

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Ивана Р. Миладиновић Прица

**ЕФЕКТИ АМЕРИЧКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ
МУЗИКЕ У ПОЉУ САВРЕМЕНЕ УМЕТНОСТИ И
ТЕОРИЈЕ**

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Ivana R. Miladinović Prica

**THE EFFECTS OF AMERICAN EXPERIMENTAL
MUSIC IN THE FIELD OF CONTEMPORARY ART
AND THEORY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

МЕНТОР:

др Мирјана Веселиновић-Хофман, редовни професор у пензији, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

др Мирјана Веселиновић-Хофман, редовни професор у пензији, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др Весна Микић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др Тијана Поповић Млађеновић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др Драгана Стојановић-Новичић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др Миодраг Шуваковић, редовни професор, Факултет за медије и комуникацију, Универзитет „Сингидунум“, Београд

ДАТУМ ОДБРАНЕ:

Захвалница

На овом месту желим да се захвалим свима који су ми помогли у разним изазовима током истраживања и писања овог рада. На првом месту, моја захвалност припада проф. Мирјани Веселиновић-Хофман, која ми је на овом путу била далеко више од ментора. Непроцењива је била њена подршка у многим слепим улицама у које сам повремено залазила. Њени савети додатно су избрусили многе идеје и допринели њиховој бољој артикулацији. Срдачну захвалност изражавам члановима комисије, чије ће ми сугестије бити драгоцене у даљем раду. На подстицајним разговорима о *кејџологији* и америчкој експерименталној музици захваљујем проф. Драгани Стојановић-Новичић, проф. Марији Масникоси, проф. Мишку Шуваковићу и Филипу Филиповићу. Свим наставницима и сарадницима Катедре за музикологију захваљујем на колегијалној подршци. На инспиративним дружењима, дискусијама о *кејџофилским* одјецима и великодушности да ми уступе грађу из личних колекција посебно захваљујем Нади Колунџији, Катарини Миљковић, Милимиру Драшковићу, Миши Савићу, Милошу Раичковићу, Владимиру Тошићу, Бори Драшковићу и Арсенију Јовановићу. На уступљеној архивској грађи и стручној помоћи у откривању фондова захваљујем Драгици Вукадиновић (Архива Студентског културног центра), Слободану Мандићу (Историјски архив Београда), Каталин Секел (Музеј савремене уметности „Лудвиг“, Будимпешта), Миодрагу Милошевићу (Академски филмски центар, Дом културе „Студентски град“), Александри Мирчић (Музеј савремене уметности), Нини Чалопек, Каролини Ругле (Хрватско друштво складатеља). Посебну захвалност дугујем својим пријатељима који су ме сарадњом охрабрили да завршим овај рад. Коначно, хвала на немерљивом стрпљењу мојој породици.

Уз велику захвалност и вечно сећање, рад посвећујем свом оцу, који ми је био велики ослонац на самом почетку моје музиколошке пустоловине.

Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије

Апстракт

У овој дисертацији предложен је један могући приступ сагледавању експериментализма у музици и уметности, са проблемским фокусом на експериментализму Џона Кејца као својеврсној парадигми америчке експерименталне музике. Применом интердисциплинарне музиколошке методе у раду је потцртана плуралистичка природа експериментализма. Термин *експериментализам* уведен је као радни концепт, за одређење истраживачки и методолошки отворених процедура које прекорачују стилске норме и попримају различите форме и изразе у естетичким програмима (нео)авангардне и (пост)модерне уметности и музике. Мапирање овог сложеног проблемског поља водило је истраживању читавог скупа нових питања, од генезе концепта експеримента, релација између експеримента у науци и уметности, до откривања промена и обрта у значењу експеримента у америчкој и европској музици и праћења Кејцовог удела у тим процесима. Употребивши случај као стваралачки принцип Џон Кејц је средином прошлог века извео одлучујући заокрет у схватању експеримента. Померајући семантичко средиште овог појма, Кејц га приближава појмовима *слушања*, *посматрања* и *искуства*, тзв. *одмакнутог ангажмана* (*detached engagement*), како је то сам назвао, разрађујући концепт *експерименталне акције* као чина чији је исход неизвестан. Према Кејцовом одређењу, експериментална је она музика у којој је резултат композиционог поступка непредвидљив. Његов приступ експерименту са позиције композитора-слушаоца, тзв. *сведока звука*, дефинисан је као *рецепцијски/перцепцијски*, како би се потцртала темељна разлика у односу на све дотадашње, *продукцијски* оријентисане експерименталне приступе који су били усмерени на дело као довршену структуру. Кејцова *двострука* позиција – композитора који се применом операција случаја повлачи у „анонимност“ и слушаоца који постаје део структуре стваралачког процеса – довела је не само до мешања компетенција композитора, извођача и слушаоца него и до генерисања нових модалитета искуства у чинovima *извођења* и *слушања*. Понудивши модел утопијско-авангардистичких идеја и нових структура искуства Кејцов експериментализам био је окосница америчке неоавангарде, нудећи се за нове интерпретације и подстицање дивергентних тенденција, од оних које наглашавају чисту индексичност, попут

флукуса и *performance arta*, до оних који експлоатишу фрагментацију и разлагање знака, као у таутологијама концептуалне уметности. Показано је, између осталог, да је кејцовски експериментализам разрађиван у раду домаћих аутора окупљених око Музичког програма СКЦ-а од средине седамдесетих до средине осамдесетих година, у реализацији програма тзв. *проширене музике* и *друге нове музике*.

Кључне речи: експеримент, експериментализам, америчка експериментална музика, Џон Кејџ, (нео)авангардна музика/уметност, случај, савремена југословенска/српска музика, ефекти

Научна област: науке о уметности, хуманистичке науке

Ужа научна област: музикологија

The effects of American Experimental Music in the Field of Contemporary Art and Theory

Abstract

In this dissertation, a possible approach to perceiving experimentalism in music and art is proposed along with problem focused approach to experimentalism of John Cage as a paradigm of American experimental music. Applying interdisciplinary musicology methods, pluralistic nature of experimentalism has been emphasized in this paper. The term *experimentalism* has been introduced as a working concept for defining open procedures in terms of research and methodology; such procedures exceed stylistic norms and they assume different forms and expressions in aesthetic programs of (neo)avant-garde and postmodern art and music. Mapping of this complex problem area has led to researching an entire new set of questions from the genesis of an experimental action concept and relations between science and art to discovering changes and sudden shifts in the meaning of music experiment in American and European music as well as tracing Cage's contribution to these processes. Having used chance operations as a poetic principle, John Cage made a crucial U-turn in perception of an experimental action in the middle of the 20th century. Moving the semantic core of this notion, Cage drew it closer to ideas of *listening*, *observing* and *experience*, the so-called *detached engagement* (the term he coined himself); in this way, he elaborated the concept of *an experimental action* as the outcome which was not foreseen. According to Cage's definition, experimental music is the one where the result of compositional process is unforeseeable. His approach to experiment from the position of a composer-listener, the so-called *witness* of sound, is determined in this paper as *reception/perception approach*, in order to underline a particular difference in relation to all previous *production* oriented experimental approaches which were directed to the aesthetics of a musical piece. His dual position, being a composer and a listener at the same time, led not only to mixing competencies of composers, performers and listeners, but it generated new modalities of experience in actions of *performing* and *listening*. Having offered a model of utopian and avant-garde ideas and new structures of experience, Cage's experimentalism was the backbone of American neo-avant-garde, all set for new interpretations and incitement of divergent tendencies, from the ones which emphasize sheer indexicality, such as Fluxus and performance art, to the ones which exploit

fragmentation and disintegration of a sign, as in tautologies of conceptual art. It has been shown that, inter alia, Cage-like experimentalism was elaborated in works of domestic authors, gathered around the music program of the Student Cultural Center from the mid-Seventies to the mid-Eighties of the 20th century, in realization of the so-called *extended music* program.

Key words: experiment, experimentalism, American experimental music, John Cage, (neo)avantgarde music/art, chance, contemporary Yugoslavian/Serbian music, effects

Scientific field: humanistic sciences

Scientific subfield: musicology

САДРЖАЈ

Захвалница	iii
Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије	iv
Апстракт	iv
Abstract	vi
1 УВОДНА РАЗМАТРАЊА	1
1.1 <i>Cage-effect</i>	4
1.2 Појам ефекта и стабло дискурса експерименталне музике...	10
2 ЕКСПЕРИМЕНТ У УМЕТНОСТИ И МУЗИЦИ: ТЕРМИНОЛОШКЕ И ИСТОРИЈСКЕ КООРДИНАТЕ	17
2.1 Експеримент у ширем и ужем смислу.....	24
2.2 Експеримент(ално) у уметности; уметнички експеримент....	29
2.3 Експериментализам.....	35
2.4 Експеримент/експериментално/експериментисање у музици	37
2.5 Експериментална музика.....	43
2.6 Рађање модерног експериментализма	49
2.7 <i>Homo experimentalis</i> vs. <i>Homo aestheticus</i>	66
3 УМЕТНОСТ КАО ЕКСПЕРИМЕНТ У XX ВЕКУ.....	75
3.1 Два хоризонта експериментализма – експеримент vs. експериментално	82
3.2 Експеримент у науци и уметности: <i>Машина за стварање будућности</i>	83
3.3 Кејџ као „скромни сведок“ звука.....	92
3.3.1 Адорнов поглед.....	95
3.3.2 Природа = случај.....	96
3.4 Експеримент у (нео)авангарди: <i>уметност у бегу</i>	108
3.4.1 Експеримент у (историјској) авангарди.....	112
3.4.2 <i>Duchamp-effect</i>	114
3.4.3 Експеримент у неоавангарди	121
3.4.4 Кејџови курсеви у Новој школи за друштвена истраживања.....	131
3.4.5 Од страдања знака до чисте индексичности	142
3.5 Експериментализам versus авангарда	146
3.6 Конвенција експеримента	149

4	АМЕРИЧКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА МУЗИКА: ПОЕТИЧКИ КОНТЕКСТ.....	154
4.1	Њујоршка група	158
4.2	Композиција као експеримент	162
4.3	Експеримент као припрема компоновања	166
4.3.1	Експеримент не досеже дело	169
4.4	Кејцово схватање експеримента	170
4.5	Операције са случајем и <i>воља за тишином</i>	175
4.6	Извођење као експеримент (<i>Cage-effect</i>)	187
4.7	Реципијенти као експериментатори (<i>Cage-effect</i>).....	189
5	КЕЈЦОВ ЕКСПЕРИМЕНТАЛИЗАМ У ДОБА ХЛАДНОГ РАТА: ИСТОЧНОЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА.....	195
5.1	Кејц иза Гвоздене завесе	198
5.2	Кејцова гостовања у Југославији.....	212
5.2.1	Џон Кејц на загребачком Музичком бијеналу (1961, 1963, 1985)	216
5.2.2	Џон Кејц и Трупа Мерса Канингема на Битефу 1972.	219
5.3	Музички програм Студентског културног центра: <i>од звука до...</i>	229
5.3.1	Ансамбл за другу нову музику.....	234
5.3.2	Фестивал Друга нова музика.....	236
5.4	Опус 4/Кејц/Југо-Кејц.....	242
5.4.1	Ремедијације тишине.....	249
5.4.2	Омаж Кејцу – три видео рада: <i>0'00"</i> (1982).....	256
5.4.3	Инсталација <i>Jugo-Cage '82</i>	259
5.5	Кејц у транзицији: Миша Савић и Катарина Миљковић ...	263
6	ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	269
	ЛИТЕРАТУРА.....	277
	Биографија	307

1 УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Узбудљиву историју експерименталне музике можемо пратити од педесетих година XX века, када су Пјер Шефер (Pierre Schaeffer; 1910–1995) и Џон Кејџ (John Cage; 1912–1992) оно за шта су се залагали назвали *експерименталном музиком*. Загледани у „објективни“ звук, али полазећи од различитих претпоставки и с различитим циљем, готово истовремено су, Шефер у Паризу а Кејџ у Њујорку, дали различите дефиниције и одређења експерименталне музике. Као два међусобно удаљена „врха“ формирана у контексту позног модернизма, две међусобно супротстављене уметничке позиције и идеологије, Шеферов концепт експерименталне музике, који се првенствено односи на електронску музику, и Кејџов концепт *експерименталне акције* заснован на принципу случаја, омогућавају нам разумевање глобалне поетичке ситуације у музици средином XX века. Ове две концепције под „етикетом“ *експериментална музика*, чије је време, као што ћемо видети, тек долазило, биле су ослонац и инспирација уметницима који су се у наредним деценијама бавили укупним простором звука.

