umetnosti* 2008. godine. Galerija *Bluecoat* u Liverpulu priredila je njegovu retrospektivnu izložbu 2009. godine, a 2013. održao je samostalnu izložbu u londonskoj galeriji *Agency*. Radi kao gostujući profesor na odseku za istraživanje zvukovne umetnosti pri Oxford Brookes univerzitetu. Veb-stranica umetnika: <http://janekschaef.com/>.

⁶⁷⁹ **Marina Rozenfeld** (SAD) se izjašnjava kao kompozitorka, a nazivaju je i *zvukovnom umetnicom*, vizuelnom umetnicom koja ukršta principe vizuelnih umetnosti i muzike. Diplomirala je muziku na Harvardu, a studirala je i na Kalifornijskom institutu za umetnost (kod kompozitora Mortona Subotnika i konceptualnog umetnika Majkla Ašera). Radi na odseku za muziku i zvuk Bard koledža od 2007. godine. Komponuje dela za instrumentalne ansamble, elektronske kompozicije, realizuje *zvukovne instalacije*, performanse, video radove. Veb-stranica umetnice: <http://www.marinarosenfeld.com/home.htm>

⁶⁸⁰ **Lorens Inšliš** (1976, Australija) ovu podelu poetično određuje sintagmama „zvuk o zvuku” i „vreme u prostoru, mestu i bilo gde drugde”. Inšliš je kompozitor i medijski umetnik. Istražuje pitanje percepcije, odnosno perceptivne granice putem živih izvođenja i instalacija. Takođe, u delima prati na koji način se transformiše prostor, odnosno

Novak i dr.) ipak nastoji da klasifikuje sopstveni opus prema utvrđenim granicama. Stoga, oni prave podelu na radove koji se mogu kategorizovati kao:⁶⁸²

- *umetnost*, a koji se zasnivaju na *reprezentacijskoj* upotrebi zvuka (ovde spadaju instalacije, svetlosne instalacije, *zvukovne instalacije*, audio-vizuelne instalacije, intervencije u javnom prostoru, video radovi, konceptualni radovi);⁶⁸³
- odnosno kao *muzika/zvuk*,⁶⁸⁴ utemeljene na *performativnom* radu sa zvukom (kompozicije, audio radovi, radiofonski radovi, performansi, *zvukovne instalacije*, kompakt disk izdanja).⁶⁸⁵

Međutim, i u okviru ove podele moguće je uočiti 'propustljive' primere, one koji nastaju iz ukrštanja *performativnih* i *reprezentacijskih* modela kada dobijamo *performativno-reprezentacijski* sklop, čija pojavnost se, sudeći prema klasifikaciji samih umetnika, najčešće vezuje za kategoriju *zvukovne instalacije*, kao i koncept *remedijacije*. Na koji način dolazi do ove 'transformacije', odnosno na koji način se ova dva usmerenja *zvukovne umetnosti* prožimaju, a uloge umetnika preobražavaju, pokazaću sagledavanjem konkretnih, višemedijskih usmerenih poetika i slučajeva 'dvostrukog'/'višestrukog' rada sa zvukom/ razmišljanja o zvuku.

odnos između zvuka i okruženja. Istražuje zvukove okruženja, nečujne i neprimetne zvukove. Osnivač je etikete ROOM40. Veb stranica umetnika: <http://lawrenceenglish.com/>

⁶⁸¹ **Tristan Perič** (SAD) je kompozitor i *zvukovni umetnik*. Realizuje kompozicije i *zvukovne instalacije* koristeći se jednobitnim zvukovima. Inspirisan je estetskom jednostavnošću matematike, fizike, kodova. Studirao je matematiku, muziku i kompjutere na Kolumbija univerzitetu. Master studije završio je na Tiš umetničkoj školi u Njujorku (ITP). Njegova muzika je izvođena na festivalima *Bamg on a Can*, *Sonar*, *Ars electronica*, a vizuelni radovi su izlagani u galeriji Bitforms (NY), Mikrogalleriet (Kopenhagen), Museo Caradente (Spoleto) itd. Na festivalu *Ars electronica* osvojio je nagradu za kompoziciju *Active field* za deset violina i desetokanalnu jednobitnu elektroniku. Veb-stranica umetnika: <http://www.tristanperich.com/>

⁶⁸² Reč je o klasifikaciji koja se uočava na njihovim veb-stranicama.

⁶⁸³ Ili, radovi koji bez zvuka referiraju na zvuk. U vezi sa tim, Kristof Minjon koristi sintagmu „konceptualna *zvukovna umetnost*” (Migone 2012).

⁶⁸⁴ Dakle, u ovom kontekstu, briše se granica između umetnosti i medija.

⁶⁸⁵ Umetnica koja to ipak ne čini je Marina Rozenfeld koja sve svoje radove, preko performansa i *zvukovnih instalacija* određuje kao muziku. Takođe, Tomas Kener svoje radove povezuje konceptom audiovizuelnosti. Stiv Roden odustaje od kategorizacije: „Svaki put kada pozovem svoju majku da joj ispričam o izložbi ili događaju prvo što pita je 'Da li je to umetnost ili muzika?'. Ja joj uvek govorim da je to isto.” (cit. prema Roden i Vitiello 2013).

#svestranost⁶⁸⁶

Poetika **Markusa Fišera**⁶⁸⁷ predstavlja jedan od primera višemedijskih i multidisciplinarnih interesovanja umetnika koja kao derivat daju kreativnu umetničku svestranost: „...jedna disciplina dopunjuje drugu. Za mene se niti fotografije/videa i muzike uvek intenzivno prepliću. Ja vizuelno mislim i prirodno je da kombinujem vizuelne medije sa zvukom. Takođe, teško mi je da se fokusiram samo na jedan projekat [...] Siguran sam da bih bio produktivniji kada bih mogao da radim isključivo na muzici, ili na umetničkom delu [...] ali, na žalost, ne mogu. Ili, na sreću ne mogu...?“ (Fischer 2012).⁶⁸⁸ Ovakav stav autor predočava realizacijom jedinstvenog projekta *Dust Breeding – making a thing a day for a year (maybe more)* na kojem je radio od 2009. godine.⁶⁸⁹ Reč je o umetničkom blogu na kojem Fišer prezentuje i dokumentuje jedan umetnički rad ili skicu budućeg rada, odnosno jedan kreativni postupak dnevno u razdoblju od pet godina (iako je najpre planirano da dokumentuje tri stotine šezdeset pet stvaralačkih dana), a koji mu služi kao katalizator za dalje stvaranje. Ono što je posebno u ovom kontekstu značajno jeste da se radi o 'kolekciji' zvukovnih i vizuelnih radova, različitih medijskih formata. Vizuelni radovi su brojniji i među njima se nalaze fotografije, crteži, dizajnerski radovi – omoti za audio albume, video radovi, dok su među zvukovnim 'dnevnim' ostvarenjima raznovrsni audio/muzički radovi, odnosno radovi koji imaju bilo kakve veze sa zvukom: od *terenskih snimaka* (na primer, dok pada grad Fišer iznosi klavir-igračku napolje i snima zvuk koji nastaje padanjem kockica leda na dirke), preko snimaka živih izvođenja (recimo, Fišer beleži sviranje svoje ćerke), do snimaka instrumenata i zvukovnih 'oruđa' (zvuk gitarskog pedala, snimak načinjen hidrofonom, podvodnim mikrofonom). S obzirom na organizaciju i složenost samog koncepta, ovaj blog prevazilazi sopstvene medijske granice, te prestaje da bude isključivo platforma za iznošenje stavova, ideja i komunikaciju i postaje umetnički, višemedijski rad.

⁶⁸⁶ Pošto se u oledima približavam praksama koje par ekselans mogu da nose odrednicu „trans“, i pošto se moj govor o primerima 'usitnjava', problemska polja u okviru ove grupe obeležavaju haštegovima.

⁶⁸⁷ **Markus Fišer** (1977, SAD) je muzičar i multimedijalni umetnik. Nakon što je bio aktivan kao bubnjar, on se okreće eksperimentima sa zvukom, posebno sa lupovima, tj. elektronikom. Njegov rad karakteriše upotreba *terenskih snimaka*, zvukova ručno pravljenih instrumenata (DIY), te kombinovanje auditivnih i vizuelnih fenomena. On realizuje muzičke i zvukovne radove, kao i audiovizuelne instalacije, te svoje radove deli na dve kategorije – *sound* i *art*. Stvara muziku kao solo umetnik i kao član dua *Unrecognizable Now*. Veb-stranica umetnika: <http://www.mapmap.ch/index.php/about/>

⁶⁸⁸ Prema: <http://www.fluid-radio.co.uk/2012/01/sounds-and-textures-the-marcus-fischer-interview/> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁶⁸⁹ Vidi: <http://unrecnow.com/dust/>

#medijska koegzistencija

Kao što sam istakla, rad **Stiva Rodena** karakteriše prezentovanje/interpretacija/reinterpretacija jedne ideje u različitim medijskim kontekstima koji koegzistiraju stvarajući višemedijske 'klastere' radova. Za princip medijske koegzistencije Roden se opredeljuje jer smatra da različiti mediji donose različito i raznovrsno perceptivno iskustvo, te obezbeđuju višечulni perceptivni doživljaj. Na primer, jedna muzička partitura može biti osnova za seriju radova: sliku, kolaž, film⁶⁹⁰, skulpturu, zvukovne radove, nove partiture; odnosno, crtež ili tekst mogu biti osnova/partitura za rad sa zvukom. U tom smislu, rad sa zvukom ne predstavlja fokalnu tačku njegovih aktivnosti, već samo jednu nit u višemedijskoj mreži.

Jedan od primera realizacije ovog Rodenovog koncepta je projekat *Ragpicking* (2012) načinjen od grupe radova zasnovanih na beleškama koje je Roden zapisivao tokom jednomesečnog istraživanja u arhivu Valtera Benjamina, a koji treba da budu prezentovani u jedinstvenom izložbenom prostoru. Među njima su: osmokanalni zvukovni rad/*zvukovna instalacija Symbol/cymbal* zasnovan na zvuku cimbal koji se neograničeno emituje u galerijskom prostoru, a sa kojim je Roden eksperimentisao rukovodeći se vizuelnim simbolima iz Benjaminovih beleški, u vidu grafičke notacije; serije crteža na papiru rađenih mastilom i bojom; segmenti dnevnika vođenog kako bi se pratilo svakodnevno izvođenje Kejdžovog dela 4'33'' tokom jedne godine (što, imajući u vidu rasprave o ovom delu, nije slučajan izbor); četiri video rada. Potom, Roden dalje razrađuje ovaj koncept, pa iz ove 'baze' nastaje grupa radova pod nazivom *Rag picker* (2013) koju čine: remeditizovan zvukovni rad *Symbol/cymbal*, tj. verzija rada za četiri gramofona;⁶⁹¹ serija malih slika zasnovana na razglednici iz Benjaminove kolekcije; serija velikih apstraktnih printova obojenih u boje koje je Benjamin koristio pišući beleške u svojoj beležnici; serija gipsanih i kartonskih skulptura sa ogledalima na kojima je odraz Benjaminove grobnice; slike velikih dimenzija na kojima su prikazane grafičke greške iz beležnice; serija crteža malih dimenzija koji predstavljaju druge grafičke aspekte iz ovog

⁶⁹⁰ Prema: <http://www.inbetweennoise.com/works/2010-2014/ragpicking/> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁶⁹¹ Roden ističe da koristi vinil kako bi slušalac/gledalac=učesnik mogao interkativno da učestvuje u instalaciji, jer upravo on aktivira delo. Pored toga, kako ističe, on vinil koristi iz nostalgčnih razloga, kao i zbog činjenice da ovaj medij omogućava da vizuelizujemo izvor zvuka, tj. sam zvuk. Prema: <http://www.inbetweennoise.com/works/symbolcymbal-vinyl-version/> (pristupljeno 17. decembar 2014).

izvora.⁶⁹² Iako je u oba slučaja *zvukovni rad* deo veće, višemedijske celine, on postoji/ može da bude prezentovan kao samostalno ostvarenje, u javnom, ali i privatnom prostoru (kada je reč o vinil izdanju), što važi i za ostale segmente pomenutih projekata. Stoga, medijsko sadejstvo se odvija na dva nivoa: s jedne strane, na nivou čitavog projekta, a sa druge na nivou pojedinačnih radova koji su nastali iz višemedijskog 'preseka' (na primer, zvukovni rad je nastao iz ozvukovljenja vizuelnih simbola).

#medijska koegzistencija#u prostoru/sa prostorom

Sapostojanje različitih medija u ontološkoj i konceptualnoj ravni odlikuje i rad *Proximities* (2010). Sačinjeno od nekoliko slika, serija radova na papiru, skulptura, zvukovnog rada i filma, ovo ostvarenje predstavlja odgovor na vizuelne/arhitektonske aspekte studija u kojem je realizovano (pri *Chinati* fondaciji), kao i na citat minimalističkog skulptora Donalda Džada (Donald Judd) o specifičnosti određenog prostora. Dakle, prema Rodenovim rečima, nastanak rada prati dva principa: korišćenje postojećih informacija za pravljenje 'partiture' (za realizaciju vizuelnog i zvukovnog segmenta); intuitivni odgovori na akcije koje nastaju prema 'partituri'. Tako, slike, crteži i skulpture nastaju iz kombinacija vizuelnih struktura samoglasnika Džadovog citata. Zvukovni deo ovog rada čini istoimena „zvukovna kompozicija” koja pored toga što postoji kao deo celine, postoji i kao CD izdanje (2010), ali i kao samostalna *zvukovna instalacija* (2012).⁶⁹³ Kompozicija, odnosno instalacija zasniva se na zvuku analognog sintisajzera pomoću kojeg se izvode tonovi a-g-as, prema slovima iz Džadovog teksta. Ovaj motiv Roden snima u više navrata tokom izlaska sunca u prostoru ispunjenom Džadovim skulpturama od čelika, pa tako Džadov tekst i vizuelni rad dobijaju zvukovnu interpretaciju. Takođe, Džadova skulptura biva i zvukovno 'dokumentovana' budući da se među snimljenim i obrađenim materijalom čuje zvuk pucketanja same skulpture usled širenja materijala uzrokovanog promenom temperature u galerijskom prostoru.⁶⁹⁴ Na taj način zvuk i prostor, kako Roden ističe, grade intiman odnos,

⁶⁹² Prema: <http://www.inbetweennoise.com/works/2010-2014/rag-picker-los-angeles-new-york-2013/> (pristupljeno 17. decembar 2014).

⁶⁹³ Roden ističe da se za audio format zainteresovao prateći rad slikara i skulptora Žana Dibifea (Jean Dubuffet) koji je eksperimentisao sa snimljenim zvukom tokom 1960-ih. Pored toga, realizacija kompakt disk izdanja za njega predstavlja poseban izazov jer je reč o formi koja pored zvuka, sadrži i vizuelni aspekt, u vidu omota, koji je za njega takođe sastavni deo ostvarenja (Roden i Vitiello 2013).

⁶⁹⁴ Više o radu vidi na stranici: <http://www.inbetweennoise.com/works/2010-2014/proximities-2010/>

podstičući slušaoca/gledaoca=učesnika⁶⁹⁵ da stupi u interakciju sa okruženjem (Roden 2005). Zvuk zapravo „ne naseljava samo prostor, već ima potencijal da postane prostor” jer deluje kao gradivni materijal (Roden 2005). Zvuk, konačno, stvara „mikroarhitekturu”, „audio prostor”, pa „slušanje postaje aktivnost arhitektonskog traganja” (Roden 2005). Ovakav potencijal zvuka Roden izdvaja kao ključno svojstvo koje *zvukovnu umetnost* diferencira od muzike. Jer, kako on ističe, najveći broj *zvukovnih radova* određen je prostorom. Naime, *zvukovni radovi* imaju za cilj da ukažu upravo na prostorne karakteristike, što nije slučaj u muzici – u muzici, odnos prema prostoru je više uslovljen praktičnim, nego poetičkim svojstvima (Roden 2005). Međutim, na kraju, Roden, u duhu svojih intermedijjskih istraživanja, ipak ne nastoji da povuče crtu između ove dve prakse, već da uspostavi konekcije koje se najbolje ostvaruju „aktivnim slušanjem” koje podrazumeva da odluka slušaoca određuje da li je nešto muzika ili ne (odnovo, *zvukovna umetnost* ili ne) (Roden i Vitiello 2013). Ovakvim stavom Roden se priključuje tumačenjima koja sam istakla u prethodnom poglavlju, a prema kojima je muzika određena tačkom posmatranja/slušanja i intencijom slušaoca, odnosno zvukom kao osnovnim stvaralačkim materijalom.⁶⁹⁶

Za razliku od Rodena, **Georg Klajn** koristi već postojeće 'oblike' kao okvir/element za građenje sopstvenog umetničkog iskaza, stvarajući tako koherentniju medijsku celinu. Nasuprot Rodenu, on ne 'niveliše' medijske niti, već zvuk stavlja u središte opusa. Primer za to je rad *Transitions – Berlin – Junction* (2001) koji je žanrovski definisan kao „interaktivna *zvukovna instalacija*⁶⁹⁷ u skulpturi Ričarda Seree sa Brehtovom pesmom”. Rad je, naime, postavljen u skulpturi *Berlin junction* Ričarda Sere (1987) koja se nalazi na ulazu u koncertnu dvoranu Berlinske filharmonije. Zvukovni materijal čine, kako autor objašnjava, četiri 'glasa': jedan ženski, jedan muški, saobraćajna buka (snimljena na pomenutoj lokaciji, ali i ona koja se čuje u realnom vremenu) i kompjuterski generisani zvukovi. Uz to, u pozadini, čuje se tekst pesme Bertolta Brehta posvećene nacističkoj eutanaziji izvršenoj upravo na mestu na kojem se nalazi skulptura, a koja je takođe posvećena sećanju na ovaj čin.⁶⁹⁸ Ovi materijali kombinovani su tako da kao rezultat daju statične, duge zvukovne fraze, ponekad prožete stabilnim ritmičkim

⁶⁹⁵ Roden uvek kosom crtom 'deli' publiku.

⁶⁹⁶ Vidi raspravu od **str. 151**.

⁶⁹⁷ „Interaktivnu zvukovnu instalaciju” Klajn definiše kao formu nastalu u procesu generisanja zvuka fizičkim angažmanom recipijenta (Klein 2009, 105).

⁶⁹⁸ Reč je o programu eutanazije kojeg je inicirao Hitler 1939. godine kako bi se rešio ljudi koji boluju od neizlečivih bolesti i ljudi sa smetnjama u razvoju, odnosno ljudi koji nisu sposobni za samostalan život.

obrascima koje se emituju posredstvom četiri zvučnika (Klein 2003, 187). Do ovakvog zvučnog ishoda Klajn dolazi analizirajući najpre lokaciju na kojoj je postavljena instalacija (kako bi opisao ovaj ishod Klajn koristi termin „site-sound”/nem. Ortsklang), a onda i skulpturu, tj. njena akustička i fizička svojstva (vidi Klein 2009). Reč je o frekventnoj lokaciji (Potsdamski trg) na kojoj se ljudi ne zadržavaju, već neprestano *prolaze*, pa je telesni pokret ono što motiviše Klajna da razmišlja o akustičkom pokretu. Uz to, akustički pokret proizilazi i iz oblika skulpture koju čine dve talasaste čelične ploče (a one prate talasaste linije krova zgrade filharmonije) i ideje o kretanju/prelaženju/prolaženju između ovih objekata (Klein 2003, 188). Zato se zvučnog materijal menja i transformiše u realnom vremenu, u interakciji sa publikom/njihovim telom, odnosno usled njihove intervencije i participacije u prostoru. Jer, ono što utiče na transformaciju zvuka su pokreti posetilaca koje registruju senzori postavljeni u unutrašnjosti skulpture, zbog čega se zvuk, instalacija, ali i prostor/lokacija/okruženje takođe permanentno transformišu (Klein 2003, 188).⁶⁹⁹ Zato Klajn ne govori o ovom radu kao o zatvorenoj celini, već kao o *situaciji*, tačnije *zvučnoj situaciji* (nem. Klangsituation)⁷⁰⁰ (Klein 2009, 105).⁷⁰¹ Koristeći ovu sintagmu on ipak naglašava primat performativne ideje u ovom kontekstu (jer, dok je za instalaciju važna spacijalna i reprezentativna komponenta, za *situaciju* je bitna temporalna i bihevioralna dimenzija), na šta ukazuje i njegova potreba da, govoreći o ovom radu, uspostavi paralele sa muzičkim načinom razmišljanja: „Posetioci postaju izvođači u muzičkom procesu koji traje mesecima. Skulptura postaje instrument...” (vidi Klein 2003, 187) (👁 36).⁷⁰²

Primenu performativnog načina razmišljanja u reprezentacijskom kontekstu, a u cilju problematizacije percepcije prostora demonstrira **Mihael J. Šumaher** u seriji *zvučnih instalacija Room Pieces* (prva je postavljena 1991). U formi instalacije, primenjujući muzičku logiku u realizaciji, Šumaher želi da akcentuje jednu manjkavost muzike kao prakse – činjenicu da se prostor u muzici, kako sam kaže, uzima „zdravo za gotovo”.⁷⁰³ Naime, reč je o različitim zvučnim kombinacijama u prostoru, sačinjenim prema „linearnom”, muzičkom načinu razmišljanja, tj. o linearnoj/vremenskoj organizaciji/percepciji prostora, a u formi komada koji

⁶⁹⁹ Vidi: http://www.georgklein.de/installations/001_transition_e.html (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁷⁰⁰ Klajn se ovde poziva na Debora (Guy Debord) i tezu o „svesnom stvaranju situacija” (prema Klein 2003, 187).

⁷⁰¹ Upravo iz potrebe da omogući veće učešće publike Klajn se od konceptualnog prostora, u kojem prvo izlaže radove, okreće javnom prostoru. Od trenutka kada se opredeljuje za javni prostor njegov umetnički koncept se menja – polazna tačka nije umetnička ideja, već istraživanje situacije.

⁷⁰² Ovaj rad objavio je i na DVD-u, ali i na CD-u, u verziji za dva glasa, saksofon i elektorniku (Transitions, 2001).

⁷⁰³ Prema: <http://youtu.be/znfxCb6zp4A>; <http://youtu.be/CI2SZon8hVA> (pristupljeno 17. decembra 2014).

može da bude kategorizovan i kao muzički rad. Linearni zvukovni tok načinjen je od dominantnih zvukova koje Šumaher naziva „glavnim događajima” i koji nose ’tematski’ potencijal, odnosno od zvukova koji predstavljaju kontinuiranu ’pratnju’ (zvukovni fundus čine *terenski snimci*, zvukovi muzičkih instrumenata, glasovi, kompjuterski generisani zvukovi, zvuk analognih sintisajzera, sinusni tonovi, tišina). Zbog toga, ovu instalaciju Šumaher naziva „kompozicijom”, odnosno kompjuterski „generisanim komadom” u čijem središtu je razmišljanje o prostoru. On to čini ne samo zbog načina realizacije rada prema muzičkom ’modelu’, već i zbog njegovog dvostrukog ’lica’ – zvukovni rad *Room pieces* postoji kao *zvukovna instalacija* koja se prezentuje u određenom prostoru, ali i kao samostalno ostvarenje/elektroakustička kompozicija zabeležena na kompakt disku⁷⁰⁴ (kao dvostruko izdanje, 2002).⁷⁰⁵ Iz tog razloga, Šumaher se predstavlja kao „kompozitor elektronskih zvukovnih instalacija”, odnosno kao kompozitor koji se bavi prostorom, a koji je ujedno i *zvukovni umetnik*.⁷⁰⁶

#slušati gledanjem#gledati slušanjem

Kao i Georg Klajn, **Janek Šejfer** takođe realizuje radove/instalacije koji nastaju iz umetničke artikulacije i interpretacije prostora (te nose oznaku „site-specific”),⁷⁰⁷ služeći se napravama za snimanje i reprodukciju zvuka. Njegov prvi rad tog tipa (i uopšte prvi zvukovni rad) je ostvarenje *Recorded delivery* (1995, slika br. 23)⁷⁰⁸ nastalo iz namere da se ispita i predstavi konkretna, ’zadata’ lokacija – skladište pored Vembli stadiona u Londonu.⁷⁰⁹ Reč je o građevini sačinjenoj od prostorija ispunjenih mnoštvom raznovrsnih pošiljki koje definišu sam prostor. Pošto mu nije bilo dozvoljeno da poseti, ’iskusi’ i ’oseti’ ovu lokaciju, što je neophodan uslov za stvaranje *site-specific* instalacije, Šejfer aktivira ’insajdera’ – kasetni snimač koji stavlja u paket kako bi

⁷⁰⁴ Tačnije, pošto je reč o seriji instalacija, na diskovima nije predstavljen identičan sadržaj, već odabir zvukova instalacije. Na prvom disku nalazi se *Room Piece XI* (75:43), dok su na drugom četiri kraća rada realizovana od klavirskih i vokalnih semplova organizovanih pomoću kompjuterskih algoritama: *Piece in 3 parts*, *Still*, *Untitled*, *Still (ii)*. Prema: <http://www.allmusic.com/album/room-pieces-mw0000996580> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁷⁰⁵ Prema: <http://www.allmusic.com/album/stories-mw0000430519> (pristupljeno 17. decembra 2014).

