

Book Review

BILJANA LEKOVIĆ, SOUND ART / ZVUKOVNA UMETNOST, MUZIKOLOŠKA PERSPEKTIVA – TEORIJE

Bojana RADOVANOVIĆ
Muzikološki institut SANU
Beograd, Srbija

*Fakultet muzičke umetnosti – Katedra za muzikologiju,
Beograd, 2019.*

ČENTAR ZA IZDAVAČKU DELATNOST FAKULTETA muzičke umetnosti u Beogradu protekle godine je obogatio korpus muzikološke literature jednom publikacijom čija se pojava u okvirima srpske muzikologije može smatrati nesvakidašnjom i osvežavajućom. U pitanju je monografija *Sound art/ Zvukovna umetnost. Muzikološka perspektiva – teorije* autorke dr Biljane Leković, koja u domaćoj literaturi predstavlja pionirski zahvat u kritičkom i teorijskom promišljanju provokativne umetničke pojave kakva je *sound art*. Imajući, s druge strane, uvid u prethodni opus Biljane Leković, možemo uočiti perzistentnost i istrajnost u njenom interesovanju i proučavanju praksi koje su tokom 20. veka preispitivale tradicionalno shvatanje muzike.¹

Pored Predgovora, ova knjiga broji četiri poglavlja u kojima je akcenat prevashodno stavljen na mapiranje i sagledavanje velikog broja napisa o terminološkim, ontološkim i fenomenološkim pitanjima muzike, zvuka, *sound art*-a, sa namerom da se dođe do prave „formule“ u kojoj muzikologija, kao „nauka o *umetnosti zvuka* koja je prva 'stekla pravo' na zvuk“ (9), takođe ima pravo da se bavi i *sound art*-om. Sagledavanje i interpretacija relevantnih izvora koji čine diskurse o/oko umetnosti zvuka izvedeni su sa namerom da se (1) *sound art/zvukovna umetnost* teorijski problematizuje iz muzikološke perspektive, (2) argumentovano opravda problematizacija ove prakse, te (3) pripremi „'tle' na kojem bi muzikologija mogla da 'prigrli' *sound art* kao relevantnu oblast istraživanja“ (9).

1 Leković B. *Modernistički projekat Pjera Šefera: Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja* (Fakultet muzičke umetnosti, Katedra za muzikologiju, Beograd, 2011).

Citirajući na samom početku Mišela Fukoa iz *Poretka diskursa*, Biljana Leković svoju diskurzivnu mrežu počinje da plete najpre od napisa o samom *sound art-u*, sagledavajući aktuelno stanje u literaturi koja za glavnu temu uzima ovu umetničku praksu. Poglavlje „...*Jedva čujno šuštanje...*” stoga se bavi pitanjima koja autorka ističe kao centralna, a koja se tiču definisanja i pozicioniranja u kontekstu šireg polja *umetnosti zvuka*, odnosa između *sound art-a* i muzike, žanrovskog određenja *sound art-a*, lociranja diskursa kojim je moguće odgovoriti na ova pitanja, te uloge i eventualnog doprinosa muzikologije u ovoj problematici. Nakon konstatacije da, po pitanju odnosa između muzike i *sound art-a*, u literaturi figuriraju tri idejna uporišta (gde se smatra da (1) su ove dve oblasti delovanja kao antipodne; (2) je *sound art* je blizak muzici; (3) je *sound art* oblast koja je rezistentna na klasifikacije), autorka se upušta u razmatranje „poretka diskursa o *sound art-u*”. Istorijski uvid u napise o emancipaciji zvuka i, kasnije, *sound art-u*, pruža priliku za formiranje ideje o tome ko se tokom vremena ovom temom bavio – prevashodno su to bili kompozitori i umetnici, a potom i teoretičari medija, sociolozi, filozofi, lingvisti, semiotičari, i dr. Autorka tako primećuje da „umetnički rad sa zvukom ne može da bude kategorizovan jedinstvenim diskursom, već (...) postaje predmet različitih disciplina“ (29). Povećano interesovanje za *sound art* u periodu ulaska u 21. vek pratilo je, u poslednje dve decenije, ozbiljnije i posvećenije (akademsko) bavljenje ovom oblašću i profilisanje ključnih tačaka prema kojima se ona može definisati i objašnjavati, kao i porast ne-akademske kanala informisanja prevashodno na internetu. U potpoglavljima „Diskursi, geografske koordinate i pitanja dominacije 1 i 2“, Leković piše o engleskom i nemačkom jeziku kao najzastupljenijim tj. najdominantnijim jezicima u literaturi o *sound art-u/Klangkunst*, te pionirskoj ulozi germanske muzikologije u teorijskom razmatranju *sound art-a*, koja je uglavnom zanemarena van Evrope. Takođe, autorka sagledava prve i najznačajnije događaje koji su, u velikim svetskim umetničkim centrima poput Njujorka i Berlina, početkom osamdesetih godina 20. veka, obznanili nastanak nove umetničke prakse. U kontekstu akademskih institucija, primetne su dve linije studija na kojima se (1) pod okriljem „studija zvuka“ najčešće antropološki izučava kultura slušanja i (2) empirijski radi sa zvukom i tehnologijom. Ističući nedovoljnu zastupljenost muzikološke literature u dominantnim tokovima proučavanja *sound art-a*, Leković je istakla da bi uključivanje ove discipline bilo korisno, kako za nju samu i revitalizaciju njenih metodoloških alata, tako i za polje *sound art-a* čija se dosadašnja terminologija uglavnom zasniva na terminologiji vizuelnih umetnosti.