Међутим, сам дискурс о експерименталној музици рођен је још првих деценија XX века, у оном крилу европских и америчких композитора који су новим односом према звуку поставили основе нове музичке парадигме. Композитори попут Феруча Бузонија (Ferruccio Busoni; 1866–1924), Едгара Вареза (Edgard Varèse; 1883–1965), Чарлса Ајвза (Charles Ives; 1874–1954) и Хенрија Кауела (Henry Cowell; 1897–1965) употребљавали су у својим текстовима термине *експеримент*, *експериментисање* и *експериментална музика* како би објаснили преображај самог појма музике са утицајем технологије и увођењем звукова који су били изван света музике. Промену уметничке парадигме често прати и увођење нових термина и појмова, а велика експанзија

употребе овог појма у музици, као и у другим уметностима током XX века, заснивала се, између осталог, и на његовој готово потпуној одсутности из дискурса о уметности у ранијим епохама.

Разлике између музичког експеримент(исањ)а на европском и америчком тлу постале су видљивије тек педесетих година прошлог века, када уместо „пуког“ експериментисања, које носи условно негативан предзнак, експеримент постаје *essentiale constitutum* „правог“ уметничког стварања/компоновања, а неретко и сам „циљ“ уметничког дела. Наиме, док су Пјер Шефер и његови бројни европски следбеници, попут Пјера Булеза (Pierre Boulez; 1925–2016) и Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen; 1928–2007), својим експерименталним приступом наглашавали интерференцију музике, науке и технологије, остајући тако при изворној концепцији термина, Кејц се удаљавао од његовог научног порекла и односа овакве врсте. Померајући семантичко средиште овог појма, Кејц га је све више приближавао појмовима *слушања, посматрања* и *искуства*, тзв. *одмакнутог ангажмана* (detached engagement), како је то сам назвао, разрађујући концепт експеримента који је у радикалном раскораку с традиционалним музичким појмовима и поступцима (фигуром аутора и култом уметничке субјективности), а на који кроз историју музике дотад готово да ништа није упозоравало. Тако су његова схватања *експеримента* као „чистог“ посматрања и *експерименталне акције* као чина чији је исход неизванстан означила раскид с претходним, дијалектичким системом уметности.

Ипак, границе између ова два модалитета експерименталне музике нису повучене тако оштро као што би се могло учинити на први поглед. Феноменолошки повратак конкретном звучном искуству и укупном простору звука само су нека заједничка обележја која су „усаглашавала“ ове противречне идејне концепције.

Управо ова сложена проблематика односа између експерименталних пракси у америчкој и европској музици XX века, њихова међусобна укрштања, размене, бројни парадокси и апорије који

су их пратили, с једне стране, и недовољно јасно артикулисана историја ових процеса и односа у музиколошкој литератури, тј. одсуство теоријског дискурса у коме би се ови појмови и процедуре прецизно одредили и дефинисали, са друге стране, мотивисали су ме да се ухватим укоштац са овом проблематиком и покушам да разлучим значења сродних појмова, уочим дистинкције међу њима и повучем паралеле. Адорновски речено, да „*probudim život koji je zakopan u terminima i riječima*“.¹

Други, можда још важнији разлог који ме је подстакао на истраживање америчке експерименталне музике јесте питање рецепције Кејцовог дела у савременој уметности и теорији. Мада је средином ХХ века изгледало да „*сви експериментишу*“, током наредних деценија су се Кејцова тумачења експерименталне музике издвојила и изградила својеврсну појмовну мрежу која се и данас користи у различитим теоријским и уметничким регистрима. Јасно је да је ситуација у савременој музици битно измењена у односу на ону средином прошлог века, коју су оцртали Шефер и Кејц, и да је термин *експериментална музика* у међувремену стекао велики распон значења. Ипак, и данас се, без сумње, под ознаку *експериментална музика* најчешће ставља Кејцово име, а његово се наслеђе „рециклира“ као било који други део музичке традиције, и то у најразличитијим уметничким праксама од шездесетих година ХХ века до данас. Управо ме је та виталност Кејцовог дела – гранања и умножавања његовог концепта *експерименталне музике* у различитим световима савремене уметности и теорије – определила да истражим геопоетичку разуђеност експерименталне музике, да унутар мреже међусобно повезаних појава и догађаја осветлим у музиколошкој пракси често неочекиване и слабо видљиве историје и феномене, посебно се осврнувши на манифестације експерименталних пракси на простору Источне Европе, а пре свега бивше Југославије.

¹ Teodor Adorno, *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju*, preveo Slobodan Novakov, Sarajevo, Svjetlost, 1986, 18.

1.1 *Cage-effect*

Због чега су многи уметници од средине XX века па све до данас били спремни да поверују баш у Кејцову утопију, више него у нечији други „пројекат“? Да ли зато што је, делујући на тој несигурној граници између уметности и неуметности (делезовски речено на „линији бега“), и сâм у њу веровао, сасвим јој се посветио и спроводио је у дело током свог дугог и богатог стваралачког века? Како се уопште догодило да као родоначелник једног „маргиналног“ покрета, који испочетка није имао подршку институционалне културе, данас има канонски статус у свету савремене уметности, да је Кејцово име готово синоним за *експерименталну музику/уметност*?

У интервјуу из 1978. године, Џорџ Мачунас (George Maciunas; 1931–1978) упоредио је Кејцова путовања и турнеје с путовањима Светог Павла, истичући „апостолски ефекат“ и далекосежне утицаје Кејцовог деловања и широк одјек његових идеја у неоавангардним уметничким круговима широм света. У овом разговору Мачунас запажа да би дијаграм генеалогичке Флуксуса [*Флуксус (његов историјски развој и однос према авангардним покретима) дијаграм (Fluxus Chart)*], који је с научном прецизношћу израдио 1965. године, било праведније назвати *Кејџ дијаграм*, с обзиром на централну улогу коју је он имао у формирању овог покрета.² О Кејцовој специфичној позицији у свету уметности сведочи и изјава Ричарда Тупа (Richard Toop), с почетка деведесетих година прошлог века, да је реч о уметнику којег „различите интересне групе“ *употребљавају* као „празно платно на које уписују своје *агенде*“.³ Оба

² Larry Miller, „Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas, 24 March 1978“, in: *The Fluxus Reader*, Ken Fiedman (ed.), New York, Academy Editions, 1998, 183–98.

³ Richard Toop, „John Cage defended against his Appropriators“, *Sydney Journal of Literature and Aesthetics*, 3, 1993, 96–97.

поменути исказа, један родоначелника флуксус покрета, други из пера уметника *sound arta*, сведоче не само о томе да је Кејџ био најмоћнији актер, „гласноговорник“⁴ експериментализма чије дело живи, обнавља се и наново открива у различитим контекстима и интерпретативним кључевима него и да је с временом Кејџов углед у уметничким круговима постао такав да је он ушао у ред уметника надисторијског значаја, постао готово митска личност савремене уметности.

Колико је Кејџова позиција сложена сведоче бројне расправе засноване на бинарној опозицији „или-или“ (*either/or*) – да ли је Кејџ композитор или филозоф, композитор или писац, експерименталиста или (пост)модерниста.⁵ Кејџ је заправо тежио да превазиђе и деконструише ове дихотомијске моделе. Кретао се „изван њих“, у пољу релативних односа позиционирања, у корист једног *флуидног* идентитета. Уколико би, под притиском саговорника, морао да одабере одређену „етикету“ за своју позицију, Кејџ се најрадије идентификовао као експерименталиста, бирајући, дакле, тај историјски најмање „оптерећен“ и најмање стриктан појам.

Мада је потекао из једног сасвим специфичног националног и културалног, тј. америчког контекста, Кејџов концепт експеримента врло брзо је превазишао оквире свог утврђеног (америчког) идентитета, налазећи у дијалогу с новим условима и околностима путеве даљег развоја. Ако се за Марсела Дишана (Marcel Duchamp; 1887–1968) може

⁴ Према теорији мреже-актера (*Actor-Network Theory, théorie de l'acteur-réseau*) коју је Бруно Латур (Bruno Latour) формулисао осамдесетих година XX века, „гласноговорник“ или „пастир“ је стожер око ког се окупљају остали чланови и који „чини могућом трајну дефиницију групе“. Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 33.

⁵ Тумачења о Кејџу као постмодернисти видети у текстовима: Charles Hamm, „Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism“, *The Journal of Musicology*, Vol. 15, 2, Spring 1997, 278–89; Alastair Williams, „Cage and Postmodernism“, in: *The Cambridge Companion to John Cage*, David Nicholls (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2011, 227–41; Nancy Perloff, „The Right to Be Myself, as Long as I Live! As if I Were a Sound’: Postmodernism and the Music of John Cage“, in: *Postmodernism: The Key Figures*, Hans Bertens and Joseph Natoli (eds.), Malden–Massachusetts, Blackwell, 2002, 62–69.

рећи да је био посредник између Европе и Америке почетком XX века, за Кејца би се могло рећи да је шездесетих година повезао онај крај света где сунце излази са оним где сунце залази.⁶ Кејц се номадски кретао кроз различита уметничка и теоријска подручја, отварајући велики број стаза и нове уметничке хоризонте, попут, на пример, Стефана Малармеа (Stéphane Mallarmé), Антонена Артоа (Antonin Artaud), Франца Кафке (Franz Kafka) или Семјуела Бекета (Samuel Beckett). Млађој генерацији уметника пружио је авангардни „предложак“ уметности супротан серијалним и неокласичним проседеима. Композитори попут Мортонa Фелдмана (Morton Feldman; 1926–1987), Ерла Брауна (Earle Brown; 1926–2002) и Филипа Гласа (Philip Glass; р. 1937) истицали су да је за њих Кејц био дословно светионик. Нови поетички поступци које је заговарао (индетерминизам, операције случаја, концепт тишине итд.) били су подстицај за нова стваралачка достигнућа.

Тако је ширење и преиспитивање медијских и дисциплинарних граница музике, инсистирање на укидању субјективности, границе између уметности и живота, довело до тога да експериментализам шездесетих година добије нову ширину и ново значење. Да постоје разгранате мреже конституција и примена концепта *експеримента* који је средином прошлог века овај амерички композитор практично и теоријски разрадио, као и многоструких уметничких и теоријских средина у којима се они и данас разрађују, сведочи деловање различитих интернационалних и локалних уметничких/музичких пракси – као што су нпр. флуксус и хепенинг, минимализам, електронска музика или *sound art* – из чијих садржаја ишчитавамо или експлицитне референце или тек назнаке позивања на овај концепт. Многе савремене праксе експериментисања које измичу апропријацији система уметности дугују Кејцовим уметничким стратегијама и отворено се позивају на његово наслеђе. Француски часопис *Tacet. Experimental Music Review*, покренут

⁶ Такође, на њега су утицали бројни извори који су потицали и са Истока и са Запада.

2012. године, посветио је први број разматрању Кејцовог дела, акцентујући његову улогу родоначелника савремене експерименталне музике.⁷

Кејцово дело је, дакле, било ослобађајуће за многе генерације уметника и бројне ауторе који су прихватили и даље разрађивали његов модел уметничког (експерименталног) деловања. Чињеница је, такође, да и носиоци научне, културне и образовне политике, посебно у Америци, данас високо цене његово музичко наслеђе. Упркос томе што су се све до данас одржале расправе у погледу вредности његовог дела, од безрезервне наклоности до оспоравања и релативизовања Кејцовог дела (пре свега на рачун његове композиторске компетенције), Кејц се данас уважава као композитор, теоретичар/филозоф чије су заслуге за развој савремене музике и уметности посебно велике. Могло би се рећи да Кејцово авангардно дело данас има стабилно место у свету уметности, на репертоару извођача и ансамбала специјализованих за извођење савремене музике, у образовном систему, наставним плановима. Чак му и они који с неповерењем гледају на његов рад признају заслуге за пресудне учинке његовог деловања и радикалне резове које је средином прошлог века начинио у уметности Запада.

Кејцов канонски статус у свету савремене уметности обликује се и одржава различитим механизмима „институционализиране мнемотехнике“. О томе можда најбоље сведочи начин на који је обележена стогодишњица његовог рођења, 2012. године, када су широм света одржани бројни концерти, изложбе, фестивали и конференције који се могу разумети као својеврсни топоси колективног меморисања – организованих облика сећања којима се Кејцу обезбеђује највише место у континуитету савремене уметности.

⁷ *Tacet. Experimental Music Review: Who is John Cage? (Qui est John Cage?)*, Matthieu Saladin (ed.), 1, 2012. Часопис излази једном годишње, на енглеском и француском језику. Уређивачки одбор је интернационалног састава. У часопису се претежено објављују студије из области музикологије, студија културе и филозофије.

