Mjesto zvuka u vizualnoj umjetnosti danas

Križanović, Viktorija

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, The Academy of Arts Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Umjetnička akademija u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:134:581293

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Repository / Repozitorij:

Repository of the Academy of Arts in Osijek

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
UMJETNIČKA AKADEMIJA U OSIJEKU
ODSJEK ZA LIKOVNU UMJETNOST
STUDIJ LIKOVNE KULTURE

VIKTORIJA KRIŽANOVIĆ

MJESTO ZVUKA U VIZUALNOJ UMJETNOSTI DANAS

DIPLOMSKI RAD

Mentorica:
Karmela Puljiz, viši predavač

Osijek, 2017.

SADRŽAJ

1. UVOD 1

2. SOUND ART KROZ POVIJEST 3

3. DJELO BERNHARDA LEITNERA NA RELACIJAMA ZVUK – TIJELO – ARHITEKTURA 11

4. MILAN ADAMČIAK – VIZUALNA GLAZBA IZMEĐU AKUSTIČNOG PROCESA, PERFORMANSA I AUTONOMNE SFERE PISANJA 16

5. SOUNDSCAPE 22

6. MODIFIKACIJA DJELA KLASIČNE GLAZBE U SUVREMENOJ UMJETNIČKOJ PRAKSI 25

7. ZAKLJUČAK 28

8. SAŽETAK 30

9. LITERATURA 31

1. UVOD

Diplomski je rad rezultat teorijskog istraživanja u polju suvremene umjetničke prakse. Prije samih riječi o opsegu i širini rada, uvod od čitatelja zahtjeva kratko uživljavanje u atmosferu problematike kojom se rad bavi.

Zamislite se u galerijskom prostoru u kojemu je izložen pjevački oktet koji upravo izvodi vokalni performans. Oko Vas je prazan galerijski prostor u kojem nema vizualnih podražaja u vidu materijalnih umjetničkih primjeraka. No, Vi ste došli na izložbu. Oktet se kroz prostor kreće. Doživljavate li prostor snažnije nego inače? Pitate se smijete li se kretati između pjevača? Jer se i oni upravo kreću po prostoru. U odnosu na frontalno postavljene izvođače utječu li njihovi glasovi i tijela drugačije na vas?

Iako nam prethodno postavljena situacija danas nije strana, uvjek postoje neizrečene ali prisutne nejasnoće u kategorizaciji i definiranju doživljenog. Glavne točke interesa rada jesu mjesto zvuka i različiti načini njegove manifestacije u tradicionalnom sustavu do nedavno rezerviranom isključivo za vizualnu umjetnost. Kada i na koji način nastaje *sound art?* U kojim se umjetničkim formama manifestira? Termin je sam po sebi vrlo kompleksan. Pitamo se možemo li ga promatrati kao pokret, žanr, medij ili koncept? U izložbenim prostorima pod istim nazivnikom pronalazimo kinetičku skulpturu, glazbeni komad, instrumente aktivirane prirodnim fenomenima (voda, vjetar), konceptualnu umjetnost, eksperimentalne zvučne efekte, čitanu poeziju/prozu ili snimljeni ljudski glas reproduciran putem zvučnika, slike glazbenih instrumenata, interaktivne kompjuterske programe koji reproduciraju zvuk i još mnogo toga. Ukratko, čini se kako sound art obuhvaća sve što proizvodi zvuk, a u nekim slučajevima i radove koji ga ne sadržavaju već se referiraju na njega.

Max Neuhaus zauzima kritički stav u odnosu na terminologiju.

„Let's examine the term. It is made up of two words. The first is sound. If we look at the examples above, although most make or have sound of some sort, it is often not the most important part of what they are – almost every activity in the world has an aural component. The second word is art. The implication here is that they are not arts in the sense of crafts, but fine art. Clearly regardless of the individual worth of these various things, a number of them

simply have little to do with art. „[1](Idemo ispitati termin. Sastoji se od dvije riječi. Prva je zvuk. Ako pogledamo u primjere iznad, iako većina proizvodi ili sadržava zvuk u određenoj mjeri, često to nije najvažniji dio rada – gotovo svaka aktivnost u svijetu sadržava zvučnu komponentu. Druga riječ je umjetnost. Implikacija ovdje je da radovi nisu umjetnost u smislu obrta, već vizualnih umjetnosti. Jednostavno bez obzira na individualnu vrijednost ovih radova, neki od njih jednostavno imaju malo poveznica s umjetnosti.)

Ako postoji valjan razlog za klasificiranje i imenovanje pojava u kulturi, zasigurno je radi nijansiranja razlika između pojava. Estetičko iskustvo leži u polju najfinijih razlikovanja, ne u destrukciji razlika radi promocije aktivnosti s njihovim zadnjim zajedničkim nazivnikom, što je u ovom slučaju zvuk. Često takva djela u svojoj suštini nemaju poveznice niti sa zvukom niti umjetnošću. Proučavajući široko polje navedene umjetničke prakse, primjećujem koliko je termin grubo rečeno konzumiran, šteta je učinjena. Pod utjecajem prethodnog saznanja krenula sam u potragu za radovima koji u sebi sadržavaju zvuk kao konstruktivni element koji čini perceptivni pomak u interakciji s opažačem. Kada umjetnost prelazi granice aktivnosti isključivo očnog živca.

Postavlja se niz pitanja poput: na koji način umjetnici upotrebljavaju zvuk kao kiparski, prostorni i vizualni medij? Koji su fizikalni, psihološki i emocionalni dometi i komplementarnosti zvučnog u odnosu na vizualno iskustvo? Kako zvuk modificira iskustvo i kontekst prostora? Što zvuk otkriva kad pogled zastane? U razradi bit će analizirani radovi koji su utjecali i utječu na kulturnu svjesnost kako osjet vida više ne dominira našom percepcijom i razumijevanjem suvremene realnosti. No, prije rasprave o navedenoj problematici posvetit ću nekoliko stranica povijesnom presjeku i nizu umjetničkih praksi koje se bave medijem zvuka. Je li upotreba zvuka u umjetnosti novija pojava ili univerzalni interes? Pokušat ću objasniti prilike zbog kojih dolazi do tzv. “zvučnog obrata“, kada medij zvuka postaje važeći i kritički faktor u razumijevanju suvremene umjetničke prakse.

[1] Neuhaus, M. (2000) Volume: Bed of Sound, P.S.1 Contemporary Art Center, New York, str. 30.

2. SOUND ART KROZ POVIJEST

U ovom ću dijelu kratko opisati okolnosti koje su dovele do pojave sound arta u obliku u kojem postoji danas. Teško je pronaći pravi smjer pristupa fenomenu koji je u velikoj mjeri interdisciplinaran. Mnoge je radove teško kategorizirati, ponajviše jer sound art uzima više formi koje se isprepliću. Neće biti potpuno jasno je li povijesni presjek pisan iz domene glazbene ili vizualne umjetnosti. Ponekad će granice biti nevidljive, a u drugim ću slučajevima pokušati isključiti i diferencirati. No, nedvojbeno je da su obje umjetnosti izvršile utjecaj jedna na drugu. Teoretičari umjetnosti tvrde kako je sound art teško odvojiti od glazbe, ali ipak razlika postoji kada se forma preklapa i ulazi u domenu vizualnih umjetnosti.

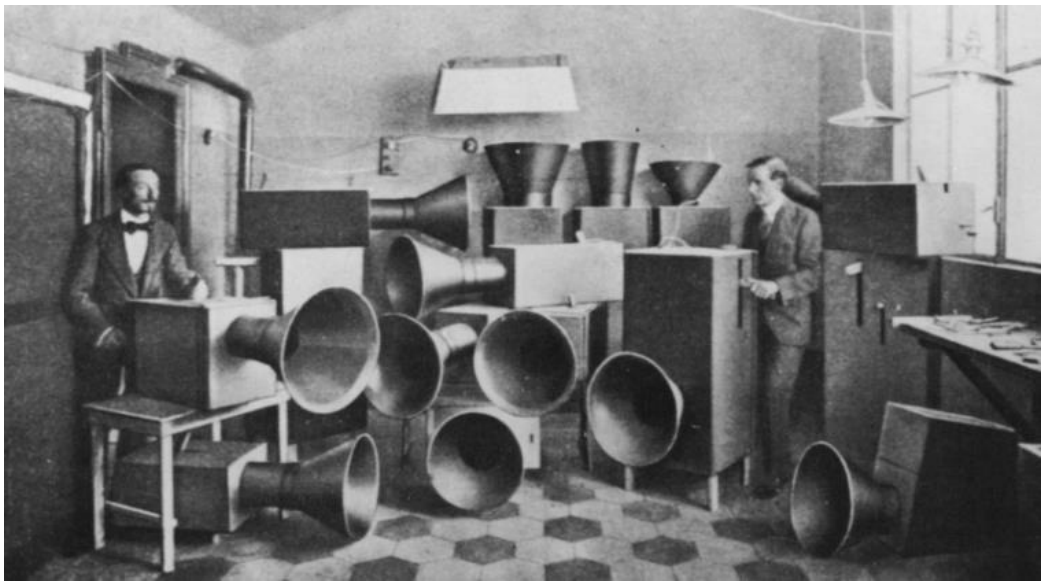
Instrumenti i uređaji prošlosti koji su naslućivali kasniju pojavu sound arta najčešće su bili vezani uz tradicionalne forme teatra i reprodukciju formalne glazbe. Postepeni pomaci događali su se u transformaciji od simboličke prema čistoj upotrebi zvuka u glazbi. Staklenu harmoniku[2] Benjamina Franklina koja je u slušatelje očaravala eteričnim zvucima mogli bi promatrati kao odmak od tradicionalne melodijske i ritmičke funkcije prema zvuku per se. Početkom 20.st. Erik Satie piše Furniture Music ili Music for Furnishing, komad koji je izvorno bio namijenjen za izvođenje u pozadini socijalnog okupljanja. Time je Satie preusmjerio uobičajeni frontalni fotkus publike (gledalište-pozornica), a glazba je postala ambijent. Osim pomaka u komponiranju i odnosu prema publici, na sceni su novi tehnološki izumi. Elisha Gray 1874. stvara prvi potpuno elektronički glazbeni instrument, Musical Telegraph, samo dvije godine prije nego što je Thomas Edison uspješno reproducirao zvuk na rotirajućem cilindru presvučenom folijom.

