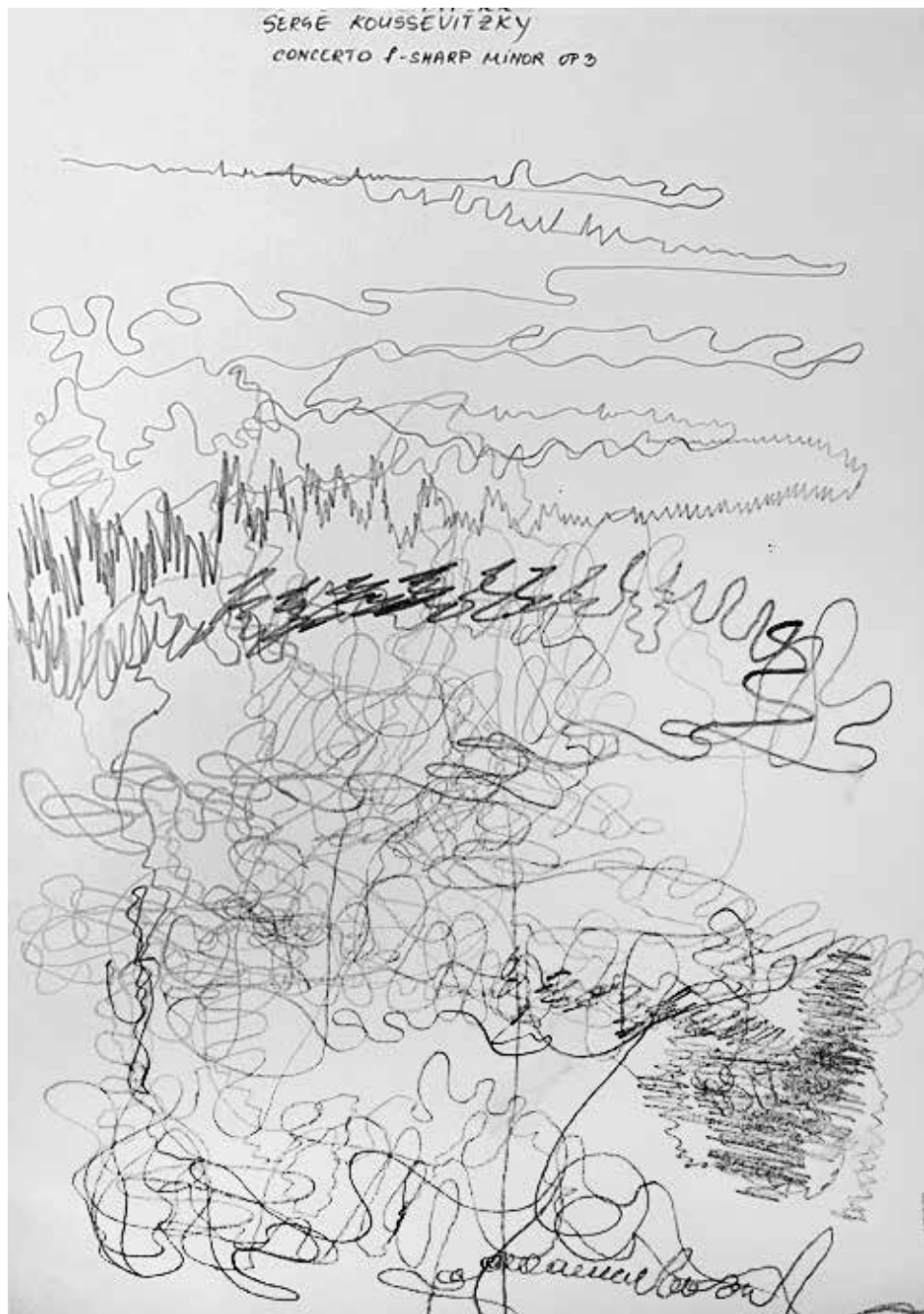




Ira Prodanov
Nemanja Sovtić
Ljubica Ilić

Muzika u drugačijem ključu

Novi Sad, 2022.

Muzika u drugačijem ključu

Ira Prodanov
Nemanja Sovtić
Ljubica Ilić

Muzika u drugačijem ključu

Izdavač:

Akademija umetnosti Novi Sad

Za izdavača:

Siniša Bokan, dekan

Recenzenti:

dr Bogdan Đaković

Dr um. Goran Despotovski

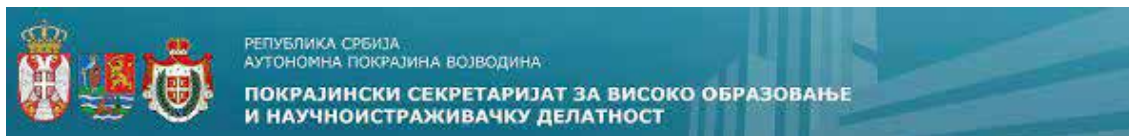
Prelom teksta:

Goran Despotovski

Naslovna korica:

Anđela Cvjetković

Ovu publikaciju finansijski je podržao Pokrajinski sekretarijat za visoko obrazovanje i naučno-istraživačku delatnost





Ira Prodanov
Nemanja Sovtić
Ljubica Ilić

Muzika u drugačijem ključu

Novi Sad, 2022.

Publikacija *Muzika u drugačijem ključu* nastala je kao izraz potrebe da se mapiraju zajednička područja muzičke i likovnih umetnosti, te da se ona predstave studentima kao atraktivan prostor i umetničkog i naučnog istraživanja. Ona je deo interdisciplinarnog projekta koji je uključio organizaciju izložbe istog naziva, na kojoj su studenti i studentkinje Akademije umetnosti III godine zajedno sa prof. Draganom Hajrovićem izradili radove u različitim tehnikama sa namerom da uhvate „duh muzike“ u njima. U okviru otvaranja ove izložbe, održana su i kratka predavanja koja su pretočena u tekstove, a koji su, zajedno sa ilustracijama radova i komentarima studenata, deo ovog izdanja.

U prvom delu, dakle, izloženi su naučni radovi u kojima se, u teorijskim okvirima uz adekvatne ilustracije iz prakse, razmatraju „susreti“ muzike i likovnih umetnosti. Prvi rad pod nazivom *Muzika i likovne umetnosti u dijalogu* dr Ire Prodanov sumira različite stavove o ekfrazi u umetnosti, kao i o sinesteziji – fenomenu jednako intrigantnom kako u medicinskim naukama, tako i u muzikološkoj, te u drugim srodnim humanističkim disciplinama. Tu su pomenuti prvi istraživači sinestezije i njihovi nastavljači i navedeni primeri njene pojave kroz izbor reprezentativnih likovnih i muzičkih dela. U radu *Muzički instrument kao soundart objekt* dr Nemanje Sovtića čitaoci se upoznaju sa ključnim teorijama soundarta u razmatranjima više muzikologa i teoretičara umetnosti. Konačno, u radu *Zvučni pejzaži preobražavanja savremenog grada* dr Ljubice Ilić reč je o metaforički shvaćenom pejzažu u kojem se muzika nameće kao obavezni, sastavni element urbanih gradskih prostora, pomoću kojeg se direktno utiče na ponašanje i funkciju njegovih stanovnika, odnosno konzumenata njegovih „dobara“.

U drugom delu publikacije nalaze se ilustracije studentskih radova uz njihove komentare kojima se verbalizuje umetnička intencija spajanja muzičkog i vizuelnog, s tim da je to muzičko povremeno ulazilo mnogo širi prostor „zvučnog“. Tako su radovi sa izložbe praktično odražavali teorijske stavove u tekstovima.

Autori ove publikacije, zajedno sa studentima i profesorima koji su učestvovali u ovom projektu, nastojali su da podstaknu intenzivnije interesovanje akademske zajednice za interdisciplinarna istraživanja muzike i likovnih umetnosti, uz potencijalnu želju da iz nje proizađe izborni predmet koji će u okviru studijskih programa biti ponuđen studentima i departmana muzičke, ali i likovnih umetnosti.

U Novom Sadu, 12. decembra 2022. godine

Autori

MUZIKA I LIKOVNA UMETNOST U DIJALOGU

Malo je likovnih umetnika koji su ostali imuni na apstraktnu prirodu muzike i inspiraciju njenim zvucima. Isto tako, malo je kompozitora koji su ostavili za sobom brojne opuse, a da se barem jednom nisu oslonili na vanmuzičku snagu vizuelnog stimulansa likovne umetnosti. Izgleda da se ove dve umetnosti vekovima dopunjuju u opusima različitih autora. Otuda i sličnost u terminologiji. Slikari, kada tumače svoje radove, govore o kompoziciji slike, o kontrastu, liniji, boji, harmoniji.¹ Potpuno iste iste pojmove koriste i muzičari kada analiziraju sadržaj nekog muzičkog opusa.

Kada je 1924. godine Vasilij Kandinski (Василий Васильевич Кандинский, 1866 – 1944) naslikao *Kontrastne zvuke*, na kakve je konkretno zvuke mislio? Da li ih je čuo? Da li su oni nalik na, recimo, kontrastne zvuke koje danas proizvodi aparat za magnetnu rezonancu u medicinskim ustanovama? Ili su to zvuci njegovog vremena – mašina, željeznice, gradskih sirena?

A na slici *Melodično*? Da li se tu „čuje“ zvuk flaute? Da li je u pitanju oboa ili violina? Ili baš naprotiv – zvuci nekog sintisajzera kojeg je čuveni slikar zamislio u svojoj mašti, a da taj instrument još nije ni postojao?

Ovo su samo neka dela u kojima muzika, odnosno zvuk postaju predmet interesovanja slikara. Međutim, ova veza ostvaruje se i vice versa. Ruski kompozitor Modest Petrovič Musorgski (*Модѣст Петровичъ Мусоргскій*) svoje čuveno klavirsko ostvarenje *Slike sa izložbe* (1864) komponovao je inspirisan ciklusom slika Viktora Hartmana (Viktor Hartmann). Klod Debisi (Claude Debussy) piše trostavačni ciklus *More* (1905), prema drvorezu japanskog umetnika Katsušika Hokusaija pod nazivom *Pod talasima Kanagave*.² Međutim, vrlo je važno razgraničiti prakse ovakvih umetničkih postupaka. Naime, u



Vasilij Kandinski: *Kontrastni zvuci*, ulje na platnu (1924). Foto izvor: <https://www.kandinskypaintings.org/contrasting-sounds/>.

¹ Sezan (Cézan) koristi „moduliranje“ umesto „modeliranje“. Upor. Karin von Maur, *Vom Klang der Bilder*, Prestel, München-London-New York, 1999, 23.

² Detaljnije vidi: Michael Cirigliano II, *Hokusai's and Debussy's Evocations of the Sea*, Metropolitan Museum, <https://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2014/debussy-la-mer> (pristupljeno 4. 12. 2022).



Vasilij Kandinski: *Melodično*, ulje na platnu (1924),
Foto izvor: <https://www.wassilykandinsky.net/work-667.php>

Михайлович Достоевский) u romanu *Idiot* opisuje prizor mrtvog Hrista u domu Rogozinova koji potresa princa Miškina. U muzici se ovakav postupak naziva „programnost“, te se tako programskom muzikom⁴ nazivaju sva ona dela nastala na osnovu neke „vanmuzičke“ teme, uključujući poetske tvorine, slike, skulpture i slično. Poteškoće oko ekfrazе u muzici dolaze otud što se muzikom, zbog njene apstraktne prirode, ne može „verbalizovati“ ili „vizualizovati“ određena tema iz neke

teoriji umetnosti dočaravanje jedne teme iz likovne umetnosti, sredstvima druge, na primer, književne, naziva se ekfrazа. Ekfrazа (grč. ἔκφρασις - „opisati“) je retoričko sredstvo kojim se jednom vrstom umetnosti dočarava druga.³ Homer ekfrazistički u *Ilijadi* opisuje Ahilejev štit (18.478-608), na primer. Ibzen (Henrik Ibsen) u svojoj drami *Žena iz mora* u prvom činu opisuje sliku sirene koja umire na obali. Dostojevski (Фёдор



Salvador Dalí: *Mad Tea Party* (1969) prema *Alisi u zemlji čuda* Luisa Kerola (Lewis Carroll). Foto: <https://news.artnet.com/art-world/art-inspired-literature-559481>. Dalijeva ekfrazа odlomka iz čuvenog romana.

³ Mnogo je definicija ekfrazе. Na poetičan način nju je objasnio Žan Hagstrum (Jean Hagstrum) kada je rekao da ekfrazа znači „davati glas i jezik umetničkim objektima koji su inače nemi“. Upor. Jean Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago: The University of Chicago Press, 1958, 18.

⁴ Kada je reč o programnosti, Zigling Brun (Siglind Bruhn) u svom članku „A Concert of Paintings: ‘Musical Ekphrasis’ in the Twentieth Century“ (2001) razmatra programnost u muzici u širem kontekstu i predlaže termin „reprezentacija“ za ona muzička dela u kojima autori nastoje da zaista isprate vanmuzički sadržaj, a termin „re-prezentacija“ za ona ostvarenja u kojima je autor ozvučio svoj doživljaj, svoje „čitanje“ odabrane teme.

druge umetnosti (ili bilo koja pojava, predmet isl) do realne prepoznatljivosti. Drugim rečima, muzikom se samo donekle može opisati neki vanmuzički sadržaj.⁵ Osvajanjem apstrakcije, muzici su se u ovom smislu približile i likovne umetnosti početkom 20. veka, pa i književnost kroz dadaizam i druge pravce, tako da je ekfraza od tada u odnosu na ranije vekove, na neki način relativizovana.

Apstrakcija u slikarstvu je zapravo pravi odgovor na to kako slikom dočarati muzičko delo, u smislu neuhvatljive prirode muzike i njenog jezika. Jedan od mnoštva primera u ovom smislu jeste *Sonatina za violinu i klavir* Franca Marka (Franz Marc), u kojoj u apstraktnoj slikarskoj kompoziciji, teško da išta doista „opisuje“ višestavačni muzički oblik za duo violine i klavira, osim možda dinamičnih vertikalnih linija koje sugerišu pokrete gudala. Međutim, to 20. veku i nije više *conditio sine qua non* likovnog dela koje referiše na neko delo iz druge umetnosti.



F. Mark: *Sonatina za violinu i klavir*, akvarel (1913). Foto izvor:

<https://www.redbubble.com/i/poster/Sonatine-for-Violin-and-Piano-famous-abstract-painting-by-virginia50/31918285>.
LVTDI.

⁵ Muzički semiotičari druge polovine 20. veka ističu da nije pitanje da li muzika jeste jezik kojim se nešto označava, već gde leži značenje tog jezika.

Svi nabrojani slučajevi „opisivanja“ dela iz jedne umetničke vrste, umetničkim ostvarenjem iz druge, konačno, mogu, ali ne moraju da budu povezani sa pojavom sinestezije, fenomena u kojem se aktivira više čula istovremeno pri percepciji jednog (umetničkog) dela.

Termin sinestezija (grč. *σύν* [*syn*] – „zajedno“ i *αἴσθησις* [*aisthesis*] – „osećati“) u praksi označava trenutak kada različiti „spoljašnji“ agensi aktiviraju istovremeno dva (retko više) čula recipijenta. Sinestezija je nasledno stanje „tokom kojeg aktivirajući stimulans (zvuk, boja, slovo, broj...) izaziva automatsku, nenamernu, afektom zasićenu i svesnu percepciju čulnog ili konceptualnog svojstva koje se razlikuje od inicijalnog stimulansa.“⁶ Prema tome, sinestezija se ne ograničava samo na aktiviranje osećaja zvuka pri pogledu na neku boju ili oblik, na primer, već i na stimulanse kao što su broj koji kod nekih osoba budi vezu sa bojom, ili slovo koje provocira kod nekih osoba određeni zvuk. Međutim, jedan od najčešćih vidova sinestezije jeste „obojeno slušanje“ (eng. color-hearing) tj. hromestezija (eng. chromesthesia). Istraživanja ove vrste sinestezije intenzivirana su krajem 19. veka⁷ iako su se i jedan vek ranije naučnici bavili ovom temom. Među njima se ističu Georg Saks (Georg Sachs, 1786–1814) i Fidelis Alojz Nusbaumer (Fidelis Alois Nussbaumer, 1848–1919), koji su kod samih sebe uočili vrste senzacija u kojima su određena boja i zvuk bili međusobno zavisni. U 20. veku, naučnici Pol Blele (Paul Bleuler, 1857–1939) i Karl Leman (Karl Lehmann, 1858–1940) definisali su šest različitih tipova sinestezije, od kojih poslednji podrazumeva povezanost vizuelnog i zvučnog.⁸ Dani Kavalero (Dani Cavallaro) skreće pažnju na razliku između sinestezije kao neurološkog procesa i umetničke sinestezije i podvlači da ona „ne bi trebalo da bude shvaćena kao predmet zabave i znatiželje za umetnike i naučnike, da se sa njom igraju u slobodno vreme ili u momentima euforije.“⁹ Ova naučnica, naime, razlikuje realnu, neurološku od umetničke sinestezije, zaključujući da je prva neželjena, nenamerna, biološka, dok umetnička predstavlja jedan promišljeni čin, konstrukt u kojem se namerno radi na miksturi čulnih utisaka.¹⁰ Otuda ona i pravi podelu umetničkih dela na ona koja su rezultat spontanog percipiranja realnosti pravih sinesteta, te na opuse koje su stvorili umetnici – nesinestete u nameri da svesno koriste sredstva kojima je moguće evocirati sinestetska iskustva. Dani Kavalero, međutim, razmatra i dela koja izazivaju sinesteziju kod recipijenta.

⁶ Richard E. Cytowic, David M. Eagleman, *Wednesday in Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*, Cambridge-London: The MIT Press, 2009, 112.

⁷ Prvi naučni simpozijum o sinesteziji u domenu zvučnog i vizuelnog (Colour Hearin, Farbenhören, audition colorée) održan je 1889. godine. Upr. Неда Несторовић, О звучно-визуелним (уметничким) синестезијама у теорији и пракси. Зборник Матице српске за сценске уметности и музику. Нови Сад: Матица српска, 2021.

⁸ Premda se sinestezija smatrala fenomenom koji zadire i u domen medicine, retko kada se on smatrao nekom vrstom degenerativnog stanja. Ipak, tako ju je posmatrao Maks Nordo (Max Nordau, 1849–1923) u svom delu *Entartung* (*Degeneracija*, 1892).