Није само у Америци низом манифестација обележена стогодишњица Кејцовог рођења, него су и бројне институције у Европи биле заинтересоване да под окриљем овог јубилија покажу колики је утицај Кејца и америчке експерименталне музике у европском контексту. Конференција *Cage & Consequences*, одржана у Берлину марта 2012,⁸ као и низ изложби и концерата у бројним европским градовима – Будимпешти, Бечу, Београду, Острави, Прагу, Дортмунду, указали су да се нови путеви и могућности интерпретације и разумевања Кејцовог дела ослањају пре свега на методолошки и „интердисциплинарни еkleктицизам“, али су, с друге стране, потврдили оно што пољски историчар уметности Пјотр Пјотровски (Piotr Piotrowski) назива „парадигматском перцепцијом актуелне уметничке географије“.⁹

Изложбе *Sounds Like Silence*¹⁰ (Дортмунд) и *Membra Disjecta for John Cage: Wanting to Say Something about John*¹¹ (Беч, Острава, Праг) усредсредиле су се на индивидуалне стваралачке доприносе и расејавање Кејцових идеја широм света, заобилазећи питање „уписивања“

⁸ Конференција је одржана марта 2012. године као део Berliner Festspiele and MaerzMusik. На њој је приређена и панел дискусија с Кејцовим некадашњим сарадницима, Робертом Ешлијем (Robert Ashley; 1930–2014), Гордоном Мамом (Gordon Mumma; р. 1935), Алвином Лусијеом (Alvin Lucier; р. 1931), Кристијаном Волфом (Christian Wolff; р. 1934), итд. Радови са овог скупа објављени су у истоименом зборнику: *Cage & Consequences*, Julia Schröder, Volker Straebel (eds.), Hofheim am Taunus, Wolke Verlag, 2012.

⁹ Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*, transl. by Anna Brzyski, London, Reaktion Books, 2009, 19.

¹⁰ Изложба *Sounds Like Silence* одржана је у Дортмунду у Hartware MedienKunstVerein-у од 25. августа 2012. до 6. јануара 2013. Изложбу је пратила обимна публикација која садржи есеје уметника и теоретичара, као и збирку постојећих текстова о Кејцовом концепту тишине и комаду *4'33"*: *Sounds Like Silence. John Cage – 4'33" – Silence Today*, Dieter Daniels, Inke Arns (eds.), Leipzig, Spector Books, 2012.

¹¹ Ова мултимедијална изложба је реализована у сарадњи три институције из Чешке и Аустрије – Галерије лепих уметности у Острави (Galerie výtvarného umění v Ostravě), прашког Центра за савремену уметност DOX (Centrum současného umění DOX) у Прагу и бечког MuseumsQuartier. На њој су представљени бројни радови уметника различитих генерација, од Кејцових америчких сарадника (композитора, извођача) до уметника из Велике Британије, Немачке, Аустрије, Француске, Чешке, Словеније, Италије, Шведске, Холандије, Белгије, Литваније, Канаде, Јапана и Тајвана. Изложба је најпре одржана у Бечу (17. II – 6. V 2012), затим у Прагу (25. V – 20. VII 2012), а потом у Острави (02–25. X 2012). Кустоси су били чешки историчари Јозеф Череш (Jozef Cseres) и Георг Векверт (Georg Weckwerth). http://johncage.tonspur.at/?page_id=1769

блоковског, хладноратовског поретка унутар система уметности. Компаративним сагледавањем сличности и разлика између америчке и европске, односно западне и источне уметности, обе изложбе су потврдиле канон западноевропске историје уметности, који почива на „вертикалној“ историјској наративији и хијерархијском приступу, а који подразумева да се стилистичке норме успостављене у центрима попут Њујорка или Париза потом шире и прихватају на периферији.¹²

Изложба *The Freedom of Sound – John Cage behind the Iron Curtain*¹³ коју је организовао Музеј савремене уметности „Лудвиг“ (*Ludwig Múzeum – Kortárs Művészeti Múzeum*) у Будимпешти показала је да је током шездесетих и седамдесетих година експериментална уметност имала своје ново, „друго“ рођење у Источној Европи. Ова изложба је у свој фокус ставила управо везе и односе између деловања Џона Кејџа, дакле уметника чврсто инкорпорираних у савремену уметност и културу Запада и уметничких покрета у *другом*, социјалистичком свету. Захваљујући томе што сам непосредно учествовала у припреми ове изложбе, а то је подразумевало прикупљање грађе о Кејџовом боравку и рецепцији његовог дела током седамдесетих и осамдесетих година на простору бивше Југославије, имала сам увид у ту обимну документацију која је сведочила да је Кејџ својим наступима на фестивалима, попут Битефа, Музичког бијенала у Загребу или Варшавске јесени, као и директним контактима с локалним уметницима оставио великог трага у одређеним уметничким срединама, али и да је у Источној Европи неоавангардна/ експериментална уметност „цветала“ и под комунистичким режимом. У радовима бројних европских уметника проналазила сам одјеке идеологије америчког експериментализма, сличну уметничку *климу* попут оне коју је, на пример, заговарала Њујоршка школа окупљена око Кејџа или уметници флукуса. Иако су оваква дела била веома удаљена од

¹² Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe*, transl. by Anna Brzyski, London, Reaktion Books, 2012, 26.

¹³ Изложба је одржана од 23. септембра 2012. до 17. фебруара 2013.

владајуће културалне парадигме, и најчешће извођена/излагана у изолованим просторима и пред уским кругом публике, градови попут Загреба, Београда, Будимпеште или Прага били су такође важна средишта у међународној културној мрежи. И под незадовољавајућим режимом уметници су стварали, често погледа упртог ка Западу, а експериментализам је налазио путеве даљег развоја у сасвим другачијим друштвеним и идеолошким околностима и срединама. Поред бројних сличности и разлика које су се могле уочити међу уметничким праксама и покретима у Југославији, Мађарској, Пољској, Чехословачкој и Совјетском Савезу, ова изложба ме је подстакла да се запитам да ли је уметнички радикализам у Источној Европи увек морао да буде „увезен“, односно присвајан са Запада, или је ипак реч о сасвим различитој генеалогiji и развоју. Да ли искључиво западна парадигма може да објасни уметничко стваралаштво у социјалистичким земљама, или је ипак пре реч о сложеним механизмима веза, дијалога и прожимању иновација с локалним уметничким (авангардним) наслеђем?

1.2 Појам ефекта и стабло дискурса експерименталне музике

Сложена проблематика развоја и деловања америчке експерименталне музике током друге половине XX века у домаћој музикологији досад је обрађивана у свега неколико засебних студија.¹⁴ Стога сам закључила да постоји не само простор већ и потреба да се ова тема реактуелизује и

¹⁴ Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam. Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*, Beograd, Clio, 1998; Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2004; Bojana Cvejić, *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.

свеобухватно преиспита. Моје интересовање и истраживање тема у вези са америчком експерименталном музиком – архивска истраживања о рецепцији Кејцовог дела, миграцијама и облицима присвајања, поновног активирања дискурса америчке експерименталне музике у музичким и уметничким праксама „иза Гвоздене завесе“, анализа стваралаштва аутора који су у основе свог стваралачког деловања уградили Кејдове поетичке претпоставке, непосредан контакт с некима од њих – учврстили су ме у уверењу да је Кејцовом стваралаштву неопходно приступити са становишта његових *ефеката* у ширем контексту уметности и теорије.

Појам *ефекта*¹⁵ увела сам с намером да нагласим да је америчка експериментална музика као дискурзивна формација резултат својеврсног динамизма дејствовања, у смислу успостављања сложених сплетова односа, веза и посредовања између одређених појединаца (уметника, критичара...), група и институција који су прихватили одређени тип дискурса (програма).¹⁶ Другим речима, преко активне *мреже*¹⁷ појединаца и институција окупљених око Кејцовог концепта експерименталне музике показашу да је експериментализам као уметнички покрет резултат груписања, односно да произлази из низа перформативних чинова, *уношења/давања* значења и смисла кроз саме чинове *тумачења* и процесе „превођења“¹⁸ који му обезбеђују одређени идентитет.

¹⁵ Ефекат (лат. *effectus*) означава извођење, изазивање, издејствовање, остваривање, учинак; користи се као општа ознака за неко дејство или појаву. *Речник филозофских појмова*, Арним Регенбоген и Уве Мајер (прир.), превео Александар Гордић, Београд, БИГЗ, 2004.

¹⁶ Уводећи овај приступ пошла сам од тезе Мишела Фукоа (Michel Foucault) да у објашњавању неке дискурзивне формације најпре треба „znati prepoznati istorijske događaje, njihove potrebe, njihova iznenađenja, klimave pobede, loše podnesene poraze, te događaje koji objašnjavaju početke, atavizme i nasleđa. [...] Istorija, sa svojim intenzitetima, slabostima, tajnim besovima, sa svojim velikim grozničavim pokretima poput sinkopa – to je sâmo telo postanka.“ Мишел Фуко, *Spisi i razgovori*, приредио Младен Козомара, с француског превео Иван Милenković, Београд, Fedon, 2010, 65.

¹⁷ Према Латуру, мрежа је „концепт [...] sredstvo koje pomaže da se nešto opiše, a ne ono što je opisano“. Bruno Latour, *Reassembling the Social...*, op. cit., 131.

¹⁸ У ширењу Кејцовог концепта експерименталне музике може се уочити Латуров модел превођења-померања којим се гради мрежа. Поступке превођења овај социолог управо и проналази у реалним процесима изградње света.

Такође, под *ефектима* подразумевам и снагу, моћ деловања Кејцовог експериментализма у смислу делотворности и његовог непосредног дејства, ширења и преношења. Дакле, у раду није реч о утицајима који се најчешће схватају као „gotove sinteze“ и „grupisanja koja se obično prihvataju pre svakog ispitivanja, veze čije se važenje unapred priznaје“, ¹⁹ већ сам настојала да покажем да рецепција не значи само утицај *из центра*, него да је реч о двосмерном процесу, *игри* зависности и узајамног деловања између различитих дискурзивних формација која обухвата размену (*feedback*), преображаје и промену.

У том смислу, разматрању ефеката америчке експерименталне музике приступила сам двојачко:

1. Америчку експерименталну музику/уметност посматрала сам као *мрежу* међусобно повезаних појава и догађаја, дискурса, пракси и институција, односно као *ефекат* сложених процеса деловања и наратива, размена и укрштања са феноменима европске авангардне музике и уметности, са покушајем одговора на питање како је институционализован дискурс експерименталне музике и који су то чиниоци који су га учинили различитим од дискурса авангарде.
2. Са становишта теорије рецепције, мапирала сам *ефекте*, реперкусије и учинке дисеминације Кејцових идеја, односно последице и појаве које је америчка експериментална музика остварила, тј. изазивала или покретала у различитим културалним, уметничким и теоријским окружењима. Знамо где је експериментална музика рођена, али је потребно да утврдимо куда се све ширила, који се уметнички покрети у XX веку могу подвести под њену етикету и какве је ефекте и разлике произвођила у комуникацији с другим контекстима и праксама.

Потребно је, дакле, успоставити ризоматску мрежу музичких/уметничких пракси које заступају идеје експериментализма, али и одредити *тачке*

¹⁹ Мишел Фуко, *Археологија знања*, превео Младен Козомара, Београд–Нови Сад, Плато–Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1998, 26.

сусрета у којима се остварују кључне *идеолошке* везе између поетичких принципа експерименталне музике и постструктуралистичких теорија.

Следећи ова два истраживачка пута, која се узајамно допуњују, имајући при том у виду „слабе тачке“ у досадашњим музиколошким разматрањима о овом уметничком покрету, у дисертацији настојим да сучељавањем различитих теорија и вишеструким читањем осветлим аспекте културалног оквира у коме је Кејцов експериментализам настао, те значењске равни и идеолошке механизме уграђене у сâм музички дискурс. Другим речима, да спроведем системско, интердисциплинарно истраживање теорије и праксе америчке експерименталне музике и Кејцовог експериментализма, и то у два регистра:

- *унутар/око* музичког дела – сагледавањем начина на који су се *ефекти* преокрета од затвореног дела ка делу-процесу рефлектовали на онтолошку и феноменолошку раван музике;
- *изван* музичког дела – проблематизацијом односа концептуалног и теоријског у стварању музичког дела.