Krenemo li tražiti izvore sound arta u polju proširene glazbene i umjetničke prakse započet ćemo s manifestima dvojice osebujnih umjetnika. Prvi je zasigurno slikar, kompozitor te izumitelj eksperimentalnih glazbenih instrumenata Luigi Russolo, koji 1913. stvara futuristički manifest "L'arte dei Rumori[3]". Russolo tvrdi da je ljudsko uho naviknulo na brzinu, energiju i buku urbanog industrijskog zvučnog pejzaža, te kako nova zvučna paleta zahtijeva nove pristupe u glazbenoj instrumentaciji i kompoziciji. Zatim predlaže nekoliko

[2] Glass Armonica, glass harmonium, bowl organ, hydrocrystalophone konstruirao je Benjamin Franklin 1761. Glazbalo od staklenih plitica različite veličine koje je učvrstio jednu uz drugu, prema veličini, na osovinu, smještene u duguljastu kutiju s vodom u koju su plitice bile djelomično uronjene. Osovina s pliticama okretala se s pomoću pedalnoga mehanizma, a izvođač je vlažnim prstima trljao rubove rotirajućih plitica i tako proizvodio tonove.

[3] Umjetnost buke

rješenja kako će nova tehnologija dopustiti futurističkim glazbenicima da u zamjenu za limitirane zvukove orkestra posegnu za beskonačnom raznolikosti zvukovnih boja buke, reproducirane različitim mehanizmima. Napustio je slikarstvo i posvetio dvadeset godina konstruiranju jedinstvenih akustičnih instrumenata koje naziva Intonarumori – pokretači buke. "Glazbene" kutije su imale različite unutrašnje mehanizme koji su proizvodili buku. Već tada dolazi do dekonstrukcije klasičnih instrumenata, te svijesti o materijalnoj podlozi zvuka koji se dotiče vizualnog opažaja. Sam odnos promatrača prema njegovim instrumentima izazivao je osim auditivnih i vizualne senzacije. Russolove kompozicije, kao *Buđenje grada* ili *Susret Automobila i Aviona* bili su orkestrirani za uređaje kao što su "scoppiatore" (zvuk automobilskog motora), "ululatori" (zvuk između žičanog instrumenta i sirene), "rombatori" (niski zvuci grmljavine), "crepitatori" (škripa metala) i drugi. Manifest "Umjetnost buke" nedvojbeno je izvršio golem utjecaj na glazbenu estetiku dvadesetog stoljeća.



Sl.1. Luigi Russolo, Ugo Piatti i Intonarumori, 1913.

Zatim, kompozitor Edgar Varèse zagovara emancipaciju zvuka u javnosti :

" But the emancipation of sound is not to be understood as a disparagement of music, rather our musical alphabet must be enriched."[4] New York Morning Telegraph 1916. (Emancipaciju zvuka ne treba razumijevati kao ponižavanje glazbe, već naša glazbena abeceda mora biti obogaćena.)

[4] Weibel, P. (2012) Sound Art. Sound as a Medium of Art [online]
dostupno na: http://soundart.zkm.de/en/informationen/sound-art-klang-als-medium-der-kunst-peter-weibel/

Sve što proizvodi zvuk može postati zvučni instrument. Zvuk biva oslobođen okova glazbe. Svi tipovi zvuka mogu postati umjetnost. „For the first time, the musical alphabet is coextensive with the universe.“[5] tvrdi Varèse (Prvi puta glazbena abeceda je koekstenzivna[6] sa svemirom.)

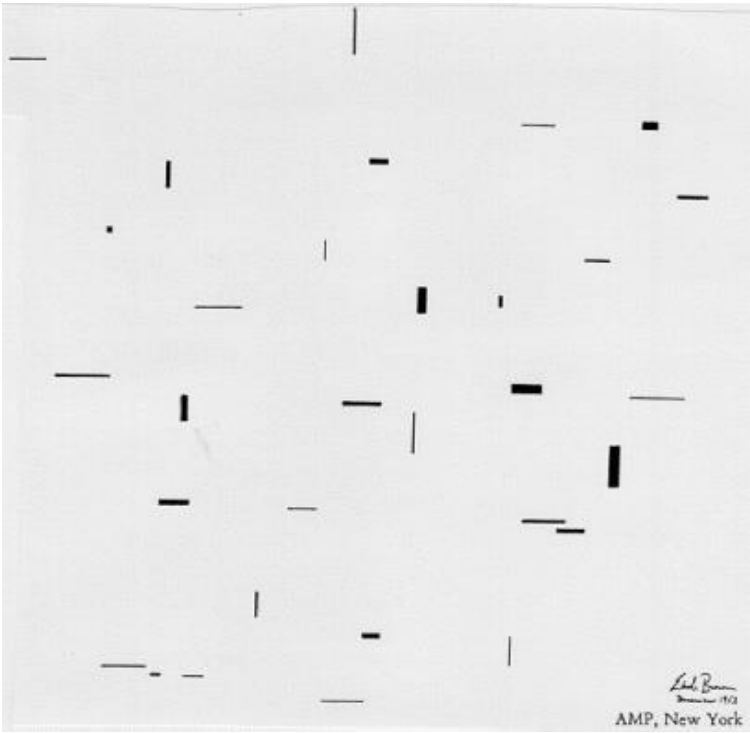
Dadaisti, iako ponekad suparnici Futuristima, pod njihovim utjecajem počinju pisati “poeziju buke“ koju su izvodili na večernjim okupljanjima u Cabaretu Voltaire. Najpoznatiji primjer takve vrste zvučne poezije je “Ursonate ili Sonate in Urlauten“, komad za solo glas koji nije pjevanje, niti govor. Sadrži određenu konvencionalnu glazbenu strukturu – ritmičku izmjenu, repeticiju, dinamiku – dok je vokalno izražavanje svedeno na samoglasnike i suglasnike, izmišljene rječi koje nemaju značenje. Temeljena je na zvučnoj poemi Raoula Hausmanna iz 1919. f m s b w t ä z ä u pggiv – ... ? mü.

Svakako ne treba izostaviti spomenuti rane elektroničke instrumente konstruirane u potrazi za novim zvukovima. Prvi je Telharmonium Thaddeusa Cahilla, goleme električne orgulje patentirane 1897. Bio je to prvi instrument koji je upotrebljavao kombinacije različitih čistih električnih valova kako bi sintetizirao zvukove instrumenta iz stvarnog svijeta. Težio je 200 tona. Zatim je u Rusiji oko 1920. Leon Theremin izumio naizgled magični elektronički instrument koji nosi njegovo ime. Instrument se svira pomicanjem jedne ruke koja kontrolira visinu tona i druge koja kontrolira volumen; niti jedna ruka prilikom sviranja ne dotiče instrument. Theremin osjeti i mjeri blizinu ruke od dviju antena koje su mu glavni dijelovi. Oscilatori proizvode zvuk sličan gudačkom instrumentu i zujanju insekta. Druge elektroničke Europske invencije s techno-egzotičnim imenima jesu Sphärophon (1924) Jörga Magera, Hellertion (1930) Helbergera and Lertesa, Mellertion, Dynaphone, Emicon, Melodium, Oscillon, Croix sonore, Magnetton i drugi.

1920-30ih radio drame, komedije, westerni i sci-fi programi razvijali su inventivna rješenja za produkciju audio iluzija i zvučnih efekta. Spoj audio drame i umjetnosti dogodio se u radio drami *The City Wears A Slouch Hat* (1942) Johna Cagea prema tekstu Kennetha Patchena. Nadrealan i dirljivo smiješan vokalni tekst o lutanju skitnice utkanom između “zvuka orkestra“ uključivao je konzerve, prigušeni gong, drvene ploče, zvonjavu alarma, vodeni gong (postepeno uronjen u vodu proizvodi harmoničan zvuk), tam-tam, bas bubanj i dr.

[5] Isto.
[6] koekstenzivan (lat. coextensivus) - koji se podjednako daleko prostire, pruža.