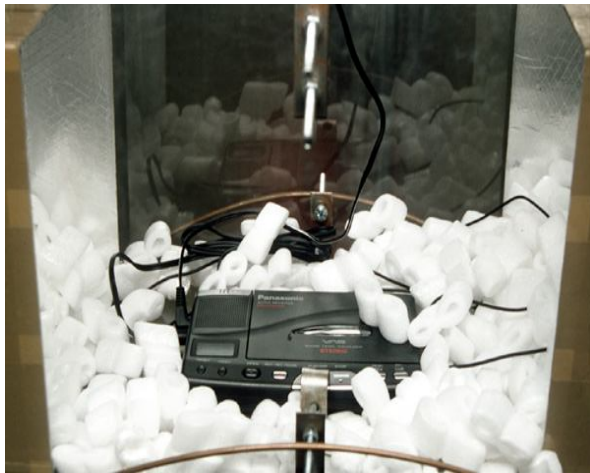
⁷⁰⁶ Prema: <http://youtu.be/znfxCb6zp4A> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁷⁰⁷ Upravo je, kako on navodi, ovo ključna odlika instalacije, pa je, stoga, okruženje u koje instalacija treba da bude smeštena glavno izvoriste inspiracije (Schafer 2001, 71).

⁷⁰⁸ Ovaj rad Šejfer još karakteriše kao mikstmedijski rad.

⁷⁰⁹ Rad je odgovor na konkurs koji su objavili Brajan Ino i Lori Anderson, a čiji je poziv Šejfer video kao student Kraljevskog koledža za umetnost u Londonu. Tim povodom studenti su bili pozvani da prilože radove inspirisane lokacijom izložbe, skladištem.

zabeležio njegovo putovanje tokom jedne noći, od pošte do prostorije u kojoj će biti izložen rad. 'Zapakovan' zvuk tako postaje elementarno sredstvo za istraživanje konkretnog prostora kojeg, sudeći prema Šejferovim postupcima, ne čini samo lokacija po sebi, već sve ono što je izvan, oko nje – događaji, atmosfera, priče, tj. apstraktni značenjski slojevi koji su 'upisani' u zvukovni sadržaj (a njega, između ostalog, čine zvukovi osoblja za šalterom, kliznih vrata kombija, udaljenih radijskih signala, pevušenja poštara i, ono što autor ističe kao najuzbudljiviji zvukovni rezultat, psovanje osoblja i hvalisanje o seksualnom životu) (Schaefer 2001, 73). U tom smislu, zvuk otkriva i saopštava mnogo više nego sastavni vizuelni sadržaji pošiljke, poput markica i zabeležene adrese, jer kako autor kaže, njegov rad nije samo o zvuku već o „pričanju priča i o svetu oko nas” (prema Gibbs 2007, 54). Šejfer, potom, postavlja zabeležen sadržaj, tj. snimač, u izložbeni prostor, odnosno vraća ga u skladište. Snimač, izložen na providnoj stubnoj ploči, u ovom kontekstu ima dvostruku funkciju – on je izvor zvuka, ali i objekat za posmatranje (vidi Schaefer 2001, 72). Stoga, posetilac može da „razume proces i koncept slušanjem i gledanjem” (Schaefer 2001, 73).⁷¹⁰



Slika br. 23: Janek Šejfer,
Recorded Delivery (1995)

(izvor: <http://www.audioh.com>)



Slika br. 24: Janek Šejfer,
The three-phonic turntable (1997)

⁷¹⁰ Ipak, da gledanje nema presudnu ulogu svedoči i kasnije objavljeno vinil izdanje ovog rada (1999, Hot Air Records).

Šejfera, dakle, posebno interesuje interakcija između auditivnog i vizuelnog medija, a kako bi je ostvario on koristi snimak zabeležen na vinilu – u 'formi' koja, prema njegovom mišljenju, najbolje omogućava vizuelnu percepciju zvuka i najbolje predočava njegovu materijalnost (Schaefer 2001, 73). On ovu ideju razrađuje u radu *The three-phonic turntable* (1997, slika br. 24).⁷¹¹ Reč je o portabilnoj napravi, nalik gramofonu, sa tri ručice, sa koje se emituje snimak u 'kanonu' (jer druga i treća ručica sa zakašnjenjem emituju zvuk) ili tri različita snimka (sa tri različite ploče). Iako je ovaj rad mišljen za galerijski prostor, zanimljivo je da ga Šejfer tumači kao sredstvo za otklon od galerije, odnosno kao način za ulazak u performativnu sferu rada sa zvukom/sferu živog izvođenja. No, on ipak ne napušta reprezentacijski kontekst, već nastoji da ga postavi u interaktivan odnos sa performativnošću zvuka.

Paradigmatski primer je rad *Extended play* (2007, slika br. 25)⁷¹² koji Šejfer dvostruko tumači – kao kompoziciju i kao instalaciju, jer se zasniva na 'komponovanom' delu (frazi iz poljske narodne pesme u aranžmanu za violončelo, klavir i violinu, koji je uradio 'unajmljeni' aranžer), snimljenom na tri različita tipa vinila (svaka deonica zasebno, na 33, 45 i 78 obrtaja),⁷¹³ odnosno galerijskoj 'postavci' muzičkog materijala (što, na prvi pogled, deluje kao oksimoron).⁷¹⁴ Jer, Šejfer predstavlja materijal u izložbenom kontekstu tako što 'vizuelizuje' broj i način grupisanja deonica, odnosno izvođača brojem i specifičnim rasporedom gramofona sa kojih se zvuk emituje (koju su istovremeno zvukovni objekti – jer emituju zvuk, i vizuelni objekti – jer predstavljaju objekte posmatranja). Naime, Šejfer u galeriju postavlja devet gramofona, čime utrostručuje broj deonica, jer tri gramofona emituju sadržaj jednog vinila, tj. jednu deonicu, ali u različitim brzinama. On, dalje, deonice vizuelizuje i tako što gramofone raspoređuje kružno u tri grupe u nizu koje osvetljava crvenim svetlom. Niz predočava ideju o linearnosti muzike/zvuka, ali i činjenicu da se zvuk kontinuirano emituje. No, kao i Klajn, Šejfer takođe razmišlja o interakciji sa publikom i njenoj participaciji u realizaciji rada, te pored

⁷¹¹ Šejfer je inspiraciju za ovaj rad našao u instalaciji/performansu *Vinyl Requiem* kompozitora i koreografa Filipa Džeka (Philip Jack), zasnovanoj na simultanom sviranju stotinu osamdeset plejera.

⁷¹² Za ovaj rad Šejfer je osvojio nagradu „Britanski kompozitor godine” za oblast *zvukovne umetnosti* i nagradu za kompozitore *Paul Hamlyn*.

⁷¹³ Polazna tačka ovog rada je „jodoform” – sistem tajnih muzičkih poruka koje je emitovao Bi-Bi-Si tokom II svetskog rata. Poljska narodna pesma „Tango Lyczakowskie”, iz koje Šejfer uzima osnovnu muzičku frazu, emitovana je na dan kada je njegova majka, insče poljska Jevrejka, rođena i govori o deci koja su tokom I svetskog rata bila primorana da ratuju. Ovaj rad je posvećen preživeloj deci tokom II svetskog rata. Prema: http://janekschaefer.com/=Extended_Play.html (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁷¹⁴ Zanimljivo je da je ovo delo prezentovano kako na muzičkim festivalima (Huddersfield Contemporary Music Festival, 2007, November Music Festival, Holandija, 2009), tako i u okviru izložbi (The North Wall umetnički centar, Oxford, 2010, The Agency Gallery, London, 2013).

gramofona postavlja senzore pokreta pomoću kojih se zvuk ipak povremeno prekida u trenutku kada posetilac zastane ispred izvora zvuka. Publika, stoga, ima završnu reč u prezentovanju rada, obezbeđujući uvek drugačiji konačan zvukovni rezultat.



Slika br. 25: Janek Šejfer, *Extended play* (2007)
(izvor: <http://www.audioh.com>)

#zvukovna vizuelizacija/materijalizacija u praznom prostoru/praznog prostora

Poseban izazov za umetnike predstavlja 'popunjavanje', artikulisanje, definisanje, 'razotkrivanje' praznih i napuštenih prostora zvukom, a ponovo kroz interakciju između zvuka i slike. Ovaj koncept je u osnovi instalacije *Vacant space* (2007) koju Šejfer realizuje koristeći zvukove i slike zabeležene u unutrašnjosti preko dve stotine praznih enterijera. Zvukovi snimljeni u određenom prostoru, koje posetilac sluša posredstvom slušalica, simultano se emituju sa vizuelnim predstavama istog prostora – pokretnim slikama projektovanim na velikim platnima. Ova sinhronizacija se odvija i na tehničkom planu – na primer, kada zvuk postane jači slika postane svetlija ili zaustavljanje snimka podrazumeva i pauzu u zvučanju. Posetilac tako u praznini i tišini galerije percipira prazninu i tišinu konkretnih prostora, što je moguće upravo usled sadejstva vizuelnih i zvukovnih impulsa.⁷¹⁵

⁷¹⁵ Prema: http://janekschaefer.com/=Vacant_Space.html (pristupljeno 17. decembra 2014).

Istraživanje akustičkih fenomena koji su inače nedostupni čulima, pa, u vezi sa tim, i ideja 'reanimacije' napuštenih, nedostupnih prostora (kao što su vulkansko zemljište, nuklearne elektrane i sl.)⁷¹⁶ pomoću zvuka je koncept koji odlikuje audio/vizuelne instalacije, izvođenja, kompozicije/kompakt disk izdanja **Jakoba Kirkegada** (Jacob Kirkegaard).⁷¹⁷ Inspirisan poetikom Pjera Šefera i Valtera Rutmana, a vođen sopstvenim motom „ne želim više da sviram instrument već da istražujem svet kao instrument”, Kirkegard se isključivo interesuje za realni, konkretan zvuk snimljen na terenu, smatrajući da je, za razliku od sintetičkog zvuka, ovakva zvuk, zbog svoje slojevitosti i nepredvidivosti, interesantniji.⁷¹⁸ Tačnije, u neoplatinističkom maniru, on se zanima za „ćelije zvuka” koje postoje svuda u kosmosu, sa namerom da ispita njihovu materijalnost: „ako bih uspeo da prislonim svoje uvo na njihove membrane, na vibrirajuću površinu jedne takve ćelije kako bih snimio šta se tu unutra dešava, bio bih veoma srećan” (cit. Kirkegaard, prema Abreu 2008). Ispitujući materijalnost mikrozvukova Kirkegard ispituje i materijalnost prostora u kojima su ovi zvukovi zabeleženi, te predočava međuzavisnost između zvuka i prostora. Tako audio rad *4 rooms* (2006, Touch) predstavlja zvukovni portret četiri napuštena objekta/prostorije unutar zabranjene zone u Černobilju (u vidu audio izdanja od četiri numere, koje mogu da budu prezentovane uživo) koja su pre nuklearne katastrofe bila stecišta društvene interakcije – crkve, dvorane, bazena, gimnazije. Rad je nastao tako što je autor, pozivajući se na tehniku koju je Alvin Lusije primenio u radu *I am sitting in a room*, desetominutni terenski snimak načinjen u napuštenim prostorijama deset puta nanovo emitovao, pri čemu je svaki put beležio novi snimak.⁷¹⁹ Na taj način, naslojavanjem tišine koja postaje zvuk (dron iz kojeg se izdvajaju različiti harmonici), odnosno 'taloženjem' slojeva vremena (kao trajanja i prošlog vremena), Kirkegard akcentuje, amplifikuje i materijalizuje prazninu prostora, podseća na događaj koji je doveo do njegovog pustošenja i evocira sećanja na njegov pređašnji

⁷¹⁶ Recimo, album *Eldfjall* (2004), koji je realizovan i kao instalacija, sačinjen je od suptilnih vulkanskih vibracija zabeleženih na Islandu akcelerometrima, visoko senzitivnim kontaktnim mikrofonomima. „Zvukovni komad”, kako ga autor imenuje, *Obake* sačinjen je od snimaka sakupljenih pomoću senzora koji hvataju vibracije postavljene ispod korenja drveća u Japanu.

⁷¹⁷ **Jakob Kirkegard** (1975, Danska/Berlin) studirao je Akademiju medijskih umetnosti u Kelnu. Za zvuk se zainteresovao svirajući gitaru i violončelo. Predstavlja se kao umetnik i kompozitor koji radi u pažljivo odabranim okruženjima kako bi sakupio zvukove koje koristi u kompozicijama ili koje kombinuje sa videom u vizuelnim, spacijalnim instalacijama. Svoje radove predstavlja u galerijama, muzejima i koncertnim prostorima (MOMA, Njujork; KW, Berlin; Rothko Chapel, Hjuston itd.). Njegove zvukovne radove objavile su produkcijske kuće Touch, Important Records, Posh Isolation. Veb- stranica umetnika: <http://fonik.dk/presstxt.html>.

⁷¹⁸ Prema: <http://www.somamagazine.com/jacob-kirkegaard/> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁷¹⁹ Prema: http://www.touchmusic.org.uk/catalogue/jacob_kirkegaard_4_rooms_1.html (pristupljeno 17. decembra 2014).

'život'. Tišina, drugim rečima, omogućava prostoru da 'progovori' o prošlosti i sadašnjosti (☉ 37).⁷²⁰

Prema Kirkegardu, iščitavanje ovih poruka moguće je isključivo primenom principa aktivnog slušanja, praksom za koju se on naročito zalaže u radu *Labyrinthitis* (2008, Touch). Na ovom audio izdanju, nastalom po porudžbini Muzeja medicine iz Kopenhagena, predstavljen je „interaktivni zvukovni komad” sačinjen od zvukova generisanih u umetnikovom uhu, kojim autor ističe važnu ideju – poput gledanja sopstvenih očiju i samog čina gledanja, mi možemo da čujemo sopstvene uši i čin slušanja.⁷²¹ Kirkegard se ne bavi samo materijalizacijom zvuka, već i njegovom vizuelizacijom, odnosno materijalizacijom pomoću vizuelne prezentacije, zbog čega ovo audio izdanje ima i instalacijsku vid (2013). Pored toga, *Labyrinthitis* je realizovan i u verziji za klasične instrumente (uz numeru *Church*, sa albuma *4 Rooms*) i objavljen na vinilu pod nazivom *Conversions* (2013), sa ciljem da se ispita muzička dimenzija i potencijal zvuka, odnosno, kao što naslov sugerše, mogućnost konverzije medija (amplifikovan zvuk tela u zvuk akustičnog instrumenta). Kirkegard realizuje i radove koji su primarno nastali kao *zvukovne instalacije* u kojima se takođe bavi odnosom između mikrozvukova i napuštenih prostora. Recimo, rad *Tørst* (2013) je *zvukovna instalacija* postavljena u praznom bazenu opremljenom zvučnicima – šesnaest zvučnika markira liniju nepostojećeg nivoa vode i emituje zvukove vulkanske aktivnosti geozira zabeležene na Islandu, na površini zemlje; na dnu bazena sedamnaesti zvučnik emituje snimke načinjene ispod zemljine površine. Ispunjavajući bazen 'suvom' vodom – zvukovima vode geozira, Kirkegard revitalizuje prostor, te menja doživljaj samog prostora, iako sam prostor po sebi, u ovom kontekstu, nije fizički transformisan (☉ 38).⁷²²

Tristan Perič ispituje materijalnost elektronike i elektronskog zvuka, odnosno pokušava da predoči njegovu fizičku pojavnost i tako vizuelizuje apstraktni svet elektronike. On, naime,

⁷²⁰ Naslojavanje tišine koja 'govori' karakteristično je i za rad *Ark*, zvukovni portret Muzeja savremene umetnosti u Ishoju, u Danskoj, kao i ostvarenje *The Visitor* zasnovano na nasnimavanju tišine kapele Rotko u Hjustonu.

⁷²¹ Kirkegard ovde koristi metod koji se primenjuje u medicini, ali koji je poznat i u muzičkoj sferi: kada se dve frekvencije emituju u uhu, vibracije u unutrašnjem uhu će proizvesti i treću frekvenciju (tzv. Tartinijev ton). Ove zvukove uha Kirkegard snima, a potom amplifikuje. Prema: <http://fonik.dk/works/labyrinthitis.html> (pristupljeno 17. decembra 2014).

⁷²² Neistraženi prostori fasciniraju i Tomasa Kenera na albumu *Novaya Zemlya* (2012) koji postoji kao video instalacija, audiovizuelno živo izvođenje i kompakt disk izdanje. Nova Zemlja je ruski arhipelag u Arktičkom okeanu i najistočnija tačka Evrope. Od 1955. godine sa ove teritorije evakuisano je malobrojno stanovništvo kako bi se izvodili nuklearni eksperimenti SSSR-a. Ideja je da se, kako glasi podnaslov dela, realizuje „metafizička geografija”.

nastoji da u elektronskoj sferi izazove efekat koji imaju klasični instrumenti, pitajući se da li je moguće da elektronski izvor zvuka bude isto tako vidljiv i opipljiv kao tradicionalni, akustički izvor. Njegov cilj je, stoga, da sagleda „gde se fizički svet oko nas susreće sa apstraktnim svetom kompjutera i elektronike” (prema Weidenbaum 2014).⁷²³ Kao kompozitor i *zvukovni umetnik*, Perič ovo pitanje razrađuje u različitim disciplinama – u sferi muzike, vizuelnih umetnosti i, kako sam ističe, u „prostorima između”, tj. u različitim medijskim sferama i 'oblicima' (Perich 2014).⁷²⁴ Tako, u oblasti elektroakustičke muzike, on koristi najmanju jedinicu elektronskog zvuka – jednobitni zvuk, kao osnovni materijal za rad upravo kako bi 'osvestio' njegovu pojavnost. Perič želi da sagleda na koji način kôd postoji u sadejstvu sa fizičkim, realnim svetom, pitajući se kako ova informacija može da postane 'opipljiva'.

On to istražuje u radu *1-bit music* (2004) koji predstavlja četrdesetominutno emitovanje niskofrekventne, jednobitne, raznovrsne muzike (od D&B-a, preko minimalizma, do *noise* muzike) zabeležene na mikročipu. Kôd tako ne samo da postaje primetan na auditivnoj ravni, jer se ponavlja u dužem vremenskom intervalu, već postaje i taktilni objekat – čip koji funkcioniše pomoću baterija, zapakovan u provodini omot za kompaktni disk na kojem se nalazi 'ulaz' za slušalice, dugme za uključivanje, isključivanje i menjanje numera, a posredstvom kojeg se emituje zvuk kojeg generiše posebno osmišljen softver.⁷²⁵ Na isti način on realizuje delo *1-bit symphony* (2010) u kojem ponavlja ideju o umetničkom radu kao umetničkom objektu koji sam sebe izvodi, odnosno o mikroobjektu koji postaje vizuelna manifestacija mikrozvuka (upor. i Maraš 2011, 92–5). Ove koncepte Perič predstavlja i *zvukovnim instalacijama*, baveći se materijalizacijom zvuka i u reprezentacijskom kontekstu. Instalaciju *Interval studies* (2010) sačinjavaju paneli izgrađeni od desetine zvučnika, tj. emitera jednobitnih frekvencija koje kao zvukovni rezultat daju muzičke intervale, odnosno njihovu „gustu sliku”; takođe, instalacija *Microtonal Wall* (2011) sadrži hiljadu pet stotina zvučnika koji emituju jednu frekvenciju koja se proteže kroz četiri oktave, dajući kao rezultat prostor ispunjen belim šumom (Perich 2010) (👁️ 39).⁷²⁶

⁷²³ Prema: <http://disquiet.com/2014/09/22/automation-sound-systems-art/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷²⁴ Prema: <https://vimeo.com/106707517>; <http://youtu.be/UlhPDcJMRNY> (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷²⁵ Vidi: <http://www.1bitmusic.com/>

⁷²⁶ Prema: <https://vimeo.com/9218458> (pristupljeno 18. decembra 2014).

#mape

Za razliku od Periča koji se bavi materijalizacijom/vizuelizacijom zvuka kao apstraktnog fenomena, **Džon Kanenberg** (John Kannenberg)⁷²⁷ bavi se razotkrivanjem zvukovnih potencijala prostora koji obično nisu zvukovno upečatljivi i u kojima se akcentat inače stavlja na gledanje. On, naime, realizuje zvukovne mape (u vidu kompakt disk izdanja i instalacija) izložbenih prostora, te sakuplja zvukove u kontekstu u kojem je tišina najčešće imperativ.⁷²⁸ Reč je o 'pozadinskim', neprimetnim zvukovima (zveckanje ključeva obezbeđenja, žamor posetilaca, zvuk metroa i sl), koji, bez obzira na činjenicu da su uglavnom predmet ignorisanja, predstavljaju sastavni deo (zvukovnog) okruženja konkretnih prostora i segment koji može da utiče na celokupnu percepciju. Zanimljivo je da rad sa 'nevidljivim' zvukovima proističe iz eksperimentisanja i interakcije sa vizuelnim predstavama 'nevidljivih' prizora. Naime, Kanenberg beleži vizuelne pandane ovakvih zvukova, odnosno prizore na koje posetioци ne obraćaju pažnju (paterni na podu, znakovi za kretanje, kretanje lifta i sl.), te tako nastaje, kako on kaže, „video partitura” prema kojoj se ostvaruje zvukovni segment (na primer, prizor lifta koji se kreće naviše prati i tonsko kretanje naviše).⁷²⁹ Na taj način umetnik realizuje rad koji se zasniva na tenziji između simultanosti – karakteristične za percepcije realnih životnih situacija, i linearnosti koja je posledica umetničke transpozicije i kombinacije zvuka i slike. Kanenberg, na taj način, sučeljava i uodnošava dva tipa vremena – reprezentacijsko i performativno. Rezultat je zvukovna mapa koja, s jedne strane, predstavlja umetnikov doživljaj prostora, a sa druge, predstavlja vodič za publiku i njenu percepciju prostora (Kannenberg 2014) (🌀 40).⁷³⁰

Robin Rembo/Skener takođe se bavi zvukovnim mapiranjem prostora, uodnošavanjem zvuka i slike. On, naime, „mapira” fizička okruženja stvaranjem audio dokumentacije lokacije

⁷²⁷ **Džon Kanenberg** (SAD) deluje kao *zvukovni* i vizuelni umetnik, kompozitor, kurator. U radovima istražuje „psihogeografije” muzeja i arhiva, procese stvaranja i posmatranja umetnosti, iskustvo percepcije vremena. Njegovi radovi prezentovani su na značajnim izložbama, poput izložbe *Sound Art: Sound As A Medium Of Art* (ZKM, Karlsruhe, 2012). Veb-stranica umetnika: <http://www.johnkannenberg.com>.

⁷²⁸ Ideja za realizaciju mapa potekla je od zvukovnih mapa reka koje je realizovala Anea Lokvud. Među Kanenbergovim mapama su: *A Sound Map of the Egyptian Museum* (Kairo), *A Sound Map of the Art Institute of Chicago*, *A Sound Map of the Pitt Rivers Museum* (Oksford), *A Sound Map of the British Library Sound Archive* (London).