Овај приступ одабрала сам из неколико разлога. Најпре, због тога што је Кејцова експериментална пракса довела до промена на онтолошкој и феноменолошкој равни музичког дела. Затим, због географске разуђености и интернационалног хоризонта кејцовског експериментализма (САД, Велика Британија, Југославија, Мађарска, Јапан...), односно континуитета у погледу рецепције и преображаја Кејцовог наслеђа све до данас. Овакав приступ је обећавао нове увиде и резултате, будући да експерименталне и неоавангардне музичке праксе иза Гвоздене завесе представљају недовољно истражено подручје.

Циљеви разматрања назначене проблемске мреже су да:

- из музиколошке перспективе развијем интерпретативни контекстуални приступ сагледавању експериментализма у уметности и музици XX века;

- допринесем прецизирању и теоријском расветљавању два супротстављена појма – експеримента и експерименталног, који фигурирају у науци и уметности;
- откријем промене и обрте у значењу експеримента у америчкој и европској музици и покажем Кејцов удео у тим процесима;
- укажем на дискурзивну производњу разлика између експерименталне и (нео)авангардне музике/уметности;
- укажем на реконфигурације односа између теоријског, односно концептуалног и аутономно музичког унутар дискурса експерименталне музике.

Дакле, уколико се разматрању стваралачких резултата и теоријских импликација које произлазе из уметничке праксе Џона Кејца и његових савременика, композитора тзв. *њујоршке школе*: Мортона Фелдмана, Кристијана Волфа, Ерла Брауна, Дејвида Тјудора (David Tudor; 1926–1996) приступи с пуном свешћу о улози коју је експериментална музика имала у осамостаљивању америчке музике у односу на западноевропску музичку традицију, отвара се широко поље тема значајних за научну обраду. Инспирисана Фукоовом „археолошком анализом“²⁰ дискурса у раду сам настојала да предочим *стабло* извођења дискурса експериментализма у музици и уметности. Мапирање овог сложеног проблемског поља водило је истраживању читавог скупа нових питања, од генезе концепта експеримента, релација између науке и уметности, до откривања промена и обрта у значењу музичког експеримента у америчкој и европској музици и праћења Кејцовог удела у тим процесима. Овакво сагледавање доприноси систематизацији досадашњих знања о експерименталној музици као специфичној музичкој пракси, као и бољем разумевању њеног места у историји музичких покрета XX века. Један од

²⁰ Реч је о посебном методу истраживања начина на које се у одређеним друштвеним и историјским контекстима конституише знање „изван“ текста: оно омогућује исказну функцију текста и истовремено је условљено самом том функцијом. Мишел Фуко, *Археологија знања*, *op. cit.*

важних циљева овог истраживања састоји се и у идентификовању следбеника експериментализма на данашњој уметничкој сцени и стварању погоднијих услова не само за рецепцију експерименталне музике у академској уметничкој заједници већ и шире.

Док већина музиколошких приступа подржава бинарне односе авангардно/експериментално, европско/америчко, национално/интернационално, доминантно/маргинално, моја је намера била да пронађем другачије становиште, које показује како се америчка експериментална музика као дискурзивна пракса формирала преко низа перформативних чинова, у њој „својственој волуминозности“.²¹ Циљ је, дакле, да истражим Кејцов концепт експерименталне музике и предочим смерове његове даље разраде у различитим временским и просторним координатама, контекстима и условима. Оцртавањем историјског и географског ширења експерименталних и (нео)авангардних музичких пракси на Западу и на Истоку које су настајале и мењале се у сложеним и противречним друштвено-политичким околностима током дугог XX века, настојала сам да развијем својеврсну топографију експерименталне музике у америчком и европском културном пољу и да пружим увид у њену хетерогену и динамичну природу, да идентификујем везе и комплексну мрежу уметничких размена (путем индивидуалних контаката, фестивала, школовања, итд.) која се на америчком и европском простору одвијала у оквирима различитих покрета.

С обзиром на разлике које зависе од друштвеног, културалног, научног, технолошког и идеолошког контекста у којима су се музичке праксе на различитим локацијама остваривале, настојала сам да утврдим у којој мери је европски, а пре свега југословенски и српски, експериментализам седамдесетих и осамдесетих година XX века био израз америчког, односно у којој мери је проистекао из идејне и поетичке парадигме америчког експериментализма. Иако је концепт исти

²¹ Mišel Fuko, *Spisi i razgovori*, op. cit., 151.

(кејџовски), модуси испољавања били су различити. У том смислу, у раду сам настојала да покажем да ове праксе нису пуко пресликавање, транспозиција, већ једна врста преиспитивања, прекодирања, преформулисања идеја које су долазиле из америчке уметности. На примерима одабраних студија случаја разматрала сам какав је био положај радикалних пракси иза Гвоздене завесе унутар специфичних „релационих мрежа“, односно унутар одређених историјских, идеолошких, институционалних и друштвених оквира. Упоредним разматрањем фрагментарних наратива, манифестација и трансформација идентитета експерименталних музичких/уметничких пракси, које су као једна од идеосфера и начина изражавања (поред неокласицизма, социјалистичког модернизма) оцртавале (пост)модернистички идентитет европске уметности седамдесетих и осамдесетих година, видећемо како су, с једне стране, „мале“ европске музичке културе из периферних региона представљане као фрагменти глобалне историје уметности установљене на Западу.

2 ЕКСПЕРИМЕНТ У УМЕТНОСТИ И МУЗИЦИ: ТЕРМИНОЛОШКЕ И ИСТОРИЈСКЕ КООРДИНАТЕ

*Шта је експериментално? На неки начин то је променљив појам, који се различито примењује у различитим временима или у различитим делима.*²²
(Кристијан Волф)

PITANJE: Pa šta je onda svrha ove „eksperimentalne muzike“?
*ODGOVOR: Ne svrha. Zvukovi.*²³
(Џон Кејџ)

Током XX века *експеримент* је био магична реч у америчкој и европској музици. Данас ослушкујемо те његове дубоко закопане шуме,²⁴ како бисмо истражили и боље разумели тајне оне музике коју су називали експерименталном. Позвана да замени старе појмове, реч експеримент је у првој половини прошлог столећа имала важно место не само у дискурсу америчке музичке критике него и у нормативном вокабулару самих композитора, путем којег је америчка музика тежила да легитимише свој национални идентитет. Кејџова стваралачка концепција, која је потом, средином века, присвојила овај израз, била је најодговорнија за њено даље распрострањење у уметности, уметничкој критици и музикологији, не само у Америци већ и шире. Истовремено, Кејџово одређење експерименталне акције као чина чији је исход неизвестан, крајње

²² Christian Wolff, „What is our work? On Experimental Music Now“, in: *Christian Wolff: Cues. Writings and Conversations*, Gisela Gronemeyer and Reinhard Oehlschlägel (eds.), Cologne, MusikTexte, 1998, 210.

²³ John Cage, „Eksperimentalna muzika: doktrina“, у: *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979, izbor*, Miša Savić i Filip Filipović (prir.), preveo Filip Filipović, Beograd, Radionica SIC, 1981, 30.

²⁴ Фуко сматра да у анализи дискурса треба да истражимо, односно чујемо „duboko zakopani šum nekog značenja“, упозоривши при томе да чак и „u onome što ljudi ne izgovaraju oni nastavljaju da govore“. Mišel Fuko, *Spisi i razgovori*, op. cit., 42.

неуобичајено по свим дефиницијама музичког дела, донело је и одлучујући заокрет у односу на сва значења која су до тада, па и у каснијим временима, придавана феномену експеримента у музици. Будући да имплицира да је *непредвидљивост* у бити експерименталног, ова Кејцова формулација кореспондира и са дефиницијом експеримента у најширем смислу, а лако бисмо је могли поновити и данас, у описивању оних музичких пракси које се заснивају не толико на *стварању* колико на *искуству посматрања, слушања* звучног амбијента. Неизвесност прати сваку интерпретацију дела, рекли бисмо, али, као што ћемо видети, Кејдов стваралачки поступак заснива се на новој парадигми, где *неизвесност* егзистира као једна „виша“ реалност. Та *непредвидљивост* се конституише у односу на самог композитора, извођача и слушаоца, али и кроз диференцију према окружењу као „мноштву различитих средишта“, то јест према окружењу као *енвиронментном обиљу*²⁵ (environmental abundance) у ком слушалац прави селекцију/редукцију догађаја.

Упркос Кејдовом снажном утицају на будућност експерименталне музике и уметности уопште, експериментализам се супротставља свакој општијој дефиницији. Кејдово одређење експерименталне музике, које је потом у виду *путујуће теорије* постало веома утицајно, само је једно у низу тумачења и приступа концепту експеримента који су се појавили у другој половини прошлог века у америчкој и европској музици. Кристијан Волф, један од чланова Кејцовог круга и кључних представника експерименталне струје у музици, запазио је да се Кејдова чувена дефиниција експерименталног, као чињења са нециљаним исходом, као повратни ефекат може применити на сâмо значење израза.²⁶ Стога бисмо, уз позивање на теорију Мориса Вајца (Morris Weitz) да је

²⁵ Термин Ричарда Костеланеца (Richard Kostelanetz). Cf.: „Environmental Abundance“, in: *John Cage: Documentary Monographs in Modern Art*, Richard Kostelanetz (ed.), New York–Washington, Praeger Publisher, 1970, 175.

²⁶ Christian Wolff, „What is our work?...“, op. cit., 218.

уметност/уметничко дело отворени концепт,²⁷ могли рећи да је отвореност према различитим интерпретацијама у основи самог појма, тј. да је експеримент(исање) „неодређено“ чак и у свом значењу.²⁸ Јер оно што експеримент означава нема заједничких одлика, већ само „породичне сличности“, витгенштајновски речено.

Многи су композитори, осим Кејџа, полазећи при том од дивергентних претпоставки, називали свој рад експерименталним. У Немачкој је рецимо, током педесетих и шездесетих година, термин *Experimentelle Musik* реферисао на серијалну музику, али и на *musique concrete* и електронску музику, тј. на све оне праксе изван оквира неокласицизма.²⁹ У прилог томе сведочи и податак да је у току само 1959. године настало неколико кључних текстова који су нагостили разлике у методолошким и композиционо-техничким поставкама између специфичних видова експериментализма. У Америци, Кејџ је писао текст *History of Experimental Music in the United States*,³⁰ затим је композитор и професор Универзитета Илиноис (University of Illinois) Лежарен Хилер (Lejaren A. Hiller; 1880–1969), у сарадњи с математичарем Леонардом Исаксоном (Leonard M. Isaacson), објавио књигу *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*,³¹ у којој је објашњена примена

²⁷ Вајцов отворени концепт изведен је из концепта језичке игре Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein), а „zasniva se na stavu da su koncepti umetnosti istorijski, kontekstualno i konceptualno promenljivi, višeznačni i raznovrsni“. Мишко Шувковић, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion art, 2011, 168. Више о Вајцовој теорији видети у: Morris Weitz, „The Role of Theory in Aesthetics“, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, 1, 1956, 27–35.

²⁸ Џејмс Сандерс (James Saunders) иде тако далеко да указује на апоретичку природу оне дефиниције која би покушала да уже одреди значење термина. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, James Saunders (ed.), Farnham, Ashgate, 2009, 2.

²⁹ Cf. Klaus Ebbeke, „Experimentele Music“, in: *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland, Symposium Leningrad 1990*, Rudolf Stephan and Wsewolod Saderatzkij (eds.), Kassel, Gustav Bosse Verlag, 1994, 209. Cf. Amy C. Beal, *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkley, University of California Press, 2006, 142.

³⁰ John Cage, „History of Experimental Music in the United States“, in: *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1961, 67–75. Текст је први пут објављен на немачком језику, у листу *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik* (2, 1959, 46–53), у преводу Хајнца-Клауса Мецгера (Heinz-Klaus Metzger).

³¹ Lejaren A. Hiller & Leonard M. Isaacson, *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*, New York–Toronto–London, McGraw-Hill Book Company, 1959.

теорије информација и компјутера ILLIAC у поступку компоновања, док се у Европи појавило специјално издање часописа *Revue belge musicologie* под називом *Musique expérimentale*, посвећено композицијама Булеза, Штокхаузена, Пусера (Henri Pousseur; 1929–2009), Усачевског (Vladimir Ussachevsky; 1911–1990) и др.³² Јасно је, дакле, већ и на основу само ових неколико студија с краја шесте деценије, да је време експерименталне музике тек долазило.