Period nakon drugog svjetskog rata raznolik je u proširenim umjetničkim aktivnostima na tehničkom i estetskom polju. U Europi se javlja serijalizam u komponiranju primarno baziran na glazbi Antona Weberna. Istovremeno u Istočnoj Americi bilježimo pojavu glazbe komponirane metodama slučajnosti i neodređenosti uz zapise grafičke notacije. Elemente aleatoričke[7] glazbe i nedeterminacije[8] nalazimo u djelima Johna Cagea, Mortona Feldmana, Earle Browna i Christiana Wolffa; tzv. Newyorška škola. Umjetnici nastavljaju pronalaziti i stvarati nove akustične i elektroničke instrumente, te nove tehnike sviranja tradicionalnih instrumenata. Kompozitori Earl Brown i Anestis Logothetis 50ih godina razvijaju vlastite sustave grafičke notacije uključujući vizualne simbole, koji su odgovarali novoj zvukovnoj paleti. Zapisi su bliži apstraktnim crtežima nego klasičnoj glazbenoj notaciji.



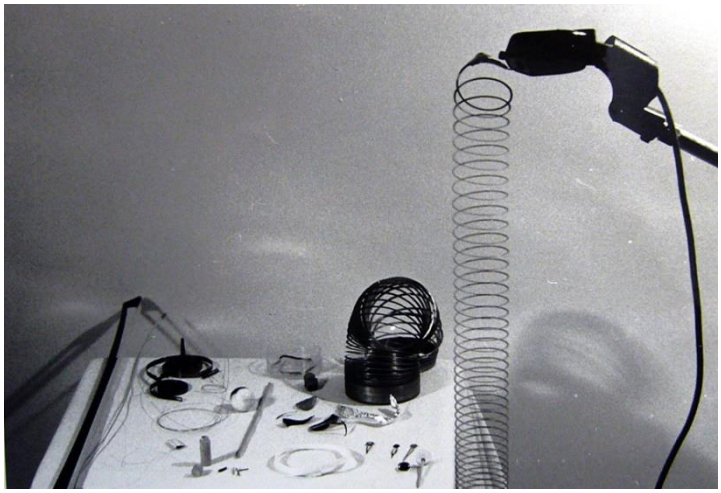
Sl. 2. Grafička notacija Earl Browna

[7] Aleatorika - (prema lat. aleatorius: koji se odnosi na kocku, kockarski), naziv za tehnike skladanja koje se rabe u glazbi druge polovice XX. st. kao posljedica skladateljske namjere da se određeni broj odluka o konačnom izgledu skladbe prepusti njezinu izvođaču.

[8] Nedeterminacija - (engl. indeterminacy: neodredivost), pojam što ga je u glazbenu teoriju i praksu uveo J. Cage. Skladbe mogu biti nedeterminirane načinom skladanja (operacije sa slučajem), odnosno izvedbom, kada konačni ishod uvelike ovisi o odlukama izvođača. U odnosu na aleatoriku stupanj izvođačke slobode osjetno je veći.

U Francuskoj s eksperimentalnom praksom započinju kompozitori Musique concrete. Termin 'Musique concrète'[9] skovao je francuski kompozitor i muzikolog Pierre Schaeffer kako bi diferencirao klasični proces glazbene kompozicije od novog komponiranja zvukova. Umjesto zapisivanja glazbnih ideja u notni sustav predviđajući njihov ostvaraj u već poznatim instrumentima, interes je na sakupljanju konkretnih zvukova (snimanjem na magnetskoj vrpci) propitivajući njihove potencijalne glazbene vrijednosti. Prema Pierre Henryju podrijetlo dotične glazbe također pronalazimo u interesu za oblikovanje glazbe kao plastične mase, modeliranjem mase kao u skulpturi. Schaeffer je razvio estetiku upotrebe snimljenog zvuka kao primarnog kompozicijskog elementa. Radio emisija "Concert de bruits" ili Koncert buke 1948. predstavljala je novu glazbu publici na globalnoj razini. 1951. utemeljene su grupe za istraživanje Musique Concrète i grupa za glazbeno istraživanje francuske radio-televizije (O.R.T.F.)

Sve su to okolnosti koje dovode do postepenog prihvaćanja novih zvukova, načina komponiranja i prezentacije široj publici. Značajniji se pomak događa kasnih 50ih godina pojavom "live elektroničke glazbe" Johna Cagea i Davida Tudora. Glazbeni performansi uključivali su različite izvanglazbene objekte koji u sebi posjeduju kiparsku kvalitetu i potencijal. Takve će prakse polako dovesti do pojave zvučne instalacije u kojoj se gube granice između medija. Reproducirali su zvukove iz posebnih elektroničkih glazbenih kutija kućne radionosti putem mikrofona, kontakt mikrofona i ostalih prijetvornika ili extraglazbenih objekata kao Slinkys[10] (Cartridge Music, John Cage, 1969).



Sl. 3. Instrumentarij, Cantridge Music

[9] Konkretna glazba - (fra. Musique concrète)
[10] Spiralna igračka

Koncepti i praksa Johna Cagea će problematiku buke proširiti na operacije sa slučajnosti (ili aleatorikom) – metode su uključivale odluke donešene na temelju drevne kineske knjige Promjene „I Ching“. Interakcija izvođača i glazbenih parametara ostavljena je neodređenom, otvorena za slučajnosti kada svaki zvuk potencijalno može postati dio kompozicije. Propitivao je tradicije i konvencije Zapadne glazbe te njezine utvrđene principe i svrhe. Primjerice partitura njegovih Varijacija IV sadržavala je linije i krugove na transparentnim folijama koje su zatim bačene na mapu ili plan mjesta izvođenja. Krugovi i linije fiksirali bi točke na kojima će biti nađeni instrumenti te načine izvođenja instrumenata. Cageove su ideje i koncepti komponiranja i performansa često bili zanimljviji nego pojedini glazbeni ostvaraji. Zagovarao je umjetnost zvuka govoreći: “Don’t call it music if the term offends you“ (Kelly, 2011:24) [11] (Ne nazivajte ga glazbom, ako će vas termin uvrijediti.) Svakako ga ne trebamo promatrati kao kompozitora u klasičnom smislu, već kao jednog od glavnih filozofa glazbe 20. st. Kasnih 1950ih Cage je podučavao predmet pod nazivom eksperimentalna glazba na New School For Social Research u New Yorku. Studenti na njegovim predavanjima nisu bili isključivo glazbenici, bili su to umjetnici, pjesnici, glumci i dr. Neki od njegovih učenika postat će ključne figure “Fluxus“ pokreta 60ih i 70ih godina 20. st. Fluxus je bio neoavangardistički pokret međunarodnog karaktera, javljao se simultano u različitim zemljama. Područje njihova interesa možemo nazvati intermedijom – prostorom između različitih disciplina. Umjetnici su pod utjecajem spomenutih avangardi (futurizam, dadaizam, nadrealizam) u praksi spajali glazbu, teatar, poeziju i vizualnu umjetnost. La Monte Young je bio jedan od studenata Cageove eksperimentalne glazbene klase, a kasnije i dio Fluxusa. Svojim je radom preispitivao prirodu i definiciju glazbe. Osnovao je Theatre of Eternal Music sredinom 60ih godina, te je zajedno sa Marian Zazeelom kreirao prve neprekinute elektroničke zvučne ambijente koji su bili sačinjeni od lebdećih skulptura, izvora svjetlosti i serija dijapozitiva pod nazivom “Ornamental Lightyears Tracery“. S druge strane radovi Yoko Ono su na poetski i konceptualan način referirali na zvuk, sugerirajući ga prije direktne prezentacije onoga što se može čuti. Upute za realizaciju rada umjetnice često su uključivale snimanje zvuka (Tape piece III, 1963.).

Nadalje, multimedijska djela počela su zauzimati formu instalacija kroz koje je publika često hodala i putem novih ambijenta iskušavala zvuk u danim uvjetima. Max Neuhaus postavlja

[11] Kelly, C. (2011) Sound (Whitechapel: Documents of Contemporary Art), The MIT Press, Cambridge, str.24.

pitanje zašto ograničiti slušanje na koncertnu dvoranu. Umjesto izvođenja snimljenih zvukova u zatvorenom prostoru, zašto ne izvesti publiku van – na demonstaciju in situ. Učinit će to u radu Listen (1966). Pozvao je manju grupu ljudi na putovanje ulicama, no prethodno im je na ruke otisnuo riječ listen. Tako je publika preko umjetničkog čina potaknuta opažati postojeći zvučni okoliš. Djelo je u jednoj mjeri nastalo kao reakcija stanje prevlasti osjeta vida nad ostalim osjetilima – tzv. ocularcentricism. U isto vrijeme, umjetničkoj će instalaciji biti dodana zvučna dimenzija. Kasnih 1960ih, austrijski umjetnik Bernhard Leitner djeluje u područjima između arhitekture, skulpture i glazbe, istražujući veze između zvuka, prostora i tijela. Za njega zvuk je konstruktivni materijal, kao arhitektonski element koji dopušta materijalizaciju prostora. Među prvima je počeo koristiti zvuk u umjetničkoj instalaciji, dopuštajući prostoru instalacije da se ostvari kroz zvuk. Njegove skulpture, koje naziva "sound-space-objects" - zvučne instalacije, rezultat su dugih i kompleksnih procesa konstruiranja. U razradi poseban dio biti će rezervian za analizu umjetnikova bogatog opusa. Kasnija ambijentalna djela uvodila su izvođače i publiku korak dalje u djelomično ili potpuno virtualne prostore. 1977. Max Neuhaus u ventilacijskom otvoru podzemne željeznice izvodi zvučnu instalaciju Times Square. Umjetnik u radu spaja zvukove/vibracije podzemnog i nadzemnog svijeta, vidljivog i nevidljivog u jedan harmonični kontinuirani zvuk koji prolaznika u trenutku prolaska izolira od uobičajene akustične i vizualne slike na ulicama grada.