⁹ Dani Cavallaro, *Synesthesia and the Arts*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company Inc, 2013, 3 – 4, prema: Neda Nestorović, *O zvučno-vizuelnim (umetničkim) sinestezijama u teoriji i praksi*, rkp. 2020, 15.

¹⁰ Ibid.



Vasilij Kandinski: Impresija III – Koncert, ulje na platnu, (1911), detalj. Kandinski je tvrdio da žuta ima blistavi zvuk trube. Foto izvor: <https://artsandculture.google.com/asset/impression-iii-concert/mgHAXu9viwsUPg?hl=en>.

Na povezanost zvuka i boje, međutim, na posredan način upozorava još Platon u *Državi*, govoreći da svaka planeta imaju svoj ton kojim „zvuči“, te različitu boju svetlosti koju isijava. Isak Njutn (Isaaku Newton, 1642 – 1726) u delu *Optika* (1704) vezuje sedam tonova C dur lestvice za spektar od sedam boja. Pod njegovim uticajem Luj Bertran Kastel (Louis Bertrand Castel, 1688–1757) konstruiše *clavecin oculaire* – klavsen koji aktivira boju kada se pritisne dirka.¹¹

¹¹ Ovakvim inovacijama, graditelji instrumenata počinju da zamagljuju funkciju instrumenta kojim se izvodi muzičko delo, a koji istovremeno potencijalno može da figurira kao umetnički eksponat. Upor. tekst dr Nemanje Sovtića u ovoj publikaciji.



Kastelov „klavsen okuler“. Foto izvor: <https://www.vice.com/en/article/kb7qzn/behold-the-ocular-harpsichord-the-laser-light-show-of-the-18th-century>.

poželevši da „raspe“ svetlo po dvorani, što u vreme premijere tehnički nije bilo izvodljivo. Tako je „realni“ sinesteta Skrjabin samo u svojoj mašti doživeo ovo delo u punom čulnom bogatstvu, jer je na praizvođenju u Moskvi 1911. godine maestro Sergej Kusevicki (Серге́й Алекса́ндрович Кусеви́цкий) izostavio stav u kojem je trebalo da „zazvuče“ boje.

Brojni su likovni umetnici koji su se posvetili vizuelno-zvučnim doživljajima. Među njima treba pomenuti Vilijema Tarnera (William Turner, 1775 - 1851), Anri Matisa (Henri Matisse, 1869 - 1954), Kloda Monea (Claude Monnet, 1840 - 1926), Ogista Renoara (Pierre-August Renoir, 1841 - 1919), Vinsenta Van Goga (Vincent van Gogh, 1853 - 1890), Mikolajusa Čiurlionisa (Микало́йус Конста́нтинас Чю́рлёнис, 1875 – 1911), Paula Klea (Paul Klee, 1879 - 1940) i druge od kojih nisu svi bili zvanično priznate „sinestete“.

Kasnije je slikar i ilustrator, Aleksander Valas Rajmington (Alexander Wallace Rimington, 1854–1918) napravio orgulje na čijem je vrhu postavio 14 sijalica različitih boja koje su mogle da emituju svetla i nazvao ovaj instrument „obojene orgulje“. Ruski kompozitor, Aleksandar Skrjabin (Алекса́ндр Николаевич Скря́бин, 1872 – 1915) upravo je njih predvi-
deo u izvođenju svog opusa *Prometej - Poema vatre* (1911),



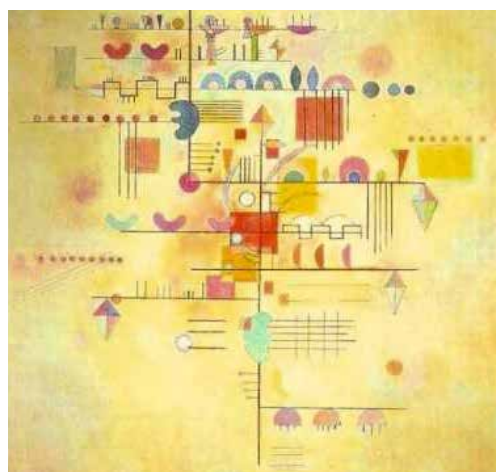
A.V. Rajmington pored svojih „obojenih orgulja“. Foto izvor: <https://lukemckernan.com/2014/08/21/colour-music/>.



M. Čiurlionis: *Sonata br. 5 (Allegro, Andante, Finale)*, tempera na papiru, 1908. Foto izvor: https://www.researchgate.net/publication/341893317_Between_surface_and_depth_towards_embodied_ontologies_of_text_computing_across_languages/figures?lo=1.

U ovom primeru triptih donekle zaista „re-prezentuje“ muzičku formu, u onom smislu u kojem Siglind Brun tumači ekfrazu. Sonata u ovom slučaju očigledno u tri stava zaista vizuelno održava uobičajene karaktere pomenutih delova ovog cikličnog oblika. Prvi stav vizuelno deluje „dvoslojno“ i „dinamično“, kao što bi to bitematski Allegro obično i bio. Središnji „stav“, Andante, kod Čiurlionisa nalikuje mirnoj plovidbi na moru, dok je treći Finale furiozna oluja prikazana ogromnim talasima.

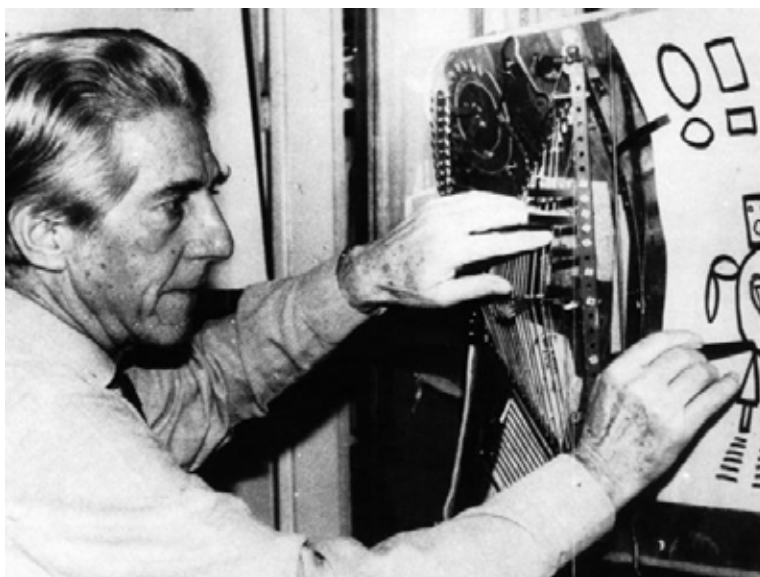
Sinestezijom je posebno bio zaokupljen Vasilij Kandinski koji ne samo što neprekidno mislio na zvuk kada je stvarao slike kao dokazani sinesteta, već je napisao i svoju čuvenu „obojenu“ dramu *Žuti zvuk* (*Der gelbe Klang*, 1912), te ostavio za sobom napise u kojima razmatra odnos zvučnog i vizuelnog doživljaja.¹²



V. Kandinski: *Žuti zvuk*, ulje na platnu (1912). Foto izvor: <https://artmusiclounge.wordpress.com/2020/04/03/the-blue-rider-and-the-yellow-sound/>

¹² O povezanosti zvuka i boje Kandinski je pisao u svojoj studiji *O duhovnom u umetnosti*, Beograd, Esoteria, 1996.

I veliki broj kompozitora se interesovao za zvučno-vizuelne fenomene, nastojeći da ih ostvari kroz svoju poetiku. To su, između ostalih, Klod Debisi (Claude Debussy, 1862 – 1918), Moris Ravel (Maurice Ravel, 1875–1937), Jan Sibelijus (Jean Sibelius, 1865–1957), Đerđ Ligeti (György Ligeti, 1923–2006) idr. Neki od njih su – kao već pomenuti Skrjabin (1872–1915) ili Olivije Mesijan (Olivier Messian, 1908–1992) – intenzivno tragali za načinima predstavljanja sinteze u svojim delima.¹³



Erne Kiralj svira i crta na tablofonu. Foto izvor: privatna arhiva.

Zanimljiv primer procesa povezivanja zvuka i vizuelnih umetnosti, ostvario je vojvođanski kompozitor Erne Kiralj (Kiralj Ernő, 1919 – 2007).¹⁴ Ovaj neobičan stvaralac i improvizator, eksperimentator i graditelj instrumenata, konstruisao je tzv. tablofon. Reč je instrumentu koji se sastoji od metalne table koja je ozvučena, na kojoj su pričvršćeni različiti predmeti koji stimulisani daju zvuke (zvečke, privesci, gumice isl). Na ozvučenu tablu moguće je pričvrstiti komad papira i na njemu crtati, jednom rukom, dok se drugom „pokreću“ zvuci s leve strane instrumenta. Pokreti

¹³ Na ovom mestu pomenuti su samo neki autori koji su u 20. veku povezivali svoju muziku sa vizuelnom umetnošću. Sredinom 20. veka primećuje se veći broj kompozitora koji se okreću eksperimentu u ovom prostoru. Tijana Popović Mladenović pominje, između ostalih, i partiture koje figuriraju kao „likovna ostvarenja“ nazivajući ih „pseudomorfozom muzike i slikarstva“. Među autorima koji su pošli u ovom pravcu ova muzikološkinja pominje Erla Brauna (Earle Brown, 1926–2002), Maurisija Kagela (Mauricio Kagel, 1931–2008), Silvana Busotija (Sylvano Bussotti, 1931) idr. Upor. Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstiličkog muzičkog mišljenja*, Beograd, FMU i Signature, 2009.

¹⁴ Naravno, brojni intermedijalni projekti iz različitih perioda 20. i 21. veka provociraju učešće različitih čula pri percepciji umetničkih dela pa je potencijal sinestetičkog iskustva u tom pogledu značajno porastao.

crtanja proizvode zvuke na tabli, te se na ovaj način istovremeno stvara likovno delo i neponovljiva muzička kompozicija, jer njen zvučni zapis nije moguće zabeležiti notografijom, već samo snimanjem izvođenja uživo. Crtež nakon izvođenja, razume se, može postojati kao izdvojen artefakt nezavisan od muzičkog dela.¹⁵

Kratak pregled ovde predstavljenih teorija i praksi susreta muzičke i vizuelnih umetnosti predstavlja inicijalni korak ka upoznavanju preseka njihovih „skupova“. Ove prostore je potrebno istraživati, jer zadiru u interdisciplinarno i transdisciplinarno polje likovnog i muzičkog stvaralaštva, te potencijalno umrežavaju autore različitih senzibiliteta, a obogaćuju i dinamizuju čin percepcije kod publike. Pri tome treba stalno imati na umu da sinestezija ostvarena kao „obojeno slušanje“ nije kod svakog ista, da „boje“ određenih tonova kod jednog sinestete nisu iste i kod drugog, što otežava egzaktnije zaključke o fenomenu ove vrste sinestezije u medicinskim naukama, dok u umetnosti to svakako nije prepreka za umetničku inspiraciju i nadahnuće.

Literatura:

- Bleuler E, Lehmann K.: *Zwangsmässige Licht - empfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebeite der andern Sinnes-empfindungen*. Leipzig, Fues's Verlag, 1881.
- Bruhn, Siglind; "A Concert of Paintings: "Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century", in: Poetics today, 2001. https://www.academia.edu/9423238/A_Concert_of_Paintings_Musical_Ekphrasis_in_the_Twentieth_Century pristupljeno 4. 12. 2022.
- Cytowic, Richard, E.: *Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology a Review of Current Knowledge*, Psyche, 1995. <http://psyche.cs.monash.edu.au/v2/psyche-2-10-cytowic.html>
- Cytowic, Richard E.: *Synesthesia: A Union of the Senses*, New York-London: Springer-Verlag, 1989.
- Cytowic, Richard E., Eagleman, David M: *Wednesday in Indigo Blue: Discovering the Brain of Synesthesia*. Cambridge-London: The MIT Press, 2009.
- Cavallaro, Dani: *Synesthesia and the Arts*. Jefferson, North Carolina and London: McFarland & Company Inc, 1999.
- Lone, Amy, Tyler, Christopher: "Neurohistory and the Arts: Was Kandinsky a Sinestete?", in: Journal of the History of the Neurosciences, Vol. 12, No. 2, 223–226.
- Lone, Amuy, Tyler, Christopher: "Neuroscience, History and the Arts Synesthesia: Is F-Sharp Colored Violet?" in: Journal of the History of the Neurosciences, 2004, Vol. 13, No. 1, 58–65. https://www.researchgate.net/publication/8345095_Neuroscience_History_and_the_Arts_Synesthesia_Is_F-Sharp_Colored_Violet [pristupljeno 5.12. 2022]
- Medić, Milena: *Musica ante oculos: ekfrazza i njene vrline ἐνάργεια i ἐκπλήξις u vokalnoj muzici na razmeđu 16. i 17. veka*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2020.
- Несторовић, Неда: О звучно-визуелним (уметничким) синестезијама у теорији и пракси ркп. 2020.
- Popović Mladenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*, Beograd, FMU i Signature, 2009.
- Von Maur, Karin: *Vom Klang der Bilder*, Munchen-New York: Prestel, 2021.

¹⁵ Ne možemo se u ovom trenutku oteti utisku da ovaj instrument nije odličan primer sound art-a i u smislu proizvođenja zvuka, i u smislu instrumenta kao izložbenog eksponata, o čemu se govori u tekstu dr Nemanje Sovtića u ovoj publikaciji.

MUZIČKI INSTRUMENT KAO *SOUND ART* OBJEKT

U tekstu se govori o teorijsko-izvođačkim aspektima postavljanja muzičkog instrumenta u poziciju *sound art* objekta. Prvi podsticaj na ovakvo razmatranje dolazi iz bavljenja onom vrstom improvizovane muzike u kojoj je muzički instrument „reartikulan“ na različite načine, uključujući i vizuelnu „reartikulaciju“. Drugi, neposredniji, dolazi iz tematskog kruga projekta *Muzika u drugačijem ključu*, u čijem su fokusu uobičajena, ali i neočekivana preplitanja muzike i vizuelnih umetnosti. Upravo tim putem, od uobičajenog do neočekivanog, kreće se teorijsko-autopoetička analiza repozicioniranja trombona kao „klasičnog“ muzičkog instrumenta – u *sound art* objekt. Okviri istraživanja dati su kroz teorijske koordinate, ostvarene u formi pregleda istorije fenomena i određenja pojma *sound art*-a, kao i kroz autorefleksivan osvrt proizašao iz lične teorijske i stvaralačko-izvođačke vizure.¹⁶

Sound art – od istorije fenomena do određenja pojma

Sintagma „sound art“ javlja se u kontekstu govora o umetničkom eksperimentisanju sa zvukom početkom 1980-ih godina. Tvorac termina je američki eksperimentalni kompozitor i gitarista Vilijam Helerman (William Hellerman), osnivač SoundArt fondacije (1982) i kustos izložbe *Sound/Art*, realizovane 1983. godine u njujorškom Centru za skulpturu. Iako preovlađujući, ovaj termin nije i jedini u funkciji označavanja savremene „zvukovne umetnosti“.¹⁷

Pojavi *sound art*-a prethodila su dva muzičko-istorijska procesa:

- 1) emancipacija zvuka pod okriljem muzičkog modernizma i avangarde;
- 2) prodor zvuka u galerijske i druge prostore vizuelnih umetnosti.

Razvoj tehnologije za snimanje i reprodukciju zvuka, kao i formiranje fenomenološkog i medicinskog diskursa o opažanju zvuka, uslovlili su nastanak nove audio kulture početkom 20. veka.¹⁸ Njen deo je i umetnost koja kreativne potencijale zvuka otkriva u njemu samom, postepeno premeštajući akcenat sa stilizacije, narativizacije i metaforizacije omuzikaljenog zvuka na prezentaciju i kontekstualizaciju čina slušanja. S tim u vezi, Endi Hamilton (Andy Hamilton) navodi da je „od početka 20. veka na polju (...) umetničke muzike moguće pratiti kontinuirani estetski preobražaj koji je podrazumevao zamenu 'ideologije instrumentalnog puritanizma' interesovanjem za 'zvuk kao zvuk'“.¹⁹

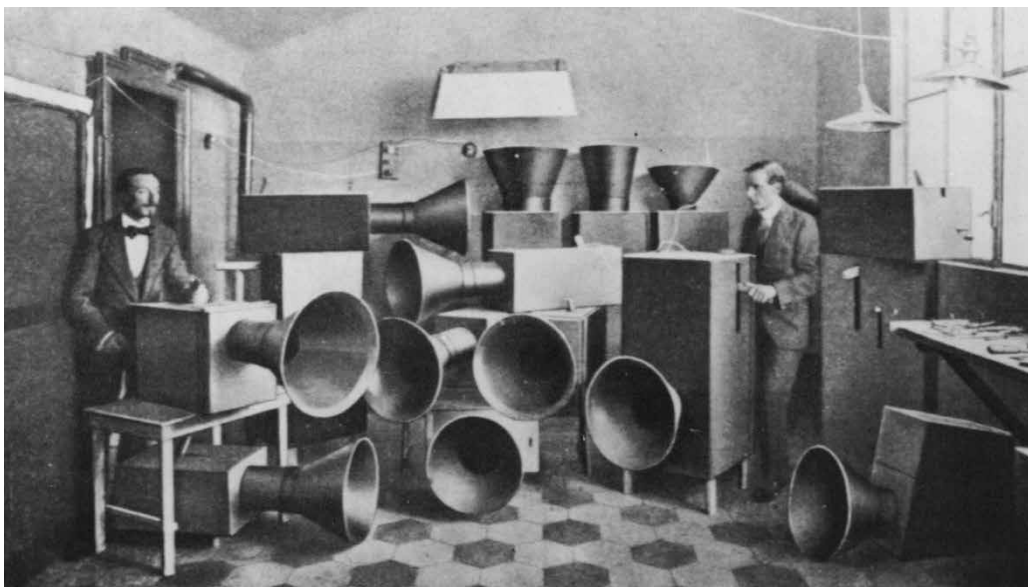
¹⁶ Nemanja Sovtić je doktor muzikologije, ali i aktivan trombonista koji je završio osnovne i master studije trombona, te započeo studije kompozicije. Prim. ur.

¹⁷ Biljana Leković u svom doktoratu o *zvukovnoj umetnosti* navodi još i termine: *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*. Leković, *Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: muzika i sound art*, doktorska disertacija, FMU Beograd, 2015.