Истовремено, поједини аутори су критиковали семантичку замагљеност појма експеримент у уметностима, попут писца Хелмута Хајсенбитела (Helmut Heißenbüttel), који је шездесетих година прошлог века истицао да „оно експериментално изгледа испрва као оно *друго, необично (...)* и *сумњиво*“, поставивши питање „да ли употреба појма има смисла или представља само једну врсту жаргонске моде?“.³³ Међу најоштријим критичарима био је и Ханс Магнус Енценсбергер (Hans Magnus Enzensberger), који је сматрао да су изрази експериментална уметност/музика само пуне налепнице јер, како наводи у тексту *Die Aporien der Avantgarde*: „Експеримент као блеф [у уметностима], наравно, кокетира с научним методом и његовим захтевима, али не размишља о његовом озбиљном укључивању.“³⁴ И заиста, управо је та неадекватна употреба појма експеримент у уметности „у духу sciјentizма и tehnicizма“ довела до својеврсне „идеологије“ експеримента, на шта је упозорио и естетичар Милан Дамњановић, наводећи као пример фрагмент из једног радио-предавања Лудвига Маркузеа (Ludwig Marcuse), који на следећи начин описује прекомерно коришћење термина:

[...] Počelo se s prirodnonačnim laboratorijama. [...] Čak su i filozofi i pesnici počeli da eksperimentišu. Pragmatizam je objavio da filosofija predstavlja eksperimentalno proveravanje pojmova.

³² *Revue belge de musicologie. Musique expérimentale*, Célestin Deliège (ed.), 13, 1959.

³³ Helmut Heißenbüttel, *Traditionen der Moderne*, Neuwied, 1972, 128. Cf. Marion Saxer, „Nichts als Bluff? Das Experiment in Musik und Klangkunst des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“, *Musik und Ästhetik*, 43, 2007, 53.

³⁴ Hans Magnus Enzensberger, *Die Aporien der Avantgarde* (1962), in: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970, 74. Cf. *ibid.*, 54.

[...] Eksperimentišu slikari, liričari i romanopisci. Zola je stvorio *roman experimental*. Valery u svojoj knjizi o Degasu karakteriše modernog slikara u *slikarskoj laboratoriji* kao čoveka odevenog u strogu belinu, s gumenim rukavicama. Eksperimentisao je i G. Benn, kao što pokazuje ovaj njegov opis: stavite 'inspiraciju pod mikroskop', ispitajte je, obojite je, potražite patološka mesta.³⁵

Управо се због те честе употребе у уметничком дискурсу појам експеримента и данас чини истрошеним, као 'празна вредност' којој недостаје прецизније значење, како примећује немачки музиколог Марион Заксер (Marion Saxer) у тексту *Nichts als Bluff? Das Experiment in Musik und Klangkunst des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart* из 2007. године.³⁶

Мада се након неоавангарди чинило да је потреба за радикалним експериментисањем исцрпљена, то се ни до данас није догодило. Динамичност и отвореност садржане у значењу термина експеримент у уметности или експериментална уметност/музика током XX века ни данас ни на који начин нису ограничене, а конотације стечене у специфичним ранијим употребама као да не ометају прилагођавање ових израза новим уметничким ситуацијама. На пример, претрага термина *експериментална музика* на интернету даје осмоцифрене резултате (било на српском или на енглеском језику), при чему се већина њих односи на савремене уметничке сцене широм света – индивидуалне уметнике, уметничке групе, фестивале, часописе, издавачке куће, вебсајтове, истраживачке центре и фондације посвећене различитим врстама и праксама импровизоване, електронске или популарне музике, које се (само)одређују као *експерименталне*.³⁷ Но осим тога, како

³⁵ Ludwig Markuse, „Der Künstler und die Ideologien”, radio-predavanje, Rias-Berlin, 11. III 1963. Cf. Milan Damjanović, *Problem eksperimentalne metode u estetici*, Beograd, Institut društvenih nauka, 1965, 4–5.

³⁶ Marion Saxer, op. cit., 54.

³⁷ Чини се да је широј употреби израза *експериментална уметност* или *експериментална музика* у савременој уметности допринело и то што, како запажа Ван ден Берг (Hubert van den Berg), „od devedesetih godina prošlog veka umetnici i umetničke

примећује Марион Заксер, овај појам данас има и одређен културно-политички садржај. Она наводи као пример лого концерата Немачког музичког савета, на коме је промотивно гесло ове институције: „квалитет – посредовање – експеримент“, што нам индиректно говори да последњих деценија експериментална музика не само да и даље постоји већ се и разгранава.³⁸

Данас, када се у науци и уметности интердисциплинарност појављује као методолошки захтев, експеримент се разумева у „новом кључу“ и захтева нова тумачења. Различите форме и пројекти партиципативне, интерактивне уметности сведоче о промени саме природе и концепције експерименталности у савременим околностима. Промене у контексту савремених кретања у науци и уметности учесници међународне конференције *The Experimental Society*³⁹ (2010) препознали су као последицу трансформације самог концепта експерименталности. Постављајући експеримент као кључан термин око кога су разматрана питања о односу знања и моћи, слободе и контроле у модерном свету, а уз истицање да је експериментисање било „у срцу модернистичког обећања слободе и самоопредељења“, ова конференција је указала на обнову и актуелизацију експерименталног заноса на почетку XXI века:

Време је да се запитамо да ли је експеримент данас превише саучесник моћи да би делао као носилац наде (пост)модерности, или се његов еманципаторски потенцијал може обновити непрекидним истраживањем различитих облика које поприма у науци и технологији, у уметностима и широј култури? Ако су

grupe nisu posebno skloni da se označavaju terminom avangarda“. *Leksikon avangarde*, Hubert van den Berg i Valter Fenders (prir.), prevela Spomenka Krajčević, Beograd, Službeni glasnik, 2013, 19.

³⁸ Marion Saxer, op. cit, 53.

³⁹ Конференција је одржана од 7. до 10. јула 2010. на Универзитету Ланкастер (University Lancaster), Велика Британија. Овом конференцијом је закључен једногодишњи истраживачки програм *Experimentality* Института за напредне студије на Универзитету Ланкастер 2009/10, у оквиру ког су, у сарадњи с бројним академским и уметничким институцијама, истраживане праксе експериментисања у науци и технологији, уметности, политици, популарној култури и свакодневном животу. <http://www.lancs.ac.uk/experimentality/event/international-conference-experimental-society>

експериментисање и иновација постали превише повезани са замислима о технолошкој контроли, [...] онда се постављају велика питања не само у политици, већ и у одрживости животне средине.⁴⁰

С обзиром на полазну премису да је експеримент динамична категорија, као и на теоријско богатство и веома широк семантички опсег те категорије, али и извесну нестабилност и непрецизност термина који се односе на музички/уметнички експеримент, односно на експеримент у музици/уметности, потребно је, дакле, у првом кораку одредити и изоштрити у њиховом узајамном односу кључне термине којима сам настојала да отворим врата света *експерименталне музике* (*експеримент, експериментализам, експериментисање, експериментално, експериментална музика/уметност...*). Иако ми није била намера да се детаљније бавим генеалогичком овог феномена који је у уметност ушао из природних наука, у крупним потезима следила сам авантуре и путање које је идеја експеримента исцртавала током историје, будући да је свако од тих путовања повратно утицало на само значење концепта и његово позиционирање у науци и уметности XX века.⁴¹ Тако ће нас разматрање природе експеримента и указивање на сложену мрежу различитих значења и употреба током претходних епоха увести у само средиште проблематике и разумевања концепта експеримента/експериментисања у уметности и музици XX века и, још уже, Кејдове концепције експеримента.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ У књизи *Шта је историја идеја* Тронд Берг Ериксен (Trond Berg Eriksen) истиче да у историји не постоје константни појмови и да „čak i tamo gde je jezik generacijama zadržao upotrebu jedne te iste reči“, што је овде случај, „njen sadržaj će varirati od govornika do govornika“. Trond Berg Eriksen, *Šta je istorija ideja?*, prevela Jelena Loma, Loznica, Karpos, 2013, 33.

2.1 Експеримент у ширем и ужем смислу

„Ако неко žели да угуши демократију, прво треба да забрани експериментисање, а онда да и саму слободу прогласи опасном и лудом.“⁴² Овим речима Никола́ Бурјо (Nicolas Bourriaud) јасно упућује на то да је експеримент по својој природи област слободе и један од начина настојања човека да спозна стварност и истражи је. Управо због тога и сама природа експеримента измиче једном трајном или коначном одређењу.

Реч *експеримент* потиче од латинске речи *experimentum*,⁴³ и значи оглед, покушај, пробу. Заједно са својим изведеницама (*експериментализам*, *експериментисање*, *експериментално*, *експерименталност*) припада терминима модерног доба и начелно се може разумети на два начина.

У најширем смислу, експеримент имплицира рад усред непознатог, деловање/трагање/опажање без јасног циља, односно упуштање у авантуру, испробавање, истраживање, испитивање путем „покушаја и погрешке“.⁴⁴ Крајњи исход једног оваквог ризикантног збивања – у коме се познато суочава с непознатим, интенција с неинтенцијом, предвидљиво с непредвидљивим, а за који је заправо неопходан извештајан степен одважности – неизвестан је. Истраживач је без компаса али није уплашен због тога, ослања се једино на своја чула и искуство, нема јасну крајњу намеру, не зна до каквог ће резултата његова активност довести и хоће ли она уопште бити успешна.

Као врста праксе, отвореног, *активног и непосредног сусрета* субјекта са објектом истраживања, *експеримент(исање)* је у основи људског деловања. Другим речима, експеримент је *искуство поступка*,

⁴² Nikolas Burio, „Relaciona estetika“, *Košava*, 42–43, Vršac, 2003, 39.

⁴³ Експеримент, *нем.* Versuch, Experiment; *енгл.*: experiment; *фр.*: expérience, épreuve; *итал.*: esperimento; *рус.*: Эксперимент. *Latinsko-hrvatski rječnik*, izdanje drugo, Mirko Divković (prir.), Zagreb, Hrvatsko-slavonsko-dalmatinska zemaljska vlada, 1900, reprint 1980, 382.

⁴⁴ Cf. Milan Damjanović, „Umetnost kao eksperiment“, *Treći program*, 1, 1969, 162.

односно *извођење* искуства. Бројни су примери открића путем искуственог, сазнања, које су уметници потом тестирали као нова правила. Тако је, рецимо, случајно откриће да се чак и у глувој соби чују два звука довело Кејца до новог концепта тишине (макар то било брујање човековог тела: куцање срца и протицање крви). Попут уметничког дела, експеримент је *контингентан, презентан*, односно извире „у догађају“ који се одвија, док је откриће/иновација, односно уметничко дело, (апостериорни) *траг* тог догађаја, експеримента.

Међутим, сасвим је другачије значење експеримента у коме се научној методологији придаје већи значај. У овом техничком, ужем смислу, експеримент је дисциплинована, плански вођена акција са очекиваним исходом, својеврстан *modus operandi* природно-научних активности, и користи се као метод провере, али и као метод откривања. У том случају, истраживач путем експеримента – строго вођене и контролисане процедуре – анализира, проверава, потврђује или оповргава одређену хипотезу или теорију. Другим речима, зна шта хоће и чему тежи, што се може закључити и из наредне дефиниције експеримента као научне методе:

Ako pod eksperimentom [...] treba razumeti plansko proveravanje jedne hipoteze o nekom uzročnom odnosu, i to u različitim, veštački stvorenim situacijama, pri čemu se svi ostali faktori izoluju ili samo kontrolišu, onda se eksperiment ne može svesti na puko posmatranje [...] zbog stalne aktivne uloge eksperimentatora u zamišljanju, izvođenju i interpretaciji eksperimenta.⁴⁵

Мада се под *експериментом* као кључном процедуром модерне науке најчешће подразумева лабораторијски експеримент, важно је нагласити да су његове функције у науци бројне, односно да га не треба сматрати искључиво оруђем за тестирање научне теорије. Експериментална пракса у науци врло је сложена. Поред теоријски вођених експеримената који се спроводе са већ формулисаним теоријама, постоји и врста експеримента

⁴⁵ Milan Damnjanović, *Problem eksperimentalne metode u estetici*, op. cit., 42.

који се може назвати „истраживачким“, а којим се отварају нова поља истраживања у науци. На пример, није мала разлика између откривања природних феномена скривених нашим чулима, а уз помоћ експерименталног инструментаријума, и артифицијелног произвођења експерименталних појава.⁴⁶ Следствено томе, постоји и категорија природног експеримента⁴⁷ који се обавља у природним условима, или с минималним ометањем уобичајених животних услова у којима се одвијају процеси који су предмет проучавања, али и категорија мисаоног (фиктивног) експеримента који чини основу (претпоставку, замисао) за извођење стварног, итд.