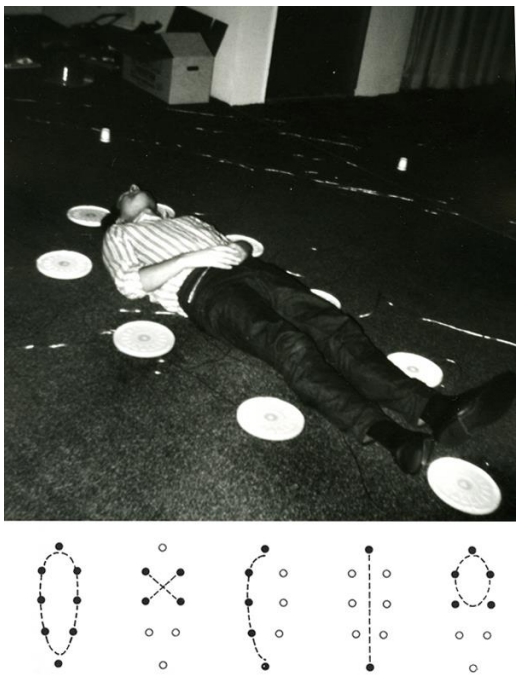
Sl. 4. Max Neuhaus, Times Square

Prethodan i slični radovi rezultirali su univerzalnim prihvaćanjem izvora zvukova u javnom i otvorenom prostoru, a da nisu dio obavijesti i signalizacije. Zvuk je kao pojam neutralan i jednostavan, no u kontekstu suvremene umjetosti postaje složeno područje različitih pitanja i diskursa. Upotreba zvuka u eksperimentalnoj glazbi označavala je otvaranje mogućnosti prelaženja granica harmonične i kanonizirane glazbe. S druge strane zvuk u vizualnoj umjetnosti vodi prema neodređenosti vizualnog, izvan prevlasti opažaja vida. Tada postaje ključan element za širenje koncepta arhitektonskog prostora. Danas možemo govoriti o sound artu kao nezavisnoj umjetničkoj formi unutar vizualnih umjetnosti.

3. DJELO BERNHARDA LEITNERA NA RELACIJAMA ZVUK – TIJELO – ARHITEKTURA

Djelo austrijskog umjetnika Bernharda Leitnera posebno je zanimljivo jer Zvučnoj instalaciji pristupa iz pozicije arhitekta. Od 70ih godina prošloga stoljeća intenzivno djeluje u polju sound arta znanstveno, umjetnički i pedagoški. Nasuprot Neuhausu koji zvučnu instalaciju realizira najčešće u javnom prostoru, Leitner će istu u interijeru izolirati.

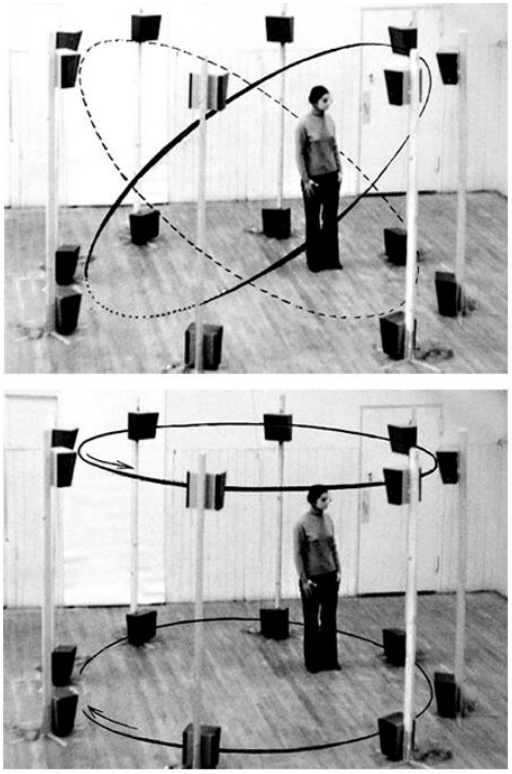
Po prvi puta zvuk se u umjetnosti koristi kao kiparski element i iz različitih izvora oblikuje u prostoru. Postaje materijal kojeg se modelira i kao takav ne pripada nužno glazbenoj umjetnosti. Bernhard Leitner 1968. odlazi u New York gdje intenzivno radi na prostorno-zvučnim istraživanjima. Tada razvija više-kanalsku kompoziciju/instalaciju u kojoj je zvučnike mogao organizirati u različite geometrijske postave. Svaki je zvučnik mogao biti upravljan individualno kontrolnim upravljačem. Umjetnik je tehnologiju razvio zajedno s nekoliko tehničara, što u tome trenutku tehnološko tržište nije omogućavalo. Leitner je po prvi put bio u mogućnosti postaviti zvukove tj. izvoditi kretnje zvukova koji formiraju nevidljive prostorne geometrijske modele. Potrebno je naglasiti da zvučna instalacija u konačnici biva postavljena u relaciju s tijelom posjetitelja koji opaža senzacije. Leitner govori o “corporeal hearing“ (slušanje tijelom) gdje akustična percepcija nije samo način percipiranja ušima, već cijelim tijelom - svaki dio tijela može čuti različito.



Sl. 5. B. Leitner - Body Envelope, 1970.

Raniji radovi u manjim površinama ispituju utjecaj različitih frekvencija, volumena, pokreta i kombinacija zvukova na tijelo. Grafička shema prikazuje tijelo postavljeno u centar instalacije oko kojeg zvuk cirkulira u različitim smjerovima, formirajući nevidljive zvučne oblike. Leitner će kasnije proširiti praksu na instalacije koje uključuju cjelovite prostore u kojima se posjetitelj kreće te tako modificira iskustvo prostora i zvuka prema vlastitom kretanju.

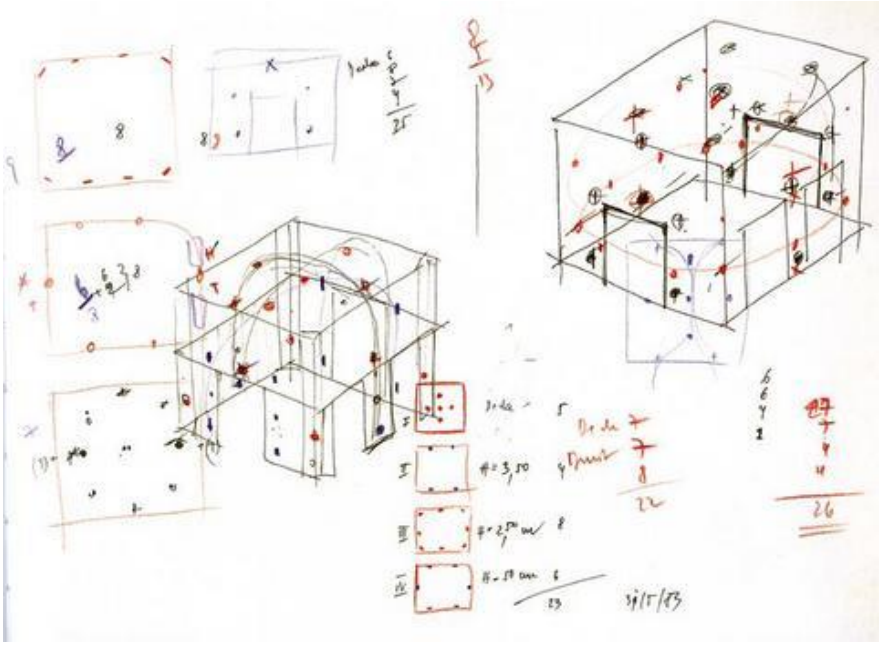
Prije nego što ću objasniti složenu problematiku Leitnerova opusa s određenim stupnjem preciznosti, pojasniti ću nesporazume koji bi se mogli dogoditi u razumijevanju instalacije kao umjetničke forme. Glavna razlika između instalacije i drugih formi umjetnosti je transformacija gledatelja u posjetitelja upravo jer ona sadržava prostornu dimenziju. No, prostorna dimenzija ne sadržava samo objekte unutar instalacije već i prazan prostor oko njih, kojeg najčešće nismo svjesni u potpunosti. Odemo li korak dalje prema zvučnoj instalaciji, analizom njenih zakonitosti shvatit ćemo koliki pomak čini. Naime, temeljna karakteristika fenomena zvuka je njegova manifestacija u prostoru tj. zvuk ispunjava prostor, u ovom slučaju i prazan. On može poslužiti kao indikator prostora u cjelini, a u posjetitelja izaziva osjećaj sudjelovanja u njegovoj cjelosti.



Sl. 6. Cylinder space 1974.