¹⁸ B. Leković, nav. delo, 8.

¹⁹ Andy Hamilton, *Aesthetics and Music*, New York/London, Continuum, 2007, 41: citirano prema B. Leković, nav. delo, 8.

Umetnički interes za „zvuk kao zvuk“ isprva se manifestovao muzičkim apsorbovanjem zvukova svakodnevnog života. Kao *muzički materijal*, šum i buka obogatili su muzički jezik nekolicine istaknutih kompozitora prve polovine 20. veka, pre svih Luidija Rusola (Luigi Russolo), Erika Satija (Erik Satie), Edgara Vareza (Edgar Varèse) i Henrija Kauela (Henry Cowell). Kao muzičko-istorijska i žanrovska kategorija, muzika od zvuka / klangkomposition javlja se u drugoj polovini 20. veka kao nesorijalna paradigma Nove muzike, za koju središnja načela tradicije (melodija, harmonija, ritam, tonski slog), ali i mišljenje u izolovanim prametrima zvuka, više nemaju relevantnost.²⁰ Umesto toga, važna je fizička kategorija *zvuka* koja uključuje pojedinačni ton, šum, mešavinu tonova i višetonske klusterske sklopove. Zvuk je stvarni predmet komponovanja, dok se preostali elementi – visina tona, trajanje tona i gustina – tretiraju kao funkcije zvuka. Muzici kao zvukovnoj umetnosti sredinom prošlog veka najznačajniji doprinos dali su Džon Kejdž (John Cage) i Pjer Šefer (Pierre Schaeffer), dve ličnosti od presudnog uticaja za uključivanje šireg opsega zvučne stvarnosti – zatečene ili proizvedene, „prirodne“ ili „artificijalne“ – u fond muzičke građe. I Kejdž i Šefer su se zalagali za „brisanje granica između zvuka i muzičkog zvuka, zauzimajući stav da svaki zvuk može da postane muzički/muzika“. Stoga ova dva kompozitora, kako smatra Kristof Koks (Cristoph Cox), 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“.²¹



Luidi Rusolo: *Intonarumori*. Foto: Wikipedia

²⁰ Herman Danuser, *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007, 430–451.

²¹ Cristoph Cox, "From Music to Sound – Being as Time in the Sonic Arts", *Sounds*, ur. Caleb Kelly. London/Cambridge, Whitechapel Gallery i MIT Press, 80: citirano prema B. Leković, nav. delo, 9.

Paralelno sa muzičkom emancipacijom zvuka odvija se njegova resemantizacija u okviru likovnih umetnosti. Pioniri „izlaganja” zvuka bili su Luidi Rusolo (Luigi Russolo) i Marsel Dišan (Marcel Duchamp) u drugoj deceniji 20. veka. Futurista Rusolo napravio je uređaj za proizvodnju buke – *Intonarumori* – čiji status kao umetničkog objekta varira između *novomuzičkog instrumenta* i *zvučne skulpture*. Dadaista Dišan se prezentaciji zvuka okrenuo kroz konceptualno, performativno i aleatoričko istraživanje pod naslovom *Erratum Musical*. Predratne i međuratne istorijske avangarde ipak nisu zaslužne za artikulaciju zvuka kao prostornog fenomena, već je to posleratna neoavangarda, u čijem krilu se razvijaju koncepcije zvučne skulpture i zvučne instalacije.

Mogućnost korišćenja zvuka kao prostornog materijala postala je prihvatljiva i učestala među vizuelnim umetnicima druge polovine 20. veka. Zvukovne skulpture izlagali su Džozef Kornel (Joseph Cornell), Robert Raušenberg (Robert Rauschenberg), Robert Moris (Robert Morris), Dejvid Džejkobs (David Jacobs) i drugi likovni umetnici. Podvrsta zvukovnih skulptura jesu one koje nastaju po modelu muzičkog instrumenta. Značajnije skulpture ove vrste, koje su proizvodile zvuk uz angažman posmatrača, pravili su braća Baše (Baschet), Čarls Metoks (Charles Mattox), Rejnold Markshauzen (Reinhold Marxhausen) i Robert Butman (Robert Butman). Kinetičke skulpture, one čiji su

mehanizmi sami proizvodili zvuk, stvorili su Žan Tingeli (Jean Tinguely), Vasilakis Takis (Vassilakis Takis), Štefan fon Hune (Stephan von Huene), Džo Džons (Joe Jones) i Dejvid Džejkobs (David Jacobs). Ulazak zvuka u muzejski i galerijski prostor predstavljao je revolucionaran korak, baš kao i izmeštanje skulpturalno proizvedenog zvuka iz reprezentacijskog u preformativni kontekst. „Ambijentalnim” zvukovnim skulpturama bavili su se Hari Bertoija (Bertoia) u okviru koncepta „zvukambijenta” (sonambient), zatim Bil Fontana (Bill Fontana), koji je raspoređivao zvukovne skulpture u prostoru uzimajući u obzir karakteristike samog prostora, kao i Marina Abramović koja koristi zvuk na početku svog „beogradskog perioda”.

Kvalitativan pomak u radu sa zvukom kao prostorno-vizuelnim materijalom donosi zaokret od zvukovne skulpture ka zvukovnoj instalaciji. Umetnost instalacije podrazumeva fizički ulazak posmatrača u prostor i centriranje njegovog perceptivnog aparata na celokupan ambijent.²² Prvi poetički koncepti za



Bernard i Fransoa Baše: *Bass crystal*
Foto: Wikipedia

²² Claire Bishop, *Installation Art – A Critical History*. London, Routledge, 2005, 6: citirano prema B. Leković, nav. delo, 135.

koje su interakcija između zvuka i prostora predstavljali stvaralački imperativ javljaju se kod predstavnika fluksusa, među prvim kod Alana Kaproua (Allan Kaprow). Prihvatajući Kejdzovu zamisao o poroznoj granici između umetnosti i života, kao i, u vezi sa tim, ideju o korišćenju šuma kao umetničkog materijala, a sve u skladu sa Polokovim (Jackson Pollock) shvatanjem umetničkog čina kao akcije, Kaprou uvodi pojam *ambijenta* 1958. godine. Osmišljavanjem koncepta *hopeninga* (1959) kao „kolaža događaja u određenim vremenskim intervalima i u određenim prostorima“, interakcija publike sa okruženjem dodatno dobija na intenzitetu.²³ U godini nastanka prvog *hopeninga*, Džordž Breht (George Brecht) definiše koncept *događaja* kao „višečulnog doživljaja“ u kojem zvuk predstavlja jednu nit intermedijske stvaralačke mreže. Iako Brehtu zvučni rezultat nije bio primaran, zvuk je bio rezultat „događaja“, odnosno deo proizvedenog okruženja.



Žan Tingeli: *Muzička mašina*
Foto: Wikipedia

Ambijent, *hopening* i „događaj“ karakteriše činjenica da je njihovo prezentovanje/izvođenje ostvarivano najčešće u galerijskim uslovima ili u alternativnim privatnim i javnim izlagačkim prostorima.²⁴ Ulazak zvuka u galerijske i druge prostore vizuelnih umetnosti najpre su artikulisali muzičari, da bi potom njihove postavke prijsvojili. proširili i učvrstili vizuelni umetnici. Na preseku između zvukovnih kompozicija, skulptura, instalacija i „događaja“, pojavio se *sound art* kao specifičan medijski ili višemedijski kompleks otvoren za primenu različitih umetničkih logika.

Biljana Leković u svom doktoratu pod naslovom „Kritička muzikološka istraživanja *umetnosti zvuka*: muzika i *sound art*“ određuje *sound art* kao interdisciplinarnu, eksperimentalnu praksu umetničkog rada sa zvukom i slušanja zvuka, omeđenu s jedne strane muzikom, a sa druge vizuelnim umetnostima.²⁵ Zvuk kao vremenski fenomen u okviru *sound art*-a ostvaruje interakciju sa prostorom, te stoga zvukovni objekti, događaji i situacije bivaju postavljeni-u-svet najčešće u kontekstu vizuelnih umetnosti, mada nisu retki ni slučajevi muzičkih apropijacija *sound art*-a. Leković razlikuje tri pristupa koji vode ka određenju pojma *sound art*-a. Prema prvom, *sound art* je oblast koja se „prostire“ između muzike i vizuelnih umetnosti, ne pripadajući niti jednoj od njih u preovlađujućoj meri. Drugi pristup tretira *sound art* kao nemuzičku/vizuelnu praksu, dok treći, nasuprot prethodnom, *sound art* stavlja u muzičke okvire. U nastavku ćemo predložiti najvažnija određenja pojma *sound art*-a izvedena na osnovu ova tri pristupa.

²³ C. Bishop, nav. delo, 94.

²⁴ Paul Hegarty, *Noise Music: A History*. New York/London, Continuum, 2010, 169: citirano prema. B. Leković, nav. delo, 136.

²⁵ B. Leković, nav. delo,

Sound art kao hibridna vizuelno-umetnička praksa?

Džin Tirani (Gin Tirany) ističe 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 zvukovima i njihovo predstavljanje na inovativne načine”.²⁶ Sound art, prema Tirani, ne određuju isključivo kontekst i medijski okvir, već sklonost ka eksperimentisanju sa zvukom, bilo u performativnoj ili reprezentacijskoj sferi.

Lilijan Kampezato (Lillian Campesato) definiše sound art kao „relativno nov umetnički žanr koji oscilira između estetičkih i organizacionih strategija svojstvenih muzici i vizuelnim umetnostima”.²⁷ Sound art je, prema ovoj autorki, uključen u muzičke i vizuelne prakse kroz korišćenje zvuka kao materijala za umetničku kreaciju. Prostor i vizuelni elementi su, pak, okviri i sredstva njegovog oblikovanja i izlaganja.²⁸

Kategorije vremena i prostora stupaju u odnos recipročne razmene kroz sound art, smatra Brendon LaBel (Brendon LaBelle). Dinamična relacija između zvuka i prostora stoga je ključno svojstvo sound art-a, pri čemu se relacija, spacijalna i temporalna dimenzija ove umetničke prakse ne zasnivaju na zvuku kao sredstvu umetničkog rada, već na zvuku kao medijumu koji „vodi” u svetove s onu stranu materijalnosti zvuka”.²⁹

Sound art kao nemuzička/vizuelna kategorija?

Iako se emancipacija zvuka primarno odvija u okviru muzike tokom 20. veka, postoje i brojna tzv. „muzikofobična” tumačenja sound art-a. Alan Liht (Alan Licht) podvlači značaj prostorne dimenzije sound art-a, predlažući tri definicije: 1) sound art je instalaciona zvučna postavka (zvučna instalacija) koja se (...) izlaže na način na koji se to čini sa vizuelnom umetnošću; 2) sound art uključuje vizuelna umetnička dela koja proizvode zvuk, kao što su zvučne skulpture; 3) sound art je praksa korišćenja zvuka u polju vizuelnih umetnosti zarad obogaćenja i proširenja područja specifične umetničke estetike (...).³⁰

Marina Rosenfeld (Marina Rosenfeld) navodi da je sound art nemuzička praksa, tj. praksa koja „uključuje nešto što je isključeno iz muzike”.³¹ Umetnost sound art-a je, drugim rečima, posvećena otkrivanju „pozadinskih”

²⁶ Citiano prem. B. Leković, nav. delo, 36.

²⁷ Lilian Campesato, “A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in Sound Art.” *Organised Sound* 14 (1): 27–37, 2009, 27: citirano prema B. Leković, nav. delo, 38

²⁸ Ibid.

²⁹ Brandon LaBelle, *Background Noise – Perspectives on Sound Art*. New York/London: Continuum. 2008, xii: citirano prema B. Leković, nav. delo, 42.

³⁰ Alan Licht, *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007, 17: citirano prema B. Leković, nav. delo, 40.

³¹ Marina Rosenfeld, *Audio files. Sound Art Now: An online symposium*.

<http://www.artforum.com/index.php?pn=symposium&id=6682>, 2004: citirano prema B. Leković, nav. delo, 46.

zvukova, zvukova koje svakodnevno čujemo i slušamo do to mere da ih i ne primećujemo. Salome Fegelin (Salome Voegelin) shvata sound art kao umetnički rad sa zvukom usmeren ka slušanju, a samim tim i – prezentovanju – zvučne supstance.³² Endi Hamilton muziku i sound art razume kao dve različite umetnosti zvuka, pripisujući muzici „univerzalni“, a sound art-u „partikularni“ karakter. Prema ovom autoru, muzika i sound art se slušaju na različite načine, ali su i materijalno-ontološki različite – prva se odnosi na tonsku, a druga na zvukovnu umetnost.³³ Imajući u vidu proširenje područja muzičke građe tokom 20. i 21. veka, treba reći da je ovakva podela redukcionistička. Kristofer Koks ističe da sound art prati zamisao o protoku i trajanju *zvuka kao vremena* u prostoru. Ovaj autor smatra da termin sound art treba koristiti za ona umetnička dela koja se „fokusriraju na materijalnost i prenošenje zvuka i koja bivaju prezentovana u galerijama, muzejima i javnim prostorima“.³⁴

Anea Lokvud (Anne Lockwood) tvrdi da je sound art-u svojstveno prezentovanje u prostoru, zbog čega je ova praksa bliža nepreformativnim vizuelnim umetnostima orijentisanim ka izlaganju i prikazivanju, ali ne i izvođenju zvuka (Lockwood 2003).³⁵ Stiven Vitiello (Stephen Vitiello) razvrstava muziku i sound art-a uzimajući u obzir vremenitost zvuka u muzici i njegovo oprostorenje u sound art-u. Za ovog autora, sound art je zvuk u prostoru, ne i u vremenu, dok je muzika zvuk u vremenu, ne i u prostoru. U muzici je zvuk temporalni, a sound art-u – fizički fenomen, iz čega proizilazi da je cilj sound art-a istraživanje fizičke materijalnosti zvuka u prostoru, baš kao i akustičkih svojstava samog prostora, odnosno percipije zvuka kao takvog u njegovoj oprostorenoj dimenziji.³⁶

Sound art kao proširenje područja eksperimentalne muzike?

Nasuprot vizuelnocentričnim shvatanjima sound art-a, stoje ona muzikocentrična. Za većinu muzikologa sound art predstavlja samo jednu oblast eksperimentalne muzike. Prema terminu „sound art“ iskazuje se čak određena doza opreza. Iza pomodne „etikete“ krije se, prema ovom stanovištu, „strategija pregovaranja“ za umetničkom kritikom orijentisanom ka diskursu vizuelnih umetnosti. Drugim rečima, kompozitori se „prerušavaju“ u sound art umetnike kako bi njihov rad bio bolje ocenjen na tržištu umetnosti. Pitanje o odnosu između sound art-a i muzike može se u tom svetlu preformulisati u skladu s pitanjem o statusu zvuka u svetu umetnosti, a ne o bilo kakvim esencijalnim svojstvima.

Američki kompozitor Artur Berger (Arthur Berger) termin „sound art“ tumači kao novo ime za muziku koja je prihvatila „nemuzičke“ zvukove kao gradivni materijal. Isti stav zastupa i Gregori Džon Kerns, koji izjednačava sound

³² Salome Voegelin, *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London/New York: Continuum, 2010xi, 52–3: citirano prema B. Leković, nav. delo, 47.

³³ A. Hamilton, nav. delo, 45: citirano prema B. Leković, nav. delo, 48.

³⁴ C. Cox, nav. delo, 83 – 86: citirano prema B. Leković, nav. delo, 49.

³⁵ Anne Lockwood, „What is Sound Art?“. *Interview by N. B. Aldrich*. <http://www.emf.org/>, 2003: citirano prema B. Leković, nav. delo, 51.

³⁶ Stephen Vitiello, „What is Sound Art?“. *Interview by N. B. Aldrich*. <http://www.emf.org/>, 2003: citirano prema B. Leković, nav. delo, 53.

art i eksperimentalnu muziku. Razlog pronalazi u već predloženom istorijskom razvoju muzike tokom druge polovine 20. veka, tokom kojeg se odvija proces emancipacije muzike od podrazumevanih okvira tonske umetnosti.³⁷ Danijel Kaufman u istom diskursu zaključuje da je „sound art (...) muzika ili, bolje rečeno: muzika je sound art!“³⁸ Ovoj „školi mišljenja“ pridružuje se i naša kompozitorka i zvukovna umetnica Svetlana Maraš, premda ona sound art definiše i kao vizuelno-umetničku kategoriju i kao nastavak/proširenje polja eksperimentalne muzike.³⁹ Nadalje vredi istaći da muzikološkinja Sajmon Emerson (Simon Emerson) u sound art-u prepoznaje praksu razvijenu pod okriljem muzičkog mišljenja, ali onog „preoblikovanog“, kakvo se javlja od sredine 20. veka naovamo.⁴⁰ Džoana Demers sound art određuje kao „metažanr“ u polju eksperimentalne elektronske muzike, ograđujući se pritom od stava da svi zvukovni radovi moraju da sadrže elektronski zvuk. Ova autorka sound art posmatra u okviru integralnog sveta muzike, ali pronalazi jednu „specifičnu razliku“ – sound art je muzika koja ne koristi „narrativni“ zvuk, već onaj ambijentalni ili meditativni, i to uvek u određenom prostornom kontekstu u kojem su zvuci u interakciji sa prostorom (Demers 2010, 6).⁴¹

Ka određenju pojma sound art-a i hipotezi o pretvaranju muzičkog instrumenta

u sound art objekt

Sound art predstavlja skupinu hibridnih i interdisciplinarnih umetničkih praksi koje tretiraju zvuk kao osnovni materijal za umetničku obradu, i to u njegovom fizičko-akustičkom modalitetu, izuzetom, dakle, iz metaforizovanog, poetizovanog i racionalizovanog sveta muzike. Činjenica je da umetnici koji se bave sound art-om postavljaju zvučne objekte/instalacije u izložbene ili svakodnevne prostore i na taj način (re)artikulišu odnos između vizuelno-konstrukcionog, zvučno-muzičkog i kulturološko-značenjskog identiteta tih objekata/instalacija. Iako sound art nije nov ni neistražen fenomen, tvrdim da je on do danas ostao kontraverzan u meri u kojoj je zadržao svoju (inter)disciplinarnu neizdiferenciranost. Potencijalnu diferencijalnu liniju tražio bih kroz tezu da se sound art od savremene muzičke kompozicije, koja je maksimalnim proširivanjem svog materijalnog područja uključila u sebe i umetnički rad sa demetaforizovanim zvukom, razlikuje po tome što izvore zvuka ne tretira kao *instrumente* – neophodna, ali suvišna tela koja proizvode muziku, dok sami nisu muzika – već kao zvučne objekte/situacije/događaje čija se umetnička aura formira u međuprostoru između likovnosti i muzikalnosti njihovih telesno-konceptualnih režima.