Изван науке, где има своју примарну функцију, експеримент је задобио широк распон значења и примене, да би се почетком XX века усталио и као уметнички термин. У свакодневной употреби термина обично се има на уму шире одређење експеримента заснованог на искуству, случају и неодређености. Милан Дамњановић запажа да експеримент у ширем смислу, као „iskustveno proveravanje bilo koje, pa čak i spekulativne kauzalne ideje, u uslovima koji načelno prevazilaze laboratorijsku situaciju“,⁴⁸ одређује „stvaralački moment u umetnosti“ али и „svakodnevnu praktičnu situaciju“. ⁴⁹ Истичући да је „čovек биће које експериментише“, овај естетичар је указао и на значај антрополошког разматрања експеримента:

Nasuprot nagloj i potpunoj prilagođenosti životinja sredini, čovek ostaje dugo bespomoćan zato što mora svoju okolinu aktivno da prilagođava sebi, tj. da stvara svoj svet. U otvorenosti prema svetu čovek mora uvek ostati spreman za saznanje novih stanja stvari; on se okružuje projektima koje isprobava, on postavlja hipoteze koje proverava u stalnom aktivnom prilagođavanju svojoj mundanoj i prirodnoj okolini.⁵⁰

⁴⁶ Cf. Boris Kožnjak, *Eksperiment i filozofija. Eksperimentalna metoda između ontologije i tehnologije, epistemologije i ideologije*, Zagreb, Kruzak, 2013, 22.

⁴⁷ Dragan Krstić, *Psihološki rečnik*, Beograd, Savremena administracija, 1991, 128.

⁴⁸ Milan Damjanović, *Problem eksperimentalne metode...*, op. cit., 42.

⁴⁹ M. Damjanović, „Umetnost kao eksperiment“, op. cit., 262.

⁵⁰ Ibid., 260.

И немачки музиколог и композитор Дитер Шнебел (Dieter Schnebel) посебно се осврће на аспект присутности експеримента у свим сегментима животне праксе, наглашавајући улогу коју (експеримент као) искуство има у стицању и производњи (са)знања:

Eksperiment znači i iskustvo, a iskustvo pre svega skupljamo na vlastitoj koži tako što dolazimo u dodir sa stvarima, tako što 'osjećamo'. Iskustvo me pogađa. Skupljam iskustva, međutim, i u znanju. Nešto još ne znam, želim znati, znatiželjan sam, i upućujem se u neizvjesno. Tako skupljam iskustva, učim, znam i nakon toga sam pametniji, ili i nisam. U svakom slučaju, iskustvo brusi ljudski duh. Iskustvo, napokon, znači da ono što na mene djeluje izvana i iz čega učim, upijam, pretvaram u dio moje nutarnje prirode. Subjektiviziram. Usvajanjem onoga što mi pristiže izvana, u toj asimilaciji, javlja se, napokon, i ispunjenje. Iskustvo ispunja čovjeka.⁵¹

Док Шнебел посматра експеримент као искуство и супротност континуитету,⁵² аустралијски теоретичар уметности Тери Смит (Terry Smith) сматра да се „експерименталним“ може назвати све осим онога што је потпуно предодређено и детерминисано.⁵³ Мишел Фуко и Жил Делез (Gilles Deleuze) иду још даље, увиђајући да је експериментисање исходиште самог процеса мишљења, проблематизовања. Тако на пример, Фуко запажа:

Eksperiment je nešto iz čega i mi sami izlazimo preobraženi. [...] Pišem samo zato što još ne znam šta tačno mislim o tome o čemu bih toliko želeo da mislim. Na taj način knjiga preobražava i mene i ono što mislim. [...] Ja sam eksperimentator u tom smislu što

⁵¹ Dieter Schnebel, Heinz-Klaus Metzger, „Eksperimentalna glazba danas“, у: *Skladateljske sinteze osamdesetih godina/Compositional Syntheses of the Eighties*, Zagreb, Muzički biennale Zagreb–Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1986, 100–101.

⁵² Cf. *ibid.*, 107.

⁵³ Смит истиче да постоје чак и контексти који су детерминисани, а који су по свом карактеру експериментални, попут нацистичког и стаљинистичког тоталитаризма. Terry Smith, „Experimentality: Theories and Practices“, Opening remarks to NIEA Experimental Arts Conference, University of New South Wales, August 17–19, *Studies in Material Thinking*, Vol. 8, 2012. <http://www.materialthinking.org>

pišem da bih menjao sebe samog i da ne bih više mislio isto kao ranije.⁵⁴

Жил Делез тумачи експериментисање као искуство мишљења које је инхерентно стварању у науци, уметности и филозофији. Експериментисање је врста филозофског поступка који се одвија у „платоима“, нехијерархијски, ослобођено надзора свих принципа:

Мислити значи експериментисати, а експериментисање је оно што је увек у току – ново, необично, занимљиво, оно што замењује привид истине и што је од њега захтевније. Оно што је у току није оно што се завршава, али ни оно што почиње. Историја није експериментисање, она је само скуп готово негативних околности које омогућују експериментисање с нечим што измиче историји. Без историје, експериментисање би остало неодређено, неусловљено, али оно само не припада историји већ филозофији.⁵⁵

Као врста „путујућег концепта“,⁵⁶ појам експеримента данас циркулише у разним срединама; користи се не само у природним наукама него и у јавном говору, језику свакодневне комуникације, а чест је и у дискурсу о савременој уметности. Експериментом се може назвати и једно насумично сазнање, безуспешан покушај да се нешто промени, откриће нове појаве или конструкција изума, али и вид друштвене политике и планирања, истраживачки поступак који нема одређени пут и исход, као и плански вођено истраживање у контролисаним условима и са очекиваним исходом, затим, деловање које претходи уметничком делу, али и сâмо уметничко дело које одступа од норми, итд.

⁵⁴ Мишел Фуко, *Spisi i razgovori*, op. cit., 169.

⁵⁵ Жил Делез, Феликс Гатари, *Шта је филозофија?*, превела Славица Милетић, Сремски Карловци–Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995, 141.

⁵⁶ Овим термином Мике Бал (Mieke Bal) описује концепте који путују „између дисциплина, између стручњака понаособ, кроз историјске периоде, и између географски раширених академских заједница“. Mieke Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, 24.

Сва ова различита, али ипак сродна значења сабирају се у речи експеримент/експерименталан, уз упућивање на одређење појмовне нијансе. У свим овим, као и многим другим варијететима употребе појма, а који сведоче о бројним апропријацијама и прилагођавањима концепта експеримента у разним сегментима културног и друштвеног живота, издвајају се два значења која извиру из саме природе појма, а то су: *искуство* и *истраживање*. Управо су искуство и истраживање тачке сусрета/суседства уметности и науке које упућују на дубље везе између ова два подручја, а које ћемо ускоро подробније размотрити.

2.2 Експеримент(ално) у уметности; уметнички експеримент

Мада се тек средином XIX века појављује у уметничкој терминологији, експеримент никада није (био) потпуно одсутан из уметности. Овај однос је врло сложен и могуће га је разматрати из различитих праваца и перспектива, а за нас је у овом тренутку важно да одговоримо на следећа истраживачка питања: Ако је експеримент у основи стваралачког понашања, на шта тачно циља придевски облик *експерименталан* изведен из поменутог термина? Да ли заиста постоји музика која је инхерентно експериментална, и како се тај експериментални „етос“ манифестује у различитим контекстима и епохама?

Принципи *стваралачког* и *истраживачког* успостављају се као координатна средишта у односу на која се може разматрати однос између експеримента и уметности. Експеримент(исање) као процес *истраживања* рефлектује начела отворености и непредвидљивости, која карактеришу и изворни, стваралачки процес. Онај ко експериментише поставља се у посредујуће епистемолошко поље између теорије и праксе, односно у поље искуства. У том смислу, попут научника, уметник је у својој бити експериментатор; на пример, композитор мора да испробава,

истражује музичку материју како би створио ново дело. Затим, као *поље искуственог, чулног*, експеримент рефлектује и имагинацију, односно креативност самог истраживача. Управо је овај аспект важан за *експеримент у уметности* и питање уметничке инвенције, јер су из непосредног искуства и испитивања одлика самог уметничког материјала изникле бројне иновације.

У *експерименталној мисли*, која „*nastaje u vladavini apstraktnog*“ ослоњена „*na sopstveno kretanje*“, ⁵⁷ Гастон Башлар (Gaston Bachelard) види сву динамику, револуционални подстицај и противречности научног духа. Чини се да је та *експериментална*, „*нереалистичка*“ *мисао*, тај краткотрајни тренутак открића који се јавља у интервалу између нестанка и успостављања нове стварности о којој говори Башлар, заједничка и уметности и науци. Могли бисмо чак закључити да се читава историја уметности (као уосталом и науке) одвија дијалектички на овом диференцијалу истраживања, сазнања и експерименталне мисли, на граници непознатог и новог, на проширењу, промени, прекорачењу неког начина/система мишљења.

С једне стране, експеримент у ширем смислу латентно је присутан у самом стваралачком акту, као његов саставни део, док се с друге експеримент као *мера* стваралачке слободе и иницијативе, уметникове оригиналности и талента, јасно огледа у избору нових поступака и решења, односно у одступању од норми и традиције. У том смислу можемо рећи да је *веза* између експеримента и уметности заправо двострука:

- 1) указује се и као историјска категорија, „с ону страну времена“, на плану темељних начела и процеса уметничког стварања, где остаје имплицитна;
- 2) такође је и историјски одредива, тј. променљива, с обзиром на органску равн дела, где је њена функција експлицитна.

⁵⁷ Gaston Bašlar, *Novi naučni duh*, prevela s francuskog Mira Vuković, Sremski Karlovci–Novi Sad, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991, 108.

Експеримент је, дакле, иманентно својство стваралачког процеса/искуства, и овај аспект односа разматран је првенствено у естетици и теорији уметности. Имајући у виду основна начела која одређују један општи идентитет експеримента, аутори попут Дамњановића, Смита и Доналда Брука (Donald Brook) закључују да свака „аутентична“ уметност има експериментални карактер. Дамњановић, на пример, сматра да се стваралачки експеримент тиче „suštine umetnosti, a ne njenih pojedinih istorijskih modifikacija, i o njemu je moguće govoriti podjednako u modernoj umetnosti kao i u tradicionalnoj“.⁵⁸ У том смислу, Дамњановић даље закључује да „[s]vaka autentična umetnost ima eksperimentalni karakter, ali samo u smislu opšte antropološke odredbe čovekovog bića kao samoaktivnog i otvorenog“.⁵⁹ Попут Дамњановића, и Доналд Брук, један од водећих теоретичара експерименталне уметности, сматра да је уметност, по својој дефиницији, инхерентно експериментална. Уколико експеримент схватимо као акцију чији је исход неочекиван, израз *експериментална уметност* је таутологија, објашњава Брук. „У смислу 'експеримента' у коме се резултат неке активности не може предвидети, уметност не може а да не буде експериментална.“⁶⁰ Према његовом мишљењу, овај израз не описује једну одређену врсту уметности која се разликује од неке друге уметничке врсте, нити је могуће „прописати“ начин стварања експерименталног уметничког дела.⁶¹ За разлику од Доналда Брука, који тврди да је експериментализам суштинско својство уметности, композитор Боб Гилмор (Bob Gilmore) сматра да су само поједина уметничка дела „инхерентно, а не само привремено, експериментална“.⁶² Италијански

⁵⁸ Milan Damjanović, „Umetnost kao eksperiment“, op. cit., 261.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Donald Brook, „Experimental Art“, *Studies in Material Thinking*, 8, May 2012. <http://www.materialthinking.org>

⁶¹ Ibid.

⁶² Bob Gilmore, „Five Maps of the Experimental World“, in: *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*, Darla Crispin, Bob Gilmore (eds.), Leuven, Leuven University Press, 2015, 23–29.

теоретичар авангарде Ренато Пођоли (Renato Poggioli) указао је на подударност „estetičko-psihičkog trenutka eksperimenta i trenutka stvaranja“, истичући да експеримент претходи стваралачком чину, односно да „stvaralaštvo ukida i apsorbuje eksperiment u sebe. Eksperiment se stapa u stvaralaštvo, a ne stvaralaštvo u eksperiment.“⁶³

Међутим, када се у свакодневној пракси за неко уметничко дело каже да је експериментално, тада се не мисли на хеуристичку, експерименталну латенцију која лежи у самим основама стваралачког чина, на коју се указује у естетичким и филозофским расправама, већ се мисли на конкретан садржај дела и одступање од доминантних уметничких и естетичких конвенција. Дакле, експериментисање у уметности има и своју манифестну страну, као плодно тле за генерисање *новума*, проналажење, увођење нових поступака, концепата и стилова, а повремено и за дубоке промене парадигми. Управо од овог аспекта зависи да ли ће једно уметничко дело у одређеном времену стећи епитет експерименталног или не.