Najjednostavnije definirano zvučna instalacija je kombinacija umjetničke izložbe i koncerta. Iako, zvučna se instalacija postavlja izvan dviju bliskih umjetničkih formi. Vremenom prepoznajemo ju kao umjetničku formu koja je sposobna prijeći nedostatke koje osjećamo u slučaju konvencionalne izložbe ili koncerta. Biti fizički prožet zvukom prilikom slušanja u Leitnerovoj instalaciji po mnogočemu se razlikuje od iskustva slušanja glazbe u koncertnoj dvorani. Slušatelj u koncertnoj dvorani biva posjednut ispred glazbe. Iako glazba prolazi prostorom oko njega, u takvoj frontalnoj poziciji slušatelj ne može pojmiti svoje tijelo kao dio glazbenog/zvučnog prostora. Uz navadeno, glazbeni koncert limitiran je trajanjem. Nasuprot tome u Leitnerovoj instalaciji zvuk je počeo prije posjetiteljeva dolaska i nastavit će se nakon njegova odlaska, a posjetitelj je na trenutak bio u suverenoj poziciji slušanja bez mogućnosti posjedovanja istog. Jedan izvor zvuka neće nužno ispuniti prostor instalacije, ali kada se dogodi više izvora, svaki od njih ispunjava svoj prostor koji u određenoj mjeri utječu na posjetitelja. On neizbježno postaje svjestan svoga tijela kada postaje dio jedinstvenog prostora zvučne instalacije. Dobiva osjećaj da ton, koji ispunjava prostor, protječe njegovim tijelom. U tim uvjetima propituju se granice njegova tijela te posjetitelj počinje sebe percipirati kao dio prostora instalacije u cjelini.

U radovima Leitner varira prostorne figure kao što su kubusi, hodnici, polja i cijevi ispitujući kako promjene položaja tijela unutar istih prostornih figura utječu na akustičnu percepciju. U svojim skicama i radnim knjigama prije izvedbe precizno pristupa kiparskim i arhitektonskim kvalitetama zvuka u teoriji.



Sl. 7. Sound Space TU Berlin, 1984.

“Sound-Space TU Berlin“ je trajna, zvučna instalacija postavljena u glavnoj zgradi Tehničkog Sveučilišta u Berlinu. U prostoriji oblika kubusa, sjecištu triju hodnika, Leitner je postavio pokrov za apsorpciju zvuka s 42 skrivena zvučnika raspoređena po zidnoj površini. Vizualna formulacija njegovih instalacija pod utjecajem je minimalističke estetike New Yorka 1970ih (Richard Serra, Carl Andre, Donald Judd). No, ipak Leitnerov reducirani i strogo formalni vizualni jezik trebamo promatrati u kontekstu koji služi promjeni pozornosti s vizualne na akustičnu razinu instalacije. U trenutku kada posjetitelj nije ometan vizualnim podražajima, akustična pažnja postaje dominantnom. Zvukovi prostorom prolaze različitim brzinama, nastaju i nestaju, rezoniraju naprijed i nazad, konstantno mjenjajući prostorna tijela unutar statičkih ograničenja arhitektonskih okvira. Pitamo se zašto instalacije ne proizvode zvukove koji bi bili bliži glazbi. Umjetnik ne poseže za glazbenim materijalom, već koristi vrlo pojedostavljene zvukove kako bi minimalizirao bilo kakve sugestije konvencionalnog glazbenog iskustva. Najčešće su to konstantne frekvencije ponavljajućih tonova ili otkucaja perkusija. Jer u trenutku kada čujemo muzičku intonaciju, mozak želi slušati glazbu, no umjetnik ovdje želi mozak aktivirati na slušanje prostora jer danas više nije treniran za slušanje prostora, što je nekada bilo od iznimne važnosti, u svrhu preživljavanja.

Sl. 8. Sound Columns 1999.

Aktivacija prostora kroz implementaciju zvuka mjenja arhitektonsko poimanje. Arhitektonskim kvalitetama poput proporcije, težine i napetosti površine daje fleksibilnost pomoću vremenske dimenzije. Točnije, posredstvom zvuka elementi mjenjaju težinu, visinu, dužinu i smjer. U njegovim instalacijama audio-fizičko iskustvo prostora i objekata unutar njega određeni su kretanjem zvuka. Fokus je na vezi između konstruiranih zvučnih struktura i ljudskog tijela koje zatim doživljava prostor na jedinstven način. Ovisno o kretanjima tijela mjenjat će se iskustvo, točinije ono je individualno.

4. MILAN ADAMČIAK – VIZUALNA GLAZBA IZMEĐU AKUSTIČNOG PROCESA, PERFORMANSA I AUTONOMNE SFERE PISANJA

Potaknuta studijskim boravkom u Bratislavi, poseban ću dio posvetiti Slovačkom umjetniku Milanu Adamčiaku. U ožujku 2017. Slovačka Nacionalna Galerija otvorila je veliku retrospektivnu izložbu intermedijalnih radova umjetnika pod nazivom –"Adamčiak, ZAČNI!" (Adamčiak, KRENI!).

Milan Adamčiak Slovački je eksperimentalni umjetnik, skladatelj i muzikolog, zaslužan za dolazak i izložbu Johna Cagea u ranije spomenutoj galeriji. Njegov rad i djelo izuzetno su zanimljivi jer primarno dolazi iz glazbene discipline. Još kao student počeo je raditi u Institutu za Povijest Umjetnosti, Slovačke Akademije Znanosti, gdje će ostati do 1991. koncentrirajući se na proučavanje semiotike te veza između glazbene i likovne umjetnosti. 1967. u Ružomberoku, gdje je podučavao violončelo, zapoečeo je suradnju s violinistom, Cyprich Robertom, s kojim dijeli zajedničke interese prema Novoj glazbi. Zajedno će formirati grupu Ensemble comp. (Adamčiak, Cyprich, J. Revallo) koja će na večerima Nove glazbe u Ružomberoku 1969. izvoditi Adamčiakov komad "Trodimenzionalna partitura No.3 za violončelo i violinu". Ubrzo objavljuju manifest u kojem navode:

> „...the passivity of the consumer is greater than the activity of the creator...only in a happening does the consumer show his facility for action, which is determined by the artist`s ability to provoke..."[12] (...pasivnost korisnika veća je od aktivnosti stvaratelja... jedino u happeningu korisnik pokazuje sposobnost za akciju, koja je određena umjetnikovom sposobnosti za provokaciju...)

1970. Ensemble comp. izvode intermedijalni happening u bazenu pod nazivom Water music (Vodena glazba) – kompozicija za tri žičana instrumenta i ksilofone. Svrha happeninga je napisana u pozivnici:

> „The composition`s main purpose is hommage to G.F. Handel. Any variation from the original composition should be understood as the use of the current age`s rational and technical accomplishments. The composition is interpreted both above and under water, and assumes audience cooperation. After playing in the poolside hall, the musicians

[12] Slovak National Gallery (2017) Adamčiak BEGIN, SNG, Bratislava, str. 6.

submerge along with their instruments, and play at pool`s bottom. The audience can choose to go under with the players and play on xylophones down below.“[13] (Glavna svrha kompozicije je hommage G.F.Handelu. Svaku varijaciju originalne kompozicije razumijevamo kao upotrebu racionalnih i tehničkih dostignuća trenutnog vremena. Kompozicija je interpretirana iznad i ispod vode, pretpostavlja sudjelovanje publike. Poslije sviranja na površini, glazbenici zajedno s instrumentima uranjaju i sviraju na dnu bazena. Publika može izabrati hoće li zaroniti sa sviračima i svirati na ksilofonima.)

Slika 9. Ensemble Comp./Vodna hudba, Bratislava 1970.

Nepredvidljiva akcija, uključivanje nekonvencionalnih instrumenata i zvukova, atmosfera te izbor mjesta koje potiče mnoštvo senzornih iskustava govore o tome koliko događaj poprima karakter Fluxusa. Posjetitelji bivaju uključeni te zajedno s glazbenicima postaju sudionici i stvaratelji akcije. Ensemble comp. nastavit će s proširenom glazbenom praksom interpretirajući komade velikih majstora. Rad Dislocations II također briše granice tradicionalnog poimanja koncerta kada društvena igra postaje okvir performansa. Dva igrača – svirača igraju igru u kojoj zauzimaju uloge, poteze i ispadaju, a igra je ujedno i koncert. Osim akcija i happeninga Adamčiak počinje kreirati glazbene grafičke listove[14] na kojima će raditi kontinuirano gotovo pedeset godina. Stvorio je preko stotinjak partitura uz pripadajuće

[13] Ensemble comp. (ADAMČIAK, Milan – CYPRICH, Robert – REVALLO, Jozef): Pozivnica za predstavu Vodena glazba – skladba za tri gudača i ksilofon, Bratislava, 1970.

[14] Tzv. glazbena grafika - Termin se odnosi na intervencije likovnih umjetnika unutar tradicionalnih glazbenih partitura ili na radove koji pretpostavljaju realizaciju u zvuku, manifestirajući se gledatelju bez mehanizama za dekodiranje grafema. No prije akustičnog izvođenja takvih radova, potrebno je dati instrukcije za dekodiranje istih. Također, za projekte koji su se kretali između disciplina glazbe, plesa, filma i likovne umjetnosti pisane su intermedijalne partiture.