³⁷ Gregory John Cairns, *This is a journey into sound/Bring the noise*. Master teza, Massey University, Wellington, New Zealand. 2009: citirano prema B. Leković, nav. delo, 56.

³⁸ Dieter Kaufman, „Der lange Weg zur 'KLANGKUNST'“ *Österreichische Musikzeitschrift* vol. 64 (10), 2009, 18–23: citirano prema B. Leković, nav. delo, 56.

³⁹ Svetlana Maraš, *Embodied Composition*, master teza. Aalto University, School of Art and Design, Department of Media, 2011: citirano prema B. Leković, nav. delo, 59.

⁴⁰ Emmerson, Simon i Smalley, Denis. 2013. „Electro-acoustic music.“ *Grove Music Online. Oxford Music Online*.

⁴¹ Joanna Teresa Demers, *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 6: citirano prema B. Leković, nav. delo, 59.

Međutim, ako je prisustvo/odsustvo standardnog ili nestandardnog muzičkog instrumenta diferencijalna linija između muzičkog izvođenja i *sound art* postavke zvuka, da li je moguće zamisliti postavljanje muzičkog instrumenta u ulogu *sound art* objekta? Odgovor na ovo pitanje dao bih na osnovu vlastitog iskustva sa tretmanom jednog „klasičnog“ muzičkog instrumenta – trombona – u performantivnim i instalacionim kontekstima slobodne improvizacije i eksperimentalne muzike.

Od desetina koncernih nastupa koje sam imao u ulozi *free impro* muzičara nekolicina je bila situirana u grafičnom području između *muziciranja* na trombonu i *ozvučavanja* trombona. Prvi takav koncert dogodio se 15. aprila 2016. godine u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti u Novom Sadu. Nastupio sam tada sa mađarskim pijanistom, *impro* muzičarem i *sound art* umetnikom Erneom Rubikom.⁴² Upravo je Rubikova praksa „hibridizacije“ izvođačkog čina u prostoru između performativne teatralizacije, *sound art* instalacije i standardnog muzičkog izvođenja otvorila mogućnost za neplanirano, tj. spontano premeštanje trombona iz pozicije muzičkog instrumenta ka poziciji *sound art* objekta. Rubikovo muzički nesvrhovito kretanje na sceni, kombinovano sa pretvaranjem koncertnog prostora u ambijentalni zvučni objekt (ili možda muzički instrument?), spontano je vodilo ka repozicioniranju trombona iz performativnog sredstva u reprezentacioni objekt. Od trenutka u kojem je trombon bio *izložen* na sceni na određenoj udaljenosti od mene kao izvođača, a i dalje uključen u umetnički događaj kroz Rubikove intervencije, moglo se o ovom klasičnom muzičkom instrumentu govoriti (i) kao o *sound art* objektu.

Intencija ka *izlaganju* trombona kao *sound art* objektu ispoljila se u pročišćenijem vidu na koncertu pod naslovom *Zero Skill Trombone & Opposition*.⁴³ Nastupili su tom prilikom Dunja Crnjanski u ulozi pijanistkinje i Vasa Vučković kao klarinetista, dok smo Aleksa Zrnić, Filip Đurović i ja izlagali i svirali separatne delove trombona.⁴⁴ U improvizovanoj muzici česta je praksa „prerade“ i nadogradnje standardnog instrumenta, po uzoru na tradicionalno prepariranje klavira, pa čak i „vivisekcija“ tela instrumenta tamo gde je to moguće. U ovom slučaju, međutim, povlačak i korpus

⁴² Erne Rubik (Ernö Zoltán Rubik), nakon studija kompozicije u klasi Zoltana Jeneja na Akademiji „Franc List“ u Budimpešti nastavio je svoju razgranatu umetničku delatnost kao pijanista, improvizator i kompozitor. Njegov rad se zasniva istraživanju odnosa između publike i izvođača, improvizacije i kompozicije, muzičkog i fizičkog izvođaštva, odnosno performansa. Inspirisan je iskustvima iz pozorišnih i plesnih projekata (poput *Krétakör*, *The Symptoms*, *Research into the Unknown*). Često na nastupima koristi i male zvučne objekte, flautu, melodiku i svoj glas kao proširenje svog instrumenta. Saradivao je sa velikim brojem umetnika iz polja improvizovane i fri džez muzike, kao što su Andre Vida (Andre Vidá), Klejton Tomas (Clayton Thomas), Lorens Vilijams (Lawrence Williams), Erne Hok (Ernö Hock), Joke Lanc (Joke Lanc), Žolt Šereš (Zsolt Sörös), Bela Akošton (Béla Ágoston) i Janoš Aved (János Ávéd) i drugi. Rubikova inkluzivna stvaralačko-izvođačka poetika podrazumeva konstanto problematizovanje uloge „izvođača-muzičara“ u toku izvođačkog čina. Već samo Rubikovo sviranje klavira neuhvatljivo je u kategorijalnom smislu, jer obuhvata raspon od aktualizacije idiomatskog načina sviranja, baziranog na (meta)repertoaru, do liminalnih oblasti proširenih tehnika sviranja u kojima klavir prestaje da bude medij tonske umetnosti i postaje zvukovni medij. Pored toga, Rubik često premešta fokus sa tela muzičara kao (ne)poželjne vizuelne neminovnosti izvođenja kao takvog na telo performativnog umetnika koje se zvukom služi kao prostorno-vremenskom ekstenzijom sopstvenog bića.

⁴³ Koncert je održan 22. februara 2017. godine u Holu Akademije umetnosti na Tvrdavi. Organizator koncerta je *Improstor*.

⁴⁴ Kao što je poznato, trombon se sastoji od usnika, korpusa i povlačka (cuga). Ovi delovi se sklapaju i rasklapaju prilikom svake upotrebe instrumenta. Usnik je mesto gde nastaje vibracija usana, koja se prenosi na ostale delove trombona, među kojima je povlačak zadužen za regulisanje visine vazdušnog stuba, a korpus za projekciju i amplifikaciju tona/zvuka.

trombona, kao njegovi najprepoznatljiviji delovi, izloženi su bili na sredini pozornice dok su trombonisti koristili usnice kao muzičke instrumente. Na taj način je ostvareno inverzno uodnošavanje pozicija *sound art* objekta i muzičkog instrumenta, tako da je trombon prvo predložen kao zvukovni objekt, a potom „vraćen u stanje” muzičkog instrumenta sklapanjem i (ne)idiomatskim izvođenjem.



Prizor sa koncerta održanog 22. februara 2017. godine u Holu Akademije umetnosti na Tvrdavi. Foto: priv. arhiva.

U odnosu na opisana iskustva sa višeznačnim odnosom između muzičkog instrumenta i zvukovnog objekta, komplementarno i unekoliko drugačije iskustvo imao sam prilikom izvođenja kompozicije *Interference II* Đorđa Markovića. Ovu Markovićevu kompoziciju za čaše, kese i zviždanje izvodio sam više puta kao član ansambla *Restrikcije*, ali je u vizuelnom i konceptualnom smislu njeno najsublimnije prezentovanje ostvareno na koncertu „(Ne)muzika za (ne)instrumente” u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine.⁴⁵ Ukoliko bismo sledili logiku muzikofobnih određenja *sound art*-a, jedno komponovano delo poput *Interferences II* moralo bi biti isključeno iz zvučno-vizuelne izlagačke prakse *sound art*-a. Ambijentalno izlaganje zvuka i upotreba svakodnevnih predmeta kao muzičkih instrumenata u vizuelno striktno definisanom poretku ipak približava ovo delo području *sound art*-a. Pritom hijerarhija ontoloških modaliteta ovog dela ostaje „muzička”, tako da su zvuk i partitura ipak dominantni u odnosu na vizuelnu komponentu

⁴⁵ Koncert je održan 19. novembra 2018. godine u okviru (anti)festivalskog ciklusa 2K+ u organizaciji Zavoda za kulturu Vojvodine.

izvođenja.⁴⁶ Markovićeva kompozicija nije ni prvi ni poslednji primer omuzikaljenja svakodnevne „zvučne supstance“, ali svakako svedoči o teškoćama pri ontološkom razlučivanju muzičkog i nemuzičkog tretmana izvora zvuka. Baš kao što svakodnevni predmet može postati muzički instrument – izvor omuzikaljenog zvuka – tako i muzički instrument može postati nemuzički predmet – vizuelno reprezentovan zvukovni objekt.



Prizor sa izvođenja dela Đorđa Markovića *Interference II*, Nemanja Sovtić i Filip Đurović. Foto: priv. arhiva.

O muzičkom instrumentu kao takvom i muzici „en général“ – jedna lična vizura

Zastupam stav da iskustvo sa eksperimentalnim muzičkim praksama i slobodnom improvizacijom omogućava školovanim muzičarima da se oslobode sputavajućih dimenzija „sviračke veštine“. To ne znači da *free impro* i eksperimentalna muzika ne zahtevaju „kultivisano“ sviračko umeće. Promena pogleda na ulogu i značaj muzičkog instrumenta, kao i sopstvenog tela u procesu izvođenja, inherentna je eksperimentalnim praksama kao što su *sound art* i slobodna improvizacija. Zaključci do kojih sam s tim u vezi došao možda nemaju snagu teorijske koherentnosti, ali nude određene uvide za koje smatram da su vredni rasprave.

U polju klasične muzike uloga instrumenta definisana je idejom asimptotskog približavanja zamisli o totalnoj kultivaciji zvuka. Alegorijskim jezikom rečeno, standardizovan akustički instrument uporediv je sa „parcelom obradive zemlje“ koja se nalazi u okruženju „divljeg rastinja“. Samoprekornim vežbanjem ta se „parcela“ obrađuje sve dok njena potencijalna estetska vrednost ne kompenzuje „prostornu“ skučenost. Problem sa ovom metaforom je u

⁴⁶ O tome svedoči i činjenica da je delo *Interference II* Đorđa Markovića objavljeno na autorskom kompakt disku ovog kompozitora.

tome što ona prenebregava bogatstvo „plodova” koji rađaju na takvoj „zemlji”. Jednom pijanisti ili violinisti teza o svedenosti muzičke teritorije može zvučati pretenciozno, jer bogatstvo literature tu teritoriju proširuje do zamislivih granica muzičkog univerzuma, čak i preko njih. Standardan akustički muzički instrument stoga oprisutnjuje stanje zasvođenog idealiteta kroz čiju projekciju muzički instrument oslobađa, ali i sputava muzičko biće izvođača. Kao takav, muzički instrument je izvor zadovoljstva i frustracije. On je krajnje sredstvo racionalizacije zvuka i privilegovan medij afektivnog iskaza.

Emancipovanjem muzičkog instrumenta od ideala zasvođenog idealiteta vodi ka proširenoj definiciju muzike kao ne isključivo tonske umetnosti, već diskurzivne prakse koja uključuje najrazličitije aspekte slušanja, pisanja, izvođenja, uživanja, mišljenja, komuniciranja. Bavljenje improvizovanom i eksperimentalnom muzikom podstiče interes za što širim pojmom muzike. Muzika neosporno zastupa organizovano proizvođenje ili intencionalno slušanje zvuka (i/ili odsustva zvuka), baš kao što zaposeda estetski domen zvuka u čitavom egzistencijalnom rasponu (od nepostojanja do postojanja zvuka). Pod muzikom se takođe može podrazumevati sjedinjenje zvuka i logosa u događaju i doživljaju, odnosno susret zvuka i tela koji rezultira refleksivizacijom i afektuacijom zvuka.

Umetnost i zvuk jesu liminalna polja muzike, ali ma koliko da je određenje muzike kao *umetnosti zvuka* rasprostranjeno i samorazumljivo, problem predstavlja i pojam umetnosti, koji je još kompleksniji i neuhvatljiviji od muzike. Može se ipak utvrditi da se „umetničnost” muzike odnosi na njenu „umetnu” prirodu (artificijalnost), kao i na estetski „višak vrednosti” organizovanog zvuka koji se manifestuje u fenomenološkoj pre nego u ontološkoj ravni.⁴⁷

Razastiranje pojma muzike preko oboda celokupne čujne stvarnosti ipak nema ubedljivu iskustvenu i konceptualnu zasnovanost. U praksi je domen muzike znatno uži, individualizovaniji i oslonjen na kvalitativne, koliko i na deskriptivne definicije. Kejžžova definicija *everything is music* pre otkazuje u slučaju preterano kultivisanog i banalno organizovanog zvuka (setimo se Adornove rečenice o savremenoj izvođačkoj praksi koja je podložna „varvarizmu savršenstva do visokog sjaja ispolirane interpretacije”), nego u slučaju nerafiniranog brujanja stvarnosti i njenih zvukovnih objekata, a koje se sluša kao muzika. Kako izbeći zamku relativizma, a ne upasti u ponor elitizma, kulturne arogancije i politike identiteta pri definisanju muzike, ostaje trajno otvoreno pitanje.

⁴⁷ Stav da ne postoji neka esencijalna materijalna supstanca muzike, već da se muzika prostire svude gde postoji intencija slušanja *kao muzike*, može da se argumentuje teorijski, ali takođe i na osnovu svakodnevnih iskustvenih primera. Kao trombonista, uvek se „usviram” pre sviranja, kako bih bolje odgovorio interpretativnim izazovima. Zvučna struktura usviravanja na trombonu po pravilu je bazirana na alikvotnom nizu, lestvicama ili specifičnim dnevnim studijama (tzv. *daily drills*). Osoba koja bi se zatekla u dometu auditivne opazivosti mog usviravanja teško da bi ovaj, nesumnjivo organizovan zvuk, slušala kao muziku. Uzgrednom slušaocu bi ovaj zvuk mogao da bude interesantan, ili iritantan. Neko bi ga slušao s pažnjom – možda drugi trombonista – ali i dalje teško da bi ga bilo ko slušao kao muziku. Empirijsko iskustvo govori da postoje situacije u kojima se organizovan zvuk čuje kao organizovan zvuk, ali se i dalje ne sluša kao muzika. Slično je sa zvučnim rezultatom vežbanja neke kompozicije. O tome može da svedoči svako ko se zatekao u blizini muzičara koji više ili manje spretno čita notni tekst, ili vežba tako što ponavlja jedan segment muzičkog toka. Nečije vežbanje se po pravilu ne sluša kao muzika. A šta tek reći u vezi s činjenicom da jedan instruktivni komad, poput Černijeve etide, nije muzika za mnoge profesionalne muzičare, jer ono što piše u partituri ne doseže „prag” muzike, kakva god da je zvučna realizacija.

Literatura:

- Bishop, Claire: *Installation Art – A Critical History*. London: Routledge, 2005.
- Cairns, Gregory John: *This is a journey into sound/Bring the noise*. Master teza, Massey University, Wellington, New Zealand, 2009.
- Campesato, Lilian: "A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in Sound Art." *Organised Sound* 14 (1): 27–37, 2009.
- Cristoph Cox: "From Music to Sound – Being as Time in the Sonic Arts", *Sounds*, ur. Caleb Kelly, London/Cambridge: Whitechapel Gallery i MIT Press, 2006/2011.
- Danuser, Hermann: *Glazba 20. stoljeća*, Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 2007.
- Demers, Joanna Teresa: *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Emmerson, Simon i Smalley, Denis: 2013. "Electro-acoustic music." *Grove Music Online*. Oxford Music Online
- Hamilton, Andy: *Aesthetics and Music*, New York/London: Continuum, 2007.
- Hegarty, Paul: *Noise Music: A History*. New York/London: Continuum, 2010.
- Kaufman, Dieter: "Der lange Weg zur 'KLANGKUNST'" *Österreichische Musikzeitschrift* vol. 64 (10), 2009.
- LaBelle, Brandon: *Background Noise – Perspectives on Sound Art*. New York/London: Continuum, 2008.
- Leković, Biljana: *Kritička muzikološka istraživanja umetnosti zvuka: muzika i sound art*, doktorska disertacija, FMU Beograd, 2015.
- Licht Alan: *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York: Rizzoli, 2007.
- Lockwood, Annea: "What is Sound Art?". Interview by N. B. Aldrich. <http://www.emf.org/>, 2003.
- Maraš, Svetlana: *Embodied Composition*, master teza, Aalto University, School of Art and Design, Department of Media, 2011.
- Rosenfeld, Marina: *Audio files*. *Sound Art Now: An online symposium*. <http://www.artforum.com/index.php?pn=symposium&id=6682>, 2004
- Vitiello, Stephen: "What is Sound Art?", Interview by N. B. Aldrich. <http://www.emf.org/>, 2003.
- Voegelin, Salome: *Listening to Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*. London/New York: Continuum, 2010.

ZVUČNI PEJZAŽI PREOBRAŽAVANJA SAVREMENOG GRADA

Šta bi bilo da prednost opažajne moći koju danas ima oko preuzme uho? Odnosno, šta bi bilo da je u centru pažnje čulo sluha i da su sva saznanja o svetu bazirana na slušnoj percepciji radije nego na vizuelnom doživljaju? Ovi problemi provociraju izučavanje zvučnih pejzaža. Termin „zvučni pejzaž“ (*soundscape*) popularizovao je kanadski kompozitor i pisac Mari Šejfer (R. Murray Schafer) u svojoj studiji *Zvučno podešavanje sveta*, nazvavši ga „potpunim uvažavanjem akustičnog okruženja”.⁴⁸ Pod uticajem romantičarskog razmišljanja o problemima životne sredine, baziranom na otporu industrijalizaciji i povratku prirodi, Šejfer je, u okviru istraživanja zvučnih pejzaža, pre svega bio zainteresovan za problem buke, tvrdeći da je došlo vreme da se očisti mulj iz ušiju i povrati talenat „čistog slušanja”.⁴⁹ On navodi izum štampe kao ključni faktor koji je zapadnu kulturu odvojio od uha kao centralnog perceptivnog organa, zamenjujući ga okom, koje i danas dominira. Povrh toga, kako tvrdi Teodor Adorno (Theodor W. Adorno), uho je pasivno i uvek otvoreno za spoljne nadražaje, od kojih se teže brani nego čulo vida.⁵⁰ Međutim, i zvučni pejzaž kao uzor ima fenomen vizuelne prirode, tako da je, u nastojanju da se slušanju pokloni neophodna pažnja, teško prevazići dominaciju vizuelnog.⁵¹ Sveobuhvatnost termina nudi veliki broj raznovrsnih tumačenja, te se „zvučni pejzaž” koristi kad god je potrebno aludirati na zvuk u prostoru, pa i kada je u pitanju zvuk grada.⁵²

U poslednjih trideset godina, zvučni pejzaži gradova su se značajno promenili, reflektujući jednu fundamentalnu transformaciju u načinu postojanja javnog prostora. Prema mišljenju arhitekta i pisca Majkla Sorkina (Michael Sorkin), ovaj novi grad je (1) ageografski odnosno „bezmestan”, (2) zasnovan na simulaciji doživljaja poput

⁴⁸ R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977. (prvo izdanje). R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Destiny Books, 1994. (drugo izdanje)

⁴⁹ R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, 11.

⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Introduction to the Sociology of Music*, New York, The Seabury Press, 1977, 51.

⁵¹ Prevalu vizuelnog nad auditivnim pokušao je da reši etnomuzikolog Stiven Feld (Steven Feld), uvodeći termin „akustemologija”. Feld je proveo dugi niz godina u prašumama Papua Nove Gvineje, među narodom Kaluli, istražujući njihov jedinstven odnos prema zvučnom. Naime, s obzirom na uslove života u gustoj i nepreglednoj prašumi, Kaluli se mnogo više oslanjaju na sluh nego na bilo koje drugo čulo u svakodnevnom životu i to na jedan veoma poetičan način. Pored toga što im je sluh neophodan da se snađu i love u gustini prašume, poseban odnos imaju prema ptičjem plevu, jer smatraju da ptice predstavljaju duhove predaka. Termin „akustemologija” su potom preuzeli antropolozi i drugi etnomuzikolozi, da bi pojasnili odnos čoveka i životne sredine u brojnim drugim kontekstima. Ipak, čini se da je taj potez često usiljen, jer zapadni čovek ima potpuno drugačiji odnos prema zvuku nego Kaluli, pošto je dominaciju vizuelnog postalo nemoguće osporiti ili ignorisati. Za diskusiju zvuka u kontekstu zapadne kulture je i dalje znatno korisniji termin „zvučni pejzaž”, upravo zato što podrazumeva pretpostavku vladavine oka. O Feldovim zaključcima videti u: Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982. i „Acoustemology”, in: David Novak and Matt Sakakeeny (Eds.), *Key Words in Sound*, Duke University Press, 2015, 12-21.

⁵² Džonatan Stern (Jonathan Sterne) skreće pažnju na upotrebu termina koja je prethodila Šejferovoj, kako u kritici muzičkog impresionizma, radio i tv dramama, tako i u teorijskom kontekstu, pre svega u oblasti studija geografije. Jonathan Sterne. „Soundscape, Landscape, Escape”, in: Karin Bijsterveld (Ed.) *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld, transcript Verlag, 2013, 184-85. Sa druge strane, savremena upotreba termina se donekle poklapa sa rasprostranjenijim akademskim diskursima poput „studija zvuka” (*sound studies*) i „antropologije zvuka”, kao i sa fokusom na sam čin slušanja. O ovome diskutuje Dejvid Samjuels u: David W. Samuels et al. „Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology”, *The Annual Review of Anthropology*, 39, 2010, 329-345.

one u iskustvu gledanja televizije ili posete tematskom parku, i (3) opterećen pitanjima sigurnosti i nadgledanja.⁵³ U istraživanju savremenog grada, naročito je zanimljivo osluškivanje njegovih zvučnih pejzaža, koji potvrđuju Sorkinovu tezu, ali otkrivaju i neke nove aspekte urbanog preobličavanja. Jer, ovaj grad je protivrečan, grad u neskladu, i sadrži zone koje izmiču trendu sveopšte estetizacije urbanih prostora, i, kao i njegovi zvučni pejzaži koji obuhvataju buku, tišinu i estetizovano zvučno iskustvo, svedoči o složenim društvenim i ekonomskim kontrastima nastalim u urbanim sredinama u proteklih nekoliko decenija.

Transformacija urbanih sredina koja se tiče promene kvaliteta suživota, u pojedinim delovima sveta je nastupila još krajem XX veka, dobijajući globalnu dimenziju u novom milenijumu. Ovaj proces je nastao usled upotrebe tržišne logike u gotovo svakom aspektu društvenog života, uključujući i funkcionisanje grada, a uz zdušnu pomoć državnih i gradskih administrativnih struktura.⁵⁴ Iako je on možda najmanje vidljiv u „državama blagostanja“, u poslednjih dvadeset godina, a naročito nakon ekonomske krize 2008. godine, zastupljen je kao globalni fenomen, pa i u našim, postsocijalističkim gradovima.⁵⁵

S obzirom da se tržišna logika često kosi sa načelima uspešno organizovanog društva, u novom milenijumu nastaje niz problematičnih promena u funkcionisanju urbanih sredina. Upotreba tržišne logike u ovom kontekstu je dovela do koncentracije kapitala samo u određenim fokusnim tačkama (državama, gradovima ili njihovim delovima), utičući na svakodnevicu na nekoliko načina. Na prvom mestu, tu je ekološki faktor, poput vazdušnog ili zvučnog zagađenja i nedostatka resursa, stvoren prekomernom potrošnjom. Zatim je svakako važan fenomen gentrifikacije odnosno preuzimanja delova grada koji su bili naseljeni siromašnijim slojevima stanovništva i njihovo pretvaranje u konzumentske rajeve i stambena područja dobrostojećih.⁵⁶ Ne treba zanemariti ni uticaj urbanog turizma, koji oblikuje grad na način koji potvrđuje tržišnu logiku, a često ne uzima u obzir potrebe lokalnih stanovnika. Sve ovo utiče na istiskivanje siromašnijih slojeva stanovništva iz grada, s tim da je granica siromaštva u poslednjih nekoliko godina značajno pomerena i obuhvata veliki deo srednje klase. Time, na prvom mestu, nastaje problem klasnog raslojavanja: siromašniji slojevi društva ne uspevaju da opstanu, a ako se i održe, prati ih visoka stopa nemaštine, kriminala, bolesti zavisnosti i beskućništva.

⁵³ Michael Sorkin, "Introduction: Variations on a Theme Park", in: Michael Sorkin (Ed.), *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, New York, The Noonday Press, 1992, xi.

⁵⁴ Ovakva sprega privatne i javne sfere često se smatra suštinom neoliberalizma ili neoliberalizacije. Prema mišljenju Žila Pensona (Gilles Pinson) i Kristel Morel Žurnel (Christelle Morel Journal), u pitanju je skup intelektualnih tendencija, proceduralnih nastojanja i regulativa kojima se tržišni mehanizmi, odnosi, disciplina i etos, proširuju na uvek rastući spektar društvenih sfera i aktivnosti, uz snažno posredovanje države. Gilles Pinson and Christelle Morel Journal, "The Neoliberal City: Theory, Evidence, Debates", *Territory, Politics, Governance*, 4, 11/2016, 137-153.

⁵⁵ O izazovima urbane krize koja je nastupila nakon 2008. godine videti: *Cities and Crises: New Urban Theory*, Kuniko Fujita (Ed.), London, Sage, 2013. O sudbini postsocijalističkih gradova u kontekstu globalizacije može se više saznati u: *Operacija: grad. Priručnik za život u neoliberalnoj stvarnosti*, Leonardo Kovačević i dr. (ur.), Zagreb, 2008. i Cecilia Borrini, *Sarajevo in the Wilderness of Post-socialist Transition: The Neoliberal Urban Transformation of the City*, 2016, University of Bologna, MA thesis.

⁵⁶ Termin „gentrifikacija“ je skovala Rut Glas (Ruth Glass) još 1964. godine, skrećući pažnju na transformacije londonskih stambenih četvrti, prouzrokovane skrivenim strategijama tržišta nekretnina.

Drugim rečima, uprkos centriranju kapitala koji privlači radnu snagu, današnji gradovi ne unapređuju život svih, već samo onih koji se nalaze na samom vrhu društvene lestvice.⁵⁷ Zanimaju se neophodni aspekti urbanog razvoja poput infrastrukture koja omogućava efikasno i bezbedno kretanje svih građana (putevi, javni prevoz, željeznica), kao i zajedničkih javnih prostora koji omogućavaju kvalitetnu društvenu interakciju (šetališta, dečija igrališta, parkovi), dok se ulaže u visoko profitabilne projekte poput tržnih centara, restorana, hotela, kockarnica, i sl. Naravno, u ovom procesu „vode” novi gradovi poput onih u Ujedinjenim Arapskim Emiratima, gde ne postoji razlika između privatne i javne svojine i gde država i grad funkcionišu poput kakvog visokorazvijenog preduzeća u kome je vladar zapravo njegov izvršni direktor, ali ni evropski gradovi, poput recimo Berlina, ne odolevaju ovoj tendenciji pretvaranja prostora za život građanina u prostor za život konzumenta. U Dubaiju, na primer, koji je pravi primer Sorkinovog „privatizovanog grada”, zapravo i ne postoji građanin, već samo konzument, bilo da je to lokalni stanovnik, ekspat ili turista, ali, sa druge strane, grad ima gotovo nepostojeću stopu kriminala.⁵⁸



Muzička fontana u centru Dubaija © trolvag/Wikimedia Commons/CC-BY-SA-3.0

⁵⁷ U pedeset svetskih metropola, živi samo 7% svetskog stanovništva, koji pak generišu 40% globalne ekonomske aktivnosti. Richard Florida, *The New Urban Crisis: How Our Cities are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class-and What Can We Do About It*, New York, Basic Books, 2017, 27.

⁵⁸ Michael Sorkin, nav. delo, xv.

Dakle, ovaj proces je složen i kontradiktoran, i, uprkos tome što je uspeo da osvoji gotovo svaki deo planete, razlikuje se od grada do grada. Ali svakako je zanimljivo da je reč o jednom globalnom fenomenu i da je današnji odnos prema urbanom razvoju sličan u gradskim sredinama tzv. prvog, drugog i trećeg sveta: centar grada ili ne postoji ili je podređen turizmu, cena nekretnina je nerealna, javna infrastruktura zapuštena, a jaz između bogatih i siromašnih sve očigledniji. „Bezместnost“ koju je Sorkin primetio u arhitekturi američkih gradova krajem prošlog veka, globalno se proširila, čineći iskustvo prostora istovetnim, bez obzira na njegovu realnu geografsku poziciju. Ovaj „generički urbanizam“ čija je „univerzalna posebnost“ takva da se može umetnuti bilo gde, kako usred napuštene livadske parcele, tako i u srce grada, ima i svoj univerzalni *soundtrack*, koji takođe, u proteklih nekoliko decenija, otkriva borbu između tržišnog interesa i koristi zajednice.⁵⁹ Vizuelni aspekti ove borbe su očigledni: zelene površine naspram betonskih konstrukcija, turističke atrakcije i hramovi konzumerizma usred propadajuće infrastrukture, nedostatak prostora za društvenu interakciju koja nije povezana sa konzumiranjem itd; ali i zvučni su itekako prisutni, iako ih je teško uočiti jer nas neprimetno okružuju, utičući na naše ponašanje na nesvesnom nivou.

Osluškiivanje savremenog grada dovodi do zaključka da se on u gentrifikovanim delovima neobično „uču-tao“, a u turističkim i konzumentskim prostorima pretvorio u zone estetizovanog zvuka. Najreprezentativniji primer njegove svojevrstne „zvučne arhitektonske infrastrukture“ jesu „akustičke teritorije“ u savremenom tržišnom centru, čija se logika intenzivnom gentrifikacijom seli u javni prostor, osvajajući grad i pretvarajući ga u niz konzumentskih ostrva.⁶⁰ Smenom akustičnih utisaka koji dopiru iz različitih izvora (zvučnih fontana, restorana, tržišnih centara, ulične muzike) i koji preplavljaju slušaoca, izloženost zvuku funkcioniše po principu televizijskog reza, kako je to još pre trideset godina opisao Sorkin razmatrajući kontekst savremene urbane arhitekture. Iz jednog zvučnog iskustva se brzo prelazi u drugo, a svi su osmišljeni da doživljaj javnog prostora pretvore u kontinuirano uživanje, tako podstičući poželjno društveno ponašanje. U pitanju je mentalitetska promena, koja je nastupila sa dominacijom informacionih tehnologija i uslužnih delatnosti u ekonomiji urbanih sredina, donoseći razvoj turizma i industrije zabave, a koja se često upoređuje sa iskustvom gledanja televizije ili boravka u tematskom parku i naziva „diznifikacija“.⁶¹

Ovakve promene, sa jedne strane, pospešuju razvoj gradskih sredina, a sa druge, nude gotovo uvek jedno neautentično i romantizovano iskustvo mesta, bilo da je u pitanju idealizovanje lokalnog ili globalnog kulturnog nasleđa. Iz perspektive tradicije kritičke teorije, koju zastupa i Sorkin, u takvom prostoru se i sam govor ograničava, jer, kako tvrdi, „u Diznilendu nema demonstracija“.⁶² Sorkin doživljava konzumerizam i estetizaciju javnih prostora kao

⁵⁹ Isto, xiii.

⁶⁰ Termine „zvučna arhitektonska infrastruktura“ i „akustička teritorija“ koristi Trevor Pinch u: Trevor Pinch, „The Sound of Economic Exchange“, Michael Bull and Les Back (Eds.), *The Auditory Culture Reader*, New York, Berg, 2003.

⁶¹ Brojni autori iz oblasti društvenih nauka su se bavili ovom temom. Zanimljiv je, recimo, rad Šeron Zukin: Sharon Zukin, *The Culture of Cities*, Cambridge, MA and Oxford, Blackwell, 1996.

⁶² Sorkin, nav. delo, xiv.

jedan regresivan fenomen, koji služi kao zamena za neadekvatne ili nepostojeće društvene odnose, preispitujući smisao ovakvog iskustva urbanog okruženja. Drugi teoretičari, pak, ovoj vrsti prostornog eskapizma pristupaju neutralno, bez namere da je osude ili sagledaju u negativnom kontekstu.⁶³ Obe perspektive donose validne zaključke: zaista, kao i u domenu zvučnog pejzaža, aspekt socijalne interakcije u estetizovanom javnom prostoru najčešće se zamenjuje solipsističkim i često usamljениčkim iskustvima.⁶⁴ Sa druge strane, ova estetizacija svakodnevice tokom poslednjih nekoliko decenija, otkriva grad kao ogledalo procesa sve intenzivnije akumulacije kapitala, koja tako nezadrživo hrli napred, da teoretičarima jedino preostaje neutralno konstatovanje ovih promena.

Budući da je uho uvek „otvoreno“ i da se teže bori od spoljnih nadražaja u poređenju sa okom, ovo zvučno oblikovanje društvenog ponašanja često prođe neprimećeno i upravo je u tome njegov veliki uticaj. Kao što ističe sociološkinja muzike Tia Denora (Tia DeNora), studije iz oblasti psihologije i istraživanja tržišta naročito potvrđuju da upotreba zvuka i muzike utiče na ponašanje konzumenta, uključujući, recimo, vreme za koje pojede jedan obrok, popije bezalkoholno piće, ili boravi u prodavnici, a zatim i koju marku robe kupuje i količinu novca koji potroši.⁶⁵ U razmatranjima urbanih zvučnih pejzaža, brojna literatura je posvećena fenomenu ovakve „bezmestne“ funkcionalne muzike, odnosno muzike koja se koristi kao zvučna podloga u javnom prostoru.⁶⁶ Svrha ovakve upotrebe zvuka je, pre svega, pospešivanje iskustva kupovine, od fenomena Muzaka pa sve do današnjih, pažljivo sastavljenih *playlista* koje se čuju u prodavnicama, restoranima i tržnim centrima. „Opuštajuća podloga za profit“ ove funkcionalne muzike ili „muzike koja ne bi trebalo da se sluša“, kako je zove Šejfer, prvobitno je korišćena da ublaži monotoniju rada u fabrikama i kancelarijama, da bi, kao zvučna podloga, postepeno prešla u javnu sferu (autobus, lift, hotel), simbolizujući svojevrsnu privatizaciju javnog prostora, koja je danas na vrhuncu.⁶⁷

Međutim, zanimljivije je kako se ovakva vrsta upotrebe zvuka pojavljuje u otuđenim gradskim prostorima, koji, usled raslojavanja stanovništva, postaju sve manje sigurni. Ako Muzak, „umatanjem“ kupca u „zvučni oblak“, pruža osećaj koji pospešuje konzumentsko iskustvo, kontrolisanje zvuka u nekomercijalnom kontekstu govori o jednoj sasvim drugoj vrsti otuđenja od realnog okruženja, problematizujući Sorkinova pitanja sigurnosti i nadgledanja u gradu. Jedan

⁶³ Sigurno je najznačajnija teorija hiperrealizma simulacije Žana Bodrijara (Jean Baudrillard). Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, Gornji Milanovac, Dečje novine, 1991.

⁶⁴ Zastupnik stanovišta kritičke teorije u oblasti „studija zvuka“ je Majkl Bul (Michael Bull), koji smatra da muzika sve više popunjava praznine nastale nedostatkom smislene društvene interakcije. Videti, na primer: Michael Bull, „Thinking About Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus's Walkman“, in: Veit Erlmann, (Ed.) *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*, Oxford & New York, Berg, 2004. i „Sounding Out the City: An Auditory Epistemology of Urban Experience“, in: Michael Bull and Les Back (Eds.), *The Auditory Culture Reader*, London & New York, Routledge, 2016. Sličan stav ima i Džonatan Stern u „Sounds Like the Mall of America: Programmed Musics and the Architectonics of Commercial Space“, *Ethnomusicology*, 41, 1/1997, 22-50.

⁶⁵ Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 130.

⁶⁶ U ovom kontekstu, najčešće se pominje teorija „sveprisutnog slušanja“ (*ubiquitous listening*) Anahid Kasabijan (Anahid Kassabian). Ovakvu praksu je prva uvela korporacija Muzak: muzika je deo okoline, „dolazi niotkuda“ i neprimetno prati bilo koju vrstu aktivnosti. Anahid Kassabian, *Ubiquitous Listening: Affect, Attention and Disturbed Subjectivity*, University of California Press, 2013.