⁷²⁹ Vidi: http://playgallery.org/video/john_kannenberg_a_site-specific_video_score/ (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷³⁰ Sličan projekat realizuje Ed Osborn (Ed Osborn). Reč je o projektu “Audio Recordings of Great Works of Art” koji je zasnovan na istraživanju auditivne strane muzejskog iskustva. Vidi: <http://www.medienkunstnetz.de/works/audio-recordings/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

na kojoj nastupa i snima”, a rezultat koji dobije opisuje sintagmama „zvukovni polaroid” i „nevidljiva mapa” (cit. prema Carter 2009). Jedan od postupaka koji primenjuje kako bi to ostvario je princip generisanja zvuka iz slike pomoću aplikacije MetaSynth, što je karakteristično za rad *Surface Noise* (1999). Ovaj rad bavi se zvukovnim mapiranjem Londona iz dabl-deker autobusa. Rutu kojom se kreće autobus Skener određuje tako što prislanja note melodije „London Bridge is Falling Down” na mapu Londona. On se potom zaustavlja na mestima gde se nalaze note kako bi sakupio materijal za rad – zvukove i slike. Zatim, koristi aplikaciju za prevođenje slike u zvuk, pa sve zvukove miksuje uživo, dok se autobus kreće deonicom na kojoj je materijal i sakupljen. Konačan zvukovni rezultat emituje se posredstvom zvučnika instaliranih u autobusu (Scanner).⁷³¹

Dalje, odnos između zvuka i slike u vidu osobene sinestezijske forme, kako Skener kaže, izvorište je rada *Blindscape* (2005), kojeg umetnik kategorizuje kao „audio-visual environmental performance”. Kako naslov nagoveštava, Skener zvukom predstavlja ono što se ne vidi, poigravajući se sa konceptom *soundscape*-a, te ozvučava, ali i vizuelizuje nevidljivo. Naime, rad se zasniva na ehu zvuka preletanja slepih miševa,⁷³² detektovanih pomoću skenera, koji se ’oslikava’ na dva ekrana tako što amplitude zvuka pokreću vektorske oblike, a ovakvu realizaciju Skener tumači kao sinestezijski oblik (Scanner). Važno je reći da je vizuelni segment rada realizovao muzičar, audiovizuelni umetnik, *zvukovni umetnik* TeZ, te da ovakav vid saradnje nije retkost u oblasti rada sa zvukom. Jer, „saradnja i razmena veština sa drugim umetnicima su i dalje kamen temeljac prakse *zvukovne umetnosti*. Neki od najuzbudljivijih i najprovokativnijih zvukovnih radova nastali su iz kolaboracije. Bilo da je reč o radu sa grafičkim dizajnerima, filmskim stvaraocima ili softverskim inženjerima i stručnjacima za akustiku koji rešavaju tehničke probleme, zajednička praksa omogućava konceptualnu realizaciju na [...] često neslućene načine” (Bulley).⁷³³ U tom smislu, *zvukovna umetnost* može da bude okarakterisana i kao kolaborativna umetnost, ali i kao kolektivna umetnost.⁷³⁴ Dok, s jedne strane, ovakav tip

⁷³¹ Prema: <http://www.scannerdot.com/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷³² Zanimljivo je primetiti da se Skener opredeljuje za slepe miševe koji upravo pomoću zvuka i slušanja, tj. principa ehokacije istražuju okruženje. Naime, oni tokom lova, koji se odvija noću, kroz nos ili usta proizvode zvuk visoke frekvencije, a potom na osnovu odjeka ispituju okruženje i lokaciju na kojoj se nalazi plen (sr.wikipedia.org).

⁷³³ Prema: http://www.artquest.org.uk/articles/view/be_a_sound_artist (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷³⁴ O ovim terminima raspravlja Manolis Manusakis (Manolis Manousakis). „Kolaborativna umetnost” prema njegovom tumačenju podrazumeva saradnju umetnika koji treba da postignu konsenzus kakvo će delo realizovati. Onaj ko prvi zamisli delo, tj. inicijator koji angažuje ostale umetnike, obično kontroliše proces rada i utiče na finalni rezultat. „Kolektivna umetnost” se zasniva na povezivanju umetnika koji imaju isti estetički pristup, odnosno koji se

umetnosti predstavlja način za snalaženje na umetničkom tržištu koji obezbeđuje lakše sticanje finansijske podrške, sa druge, on možda i potvrđuje da pitanje kompetencija ipak nije prevaziđeno.

Tišina izolacije koja nastaje tokom mećave je tema rada *Snowfall* (2013) **Jana Novaka**. Ovo je šestočasovni „audio-vizuelni performans” koji se odvija u galerijskom prostoru tokom kojeg se prezentuju terenski snimci i fotografije ove vremenske nepogode. Takođe, ovaj rad postoji i kao jednočasovna kompozicija koja je mišljena tako da 'deluje' i posle nekoliko ponavljanja, što omogućava slušaocu da u privatnom prostoru evocira iskustvo originalnog izvođenja (Novak) (👁️ 41).⁷³⁵ Pored toga, kako bi akcentovao i upotpunio zvukovnu dimenziju Novak koristi i svetlosne efekte kao analogone zvuku. To je, recimo, slučaj u radovima *Red.Shift* (2014) i *Blue.Shift* (2014), dvema „site-specific” zvukovnim i svetlosnim instalacijama koje Novak objedinjuje nazivom *Doppler.Shift*. Zasnivaju se na fluorescentnoj crvenoj i plavoj svetlosti i zvukovnom segmentu realizovanom od terenskih snimaka prostora i sintetičkih zvukova.⁷³⁶ Kada se ovi radovi 'upare' oni daju posebnu 'nijansu' okruženju koja utiče na menjanje atmosfere i raspoloženja prolaznika u hodniku izložbenog prostora (na način Doplerovog efekta).

#više/među/transčulna perceptivna iskustva

Tomas Kener se izjašnjava kao „kompozitor slike i zvuka”,⁷³⁷ otkrivajući ovom sintagmom svoju muzičku zaledinu, a istovremeno i sklonost za ostvarivanje integracije i interakcije između zvuka i slike u cilju ekstenzije perceptivnog raspona:

Ne postoje pravila za odnos između slike i zvuka. Udružena su oba čula. Sve ostalo je običaj i navika. Moram naučiti da vidim i da čujem tako da mogu razviti osetljivost.

Onaj odnos između slike i zvuka koji ne nameće samo industrija, već i mnogi vizuelni umetnici koji koriste zvuk u svojim radovima, svodi se na puko pojačavanje. Zvuk treba da pojačava sliku ili pripovedanje. Pošto nemaju vere u snagu svoje slike (pogodite zašto!), potrebno im je sve više zvuka: elektronska

okupljaju oko zajedničke ideje. On ističe da se do ovakvih umetničkih saradnji došlo najpre iz ekonomskih razloga jer umetnički projekti grupe umetnika lakše dobijaju finansijsku podršku (Manousakis s.a, 2).

⁷³⁵ Prema: <http://www.yannnovak.com/works/performance/snowfall/> (pristupljeno 18. 2014. godine).

⁷³⁶ Prema: <http://www.yannnovak.com/works/installation/red-shift/> (pristupljeno 18. 2014. godine).

⁷³⁷ Prema: <https://vimeo.com/53668425> (pristupljeno 18. decembra 2014).

muzika, sub-basovi, četiri-pet kanala, pa čak i do osam kada se razbacaju. To je inflacija i u njenoj srži uvek se nalazi nedostatak vere i prirodnog kvaliteta.

Sasvim je očigledno da pokušavam da radim nasuprot inflaciji. Zato se u svakom delu bavim i rasponom pažnje, tako što dajem slici i zvuku prostor koji zaslužuju. Rastezanjem raspona pažnje mogu sebi da priuštim da vidim i čujem tančine i pojedinosti (Kener 2011a, 5).

Kenerovi radovi, drugim rečima, podstiču proces „slušanja vidom” i „gledanja sluhom” budući da na neustaljen način tretiraju koncept zvuka i slike: „čudnovato je to što su tradicionalna očekivanja zamenjena, jer u slikama Kener dosledno proizvodi svojevrsno sferično prostranstvo i prazninu koja se inače povezuju sa zvucima. Zvuk postaje bezmalo fizički opipljiv...” (cit. prema Golinski 2011, 8). Na primer, Kener ovo demonstrira putem vizuelizacije/remedijacije audio albuma, koju, za razliku od nekih drugih umetnika zvuka (poput Ikede), ostvaruje samostalno, ‘čuvajući’ u potpunosti ingerencije multimedijalnog umetnika i autonomiju ličnog, intimnog umetničkog prostora. Usled potrebe da izazove obogaćeno perceptivno iskustvo, Kener realizuje video-spotove zvukovnih numera. Tako je audio album *Nuuk* (1997) reizdat uz DVD (2004, Mille Plateaux) na kojem je objavljeno pet numera sa prvobitnog izdanja praćenih statičnim slikama koje se smenjuju, a koje ‘predstavljaju’ grad Nuk, prestonicu Grenlanda, u različitim periodima dana. Takođe, album *La barca* (2009, najpre realizovan na kompakt disku, a onda kao dvostruko, prošireno LP izdanje) ima više ‘lica’ – može da bude prezentovan i kao audiovizuelna instalacija, audiovizuelno živo izvođenje, ali i video rad/instalacija. Tako dvanaest numera na albumu, nazvanih prema geografskim koordinatama određenih lokacija na kojima su snimani zvukovni materijali, ima isto toliko audiovizuelnih varijanti nastalih upravo kombinovanjem terenskih video snimaka sa zvukovnim sadržajima iste lokacije. Na taj način umetnik istražuje efekte svog razmišljanja o određenim geografskim okruženjima, ukazujući na „zajedničku realnost njegove percepcije i onoga što se percipira” (Köner 2012).⁷³⁸

Veći stepen interakcije i integracije zvuka i slike Kener ostvaruje u audiovizuelnim/video instalacijama, poput ostvarenja *In the Shadow of Tabor (Im Taborschatten)* koje je premijerno predstavljeno u Salonu muzeja savremene umetnosti u Beogradu (2011).⁷³⁹ Osnovu ovog rada

⁷³⁸ Prema http://2012.namjunepaikaward.de/en/kuenstler/thomas_koener/; <http://youtu.be/38KUYckikN0> (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷³⁹ Kener realizuje video instalacije koje kao jednu komponentu imaju zvuk: *Peripheriques 1 Harrar, Peripheriques 2 Beograd, Peripheriques 3 Buenos Aires, Banlieue du vide, Suburbs of the Void, Pneuma Monoxyd* i dr.

čine digitalno skenirane slike pet ikona iz Muzeja ikona u Reklinghauzenu.⁷⁴⁰ Korišćenjem softvera za animaciju ove slike počinju da 'dišu', one postaju statički žive i počinju da posmatraju posetioce. Posredstvom pet video-projektora prodoran pogled ikona 'obasjava' zamračeni izložbeni prostor, baš kao što „tavorska svetlost” obasjava slikovni prostor ikona (Kener 2011a).⁷⁴¹ Konačan efekat dobija se uokviravanjem lica zvukom, tj. „zvukom zlata koji kao parfem treperi u ovom izrazito mračnom i tamnom prostoru galerije” (cit. prema Köner 2011b).⁷⁴² Reč je o kvadrofonskoj zvukovnoj kompoziciji sačinjenoj od terenskih snimaka načinjenih u Beogradu i okolini, i delova intervjua koje je umetnik vodio sa meštanima o „horizontima svetlosti, mraka, straha, sreće, života i smrti” (cit. prema Kener 2011a). U skladu sa obrnutom perspektivom ikona, koja podrazumeva isticanje najznačajnijih likova putem uvećanih dimenzija, bez obzira na njihov položaj, zvuk se ponaša, kako umetnik objašnjava, kao rendgen koji akcentuje inače nečujne zvukovne reziduume (Kener 2011a) (👁 42).

Kako sam već istakla, ekstenzija perceptivnih granica usled sadejstva, interakcije i integracije slike i zvuka u osnovi je poetike **Karstena Nikolaja/Alve Nota**. Ovo je moguće sagledati na primeru projekta *Cyclo.id* (1999–), kojeg je Nikolaj realizovao u kolaboraciji sa Riodijem Ikedom. Naime, rad *Cyclo.id* je realizovan oko ideje ispitivanja i istraživanja dualne čulne percepcije putem koncepta vizuelizacije zvuka, pri čemu je važno naglasiti da slika nije 'pratnja' zvuka, već fenomen koji simultano sa njim deluje (Ikeda, Nicolai 2011). Stoga, ovi autori osmišljavaju softver koji funkcioniše po principu osciloskopa, a koji omogućava da zvuk generiše geometrijske figure, odnosno da bude 'preveden' u sliku, čineći da slika postane grafička predstava analize (mikro)zvuka. Rezultate ovog empirijskog, umetničkog istraživanja autori objavljuju u knjizi koja sadrži 11.636 slika-analoga frekvencija zvuka, kao i na disku na kojem je sabran celokupan audio-vizuelni materijal (koji se može dalje koristiti kao osnova za kreativni rad drugih umetnika, po principu sempla), a ove ideje autori prezentuju i uživo sa ciljem da se ostvari, kako sami kažu, audio-vizuelna percepcija zvuka (Ikeda, Nicolai 2011). Ovaj koncept, potom, Nikolaj realizuje u različitim oblicima, služeći se različitim metodama

⁷⁴⁰ Kener se zainteresovao za ikone tokom prve posete Beogradu.

⁷⁴¹ „Tavorska svetlost” je sintagma koju ikonopisci upotrebljavaju kako bi opisali izvor i svojstvo svetlosti koja obasjava naslikani prostor na ikonama. To je svetlost koja isijava iz boje, a nazvana je po gori Tavoru, gde su – po biblijskim legendama – tri apostola prisustvovala Isusovom preobraženju kao svetlosnoj pojavi. Tamo gde ima svetlosti, ima i senke, pa autor u ovom radu istražuje kako bi izgledala „tavorska senka” (Kener 2011a).

⁷⁴² Prema: <http://youtu.be/Fu7fVr40WIY> (pristupljeno 18. decembra 2014).

vizuelizovanja zvuka,⁷⁴³ odnosno principima uodnošavanja zvukovnih i vizuelnih signala koji zahtevaju 'dualnu' percepciju. Tako ostvarenje *Rota* (2009, slika br. 26) istražuje efekte audiovizuelne stimulacije ljudske percepcije. Instalaciju čini cilindar (visine 260 cm i prečnika 168 cm) na čijoj površini, od nerđajućeg čelika, je uklesan i perforiran oblik 'saća'. Kroz čelično 'saće' isijava svetlost koja rotiranjem cilindra stvara stroboskopski vizuelni efekat. Frekvencije treperećeg svetla transformišu se u zvuk koji se čuje kao ritmički impuls u prostoru. Trepereće svetlo i pulsirajući zvuk predstavljaju impulse koji imaju, kako autor tvrdi, direktan uticaj na mozak, pa stoga i na percepciju.⁷⁴⁴ Sličan princip Nikolaj razrađuje u radu *Inteference room* (2012) koristeći složen mehanizam kojim vibracije vazduha zvučnih talasa pokreću generatore koji ostavljaju trag na vodenoj površini. Na taj način, svaki zvuk kontinuirano pravi koncentrične krugove, čiji oblik zavisi od zvukovne frekvencije, a njihova 'slika' se pomoću stroboskopa prenosi na ekran postavljen u izložbenom prostoru.⁷⁴⁵



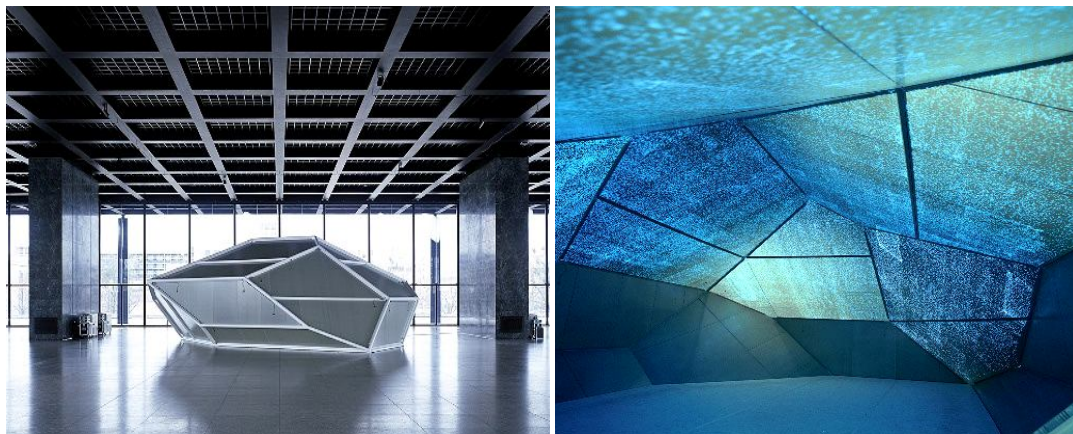
Slika br. 26: Karsten Nikolaj, *Rota* (2009)
(izvor: <http://www.carstennicolai.de>)

⁷⁴³ Princip vizuelizacije zvuka u osnovi je rada *334m/s* (2007). Ovo je instalacija koja se zasniva na vizuelizaciji brzine zvuka (334 m/s) pomoću dve providne cevi ispunjene propanom. Gas izaziva eksploziju koja se čuje kao zvučni zid. Oko iste ideje Nikolaj stvara rad *Yes/no* (2008). Reč je o dve skulpture koje predstavljaju formu akustičkog talasa izgovorenih reči 'da' i 'ne', odnosno pokušaj materijalizacije skulpturalnih karakteristika zvuka u prostoru. Rad *2500 feet can loop* (2011) takođe počiva na istom konceptu – u providnoj kutiji od pleksiglasa izložen je lup, tj. magnetofonska razmotana traka, celom dužinom (vidi više: <http://www.carstennicolai.de/>).

⁷⁴⁴ Prema: <http://www.carstennicolai.de/?c=works&w=rota> (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷⁴⁵ Prema: http://www.carstennicolai.de/?c=works&w=interference_room (pristupljeno 18. decembra 2014).

Audio-vizuelna ideja dobija novo značenje kada se realizuje u osobenom kontekstu, tj. prostoru. Za to je primer „integralna skulptura svetlosti, zvuka i arhitekture” *Syn chron* (2005, slike br. 27 a i b) koja se zasniva na vizuelizaciji zvuka svetlošću u okviru arhitektonskog objekta koji je u isto vreme rezonantno telo i (providna) površina za projektovanje zvukovnih i optičkih impulsa.⁷⁴⁶ Na tragu Filipsovog paviljona, Nikolaj, u saradnji sa arhitektama, realizuje mobilni heksagonalni prostor/objekat koji prati oblik kristala (širine 14, a visine 4 m) čija je površina obložena zvučnicima i svetlosnim laserima. Ova konstrukcija, sama po sebi, može da bude sagledana i kao skulptura ili kao izvođački prostor (Nikolaj je ovde prezentovao neke svoje muzičke radove), ali u ovom kontekstu ona predstavlja deo višemedijske celine. Zvučnici emituju 'čestice' zvuka ('pulsirajući' sinusni zvukovi koji podsećaju na test-zvukove), dok laseri sinhronizovano emituju snopove svetlosti, a ovo se može percipirati i sa spoljašnje i sa unutrašnje strane objekta.⁷⁴⁷ Stoga, kako kaže autor, površina arhitektonskog sklopa predstavlja „interfejs u simbiozi elemenata svetlosti i zvuka”, jer je arhitektonski objekat mesto na kojem se ukrštaju auditivni i vizuelni signali, odnosno mesto koje odražava „optičku i akustičku neutralnost” (Nicolai 2005, 192). Istovremeno, sam prostor je akter u ovoj simbiozi koja utiče na njegovo redefinisavanje.⁷⁴⁸



Slika br. 27 a i b: Karsten Nikolaj, *Syn chron* (2005)
(izvor: <http://www.carstennicolai.de>)

⁷⁴⁶ Nikolaj dokumentuje nastanak ovog dela u analognoj formi, u vidu knjige, i u digitalnom formatu, na DVD izdanju.

⁷⁴⁷ Prema: <http://youtu.be/337dufm1t5k> (pristupljeno 19. decembra 2014).

⁷⁴⁸ Pitanjem prostora, tačnije odnosa između vizuelnog i auditivnog prostora Nikolaj se bavi u radu *Reflex* (2004). Reč je o dodekagonskoj geometrijskoj skulpturi otvorenoj na jednoj strani čija je unutrašnjost ispunjena belim šumom. Zvuk koji cirkulira skulpturom stvara akustičku iluziju još jednog, trodimenzionalnog prostora unutar ove konstrukcije.

Redefinisanje prostora – urbanog dela Hongkonga, Nikolaj ostvaruje instalacijom (*Alpha*) pulse (2014). Ovaj rad sastoji se od svetlosnih paterna koji se odražavaju na fasadi 490 metara visoke zgrade Internacionalnog trgovinskog centra. Ova zgrada, kao najviša u gradu, tako šalje svetlosne pulseve ostatku grada. Sinhrono sa svetlosnim efektima, publika čuje i pulsiranje auditivnog sloja dela, praćenjem živog izvođenja ili posredstvom mobilne aplikacije koju je kreirao autor, a koja omogućava intenzivnu participaciju publike. Na taj način, publika ima mogućnost da putem ekrana prati delo u 'mikrorezoluciji'. No, konačni cilj autora nije 'rekonstrukcija' okruženja, što svakako jeste jedan od rezultata, već, kao i u prethodnim slučajevima, audiovizuelna stimulacija ljudske percepcije ostvarena pomoću sinhronizovanja različitih čulnih stimulsa i ideja da je u digitalnom dobu ljudsko telo još uvek medij čulnih 'prelamanja'.⁷⁴⁹ Ideja je, dakle, da se prevaziđe podvojenost „čulne percepcije čoveka...stvaranjem zvukovnih i svetlosnih frekvencija koje mogu da se opažaju i očima i ušima u cilju navođenja posmatrača na povezivanje različitih čulnih nivoa” (Nicolai prema Gillies, Vickery 2013, 2).⁷⁵⁰ (43).

Iako Nikolaj deli svoje stvaralaštvo na vizuelnu i zvukovnu sferu, pokušavajući da sačuva granice između ovih oblasti, on ideju o audiovizuelizaciji i hibridizaciji ne napušta i u polju rada isključivo sa (mikro)zvukom. Pored primera gde audio rad nastaje posle instalacije (*Zone*, 2007), odnosno instalacija nakon kompakt disk izdanja (*Unitext*, 2008), pitanje formiranja vizuelnog identiteta zvuka Alva Noto (ovako se, podsećam, autor predstavlja kada deluje u polju muzike) ostvaruje na još jedan osoben način – sinhronizacijom zvuka i slike tokom izvođenja uživo ili, poput Kenera, u vidu video-spota. Album *Unitxt* (koji postoji na CD-u, vinilu i sd kartici) zasniva se na raznovrsnim zvukovno-ritmičkim jedinicama („unit”) koje nastaju transformacijom/konverzijom test podataka („txt” – reč je o različitim tekstualnim, grafičkim i drugim digitalnim informacijama) u zvuk.⁷⁵¹ Kada ove numere izvodi uživo Noto nastoji da

⁷⁴⁹ Prema: <http://www.youtube.com/watch?v=IJYppggxQKU> (pristupljeno 19. decembra 2014).

⁷⁵⁰ Moguće je da je rad *Spectra* Riođija Ikede poslužio Nikolaju kao inspiracija. Reč je o seriji instalacija koje je Ikeda realizovao na otvorenom u različitim svetskim metropolama (Barseloni, Amsterdamu, Parizu, Nagoji, Buenos Ajresu, Londonu itd). Tako, na primer, instalacija *Spectra (Barcelona)* (2010) predstavlja strukturu od 64 reflektora koji vertikalno projektuju svetlost u visinu, stvarajući jedinstveni snop svetlosti čiji se efekat može videti iz različitih delova grada. Ova svetlosna 'mreža' ispunjena je sinusnim tonovima koje percipiraju samo oni slušaoci koji se nalaze na mestu isijavanja svetlosnih snopova. Kako slušaoci prolaze kroz ovu 'mrežu' tako izazivaju suptilne oscilacije u zvukovnim frekvencijama, pa krajnji zvukovni rezultat zavisi od pozicioniranja svake individue ponaosob u prostoru. Prema: <http://www.ryojiikeda.com/project/spectra/> (pristupljeno 19. decembra 2014).

⁷⁵¹ Od dvadeset pet numera, numere u_07 i u_08-1 pored zvukovno-ritmičkog sloja sadrže i tekstualnu deonicu koju izgovara francuski pesnik An-Žame Šaton (Anne-James Chaton). Tekstualni sloj prve numere čine podaci iz

predstavi zvukovno-ritmičke pateme u sadejstvu sa slikom koja će pratiti njihovu dinamiku i formu. Za tu potrebu on saraduje sa softverskom kompanijom *Derivative* koja realizuje softver (TouchDesigner) za konverziju zvukovno-ritmičkih obrazaca u vizuelne šeme, a to ne čini samo on, već i drugi umetnici zvuka (vidi Rousset 2009) (👁 44).⁷⁵² U doba intenzivnog razvoja tehnologije ovaj vid kolaboracije čini se kao još jedna neminovnost savremene i buduće umetnosti, a naročito *zvukovne umetnosti*. Princip audiovizuelne prezentacije, odnosno ovaj softver, Noto dalje primenjuje i prilikom predstavljanja drugih albuma, poput albuma *Univrs* (2011), koji, pored toga što postoji na kompaktnom disku i vinilu, postoji i kao dvd izdanje, odnosno snimak audio-vizuelne verzije (odnosno verzije koja ipak više akcentuje gledanje, u prostoru, na šta ukazuje naziv *Uniscope version*, Berlin 2011) nastale, kao i u prethodnom slučaju, radom sa softverski generisanim slikama i konverzijom audio signala u vizuelni signal. Na ovom izdanju nalazi se i video numere *Uni acronym*, koja predstavlja još jedan primer uodnošavanja zvuka i slike. Reč je o numeru zasnovanoj na nasumičnom narativu izgrađenom od dvestotine osam troslovnih akronima koje muški glas (ponovo saraduje sa Šatonom) izgovara po abecednom redu. Video rad predstavlja ove akronime, u sinhronizaciji sa zvukom. Iako Nikolaj/Noto nastoji da medijski/disciplinarno diferencira svoje radove, evidentno je da intermedijaska ukrštanja ipak predstavljaju ključnu osobenost njegovog opusa (👁 45).