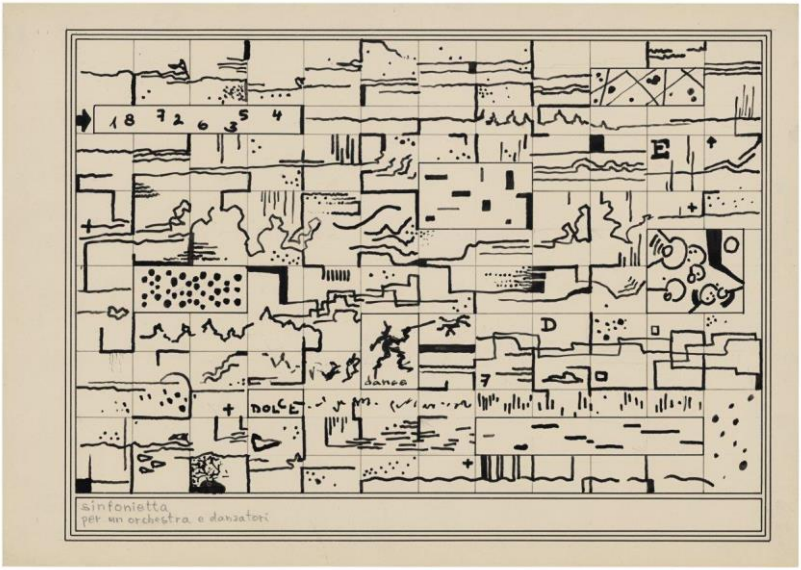
skice, crteže i bilješke. U njegovoj praksi bile su to prve intermedijalne konceptualne instrukcije za akustične događaje i glazbene akcije. Adamčiak je shvatio ograničenja tradicionalnih notnih shema te kako bi označio vlastite akcije i koncepte koji su često nadilazili samu produkciju zvuka. Standardni i tradicionalni notacijski sustav s glazbenim parametrima (visina tona, mjera, tempo, ritam, melodija, harmonija, dinamika) postaje prepreka kako je prijeko potrebno označiti druge kvalitete akcije koji proizvode zvuk (proces produkcije zvuka, gesta, akcija, prostor, svjetlost, boja, pokret). Inspiriran radovima W. Kandinskog, G. Braquea te linijskim crtežima oblikovat će vlastiti vizualni jezik. Formu jednog lista grafiče notacije realizirao je najčešće koristeći crtež, kolaž, asemblaž i objekte. Pri tome umjetnik ne utječe na to hoće li se dekodiranje dogoditi u imaginaciji publike ili u stvarnosti. Izjavljuje kako ne treba tradicionalne izvođače kako bi potvrdio izvođački karakter svojih crteža koji predstavljaju vizualizaciju glazbe.

Stvorio je različite vrste tipografije u kojima su se grafički i semantički prikazi preklapali s akustičnom ritmizacijom. Pojedine notacije uključuju minimalan broj riječi kao instrukcije za ostvarenje akcije.

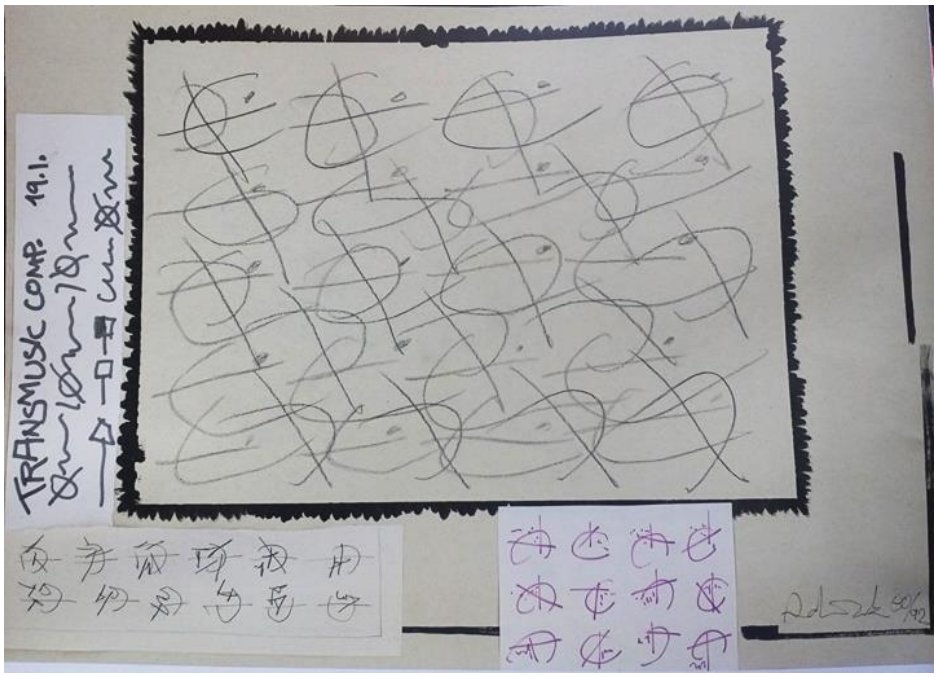
> „For Adamčiak, the graphic score was a field of permanent conflicts, movements, and collisions, like batteries charged with dynamic energy. The meeting of graphic signs in the score emits the stimulus that in reading triggers acoustic associations according to the suggested instructions and also sketches spatial relationships.“[15] (Za Adamčiaka, grafička partitura bila je polje trajnih konflikata, pokreta i sudara, kao baterije napunjene dinamičkom energijom. Susret grafičkih znakova u partituri emitira stimulus koji u čitanju aktivira akustične asocijacije prema predloženim instrukcijam i također skiciraju prostorne veze.)

Slijedi nekoliko reprodukcija grafičkih partitura koje se odnose na zvučne akcije i uključivanje prostora u istima.

[15] Grúň, D. (2016), The Case of Milan Adamčiak, Visual Music between the Acoustic Process, Performance, and the Autonomous Sphere of Writing, Archive Books, Igor Zabel Association for Culture and Theory, Erste Foundation, str. 5.



Sl. 10. Sinfonietta per un orchestra e danzatori



Sl. 11. Transmusic Comp., Gestic music score, 1992.

Produkcija nekonvencionalne grafičke notacije nadovezuje se na instrukcije umjetnika za korištenje tradicionalnih instrumenata neuobičajenih postavki. Odlazi korak dalje, te nasuprot korištenju klasičnih instrumenata na ne tradicionalan način počinje konstruirati vlastite instrumente kojima daje značaj u performansima i kompozicijama. Zanimao se za etničke glazbene instrumente, pretežno ne europske kulture, te će time inspiriran stvoriti seriju instrumenata od otpadnih materijala suvremene civilizacije. Koristio je objekte lako dostupne kućanstvu u traganju za neuobičajenim zvukovima. Čelična žica i silik za ribolov će tako poslužiti za žičane instrumente, a za perkusije limenke piva, konzerve, plastične boce, poklopci staklenke, dječje zvečke. Ispitujući akustične kvalitete materijala metalne igle za pletenje postaju zvona, kutlače kastanjete, a hokejaška palica ksilofon. Umjetnikovu kolekciju možemo promatrati kao referencu socialno-ekonomskih uvjeta, s estetikom istupanja zaboravljenih materijala. Umjesto konstrukcije vizualno atraktivnih instrumenata koji će proizvoditi zvukove nalik tradicionalnim verzijama, svrha je bila kreirati nešto novo neuobičajena zvuka. Između navedenog Adamčiak naglašava da umjetnost nije za privilegirane već ju svatko može kreirati od bilo čega. Kao sin stolara, imao je osnovno iskustvo u radu sa sličnim materijalima te će samostalno sklopiti instrumente na inovativan način.

Sl. 12. Postav instrumenata, Slovak National Gallery, 2017.

U osobnom susretu s instrumentima izloženima u prostorima SNG imala sam priliku pojedine iskušati. Galerijom su se konstantno širili zvukovi različitih materijala, što govori u prilog izuzetnoj atraktivnosti tih jednostavnih uređaja u susretu s kojima je malotko odustao okušati

se kao glazbenik. Osim toga nikada niste znali u kojem trenutku i tko će u slijedećoj prostoriji početi guditi po čavlima, pa ste se odjednom našli u poziciji sudionika spontane društvene glazbene akcije. Kada se nekolicina posjetitelja – svirača pridruži, svaki unutar individualnog pristupa pridonosi stvaranju kolektivnog akustičnog iskustva. Na spontan se način potiče obostrano slušanje koje vodi ka zajedničkoj improvizaciji unutar neslužbenog galerijskog performansa.

„They call out to be touched, and spectators may try out their acoustic characteristics using sticks or manual manipulation. The instruments limited potential for producing sounds is enriched in public performance by theatricality and music/theatre gesture. With such music, the person making music has a much greater experience than the listener – but if the listener is also spectator and player the experience intensifies.“ (Oni pozivaju da budu dodirnuti, i opažač može isprobati njihova akustična svojstva koristeći palice ili ručnu manipulaciju. Ograničeni potencijal u proizvodnji zvuka instrumenata obogaćen je u javnoj izvedbi teatralnošću i glazbeno/teatralnom gestom. S takvom glazbom, osoba koja svira posjeduje mnogo veće iskustvo nego slušatelj – ali ako je slušatelj ujedno opažač i svirač iskustvo se intenzivira.)

Sl. 13. Detalj instrumenta sviran gudalom, Slovak National Gallery, 2017.

5. SOUNDSCAPE

U raznolikosti umjetničkih praksi koje upotrebljavaju medij zvuka nalazim radove – zvučne instalacije koje istražuju specifičnosti zvuka lokacije i njegove izražajne mogućnosti. Izvorno mjesto zvuka postaje jednako važan činitelj u slušnom iskustvu kao i sam fenomen zvuka. Istražujući prethodna područja vrlo se često susrećem s pojmom "soundscape" kojeg valja definirati.