Овим смо појам експеримента пребацили на шири терен „реалности“, односно конкретног примењеног стваралачког поступка који одступа од норми. Конвенција и експеримент су, дакле, два комплементарна фактора уметничког развоја. Уметник *експериментатор/иноватор* не прати правила нити се потчињава конвенцијама, већ, попут научника, уноси „дух“ експеримента и „има потребу да се креће слободно на све стране, не осећајући се затвореним у ограде било којег система“.⁶⁴ Као својеврстан пут којим се ређе иде, експериментисање води нечем новом, при чему је ипак неизвесно хоће ли крајње одредиште бити вредно тог путовања.

⁶³ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, prevela Jasna Janićijević, Beograd, Nolit, 1975, 162.

⁶⁴ Бранко Павковић, „Експериментална филозофија“, у: *Филозофија науке*, Београд, Плато, 2007, 437.

Еспериментисање, дакле, има одлучујућу улогу у доласку нове естетике/поетике, али је такође, како подсећа Јохан Жирап (Johan Girard), и „изоловани, скривени“ моменат у развоју стваралачке праксе, новог решења.⁶⁵ Експериментисањем се установљује аутономни или апсолутно нов, „индивидуални“ код,⁶⁶ који „ne prethodi i ne čini njegovu spoljnu polaznu tačku, već je sadržan u samom delu“. ⁶⁷ У таквим случајевима, када уметник користи потпуно нове поступке а „delo toliko teži nezavisnosti od postojećih konvencija, da ustanovljava sopstveni komunikacioni sistem“,⁶⁸ долази се до „ефекта одступања“,⁶⁹ то јест до ситуације у којој је (експериментално) уметничко дело неразумљиво публици приликом свог првог представљања. „Ако eksperimentirati znači djelovati inovativno u odnosu na uvriježenu tradiciju, svako umjetničko djelo koje veličamo kao značajno na svoj je način bilo eksperimentalno“,⁷⁰ сматра Умберто Еко (Umberto Eco). Он чак предлаже и један интуитивни, социолошки оглед за доказивање експерименталности неког уметника:

Koliko je razumljiv? Odgovor 'nimalo' ne jamči da je umjetnik eksperimentalan, jer na kraju krajeva u pitanju može biti samovoljan diletant, ali nas svejedno navodi da počnemo istraživati moguću eksperimentalnost umjetnika o kome je riječ. Pisac može biti nerazumljiv jer ne zna gramatiku ili zato što namjerno krši (i neizravno prestrukturira) pravila tradicionalne gramatike.⁷¹

Уколико, дакле, експериментисање схватамо као супротност, односно отпор нормативном, наслеђеном, статичном, могли бисмо закључити, на

⁶⁵ Johan Girard, „Experimenting on Tape: Terry Riley and Steve Reich Respond to the Poetics of Indeterminacy“, *Tacet*, 2, 2012, 95–125.

⁶⁶ Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, sa italijanskog prevelar Mirjana Drndarski, Beograd, Nolit, 1977, 178.

⁶⁷ Ibid., 177.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Овај термин Еко преузима од руских формалиста. Детаљније у: *ibid.*, 89.

⁷⁰ Ibid., 301.

⁷¹ Umberto Eco, „Skupina 63, eksperimentalizam i avangarda“, prevela Morana Čale Knežević, у: *Šezdesete*, Irena Lukšić (prir.), Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2000, 302.

трагу Екове поставке, да су сви велики уметници *субверзивни* спрема свих вредности, односно да су у већој или мањој мери експериментатори.

У теоријским студијама о уметности XX века појам *експеримента у уметности* или *уметничког експеримента* најчешће се повезује с поетичким радикализмом, иновативним поступцима и смелим продорима на нове, неистражене уметничке терене. У свакој од ових употреба може се имати у виду позитивно или негативно значење, у зависности од тога да ли експеримент тумачимо као нешто вредно или, пак, као нешто што треба одбацити. Мада би било корисно појмовно одредити термин *уметнички експеримент* у односу на сваку појединачну уметност, упоредити „механизме“ и однос према естетичким нормама у поетском експерименту, ликовном, прозном и музичком, сматрала сам да је за ову уводну расправу упутније да предложим једну шему у којој бих издвојила три „стратегije“ продора експеримента у уметност, односно уметничко дело:

- 1) *експеримент у уметности* – експеримент као надпојам (надисторијска, надстилска и естетичка категорија) примењује се на све уметничке појаве и поступке који су у историји уметности имали карактер радикалне иновације, односно *разлике* у односу на естетичке и стилске норме и конвенције;
- 2) *уметничко дело као експеримент*, односно *експеримент као истраживање, отворено дело, не/анти-дело, концепт* – експеримент као једна од утемељујућих карактеристика и одредница авангардних и неоавангардних покрета.
- 3) *експериментално* као *поетички придев*, односно својство музике Џона Кејца у којој је резултат композиционог поступка непредвидљив.

У првом и другом случају ови изрази се користе као функционални, критички термини којима се квалификују уметничка збивања у одређеном контексту, док је треће одређење везано за Кејцово

индивидуално становиште, стваралачки поступак који је био врло особен, радикалан и, чини се, кључан у концептуалном преокрету ка новом уметничком искуству и пракси „проширене уметности“ или, како је то Филиберто Мена (Filiberto Menna) називао, идеологији естетичности током шездесетих и седамдесетих година прошлог века.⁷² Будући да музику ослобађа свих традиционалних детерминанти, Кејцов концепт експерименталног се разликује не само од високомодернистичког, западноевропског приступа музичком делу него и од праксе експериментисања са новим материјалима, инструментима, коју је и сам примењивао током тридесетих и четрдесетих година прошлог века.⁷³

2.3 Експериментализам

Како експеримент у свом значењу позива на промену и истраживање, самим тим су и манифестације експерименталних пракси разноврсне. Припадници различитих светова музике „мисле“ различито о експерименту и заступају различите *експерименталне приступе* – од експериментисања које претходи стваралаштву као припрема композиције, до тестирања онтолошких основа уметности и експеримента „који се стапа у стваралаштво“.⁷⁴

Мада је експеримент кључна одредница (нео)авангардне уметности, како запажа Ренато Пођоли, „*želja za eksperimentom nije ograničena samo na avangardne autore, niti eksperiment mora da rezultira revolucionarnim stilom ili konceptom*“. Потребно је, дакле, разликовати авангардни експериментализам од других врста експериментисања, а

⁷² Filiberto Menna, *Tekstovi o modernoj umetnosti*, prevod Milana Piletić i dr., Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1984.

⁷³ Cf. John Cage, „History of Experimental Music in the United States“, in: *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, 72.

⁷⁴ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, op. cit., 162.

посебно од површних експеримената „konvencionalnog umetnika“ и „formalističkih istraživanja tradicionalne umetnosti“.⁷⁵ Експериментално се одређује и као карактеристика постмодернистичке уметности.⁷⁶

Велике су разлике у намерама, концепцијама и изражајним средствима, те се *експериментализам* указује као чвориште, тачка конвергенције различитих, па и радикално опречних уметничких струја и естетика.⁷⁷ Управо та разноликост и многострукост уметничких резултата чини *експериментализам* у уметности и музици сложеним и разуђеним пољем, што је иницирало и „теоријско вишегласје“, плурализам приступа и теорија које их објашњавају. Стога сматрам да је најупутније *експериментализам* одредити као један радни, кровни концепт, оперативни оквир истраживања који омогућава да се под заједничком ознаком сагледају разноврсне, често радикалне поетике и уметничка дела и још разноврснија схватања о природи и смислу уметничког експеримента.

Експериментализам није одређен једном методом него се може разумети као истраживачки и методолошки отворена процедура/приступ, која није омеђена неким естетичким претпоставкама већ „трансгресира“, прекорачује норме и стилове. Као ознаку за неконвенционалну, радикалну, трансгресивну уметничку праксу, експериментализам проналазимо и у оним приступима уметничког деловања који нагласак стављају на модернистичку специфичност медија, као и тамо где се раскида са свим поделама међу уметностима; јавља се и у сврху оригиналности и ауторства, али и као тежња за поништењем модернистичких појмова субјекта и ауторства. Као врста плутајућег

⁷⁵ Ibid., 160, 163.

⁷⁶ Тако се у англосаксонској литератури „експериментална уметност“ често користи уместо термина авангардна и неоавангардна уметност/музика, а неретко замењује и појам постмодерне уметности.

⁷⁷ У речнику књижевних термина, експериментализам се одређује као „интелектуална/имагинативна/стваралачка активност која захтева истраживање нових концепата, техника, итд., а које превазилазе конвенцију“. J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Oxford, Wiley–Blackwell, 2013, 261.

означитеља чије значење варира у зависности од других операција означавања и (пре)расподеле у пољу конкретне уметничке праксе, експериментализам не указује на јасно одређен идентитет уметничког дела, већ на бројне апропријације и прилагођавања концепта експеримента у сфери уметности.

Разматрање експериментализма у музици претпоставља говор о хетерогеном пољу композиторских тенденција које успостављају различите категорије уметничког рада и деловања, води нас у разраду питања о односу између науке, технологије и уметности, о начинима на које су научно мишљење и слом хуманизованог субјекта динамизирали развој уметности и музике.

2.4 Експеримент/експериментално/експериментисање у музици

Као што је и у природним наукама одређење експеримента у сталном покрету, тако и у музици постоје различита схватања о природи и смислу експеримента и експериментисања. Бројне су могућности коришћења придева *експериментално*, који може да се везује и уз ауторе и уз дела. У литератури се термин *експеримент(ално)* најчешће објашњава односно *преводи* као: ново, авангардно, пронаучно, неконвенционално, трансгресивно, радикално, субверзивно... Експерименталним се означава оно што је не само различито него најчешће и потпуно супротстављено традиционалној, конвенционалној, академској уметничкој продукцији, односно оним тенденцијама које припадају доминантном уметничком току, а што се испоставља као узрок разних полемика и сукоба.

Мада се експериментални карактер истиче као суштинска карактеристика савремене уметности и музике, у одређеним музичким микрозаједницама (нпр. музичке школе и академије) професионални

музичари експериментисање схватају као негативну одредницу, која је у опозицији према *правом* стварању – извођењу/компоновању. Тумачећи експериментисање као активност којом се нешто испробава, покушава, односно као одређени методолошки поступак који није довршен, већ је „у процесу/транзицији/прелазном стању“,⁷⁸ многи музичари сматрају да се експериментисање не може узети као адекватан и „званичан“ приступ или начин уметничког понашања. Иако су спремни да експериментишу како би дошли до одређеног решења или резултата, многи извођачи и композитори који припадају академској заједници не воле да се „етикетирају“ као експериментални аутори, како то примећује Пауло де Асис (Paulo de Assis).⁷⁹ Као аргумент уметници често истичу да *знају* шта су њихови циљеви и шта желе да постигну. У том смислу, како објашњава овај аутор, експерименту се често придаје пежоративно значење, а свака намера увођења експерименталног приступа изједначава се с дилетантизмом и аматерским приступом. Како Де Асис примећује, са становишта доминантног концепта музичког дела, прихватање експерименталног приступа, а уз задржавање високих стандарда техничке припремљености и виртуозитета, чини се готово немогућим, чиме се онемогућавају и „стваралачке реконфигурације“⁸⁰ дела.

Овакав приступ категорији експеримента одражава модернистички однос између, с једне стране, званичне/доминантне уметничке традиције и естетичких канона, а са друге алтернативне/експерименталне/авангардне уметничке праксе које се одређују као нестабилне, критичке, субверзивне, будући да афирмишу могућности истраживања и дестабилизовања устаљених правила и норми. Док позиције центра заузимају оне институције, композитори и извођачи који „одржавају“ традицију, уметници који отворено заступају експериментални приступ

⁷⁸ John A. Walker, *Glossary of Art, Architecture and Design since 1945*, London, Library Association Publishing, 1992 (third edition), 78.

⁷⁹ Paulo de Assis, „Introduction“, in: *Experimental Affinities in Music*, Paulo de Assis (ed.), Leuven, Leuven University Press, 2015, 8.

⁸⁰ Ibid.

најчешће су активни на периферији и на местима удаљеним од институционалних позиција моћи.