⁶⁷ R. Murray Schafer, nav. delo, 97.

od zanimljivijih primera jeste korišćenje muzike u svrhu sprečavanja kriminala na mestima okupljanja i zadržavanja građana poput čekaonica ili stanica javnog prevoza. Metod „disciplinovanja“ zvukom koji se često sreće na „rizičnim“ mestima kao što su autobuse i železničke stanice, prisutan je u brojnim američkim i evropskim gradovima.⁶⁸ Glavni autobuski terminal na Menhetnu, na primer, koristi klasičnu muziku kao određenu vrstu umirujućeg sredstva kojim se sugerise da bi ovaj javni prostor trebalo da se razume kao „civilizovano mesto“ i da se na taj način odbiju potencijalni problemi i konflikti koje bi mogli da izazovu, pre svega, brojni beskućnici.⁶⁹ Gradske vlasti Minhena koriste isti metod da bi obeshrabrile kriminalno ponašanje i sugerisale poželjan način ophođenja na stanicama metroa. U poslednjih petnaestak godina i londonska podzemna železnica praktikuje ovakvu borbu zvukom, beležeći značajan pad učestalosti fizičkog i verbalnog maltretiranja na stanicama.⁷⁰ Slično je pokušavala i britanska kompanija *Virgin Trains*, puštajući klasičnu muziku koja je trebalo da obeshrabri okupljanje grupa mladih delikvenata na voznim stajalištima.⁷¹ Nemačka železnica je otišla korak dalje, uvodeći atonalni repertoar na berlinskoj stanici na kojoj se tradicionalno okupljaju zavisnici o drogama.⁷² Ne treba zanemariti elitizam ovog „civilizovanja zvukom“: u njegovoj pozadini je pretpostavka da će klasična muzika oterati nepoželjne (beskućnike, delikvente, kriminalce) i tako „očistiti“ javni prostor. Na taj način, zvuk zapravo učestvuje u procesu otuđenja i raslojavanja: umesto hvatanja u koštac sa siromaštvom kao društvenim problemom, marginalizovani se zvukom uklanjaju iz javnog vidokruga. Dakle, zvučni pejzaž nikada nije naivan, kao što to možda na prvi pogled izgleda, već je brižljivo konstruisan u svrhu društvene kontrole i izazivanja poželjnog društvenog ponašanja, baš onako kao što je opisao Sorkin u kontekstu razmatranja arhitekture savremenog grada.

Ova zvučna „sterilizacija“ javnog prostora naročito je zanimljiva u gradovima graničnih kultura kao što je Istanbul. Naime, gradske vlasti Istanbula su 2012. godine objavile rat buci koju stvaraju ulični prodavci. Stotinama godina duga tradicija našla se na udaru zakona zbog nastojanja približavanja pravilima Evropske unije i rešavanja problema gradske buke. Donesen je zakon kojim se trgovcima na brojnim istanbulskim pijacama zabranjuje glasno dozivanje mušterija ili reklamiranje proizvoda. Stotine redara je zaposleno zbog nadgledanja i kažnjavanja, dok prodavci treba da plate zamašnu novčanu kaznu ukoliko „uznemiravaju okolinu.“⁷³

⁶⁸ Ovdje je, svakako, potrebno podsetiti na najpopularniji način disciplinovanja zvukom u javnom prostoru u protekle dve decenije, a to je *The Mosquito*, alarm koji proizvodi zvuk visoke frekvencije. Naime, odrasla osoba čuje zvukove koji su u frekventnom rasponu od 0.02 do 16 kHz. *The Mosquito* stvara zvuk frekvencije 17.4 kHz, koje određene starosne grupe ne mogu da čuju. U pitanju je starija populacija, koja u određenim godinama više ne detektuje zvuke izrazito visoke frekvencije. Zbog toga se *The Mosquito* koristi u svrhu sprečavanja nereda u javnim prostorima za koje su odgovorni tinejdžeri. U pitanju je mera koja kontinuirano izaziva brojne javne debate zbog etičnosti ovakvog disciplinovanja zvukom.

⁶⁹ Ovaj primer se pominje i u: Atkinson, Rowland. "Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space", *Urban Studies*, 44, X/2007, 1912.

⁷⁰ Ann Midgette, "Blasting Mozart to drive criminals away", *The Washington Post*, January 20, 2012. https://www.washingtonpost.com/life-style/style/blasting-mozart-to-drive-criminals-away/2011/10/11/gIQAQDqPEQ_story.html

⁷¹ Isto.

⁷² Ben Knight, "Berlin Station to Use Harsh Tunes on Drug Users", *Deutsche Welle*, August 19, 2018. <https://www.dw.com/en/berlin-station-turns-to-atonal-tunes-to-deter-drug-users/a-45138040>

⁷³ Joe Parkinson, "Please Be a Little More Quiet When Shouting at Your Customers", *Wallstreet Journal*, May 13, 2012. <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304543904577394071460126982>



Goetheplatz – stanica minhenske podzemne željeznice koja je „pokrivena” zvukom klasične muzike © FloSch/Wikimedia Commons/CC-BY-SA-3.0

Ovaj proces „utišavanja” gradskih prodavaca i onih koji građanima nude razne vrste zanatskih usluga, u zapadnoj urbanoj sredini je odavno završen. Ali se na tačkama dodira istočne i zapadne kulture promene sporije odvijaju, pa je i samo stanovništvo podeljeno oko odnosa prema tradiciji. Najbrojniji od nje ne odustaju, smatrajući povike i šaljive pesme prodavaca delom atmosfere koja iskustvo grada čini radosnijim i autentičnijim. Drugi žele promene, sumirane u stavu jedne od posetiteljki istanbulskih bazara, koja tvrdi da kada nivo obrazovanja raste, ljudi postaju prosvetljeniji i govore tiše.⁷⁴ Šejfer u svojoj studiji objašnjava kako je proces „ućutkivanja” ulice u Evropi započeo još krajem XIX veka, a do 1960. godine, Istanbul je ostao jedini evropski grad u kome su se mogli čuti povici trgovaca i raznih zanatlija.⁷⁵

Pored želje da se dostignu evropski uzori, inspiracija za ovu zvučnu intervenciju bile su i pritužbe određenih grupa građana i potreba da se grad prilagodi mnogobrojnim turistima koji ga svakodnevno posećuju.⁷⁶ Kako udovoljiti turistima, a pri tome i lokalne stanovnike pretvoriti u povremene turiste, fokusom na iskustvo mesta koje podstiče stalnu potrošnju, jedan je od osnovnih postulata savremenog grada. Međutim, u poslednje dve godine, ovaj rast akumulacije kapitala u gradovima je doveden u pitanje. Masovno napuštanje gradskih sredina, rad od kuće i zatvaranje

⁷⁴ Matthew Brunwasser, “No Shouting: Istanbul Tells its Street Vendors” NPR’s *The World*, May 17, 2012, <https://theworld.org/2012/05/no-shouting-istanbul-vendors>

⁷⁵ R. Murray Schafer, nav. delo, 66.

⁷⁶ Interesantno je da, kao što Alisja Baskijat (Alycia Basquiat) primećuje, gotovo u svim slučajevima, na zvučno zagađenje se žale privilegovani slojevi društva. Videti u: Alycia Basquiat, “Gentrification and Noise Pollution”, <https://noiseproject.org/gentrification-and-noise-pollution/>



Kapalı çarşıja u Istanbulu © Dmgultekin/Wikimedia Commons/CC-BY-SA-3.0

velikog broja uslužnih i prodajnih preduzeća, otvorilo je jednu novu etapu u razvoju globalnog grada.⁷⁷ Nastupile su takve promene da su mnoge uticajne publikacije i izdavačke platforme na internetu proglasile „smrt grada”.⁷⁸ Ostaje da se vidi da li će se ove pesimističke prognoze ostvariti i tako još više dovesti u pitanje opstanak zajedničkog javnog prostora, ili će, pak, prouzrokovati suprotnu reakciju. Jer, kako tvrdi Sorkin, savremenom gradu zapravo nedostaju prostori koji povezuju njegove bitne tačke, a koji bi mu dali puni urbani smisao, kao i gradsko planiranje, koje tradicionalno povezuje gradsku društvenu zajednicu.⁷⁹ Masovno napuštanje gradova, koje je u toku, verovatno će intenzivirati ovaj proces zamene demokratske javne sfere grada selektivnim prostorima (zvučnog) uživanja konzumenta, kao i tendenciju gentrifikacije prostora podređenih privilegovanim delovima društva, „čiji je zvuk tišina”.⁸⁰ Na ovaj način, urbani

⁷⁷ Videti, recimo: Masha Gessen, “As the Coronavirus Ravages the City, Where Should a Good New Yorker Be?”, *The New Yorker*, March 30, 2020, <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/as-the-coronavirus-ravages-the-city-where-should-a-good-new-yorker-be>; Summer Lin, “California Exodus Continues, With L.A., San Francisco Leading the Way: Why Are We Here?” *Los Angeles Times*, July 29, 2022. <https://www.latimes.com/california/story/2022-07-29/california-exodus-continues-l-a-san-francisco-lead-the-way>; “Quitter Paris: les raisons de l’exode”, *C’est en France*, France24, Mai 28, 2022. <https://www.france24.com/fr/%C3%A9missions/c-est-en-france/20210528-quitter-paris-les-raisons-de-l-exode>

⁷⁸ Interesantna je perspektiva onlajn platforme *Politiko* (*Politico*): Aitor Hernández-Morales, Kalina Oroschakoff and Jacopo Barigazzi “Death of the City”, *Politico*, July 27, 2020. <https://www.politico.eu/article/the-death-of-the-city-coronavirus-towns-cities-retail-transport-pollution-economic-crisis>

⁷⁹ Sorkin, nav. delo, xii-xiv.

⁸⁰ Xochitl Gonzales, “Why Do Rich People Love Quiet?” *The Atlantic*, August 1, 2022, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/09/let-brooklyn-be-loud/670600/>

prostori povezivanja zajednice za kojima lamentira Sorkin još intenzivnije nestaju, dok se oaze tišine i estetizovanog zvuka proširuju na sve veće gradske površine, istiskujući na marginu buku nepriviligovanih, i tvoreći jedan zvučni pejzaž fundamentalne društvene i ekonomske nejednakosti.

Literatura:

- Adorno, Theodor W.: *Introduction to the Sociology of Music*. New York: The Seabury Press, 1977.
- Atkinson, Rowland: "Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space". *Urban Studies*, 44, X/2007, 1905–1917.
- Brunwasser, Matthew: "No Shouting: Istanbul Tells its Street Vendors" NPR's *The World*, May 17, 2012, <https://theworld.org/2012/05/no-shouting-istanbul-vendors>
- DeNora, Tia: *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Feld, Steven: *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.
- Feld, Steven: "Acoustemology", in: David Novak and Matt Sakakeeny (Eds.), *Key Words in Sound*. Duke University Press, 2015, 12–21.
- Florida, Richard: *The New Urban Crisis: How Our Cities are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class-and What Can We Do About It*. New York: Basic Books, 2017.
- Gonzales, Xochitl: "Why Do Rich People Love Quiet?" *The Atlantic*, August 1, 2022, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/09/let-brooklyn-be-loud/670600/>
- Hernández-Morales, Aitor, Kalina Oroschakoff and Jacopo Barigazzi: "Death of the City", *Politico*, July 27, 2020. <https://www.politico.eu/article/the-death-of-the-city-coronavirus-towns-cities-retail-transport-pollution-economic-crisis/>
- Kassabian, Anahid: *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Disturbed Subjectivity*, University of California Press, 2013.
- Knight, Ben: "Berlin Station to Use Harsh Tunes on Drug Users", *Deutsche Welle*, August 19, 2018. <https://www.dw.com/en/berlin-station-turns-to-atonal-tunes-to-deter-drug-users/a-45138040>
- Midgette, Ann: "Blasting Mozart to drive criminals away", *The Washington Post*, January 20, 2012. https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/blasting-mozart-to-drive-criminals-away/2011/10/11/gIQAgDqPEQ_story.html
- Parkinson, Joe: "Please Be a Little More Quiet When Shouting at Your Customers", *Wallstreet Journal*, May 13, 2012. <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304543904577394071460126982>
- Pinch, Trevor: "The Sound of Economic Exchange", in: Michael Bull and Les Back (Eds.), *The Auditory Culture Reader*, New York: Berg, 2003.
- Pinson, Gilles and Christelle Morel Journal: "The Neoliberal City: Theory, Evidence, Debates", *Territory, Politics, Governance*, 4, 1/2016, 137–153.
- Samuels David W. et al.: "Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology", *The Annual Review of Anthropology*, 39, 2010, 329–345.
- Schafer, R. Murray: *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester: Destiny Books, 1994.
- Sterne, Jonathan: "Soundscape, Landscape, Escape", in: Karin Bijsterveld (Ed.), *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, 181–93.

Departman likovne umetnosti

Izložba radova studenata treće godine

Predmet: Crtanje sa tehnologijom

Muzika u drugačijem ključu

Klasa:

Dragan Hajrović, redovni profesor

Đorđe Marković, stručni saradnik

Srđan Šarović, stručni saradnik



Dragan Hajrović

Dragan Hajrović, redovni profesor

Devet

Celinu čini devet radova formata 50 x 50 cm. raspoređenih tako da formiraju kvadrat. Svaki od prikaza nosi svojstvenu ideju, podlogu i poseban likovni tretman. Oni su različiti u odnosu na upotrebljeni postupak, ali su u kontekstu celokupnog prikaza međusobno srodni. Ukupan format celine je 170 x 170 cm.

Određena zamisao je prevedena u likovnu celinu tako što je na brižljivo pripremljenim podlogama postupnim nanošenjem bojenih površina, njihovim skidanjem, linearnim konstatacijama olovkom, perom, ugljenom, potezima četkom, dugim laviranjem površina, urezivanjem, punktiranjem, struganjem ili grebanjem po zasićenoj površini i kombinacijom tih postupaka dobijen jedan nov kvalitet.

Intuitivno, nanosi se negde zgušnjavaju i sabijaju gde njihova ukrštanja, preplitanja i slojevitost pune sliku i tamne je, dok su na nekim razređeni, olakšavaju je, prazne i rasvetljavaju. Kvalitet zlatne boje upućuje na mesto oslobođeno prostorno-vremenskih relacija i prikazuje se kao nedefinisan prostor i neodređeno vreme. Razigravanje i borba tih elemenata, koji kao da pokušavaju da pobegnu iz racionalno postavljenog okvira da bi na kraju ipak ostali zadržani njegovom kohezijom silom - čine da prikaz zrači ekspresivnom energijom.

Osnovna zamisao mi je bila da u okviru veće celine saberem različite, tematske, vremenske i likovno rešene prikaze i da njihovim pojedinačnim značenjima i osobenostima omogućim međusobni dijalog. Razlog ovakvog postupka je ideja da se u okviru jedne celine oni međusobno animiraju, povežu i umreže u nov značenski prostor i kontekst.

Svaki pojedinačni prikaz ukazuje se kao posebno stanje duha, njegove otvorenosti i propustljivosti, ali isto tako i kao deo jednog celovitog duhovnog stanja što i opravdava potrebu njihovog sabiranja i umrežavanja.

Pored apstraktno prikazanih motiva, rasporeda, ritmova, crteža note sa starog notnog zapisa, na radovima se nalaze i crtež iz detinjstva, detalj poprsja ratnika sa srenjovekovnih stećaka, obrisi Bogorodičine ikone, crtež kamenog krova kuće iz Hercegovine... Središnji komad postaje merilo okolnih, stvarajući jezgro za razumevanje čitave grupe iskaza.

Slika koja nastaje iz takvih postupaka i takvog stanja svesti ukazuje se kao svojevrsan rukopis na čijim se slojevima očitava smisao neprestanog događanja, nastajanja i nestajanja, kretanja, prisustva, iščezavanja i rađanja. Ona verovatno budi i druge asocijacije, ali vidimo da se celina radova može sagledati i kao neprestano osluškivanje protoka vremena.

Ono što rad dovodi u korelaciju sa muzikom su upravo vremenske sukcesije, različitost ritmova i frekvencija, sugestija pokreta, prisustvo praznine, sadržaja, kontinuitet, istovremenost, slojevitost, stanje duha.

Sadejstvo elemenata uspostavlja na prikazu i svojevrsan režim praznine (tišine), režim koji, sa one strane slepe dubine ekrana, provocira imaginaciju i posmatrača navodi da tu prazninu ispuni smislom. Misli o slici znači odgovarati na zahteve njene suštine. Mišljenje slike je osećanje njenog nadolaska - slutnja slike.

Mesto susreta posmatrača i slike je mesto njenog otvaranja prema svetlu. To je mesto i otvaranja njene suštine i prisutnosti gde je susret sa posmatračem dovodi kao fenomen koji treba naknadno mišljenje.



Jovana Gnjatović

Jovana Gnjatović, grafičke komunikacije

Inspirisana kompozicijom Samjuela Barbera „Adagio for Strings“, napravila sam rad sproveden u tri faze, čime sam pokušala da prenesem atmosferu i utisak koje je ova kompozicija ostavila na mene. Proces je tekao tako što sam se svakom segmentu (crtežu) posvetila onoliko vremena koliko sam mislila da odgovara trajanje tog dela kompozicije koje želim da prenesem na papir. Ponovila sam proces još nekoliko puta kako bi emocije došle jasnije do izražaja. Koristila sam se ugljenom, rapidografom, gumicom, i četkom i krpom za razmazivanje uglja.



Nikola Mitić

Nikola Mitić, apsolvent slikarstva

Tokom sviranja gitare sproveo sam vežbu likovnog karaktera u želji da dočaram novu dimenziju posmatranja muzike koju slušam. Prvi koraci odlaska u taj takt slobode bile su brze skice bez ikakve pažnje. Automatizam je naginjao ka pojavi raznih oblika valera u zgusnutosti poteza. Interesovala me je moć izokretanja prostora u kompoziciji, simulirao sam pokrete koje inače radim dok sviram, kroz razmišljanje o tome koje elemente bih najviše mogao raditi u muzici, akustične fenomene proporcije ili tonalitet. Odlučio sam se na akustiku iz razloga što bi posmatranje tonaliteta bilo isuviše šaroliko da isprati vizuelni prikaz u alternativnim žanrovima.