Soundscape u doslovnom prijevodu značio bi zvučni pejzaž – komponenta akustičnog okoliša koju ljudsko biće može percipirati. Pri tome od zvučnog pejzaža trebamo razlikovati akustični okoliš koji kao širi pojam sadržava kombinaciju svih akustičnih izvora u danom području. U daljnjem tekstu koristit ću se izvornim izrazom soundscape kako bih izbjegla moguće zabune u analizi opsega sadržaja koji prevedena riječ obuhvaća. Termin je prvi put zabilježen u članku Michaela Southwortha iz 1969. *"The Sonic Environment of Cities"* časopisa *Environment and Behaviour*, a osam godina kasnije detaljno razrađen u studijama kanadskog kompozitora i teoretičara R. Murray Schafera u knjizi *"Tuning of the World"*. Prema Schaeferu pojam obuhvaća akustične senzacije koje se sastoje od prirodnih zvukova, uključujući glasovnu artikulaciju životinja, ekspresije kolektivnih staništa (*biophony*[16]), zvukove vremenskih činitelja (*geophony*[17]), zvukove okoliša koje proizvodi čovjek (*anthropophony*[18]), te zvukove mehaničkog podrijetla nastalih upotrebom industrijske tehnologije. Termin se također odnosi na audio snimke i zvučne performanse koji pokreću senzacije iskušavanja specifičnog akustičnog prostora putem komponiranja nađenih zvukova koji postoje kao osobitost lokacije. Kako postaje predmetom izučavanja akustične ekologije, dotiče se pitanja narušavanja prirodnih zvučnih ambijenata prodorom buke unutar istih.

Već ranih 1970ih godina formiraju se studije o zvuku okoliša tzv. environmental sound unutar kojih nalazimo discipline kao što su akustična ekologija ili soundscape studije. Osim na umjetničkom polju, danas aktivnost skupova i konferencija ove problematike bilježimo u Ujedinjenom Kraljevstvu, Australiji, Sjevernoj Americi i Skandinaviji. Isti promoviraju

[16] Biophony – sastoji se od prefiksa "bio" (život) i "phon" (zvuk), termin se odnosi na ne-ljudski, ali biološki izvor zvuka.
[17] Geophony – sastoji se od prefiksa "geo" (zemlja), termin se odnosi na zvukove nastale pomoću ne-bioloških prirodnih izvora kao što su utjecaj vjetra na drveće, valovi u oceanu, pomicanja zemlje.
[18] Anthropophony – sastoji se od prefiksa "anthro" (ljudski), termin se odnosi na svaki zvuk stvoren od strane čovijeka.

aktivno slušanje, svjesnost u prisutnosti okoliša, kulturalnu praksu osjetljivu na pitanja mjesta i lokacijski orjentirano glazbeno obrazovanje.

Unutar soundscape kategorije predstavit ću praksu danskog umjetnika Jacoba Kirkegaarda koji danas djeluje kao kreator gotovo nadrealnih zvučnih kompozicija.

> "One of contemporary sound art's most subtle, intriguing figures. More artistically minded than field recordings, more naturally hewn than noise tapes, Kirkegaard amplifies hidden worlds into evocative drifts."[19] (Jedan od suvremenih najsuptilnijih, intrigantnih sound art figura. Bliži umjetnosti od terenskih snimaka, prirodnije oblikovan nego snimci buke, Kirkegaard povećava skrivene svjetove u tencencije koje evociraju.)

Na izložbi SPATIUM. Danish Contemporary Art (Kumu Art Museum) u Tallinnu 2012. po prvi put izložen rad naziva *Kirohi*. Rad je 16-kanalna zvučna instalacija koja reproducira audio snimak aktivne nuklearne elektrane u Olkiluotu (Finska). Kirohi znači pelin na estonskom jeziku kao što Černobil na ukrainskom jeziku označava istu biljku. Pomoću senzitivnih kontaktnih mikrofona i akcelerometara postavljenih direktno na turbine, bojlere i tisuću metara duge cijevi ispod te iznad zemlje, snimljene su vibracije produkcije nuklearne energije.

Sl. 14. KIROHI, zvučna instalacija, 2012.

[19] Rolling Stone (2015) [online] dostupno na: http://fonik.dk/about.html

Nečujne pojave postaju čujne. Kako svi navedeni elementi vibriraju u vrlo različitom tempu i kroz različite materijale zvukovi su vrlo bogati u alikvotama, gotovo sanjive, vanzemaljske kvalitete. Njihovo rezoniranje na masivnom 120 metara visokom zidu transformira muzej u nuklearnu katedralu. Instalacija dolazi kao svojevrstan nastavak ranijeg rada AION (2006) koji predstavlja kombinaciju zvuka i video snimka. Umjetnik na poetski način portretira mjesto gdje katastrofa i beživotnost prevladavaju. Snimci su izvedeni u crkvi, gimnaziji, bazenu i koncertnoj dvorani, mjestima društvenosti, nekad punima ljudi i života. Na mjestima postavlja senzitivne mikrofone, snima zvukove koje će zatim u istim prostorima pustiti ponovo uz kontinuirani proces snimanja. U procesu nekoliko zvučnih slojeva rezonira izvornim prostorom. Aion (grč. beskonačnost) u kontekstu nuklearne energije označava beskonačan period koji treba proći kako bi kontaminirana mjesta ponovno bila u mogućnosti podržavati život.

Sl. 15. Jacob Kirkegaard. AION. 2006.

Dislocirani soundscape Jacoba Kirkegaarda izložen u obliku zvučne instalacije galerijskog prostora evocira različite senzacije u opažača. Zvuk snažno povezan s specifičnom lokacijom približava nam nestvarnu atmosferu čovjeku nedostupnih mjesta.

6. MODIFIKACIJA DJELA KLASIČNE GLAZBE U SUVREMENOJ UMJETNIČKOJ PRAKSI

Dio koji slijedi posvećen je suvremenim autorima koji se u radu sa zvukom koriste već postojećim glazbenim djelima. Modificirajući tradicionalni način izvedbe i strukturu historijskih glazbenih komada, umjetnici otkrivaju djela koja u novom vremenskom kontekstu dobivaju svoja proširena značenja. Oblikovanjem zvuka u prostoru kao skulpturalne materije mjenja se pozicija opažača koji biva u mogućnosti "ući" u glazbeni komad i kretati se unutar njega. Pojedini radovi problematiziraju dekonstrukciju sastavnica glazbene kompozicije te utjecaj promjenjene situacije na ljudsku emociju. Prema reakcijama posjetitelja na vidjelo izlazi univerzalan karakter ideja koje upotrebljene klasične skladbe u sebi nose od dana svoga nastanka, bez obzira je li djelo nastalo u razdoblju renesanse ili klasicizma.

I wanted to be able to 'climb inside' the music, connecting with the separate voices.

(Željela sam biti u mogućnosti "popeti se unutar" glazbe, povezati se s odvojenim glasovima.)

Janet Cardiff

Jedan od primjera ranije navedenih preokupacija je zvučna instalacija "The Forty Part Motet" (2001) kanadske umjetnice Janet Cardiff. Instalacija se sastoji od 40 zvučnika postavljenih u oblik ovala, osam skupina po pet zvučnika, ostavljajući centralni prostor za kretanje posjetitelja. Zvučnici reproduciraju snimak zbora (Salisbury Cathedral Choir) koji pjeva motet engleskog renesansnog kompozitora Thomasa Tallisa iz 1556. godine. Izvorni komad namijenjen je za 40 muških glasova, organiziranih u osam zborova po pet pjevača (bas, bariton, alt, tenor i sopran). Cardiff svakog pjevača snima zasebno, odnosno svaki zvučnik u instalaciji reproducira glas jednog pjevača. Posjetitelj je u trenutku transformiran u istraživača koji kretanjem kroz instalaciju mjenja vlastito iskustvo doživljaja zvuka. Tijelo u pokretu postaje "*mixing tool*". U mogućnosti je bezopasno stupiti u intimni prostor svakog pjevača.

> *„It also reveals the piece of music as a changing construct. As well I am interested in how sound may physically construct a space in a sculptural way and how a viewer may choose a path through this physical yet virtual space."*[20] *Janet Cardiff (Također iznosi glazbeni komad kao promjenjivi konstrukt. Zanima me kako zvuk može fizički*

[20] The Toronto Consort (2012), Forthy Part Motet [online] dostupno na: https://torontoconsort.org

konstruirati prostor na kiparski način i kako gledatelj može izabrati put kroz fizički, ujedno virtualan prostor.)

Takav pristup glazbenom djelu omogućavaju tehnološka dostignuća, što nas potiče na razmišljanje kako je sada u početku kolektivan čin zborskog pjevanja modificiran u izolirano prisustvo pjevača. Dokumentacija izložbe bilježi kako tek nekolicina posjetitelja iskorištava mogućnost prostornog istraživanja zvuka oblikovanog poput kiparske materije. Velik broj opažača biva statično pozicioniran – u središtu kompozicije – proživljavajući vlastite emocije.

Pitamo se na koji način soba prepuna elektronike - zvučnika koji reproduciraju sakralnu glazbu (u prijevodu s latinskog: "*Nikada se nisam uzdao u nikog dugoga osim tebe, O Bože Izraelov*") udaljenu od izvornog vjerskog konteksta može pobuditi tako intenzivne emocije?