#remedijacija - transmedijacija

Kao i Nikolaj/Noto, Rioidi Ikeda⁷⁵³ takođe nastoji da evocira višeslojna perceptivna iskustva u cilju otkrivanja „potencijala pojedinca da percipira nevidljive multisupstance podataka koji kruže oko nas.”⁷⁵⁴ Jer, Ikeda se „pozicionira negde između umetnosti i matematike, kompjuterske grafike i muzike, između onoga što možemo i ne možemo da vidimo, onoga što

umetnikovog novčanika, sa beleški, vizit karti, platnih kartica i sl. Druga pomenuta numera zasniva se na brojevima zlatnog preseka. Zanimljivo je da prvih deset numera čini osnovu albuma, nakon čega slede 'solo' zvukovi/numere nastale 'čistom' konverzijom podataka (programa kao što su word, powerpoint, jpg fajlova i sl) u zvuk.

⁷⁵² Prema: <http://www.derivative.ca/events/rasternoton/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷⁵³ **Rioidi Ikeda** (1966, Japan/Francuska) kompozitor i vizuelni umetnik koji je poznat po tome što ukršta ovda dva polja delovanja. Fokusira se na mikrozvukovne frekvencije i razgradnju zvuka na njegove fundamentalne elemente koje često kombinuje sa slikom. Relizuje zvukovne instalacije, multimedijalne projekte, živa izvođenja, kompaktna izdanja. Njegovi albumi: +/- (1996), 0°C (1998), *matrix* (2000), *dataplex* (2005) i *test pattern* (2008) predstavljaju pionirske primere nove minimalističke elektronske muzike. Za rad *Matrix* dobio je nagradu na festivalu Ars Electronica 2001 (Golden Nica). Veb-stranica umetnika: <http://www.ryojiikeda.com>.

⁷⁵⁴ Prema: <http://www.ryojiikeda.com/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

možemo i ne možemo da čujemo...” (Guerin 2009). Ova težnja, kao i potreba za „materijalizacijom čistih podataka” (najpre, matematičkih podataka koji su uvek njegova polazna tačka),⁷⁵⁵ u osnovi je rada/projekta *Data.matics* (2005). Tačnije, *Data.matics* se zasniva na remedijaciji ove ideje budući da, prema autorovom objašnjenju, predstavlja seriju eksperimenata realizovanih u različitim oblicima – u vidu audiovizuelnih koncerata, audio-vizuelnih instalacija, štampanih publikacija i CD izdanja. Ovakav pristup usloвила je Ikedina sklonost ka višemedijskom načinu razmišljanja: „ja komponujem vizuelne elemente, zvukove, boje, jačine i informacije... Ja volim da orkestriram sve ovo u jedinstvenu umetničku formu – ponekad je to koncert, ponekad instalacija, nekada javna umetnost, nekada film” (Ikeda, prema Forrest 2013). Zbog toga, Ikeda se izjašnjava kao „multidisciplinarni kompozitor” (a što da ne i *inter/transdisciplinarni?*), što bi, drugim rečima značilo, da je on kompozitor koji nastoji da proširi domete kompozitorskih kompetencija. Međutim, važno je reći da on to ne čini samostalno (za razliku od, recimo, Kenera), već pomoću saradnika koji su specijalizovani za različite medije i discipline, kao što je, na primer, kompjuterska grafika, odnosno uz tim koji se bavi kompleksnom tehničkom realizacijom njegovih radova i koji je deo „Riodi Ikeda studija”. Ovo je, stoga, još jedna potvrda i primer *zvukovne umetnosti* kao kolektivne/kolaborativne prakse.

Prvi rad iz serije *Data.matics* je audiovizuelna instalacija *Data.spectra* (2005) koja se sastoji od velikog ekrana izloženog preko celog zida u zamračenoj prostoriji sa kojeg ’isijava’ horizontalna svetlosna linija. Postepenim približavanjem izvoru svetlosti i aktivnim posmatranjem otkriva se da je linija sačinjena od naizgled beskonačnog niza cifara, odnosno kompjuterski generisane serije brojeva. Treperenje linije svetlosti prate oscilirajuće zvukovne frekvencije („kodovi transformisani u zvukovni medij”), a sve to pojačava intenzitet snage perceptivnog procesa (Ikeda, prema Forrest 2013). Istraživanje različitih perceptivnih situacija i estetizacija informacija jesu okosnice drugih audiovizuelnih instalacija iz serije: instalaciju *Data.tron* (2007, slika br. 28 a i b) čini ’slika’ na kojoj je svaki piksel matematički proračunat; posmatrač koji opaža sliku iz daljine uočiće samo njenu apstraktnu, ’poentilističku’ strukturu, ali kada joj se približi shvatiće da vizuelni rezultat ponovo čine beskonačne serije brojeva čiji protok

⁷⁵⁵ Može se reći da Ikeda zastupa pitagorejski stav o odnosu između muzike i matematike. Za njega su ove dve prakse neodvojive: „Muzika je, u suštini, svojstvo matematike; bez matematičkih struktura zvukovi ne mogu da budu zvukovi”, što znači da „kada stvaraš muziku nije ti potreban zvuk, već samo matematičke strukture” (Ikeda i Nicolai, 2013; Ikeda, prema Forrest 2013). Pored toga, Ikeda se oslanja i na platonističku ideju da su muzika i matematika paradigmatički modeli za kategorizaciju onoga što je lepo, odnosno sublimno (Ikeda 2009).

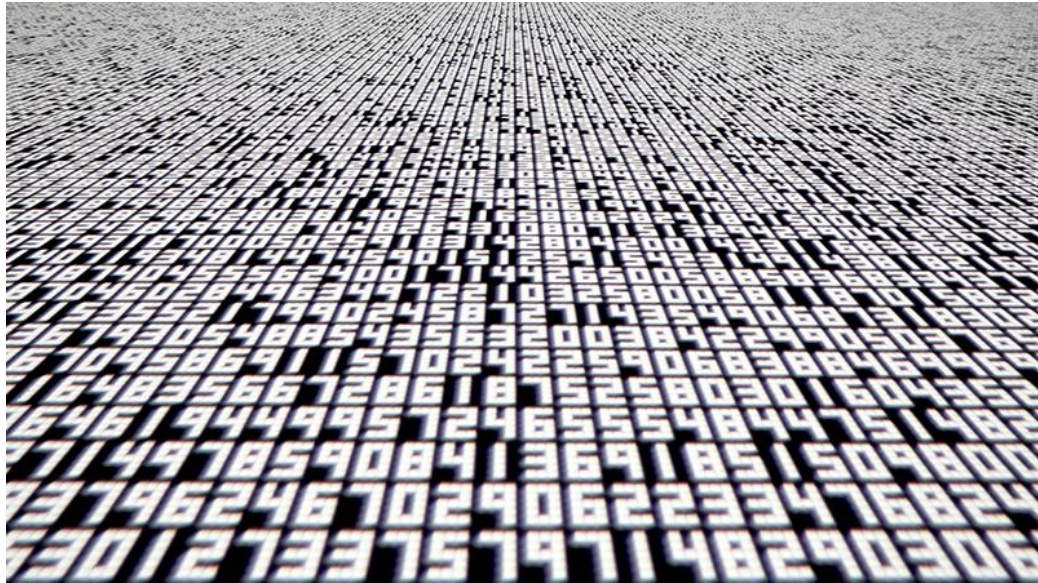
prate mikrozvukovi;⁷⁵⁶ *Data.scan* (2009)⁷⁵⁷ se takođe zasniva na istom principu pomoću kojeg se estetizuju informacije na dvadeset četiri manja, horizontalno postavljena LED monitora, čime se ostvaruje prisniji i neposredniji odnos između dela i posmatračevog tela, kako navodi autor; drugačiju perceptivnu vizuru zahteva rad *Data.tecture* jer je pažnja posmatrača usmerena ka podu na kojem su locirani ekrani, odnosno audiovizuelna instalacija *Data.matrix* (2009) koju čini deset horizontalno postavljenih ekrana; nasuprot pomenutim instalacijama u kojima se posmatrač/slušalac locira naspram ekrana, instalacija *Data.path* (2013) slušaoca postavlja u prostor između dva ekrana, te on može da prati kako se odvija materijalizacija podataka kako u prostoru, tako i u vremenu, odnosno na koji način se odvija njihovo audio-vizuelno kretanje (👁 46).



Slika br. 28 a: *data.tron* [8k enhanced version]

⁷⁵⁶ Postoje još četiri verzije ovog rada u kojima se akcenat stavlja na obogaćenje perceptivnog iskustva. Na primer, *Data.tron* (8k) (2008–9) se zasniva na emitovanju podataka na zidovima izložbenog prostora, ali i na podu (posredstvom osam projektora), tako da je posmatrač/slušalac u potpunosti okružen audiovizuelnim ‘pulsacijama’. Ovaj rad je narudžbina festivala Ars Electronica.

⁷⁵⁷ Ovaj rad postoji i kao verzija za dvadeset sedam monitora i nosi oznaku *Data.scan* [n°1-9] (2011).



Slika br. 28 b: *data.tron [8k enhanced version]*
(izvor: www.ryojiikeda.com)

Za razliku od ovih instalacija u kojima je slika polazna tačka, odnosno „skulpturalne zidne instalacije” *Data.film* (no. 1a) (2007)⁷⁵⁸ koja se zasniva samo na slici (na dugoj širokoj traci koja podseća na film-traku, postavljenoj na svetlosnoj podlozi, predstavljeni su kodovi i paterni iz ’čistih’ digitalnih izvora), instalacija *Data.phonic* (2011) je nastala iz/od zvuka, tačnije nakon realizacije koncertne verzije (2006). U njenoj osnovi je istraživanje percepcije digitalnih zvukovnih informacija u akuzmatičkom okruženju – u zamračenom prostoru postavljeni su zvučnici koji čine „jedinstveno spaciotemporalno zvukovno polje”, kako bi se ostvarilo ’sirovo’, fizičko iskustvo percipiranja zvuka.⁷⁵⁹ Koncept „audiovizuelnog koncerta” Ikeda razrađuje i u radovima *Data.matics* (*prototype 1*, 2006 i 2, 2008), kada primarnu ideju iz reprezentacijskog konteksta postavlja u performativni kontekst. Reč je o projekciji kompjuterski generisanih slika realizovanih minimalističkom grafikom koje predstavljaju dinamičnu smenu informacija kroz više dimenzija (2D, 3D, 4D). Ritam smene slika usklađen je sa njihovim zvukovnim ‘odrazom’, u koncertnom prostoru, u realnom vremenu (👁️ 47). Performativnu realizaciju ideje o materijalizaciji podataka, ali i njihovom protoku u vremenu, Ikeda ostvaruje i u vidu audio izdanja, *Dataplex* (RasterNoton, 2005) i *Dataphonic* (2010), zasnovanim na mikrozvukovima, tj.

⁷⁵⁸ Postoje još dve verzije ovog rada, *Data.microfilm no. 1 i 2* (2011).

⁷⁵⁹ Prema: <http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

kodovima transformisanim u auditivne informacije. U tom smislu, posebno je zanimljiv drugi album jer se „fokusira na odnos između zvuka informacije i informacije zvuka”, i to u različitim medijskim stanjima – kao multikanalno zvukovno izvođenje, odnosno radijsko izvođenje⁷⁶⁰ i istraživanje objavljeno kao štampana publikacija koja sadrži i vizuelne prikaze zvučnih talasa (tj. njihovu svedenost na binarni niz), pa u ovom slučaju možemo da govorimo o dvostrukoj remedijaciji – remedijaciji remedijacije ili možda čak *transmedijaciji*.⁷⁶¹ Pomenuti različiti vidovi translacija predstavljaju još jednu potvrdu ideje o *zvukovnoj umetnosti* kao *transumetnosti*, jer se upravo primenom postupka medijskog prevođenja i razradom ideje transčulnosti (dualne percepcije/percepcije multisupstanci), ostvaruju prelasci/prevoji iz *performativne* u *reprezentacijsku zvukovnu umetnost*, te omogućava permanentno preispitivanje njihovih granica. Zbog toga se primeri iz ove grupe izdvajaju kao oni koji možda na najdirektniji način predočavaju ključne ideje *zvukovne umetnosti*.

Poetika **Kristofa Minjona**⁷⁶² takođe otkriva 'svrsishodnost' remedijacije. Rad *Auditorium* (2008) postoji u tri verzije: kao instalacija, video snimak i audio snimak. Naime, Minjon u tri različita medijska stanja istražuje problem slušanja 'odbačenih' zvukova, tj. neuspešnih audio snimaka koji prvobitno nisu bili ni namenjeni javnom prezentovanju. Ovi zvukovi su sastavni deo instalacije koju u galerijskom kontekstu posetioci slušaju posredstvom slušalica. Istovremeno, posetioci prate i video dokumentovanje slušanja ovih zvukova (za tu priliku realizovanih u realnom vremenu), pa tako oni dok slušaju, gledaju i snimke slušanja. Istovremeno, ovi zvukovi predstavljaju i (remiksovanu) audio verziju rada (sačinjena je iz tri numere: *Auditorium/chaos*, *Auditorium/quiet*, *Auditorium/failure*). Bez obzira na medijski oblik, ishod je, kako ističe autor, „zvukovni portret slušanja”.⁷⁶³ Međutim, iako je zvuk u ovom radu

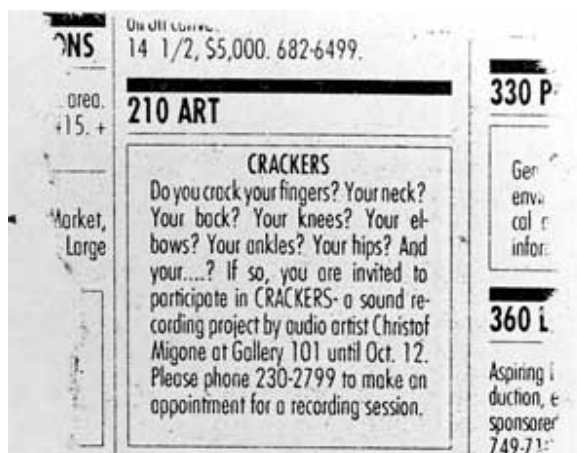
⁷⁶⁰ Šestominutni segmenti sa ovog albuma emitovani su na Francuskom radiju.

⁷⁶¹ Prema: <http://www.ryojiikeda.com/project/datamatics/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷⁶² **Kristof Minjon** (1964, Švajcarska/Toronto) je master studije završio na Koledžu za umetnost i dizajn Nove Škotske, a doktorirao je na Odseku za studije performansa pri Njujorškom univerzitetu (Tisch School of the Arts, 2007). Radi kao vanredni profesor na Katedri za vizuelne umetnosti na Zapadnom univerzitetu u Londonu. Ističe da se njegova poetika zasniva na istraživanju jezika, glasa, tela korišćenjem različitih medija, od radija do videa. Radove deli na „zvukove” (instalacije, radiofonska dela, kompozicije/audio komadi, CD izdanja) i „projekte” (performansi, instalacije, tekstualni radovi koji referiraju na zvuk). Realizovao je devet albuma (za kuće Avatar, Oral). Predstavio se na mnogim festivalima (Resonance FM, London; Beyond Music Sound Festival, Los Angeles i dr), a njegove instalacije bile su predstavljene u prestižnim izložbenim prostorima (Banff Center, Galery 101, Art Lab). Uređivao je mnoge izložbe, a naročito se izdvaja rad u Blackwood galeriji (2008–13). Autor je knjige *Sonic somatic: Performances of the Unsound Bodies* (2012, Errant Bodies Press). Veb-stranica umetnika: <http://www.christofmignone.com/html/cvbio.html>

⁷⁶³ Prema: http://www.christofmignone.com/html/projects_gallery/Auditorium.html (pristupljeno 18. decembra 2014).

osnovno sredstvo stvaranja, odnosno primarno sredstvo za rad u Minjonovoj poetici,⁷⁶⁴ zanimljivo je da je audio izdanje nastalo tek posle instalacije i video verzije, pa se može reći da je za Minjona remedijacija ovog tipa način da se predupredi 'prolaznost' višemedijskog rada, ali, zasigurno i metod za uspešno 'manipulisanje' tržištem. Pored toga, u njegovom slučaju, remedijacija predstavlja način da se prevaziđu umetničke 'nelagodnosti' koje sa sobom nosi rad sa zvukom u galerijskom prostoru (akustičke – visok nivo reberberacije; 'statusne' – umetnika koji stvara sa zvukom i izlaže u galeriji često sagledavaju kao 'uljeza', kaže Minjon) (Migone prema Weidenbaum 2012). Ovo je slučaj i u radu *Crackers* (1998) koji takođe postoji u trostrukoj formi: najpre kao instalacija,⁷⁶⁵ a potom kao kompakt disk (2000) i živo izvođenje. Dok je instalacija sačinjena od zvukova krckanja zglobova, intervjuja ljudi koji su angažovani (preko oglasa, radija) da ove zvukove proizvode (oni objašnjavaju na koji način proizvode zvuk) i video snimka autorovog desnog nožnog članka koji krcka, živo izvođenje je upotpunjeno i sa dva snimka repetitivnog krckanja članka projektovana na ekranu i ponavljanjem iste akcije na drugom ekranu u realnom vremenu.⁷⁶⁶



Slika br. 29: Kristof Minjon, Poziv za učešće u projektu *Crackers* (1998)
(<http://www.christofmigone.com>)

⁷⁶⁴ Minjon je počeo da radi sa zvukom u radijskom kontekstu, da bi potom prešao na realizaciju audio izdanja, ranih 1990-ih. Tek kasnije se opredelio da zvuk prezentuje u galerijskom prostoru.

⁷⁶⁵ Delo je prvi put predstavljeno kao instalacija na grupnoj izložbi „Incredibly Soft Sounds”, 1998. godine, a potom je prezentovano i kao solo instalacija.

⁷⁶⁶ Prema: http://www.christofmigone.com/html/projects_gallery/crackers.html (pristupljeno 18. decembra 2014).

Pošto je zglob mesto, kako Minjon objašnjava, na kojem „kosti artikulišu tenziju” i pošto osnovni zvuk potiče od stanovnika Otave, realizacijom ovog rada Minjon nastoji da napravi prikaz zvukovnog okruženja grada (pejzaž onih koji krckaju – „crackerscape”) koji ukazuje na gradske tenzije (između kontrolisanog i nekontrolisanog stanja, između reda i haosa i sl) (prema Sewell 2010, 60–5). U tom smislu, telo (u pokretu) je medij realizacije rada, ali i još jedna medijska forma njegovog postojanja. Tako Minjon objedinjuje dva pomenuta pristupa telu: prvi, karakterističan za grupu *Sensorband*, prema kojem telo deluje kao mesto rasprostiranja zvuka; drugi, svojstven Lajtneru, u čijoj osnovi je tretman tela kao mesta u kojem se zvuk rasprostire. Isti slučaj je u radu „I” (2003) zasnovanom na snimljenom i editovanom zvuku oka, čime se otkriva njegov skriveni zvukovni potencijal.⁷⁶⁷ Dok je u oba prethodna slučaja instalacija primarni medijski oblik za realizaciju ideje o zvuku, ovde audio izdanje (ili kako autor kaže, „audio komad”) predstavlja osnovu za instalaciju (2006) koja se zasnivala na emitovanju komada u galeriji kroz rupu na zidu.⁷⁶⁸ Minjon u radu *I* prelazi put od gledanja (oka), preko zvučanja (oka), do slušanja (uhom i okom?) i gledanja i slušanja (uhom i okom), čineći transmedijski/transumetnički, ali i trančulni obrt.

Nikola Bernije razrađuje ideju uvođenja stabilnih tonskih visina u polje eksperimentalnog rada sa zvukom koje je obično zasnovano na radu sa nefiksiranim visinama, i to u tri medijska konteksta – akustičkom, elektronskom i digitalnom, odnosno u vidu zvukovne i svetlosne instalacije/performansa i kompakt diskova/audio izdanja. Tako nastaju serije radova *Frequencies*. U prvom radu, *Frequencies (a)* (2012), Bernije razmišlja o ovom problemu i odnosu između muzike, zvuka, starih i novih tehnologija, a usled potrebe da izbegne upotrebu tradicionalnih instrumenata,⁷⁶⁹ Bernije se opredeljuje za eksperimentisanje sa zvučnim viljuškama jer je ovaj zvuk, s jedne strane, simbol tonalne muzike, a sa druge, nalikuje simbolu

⁷⁶⁷ ‘Nečujni’ zvuk tela, tačnije snimak usne duplje je materijal rada *It would smack of bodysnatching* (2000).

⁷⁶⁸ Isti medijski sled je u osnovi rada *Quieting* (2000) – od audio izdanja do instalacije (2006). Reč je o snimku pucnja topa koji se ispaljuje svakog dana u podne u Halifaksu, gradu u kojem je autor neko vreme živeo i čiji je „zvukovni portret” nameravao da realizuje. On to čini tako što zvuk ovog pucnja smešta u tišinu – od trideset šest numera, središnja numera se zasniva na zvuku, dok joj prethodi i sledi je isključivo tišina/zvuk tišine (okretanje diska). Realizujući album na kojem dominira tišina ‘presečena’ samo jednim zvukom, Minjon je želeo da ukaže na stanje šoka koje ovaj pucanj izaziva u realnim okolnostima, odnosno da akcentuje sam zvuk koji ne bi došao do izražaja da je kombinovan sa drugim zvukovima. Na taj način Minjon postavlja zvuk u tišinu i pravi okvir za slušanje (vidi i Voegelin 2010, 88-90).

⁷⁶⁹ Ipak, on se pita zbog čega se ovi zvukovi češće ne koriste za realizaciju zvukovnih radova jer ih odlikuje „tembr visoke klase” (prema Fischer 2011, 10).

elektronske muzike, sinusnom tonu (Bernier, prema Marletta 2013).⁷⁷⁰ Reč je o zvukovnom performansu (izvođenje zvukovne deonice, tj. audiovizuelne kompozicije uživo) zasnovanom na kombinaciji zvuka zvučnih viljuški i digitalnog zvuka kojeg izvođač pokreće posredstvom kompjutera.⁷⁷¹ Istovremeno on aktivira solenoide koji aktiviraju zvučne viljuške izložene u prostoru i povezane sa kontaktnim mikrofonom i postoljima sa kojih se emituje svetlost.⁷⁷² Zbog toga, on ovaj rad opisuje kao „ne baš minimalističku zvukovnu i svetlosnu kompoziciju”.⁷⁷³ Uprkos tome što je u realizaciju ovog rada krenuo od razmišljanja o zvuku i potrebe da problematizuje pitanje akustičkog zvuka, i što je, kako je sam istakao, njegov glavni medij zvuk, Bernije ipak ističe i vizuelnu komponentu. Jer, zbog sinhronizovanog i simultanog emitovanja zvukovnog i svetlosnog signala svaki zvuk ima svoj vizuelni pandan (na primer, 'treperav' zvuk usklađen je sa treperavim svetlosnim efektima; ritmičke strukture zvuka utiču na 'ritmizaciju' emitovanja svetlosti), pa je interakcija i kohezija između auditivne i vizuelne komponente podjednako važna kao i problematizacija pitanja akustičkog zvuka. Ovaj koncept ostaje osnova i za preostale verzije ovog rada (👁 48). Ako se setimo Lipmanovog pisanja o interakciji čula, ovde bismo mogli da primenimo njegovo tumačenje „međučulnog simbolizma”, tj. „međučulnih relacija”, prema kojem se auditivna i vizuelna dimenzija uodnošavaju na nivou reprezentativnosti (vidi Lippman 1999, 10–11).⁷⁷⁴ Verzija pod nazivom *Frequencies (synthetic variations)* (2013) takođe postoji kao zvukovni i svetlosni performans, ali i kao instalacija (a Bernije ga naziva i „audio-vizuelnom kompozicijom”). Rad čine kraće audio-vizuelne sekvence koje autor procesuiru u realnom vremenu i koje ukazuju na visok nivo interakcije između zvuka i svetlosti i njihove međusobne usklađenosti, čineći da „čujemo svetlost ili vidimo zvuk”.⁷⁷⁵ Zvukovni sloj rada je realizovan u potpunosti u digitalnom mediju (dominira zvuk gliča) i objavljen je i na CD-u (Entr'Acte). *Frequencies (light quanta)* (2014) je treća varijanta ovog rada sačinjena od stotinu zvukovnih i svetlosnih 'čestica' (poput kvantuma, najmanjih merljivih vrednosti energije) aleatorički organizovanih i izloženih u konstrukciji napravljenoj od stotinu providnih akrilnih

⁷⁷⁰ Pre toga, sa zvučnim viljuškama Bernije je eksperimentisao na albumu *Strings.lines* (2010).