Poglavlje „*Sound art* – Između/izvan/u... je...” posvećeno je predočavanju funkcionisanja koncepta *sound art*-a u svetu umetnosti/mreži diskursa (53). Među najreferentnijim napisima o kategorizaciji/određenju ove prakse, autorka je uočila podelu na tri modela, i to: (1) onaj koji *sound art* 'vidi' između kategorija muzike i vizuelnih umetnosti, (2) onaj koji ga teoretizuje kao nemuzičku/vizuelnu praksu, te (3) onaj koji *sound art* pozicionira u okvire muzike. Osim ovih, najčešćih vidova posmatranja, primećuje se i (ređa) kategorizacija *sound art*-a kao zasebne i autonomne discipline. Nakon razmatranja najvažnijih zajedničkih karakteristika u istaknutim napisima koji definišu svaku od ovih kategorija diskursa, Leković postavlja pitanje zvuka u centar, te na osnovu toga dalje vodi raspravu u pravcu muzikološkog „terena“. U ovim tekstovima ona uočava tri grupacije u odnosu na to šta je njihov primarni predmet rasprave, fenomen zvuka, kvalitet/poreklo zvuka ili slušanje zvuka. Konačno, ona ukazuje na širinu dijapazona opcionih naziva za *sound art*, te na centralnu ulogu „zvuk(a) kao materijala umetničke kreacije i slušanja“ (96) u svakom od tih naziva i u svim jezicima na koji je ovaj koncept preveden (pored dominantnog engleskog, tu su i pomenuti nemački jezik, te italijanski, španski, norveški, švedski, danski, itd.). U naredna dva potpoglavlja, „Kako zvuk i umetnost 'zvuče' na srpskom jeziku?“ i „*Crtajte liniju, a nikada tačku* – ka definiciji“, ova studija dobija značajnu težinu, budući da u njima autorka argumentovano uspostavlja adekvatnu terminologiju na srpskom jeziku i kreće se ka definiciji ove umetničke prakse. Konkretno, *sound art* od ovog trenutka prevodi kao *zvukovnu umetnost*,² *sound work* kao *zvukovni rad*, *sound sculpture/installation/performance* kao *zvukovnu skulpturu/instalaciju/performans*, *soundscape* kao *zvučno okruženje*, *sound artist* kao *zvukovnog/u umetnika/cu*, a *sound studies* kao *studije zvuka*. Čvorišta svog tumačenja *zvukovne umetnosti* Biljana Leković iznalazi ukrštanjem već iznetih, adekvatnih tumačenja: *zvukovna umetnost* je umetnička praksa zasnovana na zvuku bilo kod porekla; to je umetnička praksa rada sa zvukom kao stvaralačkim materijalom, najčešće realizovana u elektronskom mediju; to je praksa o zvuku,

2 Navodim samo deo autorkine argumentacije: „Naime, pridev „zvučan/čna/o“ ukazuje, najpre, da nešto jasno zvuči, odnosno da ima prijatan zvuk (...); potom, ovaj pridev ima i lingvističku upotrebu (...), pa figurativnu (...); na kraju, u određenim slučajevima ovaj pridev može da se odnosi na zvuk, često kao deo termina (...). U vezi sa tim, „zvučna umetnost“ bi bila ona umetnost koja jasno zvuči i ima prijatan zvuk, tj. umetnost koja zvuči (u tom smislu bi se moglo reći i „zvučeća umetnost“). (...) [N]alazim da bi možda najlogičnija bila upotreba sintagme „zvukovna umetnost“ (...). Jer, pridev „zvukovni/a/o“ određuje da se nešto *odnosi na zvuk*, odnosno, prilog „zvukovno“ označava da se nešto *čini pomoću zvuka, zvukom*.“ (99)

ona koja akcentuje slušanje i zvuk kao objekt razmišljanja; to je umetnička praksa usmerena na zvuk 'po sebi' i zvuk kao relacioni fenomen (102). Potom, autorka daje i „ontološki ključ“ za problematizaciju *zvukovne umetnosti*.