Filozof Alva Noë komentira:

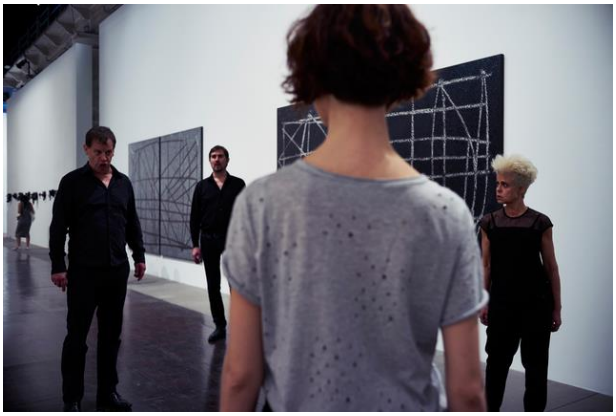
„Could it be that it is there, in the loss of the spiritual, in the absence of the sacred in our moderrn lives, that the work acquires its emotional and aesthetic oomph?"[21] (Može li biti da u gubitku spiritualnosti, odsutnosti vjerskog u našim modernim životima, rad dostiže svoju emocionalnu i estetsku snagu.)

Slika 16. Janet Cardiff – The Forty Part Motet

[21] Noë, A.(2017) The Power Of 40 Speakers In A Room [online]
dostupno na: http://www.npr.org

Druga dva autora koja ću u ovom poglavlju predstaviti jesu Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla s radom “In the Midst of Things“ (2015). Iste je godine rad, vokalni performans, bio dio postava Venecijanskog bijenala. Pjevački oktet Voxnova Italia izvodi glazbeni komad Gene Colemana koji se temelji na oratoriju “Stvaranje svijeta“ J. Haydna. Upotrebljeni libretto “Stvaranja svijeta“ crpi priču iz Knjige Postanka i Miltonova Izgubljenog Raja, koji opisuju podrijetlo svijeta i čovjeka. Allora i Calzadilla su rekonstruirali libretto, nakon čega će kompozitor Coleman integrirati rekonstruirani tekst u glazbeni dio. Na radu su primjenjene različite narativne, strukturalne tehnike kao što su obrnuta kronologija, retrospekcija, predviđanje. Umjetnici doslovno interveniraju u poredak originalnog libretta i notacije, kada se određene sekcije pomiču naprijed, zatim nazad. Osim toga, Colemanova kompozicija reducira jezik libretta na osnovne elemente tonova (samoglasnici) i buke (suglasnici), ponovno izgrađujući tekst pomoću posebnih vokalnih tehnika (*overtone* i *multiphonic singing*). Performans paralelno uključuje kretanje pjevača prostorom galerije; ovisno o tome pjevaju li libretto naprijed ili unatrag kretat će se prostorom naprijed ili unatrag. Umjetnici na kompleksan način ispituju učinke izmjene strukturalnih mehanizama koji čine specifično glazbeno djelo. Dodatno, zvučni performans stvara novo značenje pomicanjem jezičnog izražavanja do krajnjih granica.

> „The resulting combination of alien, yet structurally coupled sounds and words open this famous oratorio to a reconsideration of humankind’s origins and time itself.“[22] (Enwezor, 2015:56) (Nastala kombinacija izvanzemaljskih, ipak strukturalno povezanih zvukova i riječi otvara slavni oratorij za preispitivanje ljudskog podrjetla i samog vremena.)



Slika 17. In the Midst of Things, 56. Venecijanski bijenale

[22]Enwezor, O. (2015) All the World's Futures: 56 International Art Exhibition, La Biennale di Venezia, Marsilio, 56. str.

7. ZAKLJUČAK

Zanimanje za obrađenu problematiku započelo je tijekom preddiplomskog studija u susretu s djelima vizualnih umjetnika 20.st. istaknutih poveznica s glazbenom umjetnosti. U početku su to bili elementi likovnog jezika koji su se simbolički referirali na elemente i učinke glazbene kompozicije. Svako je vrijeme bilježilo pokušaje povezivanja dviju disciplina na svoj način, najviše obzirom na tehnička dostignuća. Tek će se u radovima futurista Luigia Russola dogoditi produkcija mehanizama skulpturalne kvalitete čiji je primarni cilj bio stvaranje zvuka – buke. Nadalje, nakon etabliranja konceptualne umjetnosti, performansa i umjetničke instalacije javlja se značajan broj umjetnika koji će svojom praksom dovesti do autonomije zvuka kao relevantnog medija u suvremenoj umjetničkoj praksi. Krajem 20.st. kako bi se označile sve umjetničke pojave koje dolaze u vezu sa zvukom formirao se termin Sound Art. Glavna ideja teorijskog rada bila je rasvijetliti tu često nejasnu kategoriju i kroz analizu djela suvremenih umjetnika ispitati na koje načine se zvuk manifestira.

U nekoliko poglavlja pokušala sam obuhvatiti što različitije umjetničke prakse. Počevši s djelom arhitekta Bernarda Leitnera, koji svojim instalacijama mjenja doživljaj prostornosti u posjetitelja posredstvom zvučnih vibracija, otkrivamo *corporeal hearing* (slušanje tijelom). Dio sam zatim posvetila osebujnoj ličnosti, slovačkom umjetniku Milanu Adamčiaku, koji primarno dolazi iz glazbene discipline. Cijeli život posvećuje istraživanjima na relaciji znak – zvuk, te u praksi performansa dokazuje izvođački karakter svojih crteža – notacija. Treće poglavlje preispituje pojam “soundscape“ kojeg pronalazimo u različitim kontekstima od koncertne dvorane, preko galerijskog prostora do pozadinskog zvuka fashion showa. Kako ne bih ponavljala u razradi već navedeno, pokušat ću sumirati misli o svim područjima ljudskog iskustva u koje zvuk može prodrijeti.

Zvuk danas postaje materijal ravnopravan do sada uvriježenim materijalima umjetničke produkcije. Tehnološka dostignuća omogućila su manipulaciju u produkciji i postprodukciji zvuka. Nečujne pojave postaju čujne, tako smo odjednom u mogućnosti čuti vibracije stvaranja nuklearne energije ili pak “ući“ unutar glazbene harmonije u trenutku izvođenja. Usudila bih se reći da zvuk kao medij odlazi korak dalje u mjenjanju estetskog iskustva opažača jer istovremeno djeluje na fizičkoj i psihološkoj razini.

Za kraj ću navesti osnovnu postavku prema kojoj razlikujemo sound art od glazbenog djela. Unutar glazbenog djela sve sastavnice u međusobnoj zavisnosi čine jednu formu - cjelinu.

Cjelinu možemo iskustiti samo ako izvedbu slušamo od početka do kraja – vremenski period temeljni je uvjet za doživljaj istoga. Nasuprot tome sound art rad nije nužno namjenjen za slušanje od početka do kraja. Posjetitelj je u poziciji samostalno izabrati kada i na koji način će iskusiti djelo.

8. SAŽETAK

Teorijskim radom nastojim odrediti mjesto zvuka u suvremenoj umjetničkoj praksi. Nemogućnost definiranja hibridnih pojava, poput izloženog pjevačkog okteta na Venecijanskim bijenalima donedavno rezerviranim za izlaganje djela vizualne umjetnosti, za mene je značio poticaj za istraživanje na spomenutom području. Analiza kreće s kratkim presjekom povijesnih okolnosti, s područja glazbene i vizualnih umjetnosti, koje su postepeno dovele do autonomije zvuka kao relevantnog umjetničkog medija današnjice. Zatim, kako bih prezentirala specifičnost medija, koji simultano djeluje na više osjetnih razina u opažača, razrada sadržava analizu vrlo različitih djela čiji je zajednički nazivnik upotreba zvuka kao glavnog izražajnog medija. U doticaju s terminima sound art i soundscape određujem opseg istih. Upotrebom medija zvuka otvara se horizont koji u sebi sadržava područja svakodnevne kulture u rasponu od kulturalno različitih navika slušanja, pitanja koja se tiču audio prostora, mogućnosti kreiranja zvuka, akustične kvalitete arhitekture i javnog prostora, preko interakcije zvuka i slike do akustičnog okoliša i identiteta - mogućnosti i ograničenja akustične percepcije.

KLJUČNE RIJEČI:

SOUND ART, SOUNDSCAPE, OPAŽAČ, SUVREMENA UMJETNOST, AKUSTIČNA PERCEPCIJA

SOUND ART, SOUNDSCAPE, OBSERVER, CONTEMPORARY ART, PSYCHOACOUSTICS

9. LITERATURA

Knjige i katalozi:

Enwezor, Okwui, *All the World's Futures: 56 International Art Exhibition*, La Biennale di Venezia, Marsilio, 2015.

Grúň, Daniel, *The Case of Milan Adamčiak, Visual Music between the Acoustic Process, Performance, and the Autonomous Sphere of Writing*, Archive Books, Igor Zabel Association for Culture and Theory, Erste Foundation, 2016.

Slovak National Gallery, *Adamčiak BEGIN*, SNG, Bratislava, 2017.

Kelly, Caleb, *Sound (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*, The MIT Press, Cambridge, 2011.

Neuhaus, Max, *Volume: Bed of Sound*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York, 2000.

Shaw-Miller, Simon, *Visible Deeds of Music: Art and Music from Wagner to Cage*, Yale University Press, 2004.

LaBelle, Brandon, *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, Bloomsbury Academic, 2006.

Internet izvori:

https://torontoconsort.org

http://www.npr.org

http://fonik.dk/about.html

http://soundart.zkm.de/en/informationen/sound-art-klang-als-medium-der-kunst-peter-weibel/