⁷⁷¹ Kako Bernije ističe, on nastoji da problematizuje odnos između „digitalne elektronike i mehanike fizičkog sveta”. Jer, ideje za radove uvek pronalazi u fizičkom svetu, a realizuje ih kompjuterom (Bernier, prema Maletta 2013, 2).

⁷⁷² Solenoid je elektromagnetna naprava koja se sastoji od elektromagneta i pomičnog metalnog jezgra sa oprugom (sr.wikipedia.org).

⁷⁷³ Prema: <https://vimeo.com/48493242>; <https://www.youtube.com/watch?v=mlMUoyElzBQ> (pristupljeno 18. decembra 2014).

⁷⁷⁴ Vidi str. 164.

⁷⁷⁵ Prema: <http://www.nicolasbernier.com/page/works.htm> (pristupljeno 18. decembra 2014).

ploča. Ova verzija takođe postoji i kao kompakt disk izdanje *Frequencies (sound quanta)* (Farmacia901).

Na principu funkcionisanja solenoida nastao je i rad *Quartet to go* (2010), „elektronska audio-vizuelna kompozicija za dva solenoida, tekst koji se okreće i LED svetlost”, **Svetlane Maraš**.⁷⁷⁶ Mehanički pokreti solenoida koji udaraju u zid plastične kutije proizvode 'sitne' zvukove, tj. ritmičke paterne u kontinuiranoj repetitiji, kao lup, i istovremeno pokreću ceduljicu sa ispisanim tekstom („Carefully balanced on the edge of a hole in time”, Lawrence Weiner). Uz ovaj zvuk, čuje se i zvuk rotirajućeg motora. Kontaktne mikrofoni na poledini kutije amplifikuju proizvedene zvukove. Sadejstvo zvukovne i vizuelne komponente dovodi do ontološke trostrukosti/četvorostrukosti: rad funkcioniše najpre kao kompozicija koja je mišljena tako da je poseduje individua; potom, kao jednominutno izvođenje koje može da se predstavi na koncertu; i naposletku, kao instalacija. Konačno, ovaj rad postoji i kao (fizički) *objekat* koji ima, dakle, trostruku funkciju i značenje (☉ 49).⁷⁷⁷

Ako se uporede gorenavedeni primeri i primeri iz prethodne dve grupe radova/poetika (podsećam, one koja se odnosi na *performativnu zvukovnu umetnost/eksperimentalnu elektroniku/elektronsku muziku*, odnosno grupe u koju spadaju primeri *reprezentacijske zvukovne umetnosti/zvukovne skulpture/zvukovne instalacije*), mogu se uočiti zajedničke problemske oblasti: odnos između zvuka i prostora/okruženja, tretman/materijalizacija mikrozvukova, odnos između posmatrača/slušaoaca, odnosno njegovog tela i zvuka, interakcija između 'starih' i 'novih' medija/tehnologija, istraživanje procesa slušanja, proširenje čulnih okvira... Međutim, dok se u prva dva slučaja ovim problemima pristupa pretežno iz jednog smera – *performativnog* ili *reprezentacijskog*, u trećem tok problematizacije rada sa zvukom postaje višesmeran, pa samim tim kompleksniji i raznovrsniji. U njegovoj osnovi je transmedijska/transumetnička/trančulna ideja koja *performativnoj* i *reprezentacijskoj umetnosti* obezbeđuje prostor za zajedničko dejstvo. Ova, treća grupa poetika, stoga, sadrži paradigmatičke primere *zvukovne umetnosti* koji transparentno svedoče o prirodi sam prakse, o njenoj rizomskoj struktuiranosti, o njenoj

⁷⁷⁶ **Svetlana Maraš** (1985, Srbija) je po primarnoj vokaciji kompozitorica (Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu). Master studije završila je na Univerzitetu Alto (Helsinki Media Lab). Predstavlja se kao kompozitorica i *zvukovna umetnica*, koja deluje između oblasti eksperimentalne muzike, *zvukovne umetnosti* i novih medija. Svoj kreativni potencijal ispoljava u različitim oblicima – u vidu elektroakustičkih kompozicija, žive elektronike, performansa, interaktivnih *zvukovnih instalacija*, radiofonije, veb aplikacija, muzike za film i pozorište. Član je ansambla Studio 6 i ImprovE kolektiva. <http://www.svetlanamaras.com/>

⁷⁷⁷ Pitanjem tretiranja umetničkih ostvarenja kao fizičkih objekata Maraš se bavi u master tezi “Embodied Composition: Treatment and Meaning of Physical Object in Experimental Music and Sound Art” (2011).

transumetničkoj osnovi. Sve ovo ukazuje na mnoštvo mogućnosti koje zvukovna umetnost 'nudi' i 'otvara', što, de fakto, ovu praksu postavlja u središte savremene, aktuelne umetničke scene.

ZAKLJUČAK

*Ja mogu da čujem ono što vidim...
Ali, ja nikada ne mogu da vidim ono što čujem.*

(Mišel Grango, prema Nancy 2007, 10)

Na samom početku rada, podsetiću, navela sam jedan Fukoov citat – citat o savladavanju straha od početka; o savladavanju straha od izgradnje diskursa. Reč je o segmentu 'razgovora' između dva 'aktera': Želje i Institucije, tačnije segmentu koji se odnosi na odgovor Institucije Želji. Institucija je pozivala na izgradnju diskursa; diskursa koji pripada poretku zakona, ali koji isto tako pripada samo nama. Ono što je Želja želela nisam tada/tamo navela, možda zato što su njene reči poznate svakome ko je na početku: „Sama ne bih volela da stupim u taj rizični poredak diskursa; ne bih želela da imam ništa sa onim što je presudno i odlučujuće u njemu; želela bih da oko mene gradi tihu, duboku i beskonačno otvorenu prozirnost, u kojoj bi drugi odgovorili na moja očekivanja, i iz koje bi istine, jedna po jedna, izlazile. Htela bih samo, kao sretno nahoče, da se prepustim njemu i da me on nosi” (Fuko 1970/2007, 6). Kada sam se odlučila da kritički istražim odnos između muzike i *zvukovne umetnosti* sa muzikološke pozicije, odnosno da kao muzikolog pokušam da pišem o *zvukovnoj umetnosti* kao praksi koja se često vezuje za vizuelne umetničke sfere, našla sam se upravo u središtu ove konverzacije, tačnije u prostoru *između*: s jedne strane, pitala sam se da li je proučavanje jedne razuđene i raznolike prakse u nastajanju kao što je *zvukovna umetnost* muzikološka tema, te strahovala da li će moj izbor biti opravdan; sa druge strane, kao muzikolog, koji profesionalno deluje pri instituciji posvećenoj sticanju znanja o muzici, osetila sam potrebu, ali i obavezu, da govorim o praksama koje se zasnivaju na zvuku, kao primarno muzičkom materijalu. Zato sam ipak odlučila da savladam strepnju i da se upustim u kritička muzikološka istraživanja *umetnosti zvuka*. Na to me nije navela samo moja pozicija, već najpre sticaj istorijskih okolnosti koji je doveo do intenziviranja razmišljanja o zvuku.

Naime, može se reći da je ovaj proces počeo 1877. godine pronalaskom fonografa, kada je otkrivena mogućnost za materijalizaciju i reprodukciju zvuka. Upravo se tada i zbog toga formuliše nova kultura slušanja, slušanja u čijem središtu je sam zvuk, odnosno kultura koja preispituje pitanje hegemonije vizuelnog percipiranja sveta. Kako je rad sa zvukom, tj. slušanje zvuka u osnovi muzike, logično je bilo da proces 'jačanja' uha, ali i emancipacije zvuka počne

upravo na ovoj teritoriji. Međutim, usled intermedijjskog profilisanja pojedinih avangardnih pokreta, zvuk postaje materijal za eksperimentisanje i u drugim umetničkim oblastima – slikarstvu, poeziji, na filmu. Emancipacija zvuka – od zvuka određene visine do šuma/šuma kao buke, bila je u kauzalnoj vezi sa potrebom za preispitivanjem umetničkih kanona, pa je tako uporedo sa procesom 'oslobađanja' zvuka, tekao proces 'oslobađanja' muzike od, kako kaže Edgar Varez, „paralizovanog temperovanog sistema” (cit. Varèse i Wen-Chung 1939/1966, 12). Potraga za novim zvukovima koja se odigravala na tlu muzike, proširila se i u druge umetničke oblasti, pa je zvuk postao univerzalno sredstvo za redefinisavanje ustaljenih umetničkih koncepata i 'obračun' sa tradicijom. Ovo traganje nastavljeno je i u posleratnom periodu, kada je glavni tok emancipacije zvuka koji se odvijao na muzičkom planu, dobio i sporedni tok, u sferi vizuelnih (galerijskih) umetnosti (zahvaljujući umetnicima hepeninga, fluksusa, minimalistima, konceptualistima). Dok je dominantni pravac bio formiran oko ideje izjednačavanja statusa zvuka i tona istraživanjem svih zvukova oko nas, odnosno zvukova okruženja (ideje o zvukovima prostora), drugi je formiran sa idejom uvođenja zvuka u okruženje, tj. u prostor (ideje o prostorima zvuka). Tada se muzika, uobičajno sagledavana kao vremenska umetnost, susrela sa fenomenom prostora; istovremeno, vizuelne umetnosti kao prostorne umetnosti suočile su sa fenomenom vremena. Ovo susretanje i ukrštanje prve dve putanje zvuka, te recipročna razmena između njih, dovela je do formiranja trećeg puta, negde sredinom 1980-ih godina, u trenutku kada su se u celokupnoj umetničkoj ponudi 'množila' i presecala različita umetnička stremljenja. Treći put zvuka je put koji je postavio zvuk kao fenomen u centar kreativnog rada; treći put je put *umetnosti sa zvukom o zvuku* ili, drugim rečima, put *zvukovne umetnosti* (eng. sound art).

Iako je *zvukovna umetnost* profilisana negde u proširenim poljima muzike i vizuelnih umetnosti, negde na preseku ova dva 'skupa', ili možda čak, kako mnogi pisci na ovu temu tvrde, u preseku kao prostoru *između*, logično bi bilo pomisliti da muzika, kao starija *umetnost sa zvukom* (i umetnost sazvuca), tj. kao umetnost koja je razradila metodologiju za rad sa zvukom i koja zato prva polaže pravo na zvuk, može da pretenduje na osvajanje 'ingerencija' nad *zvukovnom umetnošću*. Upravo mi se ta misao javljala dok sam razmatrala diskurse o ovoj praksi (pre svega, anglo-američke kao dominantnije i dostupnije) jer su među njima bili upadljivi oni koji su ignorisali muzičku osnovu *zvukovne umetnosti*, a zastupali njegovu vizuelnu 'stranu'. Naime, analizirajući mrežu diskursa o ovoj praksi prepoznala sam sam tri modela za govor o *zvukovnoj umetnosti*: prvi model *zvukovnu umetnost* postavlja kao oblast koja egzistira *između*

umetničkih kategorija, pre svih, muzike i vizuelnih umetnosti; drugi u središte stavlja problematizaciju *zvukovne umetnosti* kao nemuzičke/vizuelne prakse; i, konačno, treći model koji *zvukovnu umetnost* postavlja u okvire/između muzičkih granica. Pošto je profilisanje ovih modela uslovljeno pozicijama sa kojih se piše o *zvukovnoj umetnosti* i pošto je treći model najmanje razrađen (a u kvantitativnom smislu, najmanje autora zastupa ovaj stav), shvatila sam da autori koji 'dolaze iz muzike' nisu pokazali interesovanje za ovu oblast, barem ne onoliko koliko autori iz sfere vizuelnih umetnosti. Kada je reč, u ovom kontekstu, o muzikolozima, njihov broj je neznatan (situacija je nešto bolja u germanskom diskursu o *zvukovnoj umetnosti* koji ipak, s obzirom na to da je manjinski, nije sasvim merodavan pokazatelj muzikoloških interesovanja). Iako sam pokušala da objasnim i razumem ovakvo stanje stvari, moja namera nije bila da sagledam uzrok ovih okolnosti, već benefite inkluzije muzikoloških kompetencija u sferu umetničkog rada sa zvukom, a možda kao najznačajniji onaj koji obezbeđuje novi ugao posmatranja *zvukovne umetnosti*. Takođe, nastojala sam da sagledam i interes muzikologije: muzikologija bi prihvatanjem *zvukovne umetnosti* kao predmeta proučavanja osvojila nove prostore istraživanja i proširila sopstvene okvire kompetencija. Moja ideja je bila, dakle, da razmotrim na koji način muzikologija kao nauka o muzici funkcioniše u mreži diskursa o *zvukovnoj umetnosti* i to putem referiranja na ono što im je zajedničko – na muziku. Tako se odnos između muzike i *zvukovne umetnosti*, kao 'starije' i 'mlađe' *umetnosti zvuka*, nametnuo kao centralni problem mog rada.

Na osnovu profilisanja diskurzivnih modela o disciplinarnom pozicioniranju *zvukovne umetnosti*, moguće je izdvojiti i modele govora o odnosu između muzike i *zvukovne umetnosti*, među kojima se, po toj analogiji, uočavaju takođe tri idejna uporišta, koja su bila i moja polazišta za razmatranje: a. *zvukovna umetnost* je nemuzička zvukovna praksa čija je aparatura srodnija vizuelnim umetnostima; b. *zvukovna umetnost* se sagledava kao pojava bliska muzici, tačnije elektronskoj eksperimentalnoj muzici; c. *zvukovna umetnost* je oblast rezistentna na klasifikacije, koja se račva u različitim/suprotnim smerovima, te se oslanja i na muzičke domete, kao i na domete vizuelnih umetnosti.

Iako bi se možda očekivalo da je drugi model/modalitet onaj koji je za mene jedino prihvatljiv, izuzetna 'elastičnost' koncepta *zvukovne umetnosti* ipak odbacuje jednosmerno i jednostrano rešenje. Binarni model (koji je, uostalom, delotvoran i u mnogim drugim sferama), isprva se pokazao kao funkcionalniji. Do binarnog obrasca došla sam preko formalističko-

fenomenološkog tumačenja *zvukovne umetnosti* kao *umetničke prakse zasnovane na zvuku* koji istovremeno postoji kao **materijal** umetničkog stvaranja i **objekat** ispitivanja i opažanja, pri čemu je akcenat kako na akustičkim, tako i na semantičkim kvalitetima zvuka. Tačnije, binarni obrazac sam formulisala iz ontološkog 'zaokruženja' ovog određenja koje podrazumeva sledeći niz dihotomno profilisanih teza: *zvukovna umetnost* postoji u **performativnom** i **reprezentacijskom** vidu; prvi vid je bliži muzici jer akcentuje muzičke principe i ideju *izvođenja* zvuka, a drugi vizuelnim umetnostima jer naglašava metodologiju vizuelnih umetnosti i koncept *predstavljanja* zvuka; dok *performativna zvukovna umetnost* postoji i izvan/bez prostora (što ne znači da prostor ne igra odlučujuću ulogu u percepciji auditivnog materijala), *reprezentacijska zvukovna umetnost* postoji u prostoru i sa prostorom, tj. *zbog* prostora; kada se u obzir uzme vremenska dimenzija, prva *zvukovna umetnost* postoji kao *vreme*, a druga *u vremenu*. Međutim, ovo dihotomno određenje nije uvek jasno profilisano jer u okviru jednog poetičkog konteksta *performativna* i *reprezentacijska zvukovna umetnost* mogu da deluju paralelno ili u međudejstvu – upravo se ovde otkriva 'kameleonsko lice' ove prakse. Zbog toga sam proširila/redefinisala binarni model uvođenjem modela **performativne i reprezentacijske/performativno-reprezentacijske zvukovne umetnosti**, stavljajući u njegovo središte sadejstvo ova dva lica *zvukovne umetnosti*, obezbeđeno (pre)ispitivanjem granica među njima kao posledicom preispitivanja granica same muzike i vizuelnih umetnosti. Ovu ternarnu sistematizaciju *zvukovne umetnosti* izvela sam imajući u vidu različite poetičke prakse, među kojima sam uočila tri grupe poetika: prvu koja akcentuje muzičko usmerenje *zvukovne umetnosti*, tj. performativni modalitet ove prakse, te fokusiranje na zvuk koji postoji kao audio zapis ili živo izvođenje; drugu koja akcentuje rad sa zvukom vođen vizuelnim iskustvom, u formi *zvukovne skulpture* i *zvukovne instalacije*; konačno, treća grupa poetika obuhvata/ukršta *performativni* i *reprezentacijski* rad sa zvukom, u simultanom ili interaktivnom odnosu, pri čemu su ovi odnosi često rukovođeni idejom remedijacije/transmedijacije.

Pošto sam konstatovala da je *zvukovna umetnost* praksa iza/izvan granica, formulisala sam je i kao *transmuzičku* i *transvizuelnu* praksu, odnosno kao **transzvukovnu umetnost**, a umetnika koji u tom kontekstu radi sa zvukom kao *transumetnika zvuka*. U tom smislu, *transzvukovna umetnost* je rezultat međuodnosa muzike/*transmuzike* i vizuelnih umetnosti/*transvizuelnih umetnosti*, kako u formalnom smislu – razradom ideje performativnosti vizuelnog, odnosno reprezentativnosti auditivnog, tako i u perceptivnom smislu (jer *zvukovna*

umetnost počiva na međučulnoj interakciji, podstičući transčulnu percepciju, koja naročito dolazi do izražaja usled intenzivnijeg sadejstva dimenzija prostora i vremena, pa je to jedan od preduslova za razumevanje ove prakse). Ovakvom postavkom, naglašavam, nisam želela da formulišem zaokruženu definiciju. Pre sam nastojala da ponudim novu vizuru za posmatranje *zvukovne umetnosti* koja nas ne usmerava samo ka pitanju „Šta je *zvukovna umetnost*?” (i isključivo na bavljenje ontologijom *zvukovne umetnosti*), već nas navodi da se zapitamo na koji način *zvukovna umetnost* funkcioniše (što podrazumeva i sagledavanje ove prakse iz fenomenološke vizure).

Imajući sve pomenuto u vidu, može se nametnuti pitanje zbog čega sam se u ovom, izrazito pluralnom umetničkom okruženju, operdelila baš za problematizaciju odnosa između muzike i *zvukovne umetnosti*. Ova odluka je doneta mnogo pre početka pisanja ovog rada, u trenutku kada sam se opredelila da muzikologija bude oblast mog delovanja. Dakle, muzikološka pozicija sa koje pišem me najpre usmerila ka sagledavanju ovog odnosa. Ali, to ne bi bilo moguće da ne postoje objektivne činjenice na osnovu kojih se ove dve prakse mogu dovesti u vezu. Pored samog zvuka kao glavnog vezivnog elementa, diskursi o muzici/oko muzike to potvrđuju. Upravo u ovoj sferi, tačnije u napisima o muzici koji su nastajali uporedo sa profilisanjem *zvukovne umetnosti*, a u kontekstu preispitivanja samog koncepta muzike i njegovog statusa u svetu umetnosti, odnosno okretanja/vraćanja muzike zvuku, pronašla sam opravdanje i podstrek za povezivanje ove dve prakse.

Naime, savremeni diskursi o muzici, tj. diskursi nastajali posle 1990-ih 'otkrivaju' muziku kao pluralno polje delovanja, kao promenljivu i višeznačnu praksu čije određenje nije fiksirano, već zavisno od individualne tačke posmatranja. Ovakvo tumačenje proisteklo je, između ostalog, usled umrežavanja muzike sa drugim disciplinama, te njenog *postajanja* delom višemedijske ciline, a u trenutku kada se intenzivira hibridizacija umetničkih praksi i razvoj novih medija. U ovim okolnostima, obeleženim višemedijskim 'trendovima', muzika je težila ka proširenju sopstvenih ingerencija i ostvarivanju 'dijaloga' sa drugim umetničkim praksama, ali, važno je reći, čuvajući zvuk kao medij stvaranja. Muzika tada gubi jedninu. Ona se deli, ona se množi na mnoštvo muzika koje, uprkos tome, zvuk i slušanje zadržavaju kao svoju osnovu. Muzika, drugim rečima, postaje praksa koja pokazuje dovoljnu fleksibilnost i propustljivost granica za uspostavljanje 'komunikacije' sa *zvukovnom umetnošću*. Upravo je to bio moj cilj – da pokažem da muzika može da stupi u interakciju sa *zvukovnom umetnošću*, te da joj tako

obezbedim mesto (koje zaslužuje) u svetu umetničkih praksi rada sa zvukom. Ulazak muzike u ovaj prostor otvorio je mogućnost za uvođenje muzikološkog diskursa u mrežu diskursa o *zvukovnoj umetnosti*, zbog čega sam se i opredelila da muzikološka znanja i kompetencije primenim na sagledavanje ove prakse, ali i da ih 'ukrstim' sa modelima iz drugih disciplina, kao što je istorija umetnosti (što i nije bilo tako teško ako imamo u vidu interdisciplinarnu profilisanost i 'otvorenost' muzikologije). Za to se nisam odlučila kako bih odbranila nepravедno zapostavljenu muziku ili kako bih isključivo promovisala muzikološku reč, već kako bih pokazala da *zvukovna umetnost* nije jednostrana pojava.

Iako sam u početku mislila da sam usamljena u ovakvom načinu razmišljanja, u međuvremenu se ispostavilo da je odnos između muzike i *zvukovne umetnosti* postao tema za diskusiju, odnosno da je muzika postala okvir za problematizaciju *zvukovne umetnosti*. O tome, kao što sam navela, svedoči broj časopisa *Leonardo Music Journal* iz 2013. godine koji je bio posvećen *zvukovnoj umetnosti* kao „prepoznatljivom muzičkom žanru”, ili broj časopisa *Organised Sound*, posvećen problematizaciji kontinuiteta između muzike i *zvukovne umetnosti*, a koji je u pripremi za 2015. godinu, kao i konferencije koje postavljaju muziku i *zvukovnu umetnost* kao predmete istraživanja, čiji se broj uvećava. Ovo je još jedan pokazatelj da je diskurs o *zvukovnoj umetnosti* u procesu permanentnog postajanja, ali i *transformisanja*, baš kao i diskurs same muzikologije (što, jasno je, nije radikalna obrt, već logičan ishod reproblemizacije koncepta muzike koji je počeo upravo sa procesom emancipacije zvuka, te aproprijacije strategija drugih disciplina). Stoga, postavlja se pitanje: da li je muzikologija danas pred novim izazovima, pred izazovima koji zahtevaju ponovno pre/ispitivanje njenih granica i njihovo redefinisavanje koje bi moglo da vodi ka njenoj transformaciji/dekonstrukciji od nauke o muzici do nauke o umetnostima zvuka i zvuku samom ili čak do transdisciplinarne prakse koja će menjati 'lica', strategije, metode prateći razvoj/mutacije muzike/umetničkih praksi sa zvukom? Prihvatimo li konstataciju da muzika može da bude i *transmuzika* – muzika s druge strane Muzike koja istovremeno ostaje kod sebe i odlazi od sebe, da li bismo onda mogli da kažemo da i muzikologiju čeka ista sudbina? Ako se danas rešava ono što će se desiti za pedeset ili sto godina, kako kaže Atali, možda je upravo ovo trenutak u kojem treba da donesemo takvu odluku.

Literatura

Abott, Helen. 2009. *Between Baudelaire and Mallarmé: Voice, Conversation, and Music*. Farnham: Ashgate.

Abreu, Manuel Arturo. 2008. "Hearing Hearing: A Review of Jacob Kirkegaard's Labyrinthitis (2008)."

<http://htmlgiant.com/reviews/hearing-hearing-a-review-of-jacob-kirkegaards-labyrinthitis-2008/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

Adams, Courtney S. 1995. "Artistic Parallels between Arnold Schoenberg's Music and Painting (1908–1912)." *College Music Symposium* vol. 35: 5–21.

Ades, D. 1980. "The Transcendental Surrealism of Joseph Cornell." U *Joseph Cornell*, katalog sa izložbe. New York.

Adorno, Theodor W. 1934/1990. "The Form of the Phonograph Record." *October* vol. 55: 56–61.

———. 1968. *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit.

———. 1995. "On Some Relationships between Music and Painting." *The Musical Quarterly* vol. 79 (1): 66–79.

Agawu, Cofi. 1997. "Analyzing Music under the New Musicological Regime." *The Journal of Musicology* vol. 15 (3): 297–307.

Alarcón, Miguel Molina. 2008. *Baku: Symphony of Sirens: Sound Experiments in The Russian Avant-Garde. Original Documents and Reconstructions of 72 Key Works of Music, Poetry and Agitprop from the Russian Avantgardes (1908–1942)*. London: ReR Megacorp.

Albritton, Ann. 2013. "A Conversation with Zimoun: With and Between Contradictions." *Sculpture Magazine*. http://www.sculpture.org/documents/scmag13/apr_13/fullfeature.shtml (pristupljeno 22. decembra 2014).