Ugalj je bila opcija koja deluje tako da ga mogu oblikovati i manipulirati vrlo brzo. Teška sećanja iz prošlosti su me inspirisala da napravim dosta skica ulazeći u svoje unutarnje sukobe. Neke od stvari su promena dinamike društvenog života i načina kako ga doživljavam. I pre svega platonska, nikada ostvarena osećanja zaljubljenosti. Boja prati atmosferu ružičastog vajba. Muzika mi je uvek bila ideja o posebnom odnosu prema prolasku vremena, neki kažu „daydream“ efekata talasanja.



Mila Ragaj

Mila Ragaj, dizajn enterijera

Crtež sa muzikom

Umetnost poput muzike utkana je u našu kulturu, identitet, biće i svakodnevni život. Vizuelna umetnost i muzika imaju brojne paralele, jer dele elemente poput harmonije, ravnoteže, ritma i ponavljanja. Zajednički element koji vizuelna umetnost i muzika dele je i njihova moć da izazovu emocionalni odgovor. Umetnici i muzičari stvaraju dela koja ne samo da izazivaju emocije, već i menjaju nečije raspoloženje, pokreću sećanja, pružaju utehu i izvor inspiracije. U ovom eksperimentu pokušala sam da transformišem jednu umetničku formu u drugu, fokusirajući se na ritam. Shodno tome odlučila sam se da pokušam da ilustrujem ritam latino i elektronske muzike. Radovi u korelaciji sa latino muzikom, nastali su na papiru podslikanim crnim tušem, a ispisi belom hemijskom evociraju na hinduističko i kurzivno pismo. Linije „teksta“ predstavljaju melodijski i ritmički zapis pesme. Prilikom slušanja elektronske muzike koristila sam se ahromatskim bojama na podslikanom papiru. Smeli pokreti uglja i krede daju apstraktni pogled na sveden muzički ključ i note, repetitivan ritam sa varijacijama u tempu.



Sara Savić

Sara Savić, slikarstvo

Apstraktni pejzaži

Serija apstraktnih pejzaža je nastala dok sam slušala različite žanrove muzike. Kako sam ih radila, pustila sam da mi muzika diktira liniju, valer, kao i kolorit. Opustila sam se i eksperimentisala sa kombinovanim tehnikama.

Rađeni su na belom papiru A5 formata 148 x 210 mm .



Sara Savić

Ana Nišić, slikarstvo

Pored slikanja, muzika mi je druga ljubav. Kada mi neko uopšte spomene muziku, prvo što mi pada na pamet je džez. Asocijacija na pravi džez je Nju Orleans i crnačke džez grupe, a instrument je naravno saksofon. I to sam sve spojila u sliku. A najbolje vreme za to je mrak, jer se tada čovek može opustiti i uživati.

Slika je 100x70 cm., rađena je kombinovanom tehnikom, tj. akrilom, pastelama i ugljenom.



Dragutin Rajković

Dragutin Rajković, vajarstvo

Seriya radova Rađanje

Ovaj projekat je proces koji za mene traje još odavno: kroz muziku sam se pronašao u likovnoj umjetnosti. Iako slušam sve žanrove muzike, najbitniji su mi oni koji me navode da mislim slikovito. Za ovaj projekat sam izabrao klasičnu muziku koja me često prošeta univerzumima, jer nema oblikovanu priču i tekst kao distrakciju, pa mi daje mašti na volju i potpunu slobodu da ispoljim ono što vidim, slušajući neka od mojih omiljenih djela. Kako su mi vajarstvo i crtež primarne discipline u likovnom izrazu, radove sam stvorio na tim poljima i inspirisani su Bahovim svitama za violončelo. Proces stvaranja počinje u Crnoj Gori, skulpturom u kamenu. Izolovan od civilizacije na deset dana u podnožju planine Komovi, slušajući kompoziciju tražio sam odgovarajući kamen u rijeci Tari pa ga kasnije isto tako obrađivao. Kasnije, crteži su nastali u Novom Sadu, njih sam radio kombinovanom tehnikom. Tokom procesa rada moj doživljaj kompozicije se mijenjao, Bahova kompozicija mi je slikovito prikazivala građenje formi iz sitnih poteza koje teku, nemaju početak, teku izvan formata, a kraj im se ne nazire, praćene tamnijom i svjetlijom stranom kojom se kreću. Naziv radova je nastao u toku procesa.



Dragutin Rajković

Dragutin Rajković, vajarstvo

Seriya Plej lista

Seriya radova „Plej lista” sadrži osam crteža malog formata. Crteži su rađeni kombinovanom tehnikom. Kroz figurativne crteže vizualizovao sam razne žanrove muzike koji su na mojoj plej listi.



Đorđe Marković

Đorđe Marković, stručni saradnik na Katedri za crtanje

Untitled, 2022.

Audio-vizuelni umetnički objekat sačinjen je od ambalažne kutije (60x40x40cm) na kojoj su sito štamptom izvedeni logo firme Pandora kao i piktogrami specifični za kartonske kutije koje služe za magacinsko odlaganje većeg broja upakovanih proizvoda. Takve kutije, pored prvobitne primene, mogu imati namenu za selidbe i skladištenja, te se često mogu naći po ostavama, tavanima i drugim zabačenim prostorima. Metodologijom industrijskog dizajna doslovnim pakovanjem kreira se ambivalentnost značenja same pandorine kutije, koje je i fizički ubolbičeno etiketom sa ispisom NE OTVARATI PROIZVOD. Audio deo sastoji se od zvučnika smeštenog u unutrašnjost kutije koji emituje zvuk atmosfere tržnog centra (žamor ljudi, zvuk pokretnih stepenica, sigurnosnih pištalica, kesa i muzike tipične za šoping molove).



Marina Dožaj
(Crtež iz knjige)

Marina Dožaj, grafički dizajn

U ovom radu pokušala sam da svoj dom prikažem iz dve perspektive, iz dva ugla, dva potpuno različita pristupa i zvuka. Da njihovim objedinjenjem prikažem autentičnu celinu i ritam. Jedan deo odražava ono spoljašnje, objektivno, ne lično... fasadu. Atmosferu praćenu ambijentalnim meditativnim zvukom, koji stvara osećaj reda i mira. Dok se druga strana odnosi na same, spolja nevidljive odnose, veze i niti svakodnevnog porodičnog života, života koji se ogleda u slobodnom, neuređenom i pomalo haotičnom ritmu. U improvizaciji i energiji nalik onoj koju u sebi nosi free jazz muzika.



Katarina Stević

Katarina Stević, slikarstvo

Muss es sein? Es muss sein!

U svom književnom delu *Nepodnošljiva lakoća postojanja*, Milan Kundera je inspirisan motivima iz Betovenovog poslednjeg kvarteta i govori o sudbini, koja, kao motiv u umetničkom stvaralaštvu, zauzima važno mesto. U svojim radovima povelala sam se sličnom poetikom i inkorporacijom kvaliteta Betovenovog opusa uopšte u vizuelni svet. Linije različite vrednosti koje traju, lome se i raspršavaju predstavljaju muzičku dinamiku. Kontrast između gomilanja linija, preklapanje površina i slobodnog prostora upućuju na muzičko delo koje se razvija od početne tačke i gradi se u slojevima, dolazeći do visokih i spuštajući se na niske tonove.

Mora li biti? Pitanje je koje je na prelazu između krajnjeg determinizma i slobodne volje, a umetnost je most koji spaja i korespondira sa dve krajnosti - harmonijom i disharmonijom, kosmosom i haosom.



Ivana Ivanković

Ivana Ivanković, dizajn enterijera

Naziv serije: *Spout*

Serija pod nazivom „Spout“ nastaje kao potreba ispoljavanja emocija tokom slušanja muzike, koja je u mom slučaju Drum & bass. Drum & bass je žanr elektronske dens muzike koju karakterišu brzi brejkbitovi sa teškim bas i sub-bas linijama, semplovima i sintisajzerima. Old-school DnB obično je uključivao MC koji je pevao vokal, ali neki stilovi takođe uključuju melodijske instrumente koji soliraju preko muzike. DnB je uvek bila vrsta muzike koja je budila mnoštvo emocija i veliku količinu energije u meni, zbog čega sam se odlučila, da najbolje kako bi mogla da predstavim ono što osećam, jeste putem crteža. Tokom slušanja muzike, zatvorila bih oči kako bi imala slobodu i pustila da me muzika vodi. Sve što sam osećala sam pokušala da pretopim u likovne elemente, kao što su linija i boja. Sive površine označavaju mirne i tihe trenutke, dok crne i crvene linije i tačke, različitih debljina i veličina, predstavljaju brzi i jak prelaz izmedju tihih i turbulentnih momenata, tj. trenutak ispoljavanje ogromne energije i slobode koje osećam u tim trenucima.

Rad se sastoji od 10 malih crteža rađenih na A5 formatu, sa grafitnom olovkom, crnim i crvenim markerom.



Marina Spasić

Marina Spasić, vajarstvo

U radu sam bila inspirisana delom Edvarda Griga „U pećini planinskog kralja“, svesna postojanja ograničenja kod materijala, što podrazumeva format, tehniku i njeno adekvatno korišćenje kako bi se ostvarila željena ideja, kao i ograničenost prostora, kao i same njene postavke. Napravila sam ravnotežu uznemirujućeg ritmičkog početka, koji sam ostvarila preko crne pozadine i blagog sjaja, što očarava i zastrašuje posmatrača, preko čega dovodi u pitanje unutrašnji osećaj uznemirenosti, koji se tananim ritmičkim linijama ublažava i prelazi u sinhronizovanu igru svetla i senke.

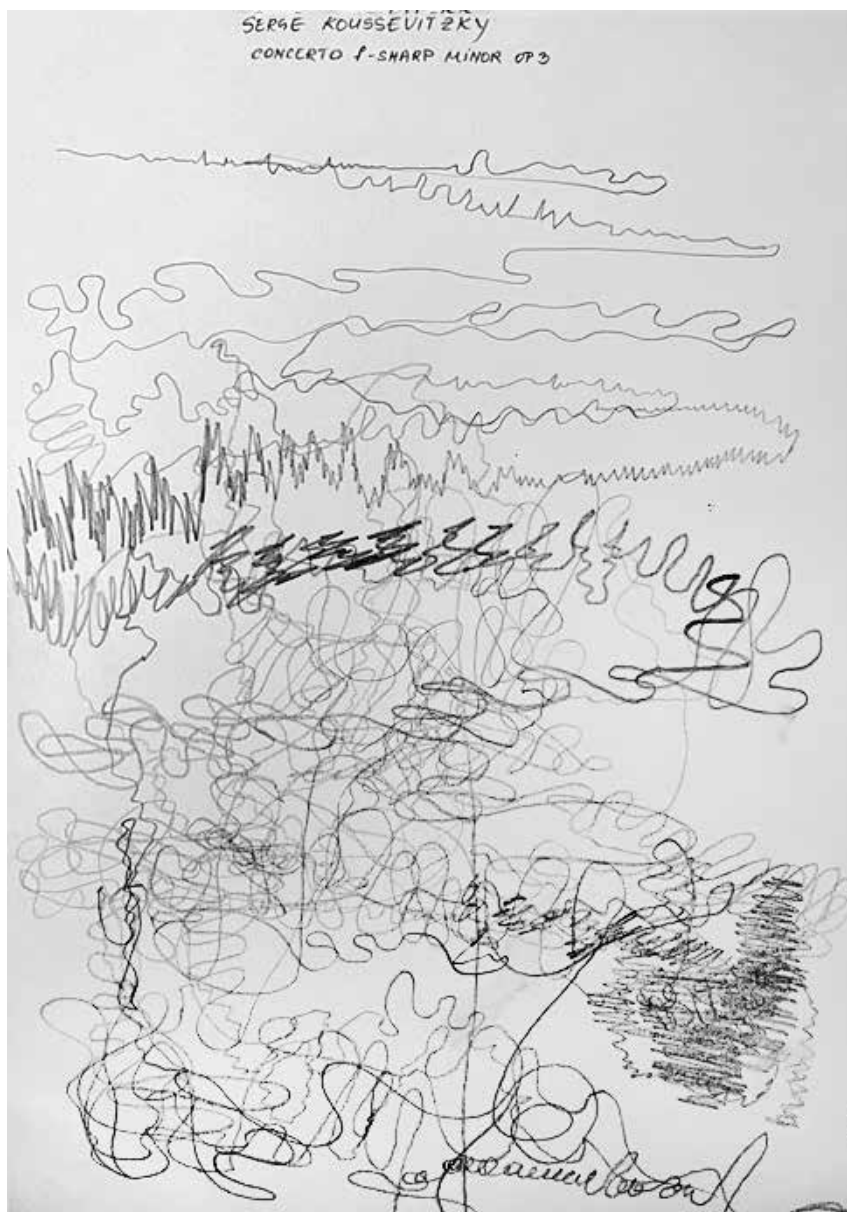
Dimenzija 100x70 cm. Kombinovana tehnika



Jana Kujundžić

Jana Kujundžić, slikarstvo

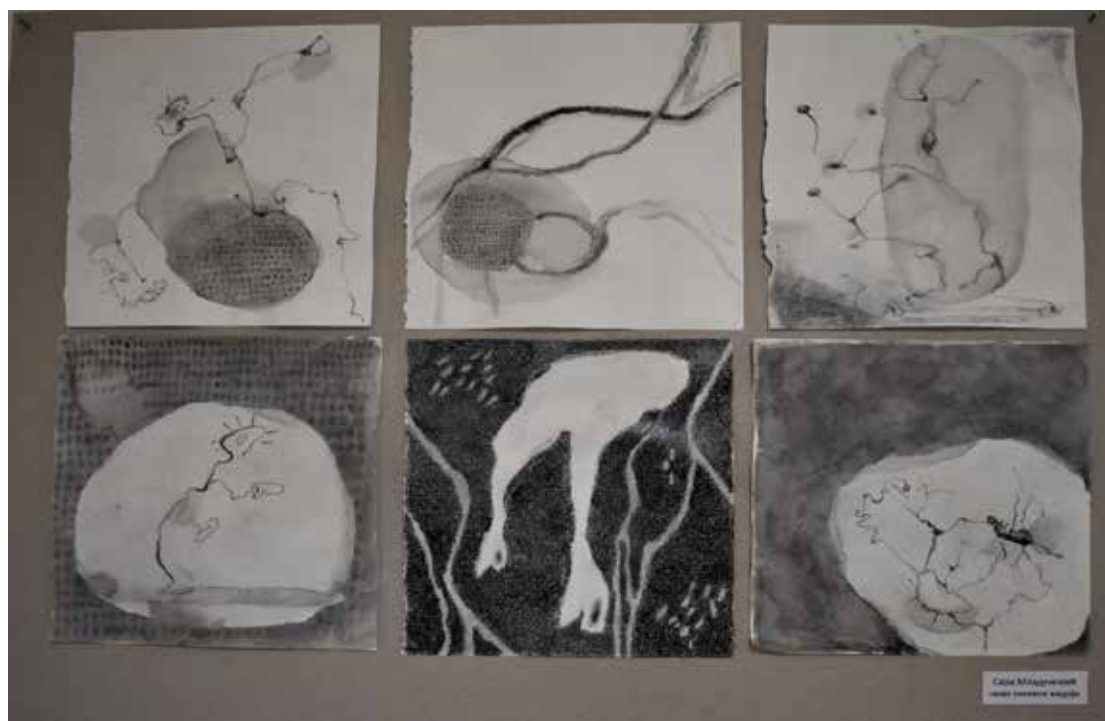
Kompozicija koju sam želela da slikarski predstavim i vizuelno obradim u ovom projektu bila je filmska muzika Gabriela Yareda po imenu *Des orages pour la nuit* (Grmljavina za noć). Ova muzika se pojavljuje u kultnom filmu Betty Blue sa Beatris Dal u glavnoj ulozi. To je psihološka drama gde muzika doprinosi potpunoj atmosferi napetosti i tragičnom završetku. Ova muzika me je inspirisala da se poigram sa kompozicijom, slobodnijim pristupom prema figuraciji i obradi materijala iz svakodnevnog života, ali sa elementima lične ekspresije bez jasno utvrđenih kanona postupanja kako u životu, tako i u stvaralaštvu. Ipak, sa druge strane, svaki deo crteža je dobro promišljen u pogledu kompozicije u boji, koja se vremenom sve više razlaže, razliva i oslobađa. Ova muzička kompozicija je obogaćena mnoštvom različitih instrumenata od saksofona i harmonike sve do sintisajzera i hora, što doprinosi boljem efektu i dramatičnosti same kompozicije. Raznolikost oblika na crtežu, koji se kreću od krajnje definisanih i promišljeno islikanih i konturisanih dugom linijom može se uporediti sa otmenim zvukom ove kompozicije uz neočekivane varijacije svih muzičkih instrumenata. To može simbolisati svako živo ili neživo biće, koje izlazi iz svoje čaure ukočenih pravila i granica koje vladaju ovim svetom, iz kojih silama pokušava da se oslobodi i na bilo koji način predstavlja jedan deo svoje bolje ili lošije unutrašnjosti. Na mojim crtežima se pojavljuju i najtamnije fleke koje doprinose dubini i kontrastu kompozicije, ali je negde ostala belina papira ili pastelni smireni potez baš kao ta smirenost koja vlada muzikom. Od najsitnijih detalja neočekivano na radovima se pojavljuje razlaganje u serijama, preko manjih elemenata do potpunog pucanja i oslobađanja gde dolazi do nedefinisanih i neodređenih objekata koji mogu i da zbune posmatrača. Na mene je ogroman utisak ostavila ova muzika, kao i sam film i zato sam sam se odlučila da baš to vizualizujem i na apstraktan način predstavim na koji način ja uz pomoć moje imaginacije vidim ovu kompoziciju.



Anđela Cvjetković

Anđela Cvjetković, dizajn enterijera

Za kolaboraciju crteža i muzike odabrala sam Koncert za kontrabas koji se napisao Sergej Kusevicki (Koussevitzky), a izvodi Dominik Wagner, jedan od najpoznatijih muzičara na svetu, zajedno sa Džošuom Vigranom. S obzirom da je moj brat vrlo uspešan muzičar, njega sam pitala za kompoziciju koja mu se najviše sviđa i sačekala momenat kada budem bila spremna da je odslušam. Smatram da najveći utisak na nas ostavlja kompozicija/delo koju čujemo prvi put. Zapravo, ja sam pokušala da izvedem jedan vid performansa. Pustila sam melodiju da me vodi i zatvorila oči. Svaki osećaj, svaki ton sam prenela na papir, čak i musave delove papira od suza. Pomislila sam, zašto i umetnik ne bi bio kompozitor?