Treće poglavlje pod nazivom „Dikursi o muzici/oko muzike“ donosi autorino „preispitivanje“ definicije muzike, te statusa muzike u svetu umetnosti. Među tumačenjima Karla Dalhousa, Hansa Hagnriha Egebrehta, Džerolda Levinsona, Žan-Žaka Natijea, Robina Mekonija, Nikolasa Kuka, Rodžera Skrutona, Lidije Ger, Vladana Radovanovića i drugih, Leković uočava različita tumačenja ontološkog pitanja muzike, ali vidi i „jednu objedinjujuću nit – muzika se zasniva na zvuku (i tišini kao zvuku) čija organizacija i percepcija predstavljaju predmet čovekovog delanja“ (128). Raznolike odgovore na pitanje „Da li je muzika (višemedijska) umetnost?“, autorka pronalazi u napisima Pitera Kivija, Evdarda Lipmana, Radovanovića, Sajmona Šo-Milera, Lorenasa Kramera, Kuka, Stivena Dejvisa, Levinsona, Ketlin Marije Higinis, dok je u gustom štivu koje traži odgovor na pitanje „Muzika je reprezentacijska/nerepresentacijska umetnost?“ autorka razmatrala stavove Ričarda Volhajma, Skrutona, Dejvisa, Dženifer Robinson, Dagleasa Kana, Lilijan Kampezato, i drugih. U muzikologiji i muzičkoj estetici uvek je aktuelna debata o muzici u vremenu/muzičkom vremenu. Tu važnost prepoznaje i autorka, te daje pregled najvažnijih napisa iz ove oblasti.

Pitanje odnosa između muzike i prostora, koje se ukazuje kao posebno važno počevši od sredine 20. veka i inovacija u polju elektroakustičke muzike, istraženo je u potpoglavlju „Muzika je vremenska umetnost uslovljena realnim prostorom? Muzika je prostorna umetnost? Muzika je prostorno-vremenska umetnost?“. Prateći ovaj razvoj događaja i njegovo ogledanje i u samoj literaturi, te nakon izlaganja Štokhauzenove, Bulezove, Kejdžove i Ksenakisove argumentacije koje afirmišu prostornu dimenziju kao jedan od ključnih parametara muzike, Biljana Leković se priključuje ovoj liniji razmišljanja, tumačeći muziku ne „samo kao temporalnu umetnost, već kao vremensko-prostornu praksu koja, baš kao i *zvukovna umetnost*, postoji u sadejstvu vremena i prostora“ (179). Pored toga, ona ističe da je vreme važno i pri percepciji vizuelnih umetnosti, te, stoga, da su „i muzika i vizuelne umetnosti zasnovane na konceptu vreme – prostor“, što obe sfere čini pogodnim za pružanje osnove za nastanak i profilisanje *zvukovne umetnosti*, „i to u dva pravca – *performativnom* ili *reprezentacijskom*, u zavisnosti od toga da li je u određenom umetničkom kontekstu 'aktivnije' vreme ili prostor“ (180).

Idući „ka pragmatičnom rešenju“ i 'pomirenju' debate između prostora i vremena, autorka ističe hibridnost kao neminovnost savremenih umetničkih praksi, samim tim ukazujući na važnost da, u skladu sa p(r)opustljivim granicama umetničkih disciplina i „nomadskim načinom delovanja umetnika“, i muzikologija treba (i može) da pokaže „visok stepen pragmatičnosti i prilagodljivosti“ aktuelnom stanju. *Zvukovna umetnost*, formulisana i definisana u ovoj studiji i kao *transmuzička* i *transvizuelna* praksa, te kao *transzvukovna umetnost*, tako dobija svoj prvi značajni teorijski i kritički prilog na srpskom jeziku, i to iz 'muzikološke perspektive'. Osvajajući ovaj prostor kako smelošću da se u ovaj poduhvat upusti, tako i minucioznom argumentacijom, Biljana Leković daje primer savremene muzikološke prakse koja 'osluškuje' i, pravovremeno reaguje na spoljašnje stimulanse, šireći tako opseg sopstvenih kompetencija i ingerencija.