Aldrich, N. B. 2003. "What is Sound Art." Interviews with Jeph Jerman, Annea Lockwood, Chris Mann, Alvin Lucier, Stephen Vitiello. <http://soundartarchive.net/articles/Aldrich-2003-What%20is%20Sound%20Art.pdf> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Alperson, Philip. 1980. "Musical time and music as an art of time." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 (4): 407–417.

———. ur. 1987. *What is Music? An Introduction to the Philosophy of Music*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press.

- . 1992. "The Arts of Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50 (3): 217–230.
- Antheil, George. 1936/2004. "Letter to Nicolas Slonimsky." U *Modernism and music, an anthology of sources*. ur. Daniel Albright. Chicago: University of Chicago Press.
- . 1953/2004. "Composer's Notes on 1952–53 Re-Editing [of Ballet Mécanique]." U: *ibid.*
- Aristotel. 1979. *Fizika*. Zagreb: Globus.
- Atali, Žak. 1983. *Buka: ogled o ekonomiji muzike*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Atali, Jacques. 2009. *Noise – The Political Economy of Music*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Atali, Žak. 2010. *Kratka istorija budućnosti*. Beograd: Arhipelag.
- Ball, Hugo. 1916/1996. *Flight out of time, Dada diary*. ur. John Elderfield. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Balla, Giacomo i Depero, Fortunato. 1915/2009. "Futurist Reconstruction of the Universe." U *Futurism, an anthology*. ur. Lawrence Rainey, Christine Poggi i Laura Wittman. New Haven & London: Yale University Press.
- Bandt, Ros. 2006. "Sound Installation: Blurring the Boundaries of the Eye, the Ear, Space, and Time." *Contemporary Music Review* vol. 25 (4): 353–365.
- Bart, Rolan. 2010. *Zadovoljstvo u tekstu & Varijacije o pismu*. Beograd: Službeni glasnik.
- Barthelmes, Barbara. 2006. "Sound Art in Musicological Discourse – From Synaesthesia as a Symbol Forming Process to Sound Art as a Genre [Sound Art – Klangkunst im musikwissenschaftlichen Diskurs]." U *Sound Art – Zwischen Avantgarde und Popkultur*, ur. Anne Thurmman-Jajes, Sabine Breitsameter and Winfried Pauleit. Cologne: Salon Verlag.
- Baschet, Francois. 1975. "Structures Sonores and the Future." U *Sound Sculpture*. ur. John Grayson. Vancouver: ARC Press.
- Baschet, Bernard. 1975. "Structures Sonores." U John Grayson, ur. *Ibid.*
- Baschet, François i Bernard. 1987. "Sound Sculpture: Sounds, Shapes, Public Participation, Education." *Leonardo* 20 (2): 107–114.
- Basinski, William. 2012a. "Time Becomes a Loop. William Basinski Interviewed." Intervju realizovao John Doran. *The Quietus*, <http://thequietus.com/articles/10680-william-basinski-disintegration-loops-interview> (pristupljeno 22. decembra 2014).

———. 2012b. “Fifteen Questions with William Basinski. Create and disintegrate.” Intervju realizovao Thobias Fisher. *Fifteen Questions*, <http://15questions.net/interview/fifteen-questions-william-basinski/page-1/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

———. 2012c. “William Basinski Interview: ‘I wish I never had to talk about 9/11 again, you know?’” Intervju realizovao Jakob Dorof. <http://www.tinymixtapes.com/features/william-basinski> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Bate, Šarl. 1978. *Lepe umetnosti svedene na zajednički princip*. Beograd: Nolit.

Bates, Enda. 2009. *The Composition and Performance of Spatial Music*. Doktorska disertacija, rukopis. University of Dublin, Trinity College.

Bayle, François. 1999. “Schaeffer phonogène.” U *Oùir, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. ur. Jean-François, Augoyard, François, Bayle i Sylvie Dallet. Paris: INA – GRM/Buchet – Chastel.

Bendorf, Ed i Fischer, Tobias. “Interview with Jana Winderen.” <http://www.tokafi.com/15questions/interview-jana-winderen/> (pristupljeno 26. decembra 2014).

Belančić, Milorad. 2009. *Smrt slike – ogledi iz filozofije umetnosti*. Beograd : Krug.

Bernardini, Nicola. 2008. “Erik Satie’s Musique d’Ameublement, some ninety years later.” http://www.academia.edu/166786/Erik_Satie_s_Musique_d_Ameublement_some_ninety_years_later (pristupljeno 26. decembra 2014).

Benjamin, Walter. 1936/1993. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” U *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*. ur. Charles Harrison i Paul Wood. Oxford/Cambridge : Blackwell.

Bergson, Henri. 1922/2002. “Duration and Simultaneity, With Reference to Einstein’s Theory.” *Key Writings*. ur. K.A. Pearson i J. Mullarkey. Continuum: New York.

Bertoia, Harry. 1975. “Sounding Sculptures.” U John Grayson, ur. Op. cit.

———. 1987/2011, “Why is Sound Left Outside?” U *Sounds*, ur. Caleb Kelly. London/Cambridge: Whitechapel Gallery i MIT Press.

Berger, Arthur. 2002. *Reflections on American Composer*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Bértola, Elena de. 1972. “On Space and Time in Music and the Visual Arts.” *Leonardo* vol 5: 27–30.

Bey, Thomas i Bailey, William. 2008. *Micro Bionic. Radical Electronic Music and Sound Art in the 21st Century*. Belsona Books.

- Bijsterveld, Karin. 2008. *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge: MIT Press.
- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art – A Critical History*. London: Routledge.
- . 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso.
- Bleking, Džon. 1992. *Pojam muzikalnosti*. Beograd: Nolit.
- Blessner, Barry. 2007. *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge/London: MIT Press.
- Bodin, Lars-Gunnar. 1992. “An Introductory Commentary on Swedish Text-Sound Compositions”, U *The Pioneers: Five Text-Sound Artists*, ur. Lars-Gunnar Bodin. Stockholm: Phono Suecia. Programska knjižica CD-a.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*, prevela s francuskog Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.
- Bohman, Philipp V. 1999. “Ontologies of music.” U *Rethinking Music*. ur. Nicholas Cook i Mark Everist. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Bolter, David Jay i Grusin, Richard. 1996. “Remediation.” *Configurations* 4.3: 311–58.
- Boulez, Pierre. 1986. “Berlioz and the realm of the imaginary.” U *Pierre Boulez: Orientations: Collected Writings*. ur. Jean-Jacques Nattiez. London/Boston: Faber & Faber.
- Bozzi, Nicola. 2013. “See the Silence. Sarah von Sonsbeeck.” *Metropolis M*, <http://metropolism.com/magazine/2012-no1/zie-de-stilte/english> (pristupljeno 18. decembra 2014).
- Brewster, Brill i Broughton, Frank. 1999. *Last night a DJ saved my life*. Chatham: Headline Book Publishing.
- Bulez, Pjer. 1996. “Gustav Maler – naš savremenik.” *Muzički talas* 1–3: 88–93.
- Brown, Richard H. 2012. “The Spirit inside Each Object: John Cage, Oskar Fischinger, and ‘The Future of Music’.” *Journal of Society for American Music* vol. 6 (1): 83–113.
- Bourriaud, Nicolas. 2008. “Relational Aesthetics: Art of the 1990s.” U *Right About Now: Art & Theory Since the 1990s*, ur. Margriet Schavemaker i Mischa Rakier. Amsterdam: Valiz.
- Bowman, Wayne D. 1998. *Philosophical Perspectives On Music*. Oxford: Oxford University Press.

Božanić, Mina. 2014. "Fenomenološko-semiotička interpretacija muzičkog prostora: prostor kao paradigma mišljenja, razumevanja i tumačenja muzike 20. veka." Esej iz kursa Estetika, poetika i stilistika savremene muzike 1, rukopis, http://www.academia.edu/6784099/Fenomenolo%C5%A1kosemioti%C4%8Dka_interpretacija_mu%C4%8Dkog_prostora (pristupljeno 26. decembra 2014).

Budd, Malcolm, 2003. "Musical movement and aesthetics metaphors." *British Journal of Aesthetics* vol. 43 (3): 209–223.

Busoni, Ferruccio. 1911. *Sketch of a New Esthetic of Music*. New York: G. Schirmer.

———. 1989/1990. "Nacrt nove estetike glazbe." *Zvuk* br. 4 i 5: 43–51 i 31–39.

Cabrera, Densil. 1994. *Sound Space and Edgard Varèse's Poème Electronique*. Master rad, Sidnej, Univeristy of Technology.

Cage, John. 1957/1961. "Experimental music." *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

———. 1958/1961. "Edgard Varèse." U *ibid.*

———. 1937/2011. "The Future of Music: Credo." U *Sounds*, ur. Caleb Kelly. London/Cambridge: Whitechapel Gallery i MIT Press.

Cage, John i Kostelanetz, Richard. 1986. "A Conversation about Radio in Twelve Parts." *Musical Quarterly* 72 (2): 216–227.

Campeato, Lillian. 2009. "A Metamorphosis of the Muses: Referential and conextual aspects in Sound Art." *Organised Sound* 14 (1): 27–37.

———. 2011. "The paradoxical role of noise in music." Proceedings of the 4th International Conference of Students of Systematic Musicology, Cologne, Germany, October 5-7, 2011.

Cairns, Gregory John. 2009. *This is a journey into sound/Bring the noise*. Master teza, Massey University, Wellington, New Zealand.

Cardiff, Janet i Miller, George Bures. 2001. "Pleasure Principals: The Art of Janet Cardiff and George Bures Miller." *Border Crossings* 78. <http://bordercrossingsmag.com/article/pleasure-principals-the-art-of-janet-cardiff-and-george-bures-miller> (pristupljeno 18. decembra 2014).

Carol-Bérard. 1929/2012. "Recorded Noises – Tomorrow's Instrumenatation." *Music, Sound, and Technology in America – A Documentary History of Early Phonograph, Cinema, and Radio*. ur. Timothy D. Taylor, Mark Katz i Tony Grajeda. Durham i London: Duke University Press. Kindle izdanje.

Carrà, Carlo. 1913/2009. "The Painting of Sound, Noises, and Smells." U Lawrence Rainey, Christine Poggi i Laura Wittman, ur. New Haven & London: Yale University Press.

Carroll, Noël. 1999. *Philosophy of Art*. London i New Yoek: Routledge.

———. 2000. "Introduction." U *Theories of Art Today*. ur. Noël Carroll. Madison: The University of Wisconsin Press.

Carter, David. 2009. "Surface Noise: A Cagean Approach to Electronica." <http://popular-musicology-online.com/issues/01/carter-01.html> (pristupljeno 16. decembra 2014).

Carver, Anthony F. 1975. "The Psalms of Willaert and his North Italian Contemporaries." *Acta Musicologica* vol. 47: 270–83.

Casati, Roberto i Dokic, Jérôme. 2009. "Some Varieties of Spatial Hearing." U *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. ur. Matthew Nudds i Casey O'Callaghan. Oxford: Oxford University Press.

Cascella, Daniela. 2011/2012. "Interview". *Ear Room*. <https://earroom.wordpress.com/2012/09/01/daniella-cascella/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Cascone, Kim. 2000. *The Aesthetics of Failure*. Cambridge: The MIT Press.

Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Chapman, Owen. 2011. "The Elusive allure of 'Aura': Sample-based music and Benjamin's practice of Quotation." *Canadian Journal of Coumunication* vol 36: 243-261, <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/2081/2250> (pristupljeno 26. decembra 2014).

Chessa, Luciano. 2012. *Luigi Russolo, Futurist. Noise, Visual Arts, and the Occult*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Cisneros, Roc Jiménez de. 2008. "Francisco López." *Avant #*. <http://rwm.macba.cat/en/398> (pristupljeno 26. decembra 2014).

Clingerman, Forrest. 2004. "Book Profile: *Hand to Hand* (Jean-Louis Chrétien)." *Journal for Cultural and Religious Theory* vol. 6 (1): 133–138.

Cluett, Seth. 2013. "On Sound. Richard Gareth in Conversation with Seth Cluett." *ArtPulse Magazine*. <http://artpulsemagazine.com/on-sound-richard-garet-in-conversation-with-seth-cluett> (pristupljeno 18. decembra 2014).

Collins, Nicolas. 2006. "Introduction." *Leonardo Music Journal* 23, <http://leonardo.info/lmj/lmj23-collins-intro.html> (pristupljeno 26. decembra 2014).

- Concannon, Kevin. 1990/1994. "Cut and Paste: Collage and the Art of Sound." U *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-garde*. ur. Kahn, Douglas i Whitehead, Gregory. Cambridge/London: MIT Press.
- Conor, Steven. 2005/2011. "Ears Have Walls: On Hearing Art." U Caleb Kelly, ur. Op. cit.
- . 1999. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Cook, Nicholas. 1990. *Music, Imagination, and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- . 1998. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Clarendon Press.
- . 2000. *Music – A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cox, Christoph. 2004. *Audio files. Sound Art Now: An online symposium*. <http://www.artforum.com/index.php?pn=symposium&id=6682>, pristupljeno 5. novembra 2014.
- Cox, Christoph i Warner, Daniel, ur. 2005. *Audio culture: readings in modern music*. New York/London: Continuum.
- Cox, Christoph. 2005. "On Time: The Loop and the Line." Esej iz kataloga sa izložbe *Group Loop*.
- . 2006/2011. "From Music to Sound – Being as Time in the Sonic Arts." U Caleb Kelly, ur. Op. cit.
- . 2009a. "Sound Art and the Sonic Unconscious." *Organised Sound* 14 (1): 19–26.
- . 2009b. "Installing Duration. Time in the Sound Works of Max Neuhaus." U *Max Neuhaus*, ur. Lynn Cooke. New Haven: Yale University Press.
- . 2011. "Beyond Representation and Signification – Toward a Sonic Materialism." *Journal of Visual Culture* vol. 10 (2): 145–161.
- . 2013. "Sonic Philosophy." *Artpulse* No. 16 (4). <http://artpulsemagazine.com/sonic-philosophy>, (pristupljeno 26. decembra 2014).
- Cowell, Henry. 1923/2005. "The Joys of Noise." U Christoph Cox i Daniel Warner, ur. Op. cit.
- . 1931/2012. "Music of and for the Records." U Timothy D. Taylor, Mark Katz i Tony Grajeda, ur. Op. cit.
- Cowley, Julian. 2013. "Object-based electronic music." *Musicworks* no. 115. http://www.nicolasbernier.com/doc/press_bernier.pdf (pristupljeno 18. decembra 2014).

Crowley, David. 2012. *Sounding the Body Electric: Experiments in Art and Music in Eastern Europe 1957–1984*. Łodzi: Muzeum Sztuki.

Cvejić, Bojana. 2001. „Blizu i daleko: *Nokturno beogradskog proleća 1999. godine* za kamerni ansambl, živu elektroniku i audio traku Srđana Hofmana.” *Novi zvuk* br. 17: 61–7.

———. 2004. *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage*, Beograd: SKC

Dahlhaus, Carl. 1985/2009. “Što je glazba?”, U Dahlhaus, Carl i Eggebrecht, Hans Heinrich. *Što je glazba?*, ur. Nikša Gligo. Zagreb: HDGT.

———. 1967/1992. *Estetika muzike*, prevela sa nemačkog Vera Stojić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Daniels, Dieter, Naumann, Sandra i Thoben, Jan. ur. 2010. *Audiovisuology: An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*. Keln: Verlag der Buchhandlung Walter Köning.

Danto, Arthur C. 1974. “The Transfiguration of the Commonplace.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* no. 33: 139–148.

———. 1986. “The End of Art.” U *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.

Davies, Hugh. 2013a. “Sound sculpture.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47630> (pristupljeno 10. avgusta 2013. godine).

———. 2013b. “Sound and Art.” *Grove Music Instruments. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47630> (pristupljeno 10. avgusta 2013. godine).

Davis, Mary. E. 2007. *Erik Satie*. London: Reaktion Books.

Davies, Stephen. 1993. “Representation in Music.” *Journal of Aesthetic Education* vol. 27 (1): 16–22.

———. 1994. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

———. 2003. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford/New York: Oxford University Press.

———. 2008. “Musical works and orchestral colour.” *British Journal of Aesthetics* vol. 48 (4): 363–375.

———. 2012. “On defining music.” *The Monist* 95 (4): 535–555.

Delehanty, Suzanne. 1981/2013. “Soundings.” U *Sound by Artists*, ur. Dan Lander i Micah Lexier. Toronto: Blackwood Gallery.

- Deleuze, Gilles i Guattari, Felix. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, New York/London: Continuum
- Delez, Žil i Gatari, Feliks. 1998. *Kafka*, prevela s francuskog Slavica Miletić. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- . 2012. “Rizom.” U *Moć/Mediji&*. ur. Jelisaveta Blagojević, Čekić Jovan. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije.
- Delez, Žil. 2009. *Razlika i ponavljanje*. Beograd: Fedon
- . 2010. *Pregovori, 1972–1990*. Loznica: Karpos
- Demers, Joanna Teresa. 2010. *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Denegri, Ješa. 1996. *Sedamdesete: teme srpske umetnosti – nove prakse (1970–1980)*. Novi Sad: Svetovi.
- Derkert, Jacob i Engström, Andreas. 2003. “Musik igår, ljudkonst idag!” *Nutida Musik*, no. 3.
- Derrida, Jacques. 1976. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- . 1987. *The Truth in Painting*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Descartes, René. 1998. “Optics.” U *The Visual Culture Reader*. ur. Nicholas Mirzeoff. London: Routledge.
- Deupree, Taylor. s.a. “Fifteen Questions with Taylor Deupree – Master of the Microcosm.” Fifteen Questions. Intervju realizovao Thobias Fisher. <http://www.15questions.net/interview/fifteen-questions-taylor-deupree/page-1/> (pristupljeno 28. decembra 2014).
- Dibbets, Karel. 1999. “Hight-tech Avant-garde: Philips radio.” U *Joris Ivens and the documentary context*. ur. Kees Bakker. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Diederichsen, Diedrich. 2002. “Digital Electronic Music: Between Pop and Pure Mediality. Paradoxical Strategies for a Refusal of Semantics.” U *Sonic Process*, ur. Christine van Assche. Barcelona: MACBA.
- Difren, Mikel. 1989. *Oko i uho*. Banjaluka: Glas.
- Dodd, Julian. 2007. *Works of Music, an Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press.
- Dolar, Mladen. 2006. *A voice and nothing more*. Cambridge/London: MIT Press.

———. 2011. “The burrow of sound”. <http://saltonline.org/media/files/232.pdf> (pristupljeno 3. novembra 2014).

Doyle, Tracy A. 2005. *Erik Satie's Ballet Parade: An Arrangement for Woodwind Quintet and Percussion with Historical Summary*. Doktorska disertacija, rukopis. Louisiana State University.

Draxler, Helmut. 2009/2011. “How Can We Perceive Sound as Art?”. U Caleb Kelly, prir. Op. cit.

Drobnick, Jim. 2004. “Listening Awry.” U *Aural Cultures*, ur. Jim Drobnick. Toronto: YYZ Books.

Drott, Eric. 2009. “The Politics of *Presque rien*.” U *Sound Commitments: Avant-garde and the Sixties*. ur. Robert Adlington. Oxford: Oxford University Press.

Dzuverovic, Lina. 2007. “The love affair between the museum and the arts of sound. But will it last?”, <http://sound-art-text.com/post/33226787316/the-love-affair-between-the-museum-and-the-arts-of> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Duchamp, Marcel. 1912-21/1994. „Sculpture musicale.” U *Duchamp du signe: escrit*, ur. Michel Sanouillet. Paris: Champs/Flammarion.

Dufrenne, Mikel. 1973. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.

Dunn, David. 1997. “Nature, Sound Art and the Sacred.” *Terra Nova: Nature and Culture* 2 (3): 60–71.

Eggebrecht, Hans Heinrich. 1985/2009. “Što je glazba?”. U Dahlhaus, Carl i Eggebrecht, Hans Heinrich, op. cit.

———. 2010. *Understanding Music: The Nature and Limits of Musical Cognition*. Farnham: Ashgate.

Eloy, Céline. 2010. “Le son peut-il être spectaculaire? L'exemple de l'art sonore.” *CeROArt/Conservation, Exposition, Restauration d'objets d'art*, No. 5, <http://ceroart.revues.org/1477> (pristupljeno 26. decembra 2014).

Emmerson, Simon. 2007. “Interview.” U *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design*, prir. Tony, Gibbs. London/New York: AVA Publishing.

Emmerson, Simon i Smalley, Denis. 2013. “Electro-acoustic music.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*. http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08695?q=electro-acoustic+music&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit (pristupljeno 26. decembra 2014).

English, Lawrence. 2010. "Interview." <https://earroom.wordpress.com/2010/05/01/lawrence-english/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Engström, Andreas i Stjerna, Åsa. 2006. "Ljudkonst – den svenska modellen [Sound Art – the Swedish Model]." *Nutida Musik* vol.4: 1.

Engström, Andreas i Stjerna, Åsa. 2009. "Sound Art or *Klangkunst*? A reading of the German and English literature on sound art." *Organised Sound* 14 (1): 11–8.

Eno, Brian. 2005. "The Studio as Compositional Tool." U: Cox i Warner, ur. Op. cit.

Epstein, David. 1995. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirmer Books.

Erlmann, Veit. 2010. "But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses." U *Hearing Cultures, Essays on Sound, Listening, and Modernity*, ur. Veit Erlmann. Oxford/New York: Berg.

d'Esquiván, Julio. 2009. "Sound art (?) on/in Film." *Organised sound* 14 (1): 65–73.

Fischer, Tobias. 2011. "Interview with Nicolas Bernier." <http://www.tokafi.com/15questions/interview-nicolas-bernier/> (pristupljeno 23. decembra 2014).

Fennsz, Christian. 2002. "Interview." Intervju je realizovao Mark Richardson. <http://pitchfork.com/features/interviews/5853-fennsz/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Filipović, Andrija. 2012. "Noise and *Noise*: The Micropolitics of Sound in Everyday Life." *New Sound* 39 (1): 15–29.

Feldman, Morton. 1985/2004. "Time Canvas." U Daniel Albright, ur. Op. cit.

Fokner, Vilijam. 1929/2004. *Buka i bes*, preveo sa engleskog Božidar Marinković. Beograd: Biblioteka Novosti.

Föllmer, Golo. 1999. "Klangorganisation in öffentlichen Raum [Sound Organisation in Public Spaces]." U *Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume*. ur. Helga de la Motte-Haber. Laaber: Verlag.

———. 2007. "Audio Art." *Medien Kunst Netz/Media Art Net*, http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/audio/, (pristupljeno 26. decembra 2014).

———. 2010. "Sound Art." U *Audiovisuology: An Interdisciplinary Survey of Audiovisual Culture*. ur. Dieter Daniels, Sandra Naumann i Jan Thoben. Keln: Verlag der Buchhandlung Walter Köning.

Fontana, Bill. 1996. "Borrowed Landscapes: The Sound Sculptures of Bill Fontana, 1973 to 1996." <http://www.resoundings.org/PDF/fontanasoundsculpture.pdf> (pristupljeno 26. decembra 2014).

———. 1987. "The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture." *Leonardo* vol. 20 (2): 143–7.

Forrest, Nicholas. 2013. "Ryoji Ikeda: Artistic Genius or Maths Magician." <http://au.blouinartinfo.com/news/story/922562/ryoji-ikeda-artistic-genius-or-maths-magician> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Forgács, Éva. 1995. *The Bauhaus – Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Ceu Press.

Foucault, Michel. 1967/1984. "Of Other Spaces, Heterotopias." *Architecture, Mouvement, Continuité* 5: 46-49.

Frank, P. 2005. "The Arts in Fusion: Intermedia Yesterday and Today." U *Intermedia: Enacting the Liminal*. Peter Klaus i Breder Hans Busse, ur. Dortmund: Dortmunder Schriften zur kunst.

Fried, Michael. 1967/1993. "Art and objecthood." U Harrison i Wood, ur. Op. cit.

Fuko, Mišel. 1998. *Arheologija znanja*. Beograd: Plato

———. 2007. *Poredak diskursa* (Pristupno predavanje na Kolež de Fransu, 1970), preveo Dejan Aničić. Beograd: Karpos

———. 1976/2012. "Razgovor sa Mišelom Fukoom." U *Moć/Znanje: Odabrani spisi i razgovori 1972–1977*. Novi Sad: Mediteran Publishing.

Furlong, William. 1994. *Audio Arts: discourse and practice in contemporary art*. New York: St. Martin Press.

———. 2006. "Interview." <http://www.ecopolis.org/embodying-sound-an-interview-with-bill-furlong-audio-arts/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Garro, Diego. 2012. "From Sonic Art to Visual Music: Divergences, Convergences, Intersections." *Organised Sound* 17 (02): 103–113.

Geha, Catie. 2012. "Interview with Stephen Vitillo." <http://glasstire.com/2012/07/22/interview-with-stephen-vitiello/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Ghikas, Panos. 2004. *Forming a musical language: compositional research on notions of structure and material and on associations between music, poetry, and film*. Doktorska disertacija, rukopis. Goldsmiths College, University of London.