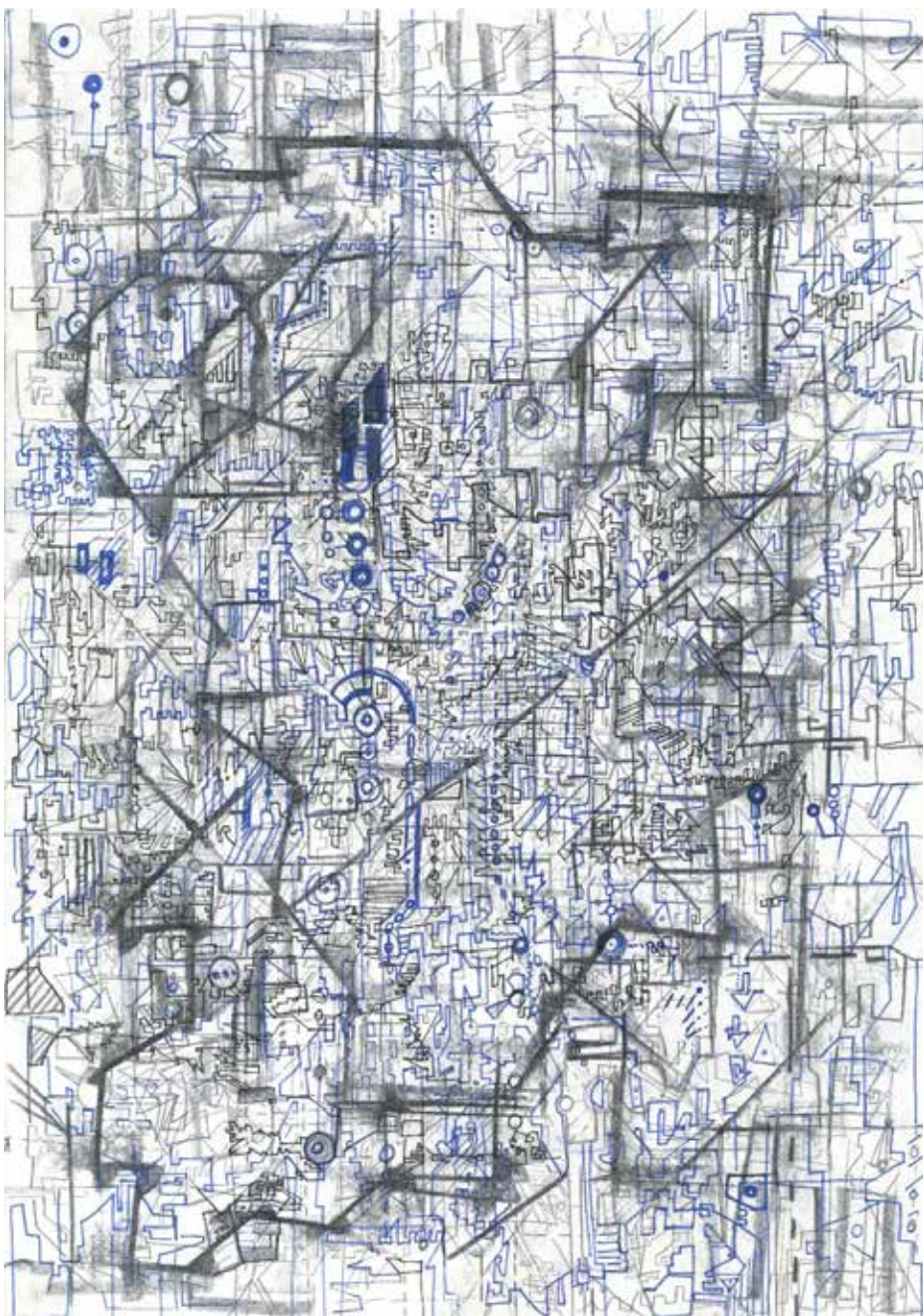


Sara Mladenović

Sara Mladenović, novi likovni mediji

Delikatna i introvertna romansa/Vespertine

Serija crteža „Delikatna i introvertna romansa/Vespertine” inspirisana je albumom islandske umetnice Bjork „Vespertine”. Vespertin je termin koji se koristi u naukama o životu da označi nešto u vezi, ili se dešava uveče. Umetnica vizuelno gradi jednu likovnu strukturu od ukupno 6 monohromnih crteža od kojih na 3 akcenat stavlja na crnu boju, a na druge je to bela, stvarajući odnos svetla/tame tj. dana/večeri ili likovnim jezikom govoreći, gradi kontrast.



Vida Stefanović

Vida Stefanović, novi likovni mediji

RITAM 0.1

Tokom crtanja rada slušala sam Nene H. Pri slušanju tehna moj stilski izraz često postaje metodički, brži i fokusiraniji. Gube se organske forme i zamenjuju ih preciznije, koje dobijaju na sigurnosti i preciznosti. U izradi sam težila da te težnje izrazim u svedenom i koncentrisanom obliku. Rad se sastoji iz 3 sloja. Prvi je rađen tehničkom olovkom, drugi, gel olovkom, a treći, ugljenim štapićem. Smatram da se osećaj traka dobro prenosi tim priborom, jer dozvoljava oštrost i brzinu, bez mnogo uloženog napora, i time dozvoljava rad u skladu sa muzikom.

Trake: In Violador En Tu Camino

GETTO

No pause for reflection

Treatment for figurative love

Aufprall



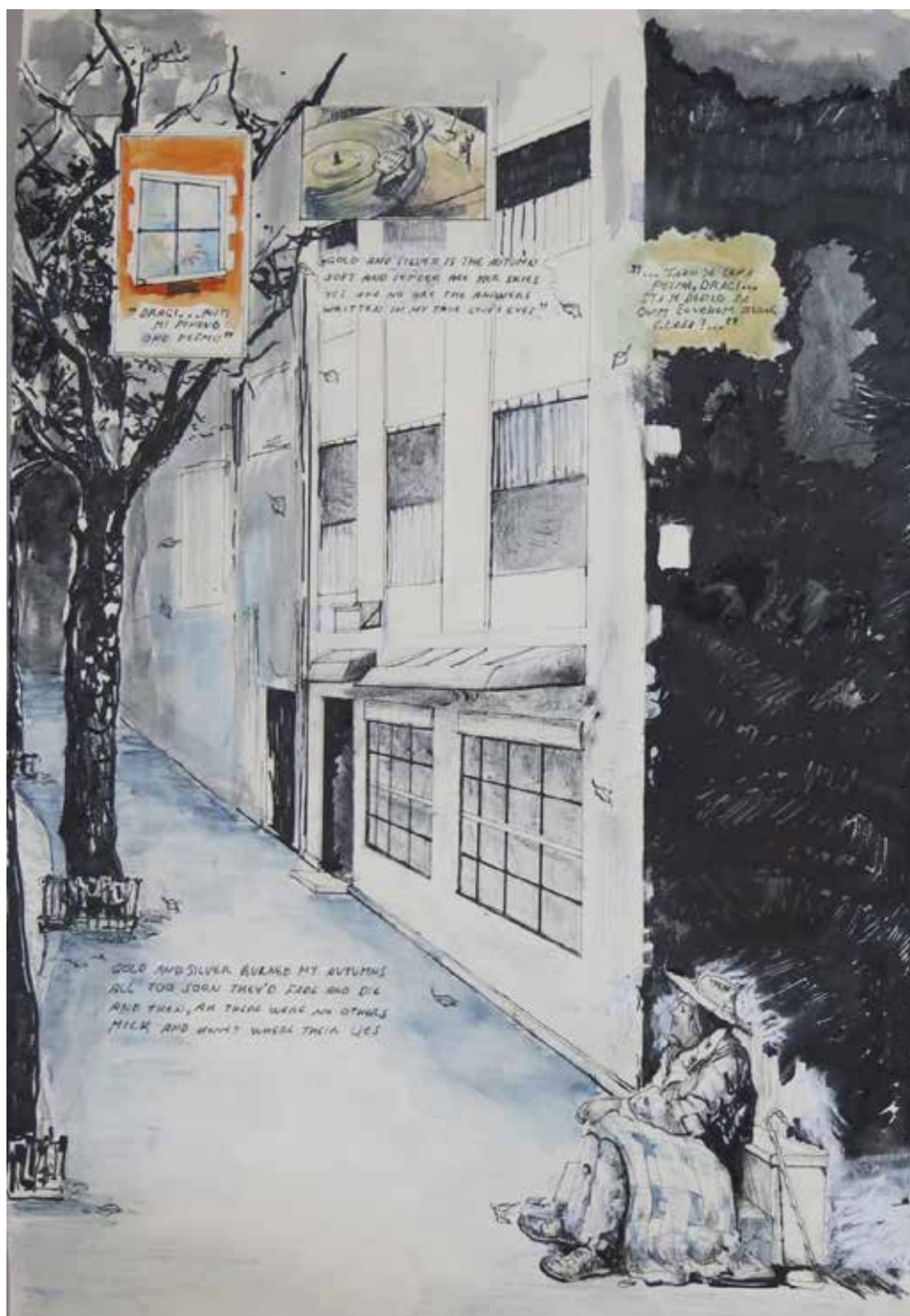
Anastasija Maletaškić

Anastasija Maletaškić, slikarstvo

Zelena površina

Ova zelena kompozicija, nastala je pod uticajem tehno muzike. Tehno muzika, za mene, predstavlja uzastopnu repeticiju i monotonost. Zbog toga je ova kompozicija urađena upravo tako. Dok sam slušala muziku, pratila sam njen ritam pokretima četke. Udarala sam papir četkicom i bojom, škrabala pastelima, grebala boju sa površine i nanosila ih na drugo mesto. Najviše sam pratila repetitivni ritam bubnjeva ili udaraca, što sam shvatila da je generalni šablon za većinu tehno pesama, a za mene predstavlja izuzetnu monotonost. Tu monotonost sam predstavila samo jednom bojom, a to je zelena. Naravno, pored te zelene, ima i akcenata drugih boja, koje predstavljaju neke drugačije zvukove koji odstupaju od tipičnog šablona i daju neku zanimljivost i melodiju celoj pesmi.

Ovo delo rađeno je kombinovanom tehnikom (uljani pasteli, flomasteri, akril) na hamer papiru, na formatu 100x70 cm.



Nikola Rajačić

Nikola Rajačić, grafika

Milk and honey

Ovo je pesma američkog muzičara i tekstopisca Džeksona K. Franka sa njegovog debitantskog albuma „Jackson C. Frank” iz 1965. godine, snimljenog sa Polom Sajmonom u Londonu. Za rad za izložbu inspirisala me je priča koju sam čuo na radiju. Hteo sam da je pretočim u crtež i u tu svrhu sam koristio elemente table sa kadrovima. Veoma uticajan, ovo je prvi i jedini album koji je objavio ovaj muzičar. Izmučen problemima lične prirode, depresijom i šizofrenijom, Džekson C. Frank umire 1999. godine, živeći jedno vreme kao beskućnik.



Teodora Petković

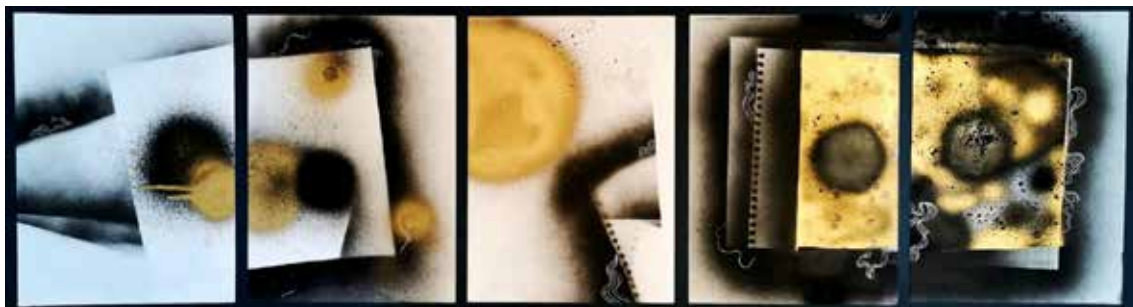
Teodora Petković, slikarstvo

U mom radu fokusirala sam se na vibrantnost i obojenost muzičkog dela, prikazanog kroz likovne elemente. Osnovna ideja jeste predstaviti ritmiku i dinamičnost muzičke forme pomoću koloritskih i linijskih vrednosti. Stalnim radom na delu pokušavam da prikažem slojevitost muzike, njene bas linije, melodijske partiture, harmonijske vrednosti. Fank i džez su muzike koje iziskuju vrstu improvizacije u datom momentu izvedbi, te sam se stoga okrenula apstraktnijem pristupu u stvaralaštvu i slobodnijem načinu rada.



Maša Cacija

Maša Cacija, grafika



Aleksandra Šaler

Aleksandra Šaler, grafički dizajn

„Neuköln” je instrumentalni komad koji su napisali David Bowie i Brian Eno 1977. godine. To je komad koji me je inspirisao na ovaj rad. Izvode ga saksofon i sintisajzer. To delo je jedan mističan komad od kojeg se naježite. Neuköln je okrug Berlina. Bowie je živio u Berlinu jedno vreme 1977. godine. Muzika je tumačena kao delimičan odraz okrutnosti turskih imigranata koji su činili veliki deo stanovništva te oblasti. Berlin je grad u kojem ima bezbroj barova u kojim se mogu napijati tužni i razočarani ljudi. Bowie je rekao da na tom mestu čovek pomisli kako ide veoma brzo i da je to jedan od razloga zašto ga je grad privukao. Pokušala sam kontrastom boja, oštrim prelazom linija i ćoškova, kapljanjem i preslikavanjem, kao i agresivnošću crnog spreja i tuša, da prikažem osećaj koji u meni budi ovo delo. Želela sam da prikažem pokret i neizvesnost kao i agresivnost samog crnila.



Anđela Petković

Anđela Petković, dizajn enterijera

Izraz

Rad je nastao kao korelacija muzičkog i likovnog izražavanja. Uz slušanje spleta rok pesama iz 80-ih rađali su se spontani pokreti kao produkt formiranja ličnih slika u glavi. Glavna veza između primanja zvukova i ispoljavanja kroz formu crteža jeste emocija. Emocionalni doživljaj različitih numera doveo je do kreiranja apstraktnih linija na podlozi prekrivenoj crnom i crvenom temperom. Povučena melodijom, i svojim ličnim doživljajem svake pesme, stvarala sam svoju priču kroz realne događaje, situacije, osobe pretočene u apstraktni prikaz. Izmeštanjem iz uobičajenog crtačkog procesa, dobila sam priliku da čitav proces stvaranja dela sagledam drugačije, kao i odnos muzičkog i likovnog uopšte.



Danilo Pajković

Danilo Pajković, grafičke komunikacije

Bio sam inspirisan muzičkim miksom, koji neću imenovati, jer kroz ovaj projekat želim da vizuelno prikažem ono što sam u momentu slušao i kroz vaš vizuelni doživljaj vi pokušajte da doživite i pogodite muziku koju sam slušao. Proces rada je tekao tako što sam upalio muzičku listu i radio za radnim stolom radove za fakultet, u momentu kada bih se osetio inspirisano muzikom, prestao bih s radom i iskoristio bih materijal koji bi se neposredno našao u mojoj blizini i na papiru neposredno probao da opišem to što čujem i kakvo osećanje ta melodija budi u meni. Smatram da je muzika oduvek bila i da će zauvek biti bitna stavka u našim životima, od muzike se ne može pobeći, jer je muzika zvuk, a sve dok čujemo zvukove mi čujemo muziku, isto tako se ni od likovne umetnosti ne može pobeći, vidimo slike, prikaze i boje. S toga se likovna i slušna umetnost mogu povezati, harmonijom (zvuka, boja, linija) ili nekakvim haosom.



Milana Pilipović

Milana Pilipović, slikarstvo

Serija crteža referiše na miks žanrova post punka, witch house-a, trip-hopa i dance/electronice. Bend koji sam najviše slušala je Eydress i njihove pesme: „I dont wanna be your friend” i „Spit on your grave”, kao i pesme drugih izvođača: „Месјас” Palina, „Human” Sevdaliza”. Muzika koja je duboka i mračna pozvala me je na crnu podlogu za rad. Senzualnost i kontrolu glasa osetila sam u toku linije, koju sam puštala da sama ide, intuitivno blagim okretima u zlgobu i prstima, baš kao što sam osetila i muziku, sa svim oscilacijama u frekvenciji. Biral sam tri boje u olovci, magentu kao glavnu, plavu i narandžastu da daju svežinu i neku vrstu mistike u tek ponegde svojoj pojavi. Na kraju sam belom pastelom u olovci takođe intuitivno dadavala akcente i puštala da se sama pojavi na određenim mestima, jer tamo je je bojica prošla, njoj se trag nije video zbog masnoće grafitne boje. U kontrastu sa crnom podlogom uradila sam i par radova sa belom. Koristila sam ugljeni štapić i magenta bojicu. Proces plesa olovke po papiru sam isto izvodila, možda još malo slobodnije i oštrije, a nit magente je dodavao notu nežnosti i senzualnosti koju osetim u vokalima ovih pesama. Takođe radovi sa tamnom podlogom me podsećaju i na neke ulice sa neonskim svetlima, što je još jedan elemenat koji se oseća u muzici koju sam slušala, taj Berlin underground stil.

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотеке Матице српске, Нови Сад
78:73/76

ПРОДАНОВ Крајишник, Ира, 1970-

Muzika u drugačijem ključu [Elektronski izvor] / Ira Prodanov, Nemanja Sovtić, Ljubica Ilić. - Novi Sad : Akademija umetnosti, 2022

Način pristupa (URL): <https://akademija.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2022/12/Muzika-u-drugacijem-kljucu2022web.pdf>. - Opis zasnovan na stanju na dan 13.12.2022. - Nasl. sa naslovnog ekrana. - Bibliografija.
ISBN 978-86-81666-64-7

1. Совтић, Немања, 1984- [аутор] 2. Илић, Љубица, 1976- [аутор]
а) Музичка уметност -- Ликовне уметности -- Утицаји

COBISS.SR-ID 82730505