Gibbs, Tony, prir. 2007. *The Fundamentals of Sonic Art and Sound Design*. London/New York: AVA Publishing.

Gillies, Samuel i Vickery, Lindsay. 2013. "Reflections on the Constructions of Meaning Through Immanent Visual Association: Works by Edgard Varèse, Bill Viola, Alva Noto Curtis Roads, and Brian O'Reilly." Edith Cowan University, Research Online. <http://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1273&context=ecuworks2013> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Gligo, Nikša, ur. 2009. "Riječ urednika." U Dahlhaus, Carl i Eggebrecht, Hans Heinrich. 1985/2009. *Što je glazba?*. Zagreb: HDGT.

Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press.

———. 2008. *Elective Affinities – musical essays on the history of aesthetics theory*. New York: Columbia University Press.

Goldsmith, Kenneth. 2000. "Stephen Vitiello: A Musician in the Artworld." <https://wfmu.org/~kennyg/popular/articles/svitiello.html> (pristupljeno 23. decembra 2014).

———. 2008. "The Noise of Art (Review of Licht, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli, 2007)." <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.108/18.2goldsmith.txt> (pristupljeno 28. decembra 2014).

Golinski, Hans Gunter. 2011. "Lepota je prolazna pojava." Prevod sa nemačkog Marko Mladenović. Prpratni tekst za izložbu instalacije *U Tavorskoj senci* Tomasa Kenera. Salon Muzeja savremene umetnosti.

Gostuški, Dragutin. 1968. *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Beograd: Prosveta.

Graham, Gordon. 2005. *Philosophy of the Arts – An Introduction to Aesthetics*. London/New York: Routledge.

———. 2007. "Music and electro-sonic art." U *Philosophers on Music: Experience, Meaning, and Work*. ur. Kathleen Stock. Oxford: Oxford University Press.

Grant, Josephine Morag. 2011. *Serial Music, Serial Aesthetics – Compositional Theory in Post-War Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Greenberg, Clement. 1940/1993. "Towards a Newer Laocoon." U Charles Harrison i Paul Wood, ur. Op. cit.

Grojs, Boris. 2003. *Umetnost utopije – Gesamtkunstwerk Staljin*, sa ruskog preveo Dobrilo Aranitović. Beograd: Plavi krug, Logos.

- Guerin, Frances. 2009. "Transforming Mathematical Ideas into a Physical Experience." <http://www.artslant.com/ew/articles/show/7626> (pristupljeno 22. decembra 2014).
- Günter, Bernhard. 2012. "Interviews." *Halana Magazine*. <http://trenteoiseaux.net/interviews> (pristupljeno 23. decembra 2014).
- . 2009. "Interview." Intervju realizovao James Saunders. <http://trenteoiseaux.net/interviews-iv> (pristupljeno 23. decembra 2014).
- Hansen, Mark B.N. 2004. *New Philosophy for New Media*. London: The MIT Press.
- Hegarty, Paul. 2010. *Noise Music: A History*. New York/London: Continuum.
- Hamilton, Andy. 2003. "The Art of the Recording and the Aesthetics of Perfection." *British Journal of Aesthetics* vol. 43 (4): 345–362.
- . 2007a. *Aesthetics and Music*. New York/London: Continuum.
- . 2007b. "Music and the Aural Arts." *British Journal of Aesthetics* vol. 47 (1): 46–63.
- Harley, Anna Maria. 1996. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. Doktorska disertacija, rukopis, McGill University.
- Hausswolff, Carl Michael von. 2004. *Audio files. Sound Art Now: An online symposium*. <http://www.artforum.com/index.php?pn=symposium&id=6682> (pristupljeno 5. novembra 2014).
- Hecker, Tim. 2011a. "Interview with Tim Hecker." <http://reviews.headphonecommute.com/2011/02/18/interview-with-tim-hecker-2/> (pristupljeno 22. decembra 2014).
- . 2011b. "Take Cover: Tim Hecker: *Ravedeath, 1972*." Intervju realizovao Ryan Dombal. <http://pitchfork.com/news/41245-take-cover-tim-hecker-ravedeath-1972/> (pristupljeno 22. decembra 2014).
- . 2013. "Tim Hecker Builds Mountains with Sound." Intervju realizovao Blake Butler. <http://www.vice.com/read/tim-hecker-builds-mountains-with-sound> (pristupljeno 22. decembra 2014).
- Heim, Michael. 1993. *The Metaphysics of Virtual Reality*. New York: Oxford University Press.
- Hellermann, William i Goddard, Don. 1983. Katalog izložbe *Sound/Art*, New York: Sculpture Center
- Henriksen, Frank Ekeberg. 2002. *Space in electroacoustic music – composition, performance and perception of musical space*. Doktorska disertacija, rukopis. London: City University.

- Heymans, John. 2009. "From Helmholtz's Sensations of Tone to Russolo's Art of Noise." *New Sound* no. 34 (II): 16–36.
- Higgins, Kathleen Marie. 2011. "Visual Music and Synaesthesia." U Theodore Gracyk i Andrew Kania, ur. Op. cit.
- Hilmes, Michele. 2005. "Is There a Field Called Sound Culture Studies? And Does It Matter?". *American Quarterly*, 57 (1): 249–259.
- Hodgkinson, Tim. 1987. "Pierre Schaeffer – an interview with the pioner of musique concrète." *Recommended Records Quarterly Magazine* 1: 1–20. http://www.elemental.org/element/said&did/schaeffer_interview.html (pristupljeno 26. decembra 2014).
- Hofman, Srđan. 1995. *Osobnosti elektronske muzike*. Beograd: Nota Knjaževac.
- Hofman, Srđan. 2010. Komentar dela *Gledajući u Ogledala Aniša Kapura*. U *Muzika i pozorište – 19. Međunarodna tribina kompozitora*, programska knjižica. ur. Vesna Mikić i Biljana Srećković. Beograd: Udruženje kompozitora Srbije.
- Hofman, Srđan i Vesna, Mikić. 2014. „Pogledi u ogledalo/ekran. Pop-up intervju sa Srđanom Hofmanom.”, rukopis, rad u pripremi za *Novi zvuk* br. 44.
- Hollerweger, Florian. 2011. *Sound Art, the Everyday and Aural Awareness*, doktorska disertacija, rukopis. School of Music and Sonic Arts, Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences, Queen's University, Belfast.
- Holmes, Thom. 2002. *Electronic and Experimental Music*. New York/London: Routledge.
- Hooper, Giles. 2006. *The Discourse of Musicology*. Burlington: Ashgate.
- Huberman, Anthony. 2004. *Audio files. Sound Art Now: An online symposium*. <http://www.artforum.com/index.php?pn=symposium&id=6682> (pristupljeno 5. novembra 2014).
- Huserl, Edmund. 2003. *Predavanja o fenomenologiji unutrašnje vremenske svijesti*, preveo s nemačkog Časlav D. Koprivica. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ihde, Don. 2007. *Listening and Voice, Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press.
- Ikeda, Ryoji. 2009. *Data.Tron*. Komentar dela. Ikon Eastside galerija. Birmingham.
- Ikeda, Ryoji i Charsten, Nicolai. 2011. *Cyclo.id*. Berlin: Gestalten.

- . 2013. "An Interview with cyclo. (Ryoji Ikeda and Carsten Nicolai)." http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/10/01/an-interview-with-cyclo-ryoji-ikeda-and-carsten-nicolai/ (pristupljeno 23. decembra 2014).
- Isaza, Miguel. 2014. "Dialogue 02: Yann Novak." *Infinite Grain: Adventures in Microsound*, <http://infinitegrain.com/dialogue-02-yann-novak/> (pristupljeno 19. decembra 2014).
- Ives, Charles. 1929/2004. "Music and its Future." U *Modernism and music, an anthology of sources*, ur. Daniel Albright. Chicago: University of Chicago Press.
- Jackson, Paul. 2009. "'...like a solid shaft of steel...' – Time-Space and Time-Form in George Antheil's *Ballet mécanique*." <http://www.paulj.myzen.co.uk/blog/teaching/voices/files/2008/07/Time-Space-and-Time-Form.pdf> (pristupljeno 26. decembra 2014).
- Jacobs, David. 1975. "Notebook." U John Grayson, ur. Op. cit.
- Janković, Olivera. 2012. *Marina Abramović: rani radovi – beogradski period*. Novi Sad: Galerija Bel art, Muzej savremene umetnosti Vojvodine.
- Jay, Martin. 1998. "Scopic Regimes of Modernity." U Nicholas Mirzeoff, ur. Op. cit.
- Kafka, Franc. *Celokupne pripovetke*, preveo s nemačkog Branimir Živojinović. Beograd: Nolit.
- Kahn, Douglas 1990/2013. "Audio Art in the Deaf Century." U *Sound by Artists*. ur. Dan Lander i Micah Lexier. Toronto: Blackwood Gallery.
- . 1993/2011. "The Latest: Fluxus and Music." U Caleb Kelly, ur. Op. cit.
- Kahn, Douglas i Whitehead, Gregory, ur. 1994. *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-garde*. Cambridge/London: MIT Press.
- Kahn, Douglas. 1999. *Noise, Water, Meat – A History of Sound in the Arts*. Cambridge/ London: The MIT Press.
- . 2003. "The Sound of Music." U *The Auditory Culture Reader*. ur. Michael Bull i Les Back. Oxford: Berg.
- . 2005, "Sound Art, Art, Music," *The Iowa Review Web*, 7 (1).
- Kalve, Žan-Luj. 1981. *Lingvistika i kolonijalizam*. Beograd: Bigz.
- Kane, Brian. 2013. "Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory." *Non site*, Issue 8, <http://nonsite.org/article/musicophobia-or-sound-art-and-the-demands-of-art-theory>, pristupljeno 26. decembra 2014.

- Kanenberg, John. 2014. "Mapping the Sounds of Collections: Listening to Museums and Archives." <http://phonomnesia.com/2014/01/18/mapping-the-sounds-of-collections-listening-to-museums-and-archives/> (pristupljeno 28. decembra 2014).
- Kania, Andrew. 2010. "Silent Music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 68 (4): 343–353.
- . 2011. "Introduction." U *The Routledge Companion to Philosophy and Music*. ur. Theodore Gracyk i Andrew Kania. London: Routledge.
- Kaprow, Allan. 1956/2005. "Assemblages, Environments & Happenings." U *Happenings and Other Acts*, ur. Mariellen R. Sandford. London/New York: Routledge.
- Karkowski, Zbigniew. 1992. "The method is silence, the aim is religion." <http://www.desk.nl/~northam/oro/zk2.htm> (pristupljeno 22. decembra 2014).
- Kaufman, Daniel A. 2007. "Family Resemblances, Relationalism, and the Meaning of 'Art'." *British Journal of Aesthetics* vol. 47 (3): 280–297.
- Kaufman, Dieter. 2009. "Der lange Weg zur 'KLANGKUNST'." *Österreichische Musikzeitschrift* vol. 64 (10): 18–23.
- Kazuhiro Jo, Tanaka Atau. 2009. "The Music One Participates In." *Performing Technology: User Content And The New Digital*. ur. Franziska Schroeder. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kejdz, Džon. 1937/1981. "Budućnost muzike: Credo." *John Cage, radovi/ tekstovi (1939 – 1979) – izbor*. Beograd: Radionica SIC.
- . 2009. *Cracked Media – The Sound of Malfunction*. New York/London: The MIT Press.
- Kelly, Caleb. 2011. "Introduction. Sound in Art." U Caleb Kelly, ur. Op. cit.
- Kener, Tomas. 2011a. "Tišina u dubinama ambisa." Prevod sa nemačkog Marko Mladenović. Prpratni tekst za izložbu instalacije *U Tavorskoj sencu*, Salon Muzeja savremene umetnosti.
- Kerman, Joseph. 1985. *Contemplating Music – Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kim-Cohen, Seth. 2009. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. London/New York: Continuum.
- Kivy Peter. 1984. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton: Princeton University Press.

———. 1990. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca: Cornell University Press.

———. 1991. "Is Music an Art?" *The Journal of Philosophy* vol. 88 (10): 544–554.

———. 2007. *Music, Language, and Cognition: and Other Essays in the Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.

Klein, Georg. 2003. "From the Sound Installation to the Sound Situation. On my work Transition – Berlin junction. Eine Klangsituation." *Organised Sound* 8 (2): 187–193.

———. 2009. "Site-Sounds: On strategies of sound art in public space." *Organised Sound* 14 (1): 101–108.

Klett, Joseph i Gerber, Alison. 2014. "The Meaning of Indeterminacy: Noise Music as Performance." *Cultural Sociology*.

Kostelanetz, Richard. 1977. "Text-sound art: A Survey." *Performing Arts Journal* vol. 2 (2): 61–70.

Kosuth, Joseph. 1945/2002. "Art after Philosophy." U Charles Harrison i Paul Wood, ur. Op. cit.

Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York/London: Schirmer Books, Collier Macmillan Publishers.

Kramer, Lawrence. 1992. "The Musicology of the Future". *Repercussions* vol. 1 (1): 5–18.

Kramer, Lawrence. 2002. *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

Krauss, Rosalind. 1979. "Sculpture in the Expanded Field." *October* no. 8: 30–44.

———. 1999. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. New York: Thames & Hudson.

Krzywdziak, Michal. 2007. "Frosen Music." *Natural metaphor: An anthology of essays on architecture and nature: Architectural papers III*. Barcelona: Actar.

Kubisch, Christina. 1986/2013. "About My Installations." U Dan Lander i Micah Lexier, ur. Op. cit.

La Barbara, Joan. 2014. "Hellermann, William." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47521> (pristupljeno 28. decembra 2014).

- LaBelle, Brandon. 2008. *Background Noise – Perspectives on Sound Art*. New York/London: Continuum.
- . 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York/London: Continuum.
- . 2012. “Interview.” *Ear room*, <https://earroom.wordpress.com/> (pristupljeno 22. decembra 2014).
- Lander, Dan. 1989/2013. “Introduction.” U Dan Lander i Micah Lexier, ur. Op. cit.
- Landy, Leigh. 2007. *Understanding the Art of Sound Organization*. Cambridge/London: MIT Press.
- Langlais, Jérôme. 2007. “Richard Chartier.” *Fear Drop*. 13: 22–5.
- Lecerle, Jean-Jacques. 2006. *A Marxist Philosophy of Language*. Leiden/Boston: Brill.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- . 1992/2007. *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*. London, New York: Continuum.
- Lehrman, Paul D. 1999. “Blast From the Past.” *Wired November*, <http://www.tufts.edu/programs/mma/ctfm/Wiredarticle.pdf> (pristupljeno 26. decembra 2014).
- Leitman, Sasha. 2011. “Trimpin: An Interview.” *Computer Music Journal*, Vol. 35 (4): 12–27.
- Leitner, Bernhard. 2008. “I hear with my knee better than with my calf.” *P.U.L.S.E.* ZKM Buch: Hatje Cantz.
- Leonardson, Eric. 2010. “Interview.” <https://earroom.wordpress.com/2010/03/01/eric-leonardson/> (pristupljeno 22. decembra 2014).
- Leppert, Richard. 1995. *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Lesing, Gothold Efraim. 1964. *Laokoon: ili O granicama slikarstva i poezije: s uzgrednim objašnjenjima raznih tačaka stare istorije umetnosti*, preveo Svetislav Pređić. Beograd: Rad.
- Levinson, Jerold. 2006. *Contemplating Art: Essays in Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- Levinson, Jerold. 2011. *Music, Art, & Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press.
- Levi- Stros, Klod. 1980. *Mitologike I – Presno i pečeno*. Beograd: Prosveta i BIGZ.

- Licht, Alan. 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli.
- Lippman, Edward. 1963. "Spatial perception and physical location as factors in music." *Acta Musicologica* 35: 24–34.
- . 1997. *A History of Western Musical Aesthetics*. Lincoln/London: University of Nebraska Press.
- . 1999. *The Philosophy and Aesthetics of Music*. Lincoln i London: University of Nebraska Press.
- Lockwood, Annea. 2003. "What is Sound Art?". *Interview by N. B. Aldrich*. <http://www.emf.org/> (pristupljeno 26. decembra 2014).
- López, Francisco. 1998. "Environmental Sound Matter." <http://www.franciscolopez.net/env.html> (pristupljeno 26. decembra 2014).
- Lotreamon. 1964. *Sabrana dela*. Prevod i komentari Danilo Kiš i Mirjana Miočinović. Beograd: Nolit.
- Lucier, Alvin. 2003. "What is Sound Art?". *Interview by N. B. Aldrich*. <http://www.emf.org/>, pristupljeno 26. decembra 2014.
- . 1979/2011. "Careful Listening is More Important than Making Sounds Happen." U Caleb Kelly, ur. Op. cit.
- . 1970/2013. "I am sitting in a room." U Dan Lander i Micah Lexier, ur. Op. cit.
- . 1980/2013. "Alvin Loucier in Conversation with Douglas Simon." Ibid.
- Lytard, Jean-François. 1991. *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press.
- Maconie, Robin. 1990. *The Concept of Music*. Oxford,: Clarendon Press.
- Makusch, Sarah i Ernst, Wolf-Dieter. 2012. "Ars acustica, Audio art, Klangkunst." *Act – zeitschrift für musik & performance* Nr. 4: 2–7.
- Manning, Peter. 2004. *Electronic and computer music*. Oxford: Oxford University Press.
- Manousakis, Manolis. s.a. "Defining a Collective/Collaborative Cross Arts Production from the Scope of the Independent Arts Producer." http://www.academia.edu/2001788/Defining_a_Collective_Collaborative_Cross_Arts_Production_from_the_Scope_of_the_Independent_Arts_Producer (pristupljeno 17. decembra 2014).
- Manovich, Lev. 2002. *The Language of New Media*. London: The MIT Press.

Maraš, Svetlana. 2011. *Embodied Composition*, master teza. Aalto University, School of Art and Design, Department of Media. Elektronska verzija.

Marletta, Donata. 2013. "One of the most interesting and sophisticated artists in the contemporary scenario." *Digicult*. http://www.nicolasbernier.com/doc/press_bemier.pdf (pristupljeno 26. decembra 2014).

Marrieffield, Andy. 2006. *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*. New York, London: Routledge.

Martin, Jean. 2000. "Sonic Boom: the Art of Sound – Exhibition Review.", <http://www.musicweb-international.com/SandH/2000/may00/SonicBoom.htm> (pristupljeno 26. decembra 2014).

Marxhausen, Reinhold Pieper. 1975. "Variations on the Theme for Listening to Door Knobs." U John Grayson, ur. Op. cit.

Massey, Doreen. 2008. *For space*. London: Sage Publication.

Mathieu, Stephan i Deupree, Taylor. 2012. "Mathieu/Deupree." *Experimental Frequencies, Fluid Radio*. Intervju realizovao Pascal Savy. <http://www.fluid-radio.co.uk/2012/01/stephan-mathieu-taylor-deupree-interview/> (pristupljeno 26. decembra 2014).

Mattox, Charles. 1969/1975. "The Evolution of My Audio-Kinetics Sculptures." U John Grayson, ur. Op. cit.

McCaffery, Steve. 1978. "Sound Poetry – A Survey." U *Sound Poetry: A Catalogue*. Ur. Steve McCaffery and bpNichol. Toronto: Underwich Editions.

McDermott, Vincent. 1972. "A Conceptual Musical Space." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30 (4): 489.

Meelberg, Vincent. 2006. *New Sounds, New Stories: Narrativity in Contemporary Music*. Leiden: Leiden University Press.

Mekluan, Maršal. 1969/2012. *Elektronski mediji i kraj kulture pismenosti*, preveo s engleskog Miloš Trifunović. Loznica: Karpos.

Merleau-Ponty, Maurice. 1978. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša.

Metzger, Christoph. 2006. "Sounds Typically German – Klangkunst." *World New Music Magazine* 16.

Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Mikić, Vesna. 2004. *Muzika u tehnokulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

———. 2007. „Elektroakustička muzika/tehnomuzika.” U *Istorija srpske muzike: srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*. Beograd: Zavod za udžbenike.

———. 2011. “From (listening to) moving mirrors to (listening through/in) mirrors in motion – Srđan Hofman: *Looking at the Mirrors of Anish Kapoor* for two amplified harps and logic pro software.” *Novi zvuk* 37 (1): 63–74.

———. 2013. „Vladan Radovanović – sintezijska umetnost ili umeće uspostavljanja relacija.” U *Stvaralaštvo Vladana Radovanovića* (zbornik sa naučnog skupa organizovanog povodom osamdeset godina od umetnikovog rođenja, Univerzitet umetnosti, 26. i 27. oktobar 2012). Beograd: Univerzitet umetnosti.

Miladinović Prica, Ivana. 2011. *Od buke do tišine: poetika ranog stvaralaštva Džona Kejdža*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju.

Mills, Sara. 2003. *Michel Foucault*. New York/London: Routledge.

Mirzoeff, Nicholas. 1998. “What is Visual Culture.” U Nicholas Mirzoeff, ur. Op. cit.

Mitchell, Donald. 1975. *Gustav Mahler – The Wunderhorn Years (Chronicles and Commentaries)*. Woodbridge: Boydell Press.

Mitchell, W. J. T. 1984. “The Politics of Genre: Space and Time in Lessings’s *Laocoon*.” *Representations* 6: 98–115.

Mockus, Martha. 2008. *Sounding Out: Pauline Oliveros and Lesbian Musicality*. New York: Routledge.

Mofit, John. F. 2002. *Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*. New York: State University of New York Press.

Moholy-Nagy, László. 1922–3/2005. “Production-Reproduction: Potentialities of the Phonograph.” U Christoph Cox i Daniel Warner, ur. Op. cit.

Mondrian, Piet. 1921/1993. “Neo-Plasticism: the General Principle of Plastic Equivalence.” U Harrison i Wood, ur. Op. cit.

Montgomery, Will. 2006. “On the Surface of Silence: Reticence in the Music of Richard Chartier.” U *Blocks of Consciousness and the Unbroken Continuum*. Sound 323.

———. 2012. “Quiet storms: Toshiya Tsunoda.” *The Wire* no.323: 71.

Morgan, Robert P. 1980. “Musical Time/Musical Space.” *Critical Inquiry* 6 (3): 527.

- Morpurgo-Taljabue, Gvido. 1968. *Savremena estetika – pregled*. Beograd: Nolit.
- Morris, Michael. 2012. "The Meaning of Music." *Monist* 95 (4): 556–586.
- de la Motte-Haber, Helga. 1996. "Klangkunst – eine neue Gattung?" U *Klangkunst, Katalog zur Ausstellung Sonambiente – Festival für Hören und Sehen, Berlin*. ur. Christian Kneisel, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth. Berlin: Akademie der Künste.
- , ur. 1999. *Klangkunst: Tönende Objekte und klingende Räume*. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Laaber: Laaber-Verlag.
- Mullane, Matthew. 2010. "The aesthetic ear: sound art, Jacques Rancière and the politics of listening." *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 2, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/article/view/4895/5625> (pristupljeno 26. decembra 2014).
- Nanay, Bence. 2012. "The Multimodal Experience of Art." *British Journal of Aesthetics* 52 (4): 353-363.
- Nance, Richard Wesley. 2007. *Compositional Explorations of Plastic Sound*. Doktorska disertacija, rukopis. DeMontfort University.
- Nancy, Jean Luc. 2007. *Listening*. New York: Fordham University Press.
- Nastasijević, Svetomir. 1972. *Muzika kao opšti fenomen u umetnostima*. Vrnjačka Banja: Zamak
- Nattiez, Jean-Jacques. 1990. *Music and discourse – toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press.
- Naumann, Francis M. 1999. *Marcel Duchamp – The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction*. New York: Abramsbooks.
- Neill, Ben. 2002. "Pleasure Beats: Rhythm and the Aesthetics of Current Electronic Music." *Leonardo Music Journal*. vol. 12: 3–6.
- Neuhaus, Max. 1966–76/2013. "Listen." U Dan Lander i Micah Lexier, ur. Op. cit.
- . 2000/2011. "Sound Art?", U Caleb Kelly, ur. Op. cit.
- Nicolai, Charsten. 2005. *Anti-Reflex, Exhibition Catalogue*. Frankfurt/Main: Schirn kunsthalle.
- Nicolas, François. 2000. "Defining Music?" U *Définir la musique: Sur les écrits d'André Boucourechliev*. Paris: IRCAM. <http://www.entretemps.asso.fr/Nicolas/Textes/Boucou.htm> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Niebisch, Arndt. 2006. *Distorted media: The noise aesthetics of Italian futurism and German Dadaism*. Doktorska disertacija, rukopis. Baltimore: Johns Hopkins University.

Nikolić, Sanela. 2011. *Avangardna umetnost kao teorijska praksa – Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, doktorska disertacija, rukopis. Odbranjena na Univerzitetu umetnosti u Beogradu, 24. decembra 2011.

Nikolić, Sanela. 2014. "Bauhaus i muzika." U *Bauhaus: ex-yu recepcija Bauhauusa*, ur. Miško Šuvaković i Ješa Denegri. Beograd: Orion Art.

O'Callaghan, Casey. 2010. *Sounds – A Philosophical Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Ouzounian, Gascia. 2006. "Embodied Sound: Aural Architectures and the Body." *Contemporary Music Review* 25 (1–2): 69–79.

———. 2008. *Sound Art and Spatial Practices: Situating Sound Installation Art Since 1958*, doktorska disertacija. University of California, San Dijego.

Paci Dalò, Roberto i Osterwold, Matthias: "Sonambiente, Berlin Plays From The Roots." <http://www.digicult.it/digimag/issue-016/sonambiente-berlin-plays-from-the-roots/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Pallasmaa, Juhani. 1996. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses (Polemics)*. Hoboken: Wiley

Palombini Carlos. 1998. "Pierre Schaeffer, 1953: towards an experimental music." *Electronic Musicological Review* 3: 1–24, http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr3.1/vol3/Schaefferi.html, pristupljeno 24. decembra 2014.

Parr, Adrian, ur. 2010. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Partch, Harry. 1967/1975. "No Barriers." U John Gryson, ur. Op. cit.

Peacock, Kenneth. 1988. "Instruments to Perform Color-Music, Two Centuries of Techological Experimentation." *Leonardo* vol. 21 (4): 397–406.

Peters, Stiven. 2009. "Interview." *Ear Room*. <https://earroom.wordpress.com/2009/09/01/steven-peters/>, pristupljeno 26. decembra 2014.

Pinch, Trevor i Bijsterveld, Karin. 2012. *The Oxford Handbook of Sound Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Polli, Andrea. 2010. "Interview." *Ear Room*, <https://earroom.wordpress.com/2010/05/01/lawrence-english/>, pristupljeno 22. decembra 2014.

Pompano, Angelo J. 2003. "The City Symphony – The Original Reality Show." <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/2003/1/03.01.preface.x.html> (pristupljeno 26. decembra 2014).

Pound, Ezra. 1927. *Antheil and the Treatise on Harmony*. Chicago: P. Covici. <https://archive.org/details/antheiltreatiseo00poun> (pristupljeno 27. decembra 2014).

Pratella, Francesco Balilla. 1911/2009. "Manifesto of Futurist Musicians." U Lawrence Rainey, Christine Poggi i Laura Wittman, ur. Op. cit.

Radovanović, Vladan. 1981. „Situacija muzika: od sonike ka trans-muzici.” *Književne novine* br. 628: 12–15.

———. 1986. „Kompozitorske sinteze osamdesetih nisu samo muzičke.” U *Skladateljske sinteze osamdesetih godina*. Zagreb: Muzički bijenale/Muzički informativni centar koncertne direkcije.

———. 1987. *Vokovizuel*. Beograd: Nolit.

———. 2005. „Sintezijska umetnost.” U *Vladan Radovanović – Sintezijska umetnost*. Kragujevac: Narodni muzej.

———. 2010. *Muzika i elektroakustička muzika*. Sremski Karlovci/Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

———. *Teorije i modeli višemedijske umetnosti*, skripta, Grupa za višemedijsku umetnost, za internu upotrebu.

Rainey, Lawrence. 2009. "Introduction. F. T. Marinetti and the Development of Futurism." U Lawrence Rainey, Christine Poggi i Laura Wittman, ur. Op. cit.

Rancière, Jacques. 2002. "Metamorphosis of the Muses." U Christine van Assche, ur. Op. cit.

———. 2011. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London, New York: Verso.

Rand, Steven i Felty, Heather. 2013. *Life between borders: The Nomadic Life of Curator and Artist*. New York: Apexart.

Reich, Steve. 1969/2005. "Music as a Gradual Process." U Cox i Warner, ur. Op. cit.

Reiss, Julie. H. 1999. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge/London: The MIT Press.

Rico Clavellino, Gloria. 2012. „Innovación y Tecnología en el Arte Sonoro de la Era Digital.” *Bellas Artes y Sociedad Digital*, ur. José Luis Crespo Fajardo. Cuadernos de Bellas Artes.

- Riddell, Alistair. 2009. "Edible Audience: what about this gastronomic performance translated as sound art?". *Sounds in Translation: Intersections of Music, Technology and Society*, ur. Amy Chan i Alistair Noble. Canberra: ANU E Press.
- Robinson, Jenifer. 1981. "Representation in Music and Painting." *Philosophy* 56 (217): 408–413.
- Rochberg, George. 1963. "The New Image of Music." *Perspectives of New Music* 2 (1): 1–10.
- Roden, Steve. 2004. *Audio files. Sound Art Now: An online symposium*. <http://www.artforum.com/index.php?pn=symposium&id=6682>, pristupljeno 5. novembra 2014.
- . 2005. "Active Listening." *Soundwalk, catalog*. <http://www.inbetweennoise.com/texts/active-listening/> (pristupljeno 19. decembra 2014).
- Roden, Steve i Vitiello, Stephen. 2013. "Interview." <http://bombmagazine.org/article/7319/steve-roden-and-stephen-vitiello> (pristupljeno 19. decembra 2014).
- Rosenfeld, Marina. 2004. *Audio files. Sound Art Now: An online symposium*. <http://www.artforum.com/index.php?pn=symposium&id=6682>, pristupljeno 5. novembra 2014.
- Rudi, Jøran. 2009. "Editorial." *Organised Sound*, 14 (1): 1–2.
- Russolo, Luigi. 1913/2009. "The Art of Noises: A Futurist Manifesto." U Lawrence Rainey, Christine Poggi, Laura Wittman, ur. Op. cit.
- Scarfe, Don. 2013. "Interview." *Ear Room*, <https://earroom.wordpress.com/2013/05/12/dawn-scarfe/> (pristupljeno 27. decembra 2014).
- Schaefer, Janek. 2001. "AudOh!: Appropriation, Accident and Alteration." *Leonardo Music Journal* vol.11: 71–76.
- . 2007. "Interview." U Tony Gibbs, prir. Op.cit.
- . 2009. "Interview." *Ear Room*, <https://earroom.wordpress.com/2009/08/15/janek-schaefer/>, pristupljeno 24. decembra 2014.
- Schafer, Murray R. 1994. *The Soundscape – The Tuning of The World*. Rochester: Destiny Books.
- Schaeffer, Pierre. 1944/1970. „Notes sur l'expression radiophonique.“ U *Machines à communiquer: I – Genèse des simulacres*. Paris: Editions du Seuil.
- . 1952. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.

- Schedel, Margaret. 2007. "Electronic music and the studio." U *Cambridge Companion to Electronic Music*. ur. Nick Collins i Húlio d'Escriván. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. 1980. *The Philosophy of Art*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Schier, Flint. 1986. *Deep into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schneller, Oliver. 2002. "Klangkunst in Deutschland (Sonic Arts in Germany)." *Computer Music Journal* 26.1 (2002) 101-104.
- Schrimshaw, Will. 2011. *A Sound Takes Place – Noise, Difference and Sonorous Individuation after Deleuze*. Doktorska disertacija, rukopis. Newcastle University.
- Scholz, Christian. 2011. "Relations between sound poetry and visual poetry: The path from the optophonetic poem to the multimedia text." http://www.dada-companion.com/hausmann/archive/scholz_2001.pdf (pristupljeno 27. decembra 2014).
- Schulz, Bernd. 2002. *Resonanzen/Resonancen, Aspekte der Klangkunst/Aspects of Sound Art*. Heidelberg: Kehrer Verlag.
- Scoates, Christopher. 2013. *Brian Eno: Visual Music*. San Francisco: Chronicle Books.
- Scruton, Roger. 1976. "Representation in Music." *Philosophy* 51: 273–87.
- . 1997. *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- . 2005/2009. "Music." U *The Roger Scruton Reader*, ur. Mark Dooley. London/New York: Continuum.
- Seiffarth, Carsten. 2012. "About Sound Installation Art." *Kunstjournalen B-post*. http://www.kunstjournalen.no/12_eng/carsten-seiffarth-about-sound-installation-art, (pristupljeno 27. decembra 2014).
- Sewell, Stacey. 2010. "Listening Inside Out: notes on an embodied analysis." http://www.academia.edu/356695/Listening_Inside_Out_notes_on_an_embodied_analysis (pristupljeno 27. decembra 2014).
- Sexton, Jamie. 2007. *Music, Sound and Multimedia – from the live to the virtual*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Shapins, Jesse. 2008. "Walter Ruttmann's *Weekend*. Sound, Space and the Multiple Senses of an Urban Documentary Imagination." <https://radiotekst.files.wordpress.com/2011/07/walter->

ruttmanns-weekend-sound-space-and-the-multiple-senses-of-an-urban-documentary-
imagination-by-jesse-shapins.pdf, pristupljeno 26. decembra 2014.

Shaw-Miller, Simon. 2013. *Eye hEar The Visual in Music*. Farnham: Ashgate.

Sitsky, Larry. 2002. *Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.

Slavenski, Josip. 1939. „Električni instrumenti.” *Muzički glasnik*, br. 1: 1–8.

Sloterdijk, Peter. 2010. *Sfere: mikrosferologija, Mehurovi*, 1. tom, prevela Aleksandra Kostić. Beograd: Fedon.

Smalley, Denis. 2007. “Space-form and the acousmatic image.” *Organised Sound* 12: 1: 35–58.

Smit, Teri. 2014. *Savremena umetnost i savremenost, zbirka eseja*, preveo s engleskog Andrija Filipović. Beograd: Orion Art.

Sonsbeeck, Sarah van. 2011. “Interview.”

Ear Room, <https://earroom.wordpress.com/2011/05/04/sarah-van-sonsbeeck/> (pristupljeno 18. decembra 2014).

Sörbom, Göran. 1994. “Aristotle on Music as Representation.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 52: 37–46.

Sodža, Edvard V. 2013. *Postmoderne geografije – reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum.

Souriau, Etienne. 1949. “Time in the Plastic Arts.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Special Issue On Aesthetics in France* vol. 7 (4): 294–307.

———. 1968. “L'esthétique et l'artiste contemporain.” *Leonardo* vol. 1 (1): 63–68.

Srećković, Biljana. 2011. *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju.

———. 2013. „Zvuk kao redimejd ili kako je Dišan oslobodio muziku.” U *Dišan i redimejd*, Miško Šuvaković ur. Službeni glasnik.

———. 2014a. “Architecture and Music/Sound. Points of Meeting, Networking, Interactions.” *Saj – SAJ – Serbian Architectural Journal*. vol 6 (1): 75–88.

———. 2014b. „Zvukovi oralnih tradicija kao materijali umetničkog stvaranja: Žudnja Anee Lokvud.” U *Vlado S. Milošević: etnomuzikolog, kompozitor i pedagog – Tradicija kao*

inspiracija, ur. dr Sonja Marinković, dr Sanda Dodik i dr Ana Petrov. Banja Luka: Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija umjetnosti, Muzikološko društvo RS.

Stanek, Łukasz. 2007. "Space as Concrete Abstraction. Hegel, Marx, and Modern Urbanism in Henri Lefebvre." *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*, ur. Kanishka Goonewardena, Stefan Kipfer, Richard Milgrom, Christian Schmid. New York: Routledge.

Stechow, Wolfgang. 1953. "Problems of structure in some relations between the visual arts and music." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. 11 (4): 324

Stefans, Brian Kim. 2013. *The Number and the Siren : A Decipherment of Mallarmé's Coup de dés*. <http://lareviewofbooks.org/review/book-of-numbers-meillassoux-on-mallarme> (pristupljeno 24. decembra 2014).

Sterken, Sven. 2001. "Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes." *Perspectives of New Music* 39 (2): 262–273.

Stevanović, Ksenija i Davidović, Dalibor. 2005. "Archipelagos of sound. Navigating the sound straits..." U *Archipelagos of Sound – Music and its History within the Imperial World Order*. Ur. Ksenija Stevanović i Dalibor Davidović. Zagreb: HDS & Cantus.

Stravinsky, Igor. 1947. *Poetics of Music: in the form of six lessons*. Cambridge: Harvard University Press.

Stockhausen, Karlheinz. 1958. "Structure and Experimental Time." *Die Reihe – Anton Webern*. 64–74.

———. 1971/1989. "Four Criteria of Electronic Music." U *Stockhausen on Music*, prired. Robin Maconie. London: Marion Boyars.

———. 1995. "Stockhausen vs. the Technocrats." *The Wire*, br. 141.

Stojanović, Dragana. 1991. *Zvuk i nauka Janisa Ksenakisa*. Seminarski rad iz predmeta Opšta istorija muzike, rukopis (mentor Mirjana Veselinović), Fakultet muzičke umetnosti, Beograd.

Stojanović-Novičić, Dragana. 2002. „O čemu je sanjao Varez.” U *Muzika kroz misao*, ur. Ivana Perković i Dragana Stojanović-Novičić. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.

Strawn, John. 1978. "The Intégrales of Edgard Varèse Space, Mass, Element, and Form." *Perspectives of New Music*. Vol. 17 (1): 138–160.

Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1958. "The Third Stage." U *Die Reihe – I Electronic Music*, Herbert Eimert i Karlheinz Stockhausen. Pennsylvania: Theodore Presser Co/Universal Edition.

Subotnik, Rose Rosengard. 1991. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Suisman David. 2010. "Thinking Historically About Sound and Sense." U *Sound in the Age of Mechanical Reproduction*, ur. David Suisman i Susan Strasser. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Symes, Colin. 2004. *Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording (Music Culture)*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Szendy, Peter. 2008. *Listen – A History of Our Ears*. New York: Fordham University Press.
- Šion, Mišel. 2007. *Audiovizija*, preveo s francuskog Aleksandar – Luj Todorović. Beograd: Clio
- Šuvaković. Miško. 2011. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Tadić, Ivan. 2006. "Bergsonovo poimanje Einsteinove teorije relativnosti." *Filozofska istraživanja* 26 (3): 515–529.
- Tanaka, Atau. 2000. "Musical Performance Practice on Sensor-based Instruments." U *Trends in Gestural Control of Music*. ur. M.M. Wanderley i M. Battier. Paris: Ircam, Centre Pompidou.
- . 2008. "Visceral Mobile Music Systems." U *Transdisciplinary Digital Art: Sound, Vision and the New Screen*. ur. Gibson, Mueller-Arisona, Adams. Dordrecht; Springer.
- Tatarkjevič, Vladislav. 1976. *Istorija šest pojmova*. Beograd: Nolit.
- Taylor, J. Millo. 2008. "An Immersive Database of Sound Art: Towards a Minnor History." Daejeon: Graduate School of Culture Technology. <http://suborg.net/an-immersive-database-of-sound-art-towards-a-minor-history/>, pristupljeno 26. decembra 2014.
- Thibaud, Jean-Paul. 2011. "The three dynamics of urban ambiances." U *Site of Sound: of architecture and the ear*. Vol. II. Brandon LaBelle i Claudia Martinho, ur. Berlin, Los Angeles: Errant Bodies Press.
- Thompson, Emily. 2004. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. London: The MIT Press.
- Thurmann-Jajes, Anne. 2006. "Sound Art." U *Sound Art – Zwischen Avantgarde und Popkultur*. ur. Anne Thurmann-Jajes, Sabine Breitsameter, and Winfried Pauleit. Cologne: Salon Verlag.
- Tittell, Claudia. 2009. "Sound Art as Sonification, and the Artistic Treatment of Features in our Surroundings." *Organised Sound* 14 (1): 57–64.
- Tone, Yasuano. 2007. *Noise Media Language*. Berlin: Errant Bodies.
- Toop, David. 1995. *Ocean of Sound – Ether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail.

———. 2000. *Sonic Boom*. Hayward Gallery.

———. 2003. *Okean zvuka – razgovori iz etra, ambijentalni zvuci i imaginarni svetovi*. Beograd: Beopolis.

———. 2004. *Haunted Weather – Music, Silence and Memory*. London: Serpent's Tail.

———. 2010. *Sinister Resonance: The Medium ship of the Listener*. London: Continuum.

Treib, Marc. 1996. *Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse*. Princeton: Princeton University Press.

Triki, Rašida B. "Žil Delez." U *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. ur. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec. Beograd: Vujičić kolekcija.

Turner, Susan, McGregor Iain, Turner Phil. 2009. "Listening, Corporeality, Place, and Presence." U *Exploration of Space, Technology, and Spatiality: Interdisciplinary Perspectives*, ur. Phil Turner, Susan Turner, Elisabeth Davenport. Hershey: IGI Global.

Turnić Đorđić, Nataša. 2011. *Pozorište Erika Satija: Život kao teatar i muzika za scenu (1891–1914)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, Katedra za muzikologiju.

Turnić Đorđić, Nataša. 2014. "Antika u muzik-holu: Muzički 'prevod' Pikasovih *plastičnih poza* u baletu *Merkur* Erika Satija." Rukopis, rad izložen na skupu Dani Vlade S. Miloševića, 2013.

Valle, Andrea, Tazelaar, Kees i Lombardo, Vincenzo. 2010. "In a Concrete Space. Reconstructing the Spatialization of Iannis Xenakis' *Concert PH* on a Multichannel Setup." Izlaganje sa skupa. *7th Sound and Music Computing Conference*, 21–24 July, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

Varèse, Edgard i Wen-Chung, Chou. 1966. "The Liberation of Sound." *Perspectives of New Music*. vol. 5 (1): 11–9.

Vertov, Dziga. 1924/1984. "Kino-eye." *The writings of Dziga Vertov*. Annette Michelson ur. Berkeley, LA: University of California Press.

Veselinović, Mirjana. 1987. "Objavljeni tekstovi Vladana Radovanovića o muzici." *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku*. Br. 1: 185–208.

Veselinović-Hofman, Mirjana. 1998. "Zapis kao muzika sama u digitalnoj tehnologiji." *Novi zvuk – internacionalni časopis za muziku* 11: 33–42.

———. 2007. *Pred muzičkim delom: ogledi o međusobnim projekcijama estetike, poetike i stilistike muzike 20. veka: jedna muzikološka vizura*. Beograd: Zavod za udžbenike.

———. 2010. „Drama with Music *Die glückliche Hand* by Arnold Schöenberg as a Multimedia Project.” *New Sound* 36 (II): 29–43.

Viola, Bill. 1985/2011. “Writings.” U Caleb Kelly, ur. Op. cit.

Vitiello, Stephen. 2003. “What is Sound Art?”. *Interview by N. B. Aldrich*. <http://www.emf.org/>, (pristupljeno 26. decembra 2014).

———. 2004. *Audio files. Sound Art Now: An online symposium*. <http://www.artforum.com/index.php?pn=symposium&id=6682>, pristupljeno 5. novembra 2014.

Vitiello, Stephen i Rosenfeld, Marina. 2004. “Interview.” *New Music Box*, http://www.newmusicbox.org/assets/59/interview_vitiello.pdf (pristupljeno 26. decembra 2014).

Voegelin, Salome. 2010. *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London/New York: Continuum.

———. 2013. “Sonic Possible Worlds.” http://salomevoegelin.net/public_html/salomevoegelin.net/sonic_possible_world.html (pristupljeno 28. decembra 2014).

Vrtikapa, Bojana. 2013. *Muzika kao događaj, muzika kao život – sagledavanje fluksusa iz muzikološke/muzičke vizure*, diplomski rad odbranjen na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, mentor Vesna Mikić, rukopis.

Wallenstein, Sven-Olov. 2010. “Space, time, and the arts: rewriting the Laocoon.” *Journal of Aesthetics & Culture* vol. 2, <http://www.aestheticsandculture.net/index.php/jac/rt/printerFriendly/2155/5310> (pristupljeno 26. decembra 2014).

Walton, Kendall. 1994. “Listening with Imagination: Is Music is Representational Art?” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52 (1): 499–510.

———. 1994. “Mimesis as Make-believe: On the Foundations of the Representational Arts.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 52 (1): 47–61.

Waters, Simon. 2000. “Beyond the acousmatic: hybrid tendencies in electroacoustic music.” U *Music, Electronic Media and Culture*, ur. Simon Emmerson. Aldershot: Ashgate.

Weiss, Allen S. 2008. *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocation of Landscape*. New York: Errant Bodies Press.

Westerkamp, Hildegard. 2011. “Interview.” *Ear Room*, <https://earroom.wordpress.com/2011/07/06/hildegard-westerkamp/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Weidenbaum, Marc. 2012. “Listening to Ray Bradbury’s Mars’: A Conversation with Christof Migone – Marc Weidenbaum.” <http://nomorepotlucks.org/site/conversation-christof-migone/> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Wishart, Trevor. 1996. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.

Wong, Mandy-Suzanne. 2014. “Sound art.” *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2219538> (pristupljeno 24. decembra 2014).

Wong, Mandy-Suzanne i Demers, Joanna. 2012. “On Decay in Art.” SLSA, <http://litsciarts.org/slsa12/archive/slsa12-2238.pdf> (pristupljeno 22. decembra 2014).

Wollheim, Richard. 1998. “On Pictorial Representation.” *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 56 (3): 217–226.

Xenakis, Iannis. 1987. “Xenakis on Xenakis.” *Perspectives of New Music* no. 25 (1): 16–49.

Xenakis, Iannis. 1989. “Concerning Time.” *Perspectives of New Music* no. 27(1). 84–92.

Xenakis, Iannis. 1992. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press.

Zurbrugg, Nicholas. 1979. “Dada and the Poetry of the Contemporary Avant-Garde.” *Journal of European Studies*, no. 9: 121–143.

Biografija

Biljana Leković (rođ. Srećković, 1982, Beograd), diplomirala je 2008. godine na Katedri za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Iste godine pri ovoj instituciji upisala je doktorske studije muzikologije. Od 2010. zaposlena je kao asistent za oblast muzikologije, na Katedri za muzikologiju, FMU, u Beogradu. Asistira na kursovima posvećenim istoriji savremene opšte i nacionalne muzike, metodologiji nastave istorije muzike i metodologiji naučnog rada. Angažovana je i na kursu Opšta teorija umetnosti, na interdisciplinarnim master studijama Odseka za teoriju umetnosti i medija, Univerziteta umetnosti u Beogradu. Od 2006. do 2010. godine radila je kao muzička urednica i kritičar na Trećem programu Radio Beograda. Njen diplomski rad, „Modrenistički projekat Pjera Šefera: od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja” (rađen pod mentorstvom dr Vesne Mikić) štampan je 2011. godine u izdanju FMU. Pored toga, objavljivala je članke i studije u nacionalnim i internacionalnim muzičkim časopisima i drugim izdanjima, a svoje radove prezentovala je i na međunarodnim simpozijumima (Pierre Schaeffer:mediArt, Rijeka, 2010; *Between nostalgia, utopia, and realities*, Beograd, 2011; International Conference on Acoustic Ecology – Crossing Listening Paths, WFAE, Krf, 2011; Music and Paper, Music and Screen, XI International Conference of the Department of Musicology, Beograd, 2012; *Vlado S. Milošević – etnomuzikolog, kompozitor i pedagog – Tradicija kao inspiracija*, Banja Luka, 2013). Među novijim člancima i studijama izdvajaju se: „Radijska kultura u međuratnoj Jugoslaviji/Srbiji: slučaj Radio-Beograda“, *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek, III tom – Moderna i modernizmi, 1878–1941*, ur. Miško Šuvaković, Beograd, Orion Art, 2014; „Seeing Sound through Hearing Screen: Ontological Observations about Music and Sound Art“, *Music Identities on Paper and Screen*, ur. Mirjana Veselinović-Hofman, Vesna Mikić, Tijana Popović Mladenović, Ivana Perković, University of Arts, Faculty of Art in Belgrade, Department of Musicology, 2014; „Architecture and Music/Sound: Points of Meeting, Networking, Interactions”, *SAJ – Serbian Architectural Journal*, Vol. 6, no. 1, 2014. Učesnica je na projektima: *Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu* na Fakultetu muzičke umetnosti i *City Sonic Ecology: Urban Soundscapes of Bern, Ljubljana, and Belgrade* Instituta za muzikologiju Univerziteta u Bernu, Centra za interdisciplinarna istraživanja Slovenačke akademije nauka i umetnosti i Muzikološkog instituta SANU. Deluje i kao član Muzikološkog društva Srbije i Evropskog udruženja studija zvuka (European Sound Studies Association). Izabrana je za potpredsednicu Centra za istraživanje popularne muzike 2013. godine. Dobitnica je nagrade Katedre za muzikologiju „Vlastimir Peričić”, 2009.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписана _____ Биљана
Лековић _____

број индекса _____ 39 _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Критичка музиколошка истраживања уметности звука: музика и sound art

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Биљана Лековић

Број индекса: 39

Студијски програм : музикологија

Наслов рада __ **Критичка музиколошка истраживања уметности звука: музика и sound art**

Ментор др Весна Микић, ред. проф.

Потписани/а _____ Биљана Лековић _____

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Критичка музиколошка истраживања уметности звука: музика и sound art

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. **Ауторство – некомерцијално – без прераде**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____

1. Ауторство - Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин

одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољава умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.