Дакле, конотације термина експеримент(исање) у музици су толико разнолике да се сваки пут морају изнова одређивати. Било да се употребљавају у позитивном или негативном смислу, термини *експеримент*, *експериментално*, *експериментисање*, *експериментална музика* указују на нешто темељно различито и супротстављено стилским/естетичким конвенцијама и могу да упућују на:

- 1) дело или композиционо-технички поступак који одступа од очекиваних и стабилних вредности, односно *скок/искорак* у једно ново стање ума и сензибилитета;
- 2) музичке покрете и индивидуалне композиторске поетике у XX и XXI веку (Кејцово стваралаштво, америчка музика, електронска музика, *sound art*, жанр у популарној музици...);
- 3) примену и утицај технологије и научних метода у поступку компоновања;
- 4) импровизацију;
- 5) праксу „нижег реда“ и својеврсни аматеризам, на супрот „компетентном“ стваралачком поступку заснованом на знању и вештини;
- 6) испразно иновирање и „баратање“ музичким материјалом;
- 7) стваралачке покушаје који су остали недовршени, на нивоу експеримента, то јест нису досегли до музичког дела;
- 8) антиуметност/антимузику/метамузику...

Следећи трагове поменутих али и многих других значења и схватања које проналазимо управо у *преводу*, односно „вишку тумачења“ и синонимима којима аутори настоје да појасне шта подразумевају под експериментом/експериментисањем у музици, могли бисмо направити својеврсну *ману* значења појма која потврђује темељну хетерогеност дискурса о експерименталној музици. Експеримент се помиње у различитим контекстима, у чисто музичком смислу (усредсређено на

музичку материју), затим, као вредносна категорија (неретко друштвено непожељна), синоним за авангарду и оне поступке којима се „тестирају“ друштвене границе и канони, може да упућује и на ванмузичке елементе, итд.

Ако се окренемо самом композитору и његовом делу, у свакој епохи можемо пронаћи композиције које су довеле до стварања нових кодова и које би се стога могле означити као експерименталне. Другим речима, чини се да свака генерација композитора има своје *традиционалисте* и своје *експериментаторе* који су били субверзивни спрам свих вредности и тежили новим, друкчијим гледиштима, решењима и стратегијама, у супротности са уметничким идејама које су препознате и признате као владајуће у уметничкој и теоријској средини.

У том најширем смислу, *експерименталном* би се могла назвати она композиција која под истраживачку „лупу“ ставља конвенције, одступа од њих и открива нове кодове. Како истиче Лоренс Крејмер (Lawrence Kramer), „експериментална музика *пита* да ли нешто што је неуобичајено/рискантно може постати ствар уметности“:

Може ли се писати разумљива полифонија у четрдесет или чак шездесет независних гласова? Мотет Томаса Талиса [Thomas Tallis] *Spem in alium* (1575) и дело које је њим инспирисано *Missa sopra Ecco si beato giorno* (1565/66) Алесандра Стриђа [Alessandro Striggio], кажу – да. Може ли класична симфонија да заврши хорским ставом? Да ли је могуће компоновати помоћу дванаест тонова који се односе једино једни наспрам других? Шенберг [Schoenberg] је са својих *Five Piano Pieces* (1923) показао да може. Може ли плескање два пара руку у *Clapping Music* Стива Рајша [Steve Reich] генерисати полифонију која производи музику од звукова тела? *Clapping Music* Стива Рајша налази начин и ствара одсликану инверзију поликоралних ткања Талиса и Стриђа. Таквих примера има у обиљу у свакој епохи музичке историје, у свакој музичкој култури и субкултури. Многи од тих експеримената на крају произведу

нове норме. За боље и за горе, експеримент је детињство рутине.⁸¹

О експерименту/експериментисању је могуће говорити као о „древном“ приступу који се у сваком времену појављује и као „нов“, афирмишући не само одступање од конвенција, система очекиваног и традиције, него и делање по истинској мотивацији, са вером у уметност, као начином обнове света. Крејмер у овом објашњењу предузима и једно шире читање експеримента указујући и на изванмузички аспект проблема, односно на рецепцију (експерименталног) дела, његово дејство и друштвени смисао.⁸² Када се каже да је експеримент „детињство рутине“, то заправо значи да композитор, удаљавајући се од конвенција, ствара нова решења/правила за која очекује да ће се у наредном кораку апсорбовати по принципу инвенција–прихватање–апсорбовање. Другим речима, оно што је доживљено као експеримент, као модификовање „старих“ средстава до непрепознавања и њихово „усисавање“ у ново, у каснијем посматрању често се „кристализује“ у конвенцију, односно традицију.

⁸¹ Lawrence Kramer, „From Clockwork to Pulsation: Music and Artificial Life in the Eighteenth Century“, in: *Experimental Affinities in Music*, op. cit., 147–48.

⁸² Након што је Ханс Роберт Јаус (Hans Robert Jauss) увео појам рецепције у савремену књижевну теорију крајем шездесетих година XX века, упозоривши при томе на промену у схватању рецепције, која се више не сматра пасивним примањем, већ активном продуктивном делатношћу, студије рецепције задобијају важно место у савременим дискурсима теорије уметности. Међутим, важно је истаћи да је Гвидо Адлер (Guido Adler) још 1885. године у опсег музиколошких тема уврстио и питања која померају тежиште са продукције ка проблему разумевања музике у друштву и свему ономе што Валтер Бењамин (Walter Benjamin) и Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) називају *after-life* музичког дела. У свом круцијалном тексту *The Scope, Method, and Aim of Musicology* Адлер дефинише музикологију као науку која се бави аналитичким разматрањем музичког дела, али и његовог естетског дејства, и на тај начин, заправо, претпоставља дијалогски однос између дела и публике, истичући, између осталог, да се „истраживач бави с једне стране уметничким делом, а с друге субјектима који перципирају уметничко дело“. Erica Mugglestone and Guido Adler, „The Scope, Method, and Aim of Musicology“ (1885), *An English Translation with an Historico-Analytical Comentary, Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1981, 11.

У даљем развоју музикологије начелно су артикулисана два приступа истраживању рецепције – с једне стране, емпиријско истраживање реакција слушалаца, а са друге, проучавање историје извођаштва, критике, деловања дела...

И Умберто Еко, са понешто другачијим закључцима, сматра да је питање рецепције дела, дејства које оно производи, од суштинске важности у разматрањима експериментализма. О експерименту је, сматра аутор, могуће говорити и с аспекта његовог прихватања и укључивања у културне токове. Према Ековом мишљењу:

ono što sociološki – ako ne i tekstualno – obilježava eksperimentalnog autora [...] jest *nastojanje da ga prihvate*. On krši pravila, ali u rekao bih pedagoškoj namjeri, da bi pridobio. San je eksperimentalnog autora da njegovi eksperimenti vremenom postanu propis.⁸³

Еко надаље упозорава да о експерименталном квалитету уметника треба процењивати на основу уметничког дела, а не на основу поетике, „jer se može mnogo htjeti, a malo postići“.⁸⁴ То значи да експериментисање као *по(ј)етички догађај* мора бити подржано експериментисањем као *праксом*.

Анализом хоризонта очекивања,⁸⁵ који обухвата међуоднос дела (његовог деловања) и очекивања публике, заснованих на дотадашњем искуству и конвенцијама, односно утврђивањем у којој су мери савременици спремни да прихвате одређено дело и на који начин процењују да ли је нешто манифестација новине, открива се оно што је у делу ново и неочекивано.

⁸³ Umberto Eco, „Skupina 63...“, op. cit., 302.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Према Јаусовој теорији, карактер рецепције дела зависи од подударана његовог деловања са укусом публике, или, према терминологији овог аутора, хоризонтом очекивања. Јаус уводи појам *хоризонта очекивања* као „система онога што дело очекује од својих читалаца и система оних очекивања са којима читалац приступа делу“. Док је онај систем у делу сталан и непроменљив, овај везан за читаоца мења се непрекидно. У узајамном деловању ова два система обликује се рецепција. Hans Robert Jauss, *Estetika recepcije: izbor studija*, prevela Drinka Gojković, Beograd, Nolit, 1978, 62.

2.5 Експериментална музика

Значењска мрежа коју појам експериментална музика покрива често претпоставља дискурс о различитим позицијама, канонима, компетенцијама, преступима, искључењима, границама, поделама између експеримента и конвенције (традиције), експеримента и импровизације, експерименталне музике и авангардне музике, музике и *sound art*-а, итд. Ипак, у савременом тренутку одредница о експерименталној музици осетно је другачија у односу на модернистичку, будући да се бинарне опозиције све више разграђују и разигравају диференцирањем уметничких и музиколошких сцена. С једне стране, експерименталном музиком називају се различите праксе рада са звуком које се одвијају изван академских институција и углавном независно од државних субвенција и културне политике (Пример 1а), док са друге експериментализам као врста „заштићеног подручја“ све више улази у чврсте структуре универзитетског дискурса (Пример 1б).

Пример 1: Експериментална музика, два приступа одређењу

1а





Будући да пракса експериментисања у музици представља једну врсту престапа у односу на научни хоризонт традиционалне музикологије, ова проблематика се посматра као историја Другог и дуго није имала статус музиколошки релевантне теме. Линеаран начин размишљања својствен традиционалној музикологији ставља тежиште на правилности и стабилне црте, узор и каноне, пре него на оно експериментално, неочекивано, квалитативно и духовно ново што прелази границе стила. О експериментисању се индиректно сазнаје из оних текстова у којима се разматра колико једно дело или уметник настављају традицију, а у којој мери прекорачују правила и доносе нове импулсе.

Тек када је музикологија изборила право да постави питања о себи као науци, почела је интензивније да се бави и експериментом у музици. Лоренс Крајмер, један од првих представника *нове музикологије*, „која почива на критицизму третираном у смислу интерпретативног контекстуалног приступа значењу музике“, ⁸⁶ бавио се и проблематиком експерименталне музике у XVIII веку, о чему ће бити речи нешто касније.

⁸⁶ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визија*, Београд, Завод за уџбенике, 2007, 24.

У зборнику *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, у ком је смисао дотадашњих расправа о утицају и канонима доведен у питање, Роберт Морган (Robert Morgan) разматра „дисонантне гласове“ са маргине дисциплине и предлаже отварање канона према плурализму савремене музике (Бузони, Кауел, Кејџ).⁸⁷

У музикологији нема много студија посвећених феномену експеримента у једном ширем смислу. Чини се заправо да се музиколошки поглед досада недовољно задржавао на подручју филозофије експеримента и експерименталне праксе кроз музичку историју. Оно што бисмо данас могли назвати студијама експерименталне музике везује се првенствено за истраживање музике XX и XXI века. У Европи се ова тема разматра углавном на бази изучавања праксе и поступака у електроакустичкој и електронској музици, а у новије време и у области извођаштва, акустичке екологије, режима слушања, итд.

Ипак, питањем експерименталне музике највише су се бавили амерички музиколози, а у контексту разматрања експерименталне традиције у америчкој музици, и првенствено Кејџове уметничке праксе. У великој мери је и сама музикологија допринела томе да је Кејџов експериментални покрет, како Џорџина Борн (Georgina Born) тврди, оквир (призма) кроз који се експериментализам разумева на глобалном нивоу.⁸⁸ И одсуство одреднице у *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* посредно потврђује да је посредни првенствено амерички феномен и да је расправа о појму отворена са америчке „стране“.

Дакле, одредница експериментална музика појављује се само у енциклопедији *The New Grove Dictionary of American Music*. Овим термином Џон Роквел (John Rockwell) одређује „традицију двадесетовековне музичке праксе (углавном америчке, али не искључиво),

⁸⁷ Katherine Bergeron, Philip V. Bohlman, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, Chicago–London, The University of Chicago Press, 1992, 5.

⁸⁸ Georgina Born, „Musical Modernism, Postmodernism, and Others“, in: *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, Georgina Born and David Hesmondhalgh (eds.), Berkeley, University of California Press, 2000, 20.

чија је основна карактеристика непрекидно трагање за радикално новим начинима компоновања, стварања и разумевања музике“.⁸⁹ Мада указује и на везе с научним експериментом, посебно у области електронске и компјутерске музике, Роквел одмах додаје да „право значење експерименталне музике превазилази научно експериментисање и наговештава неспутану спремност да се испитају границе музике“.⁹⁰ Роквел надаље истиче да је експериментална музика израсла као реакција на романтичарску естетику и концепт ремек-дела, у чему су видљиви трагови полемике између америчке и западноевропске музичке традиције. Роквел указује на формално-техничке поступке експерименталних композитора чији је стваралачки хабитус изразито антитрадиционалистички, а у стратегије одступања од очекиваних становишта и поступака убраја и редукцију средстава, поједностављење композиционе технике које води у правцу подстицања неодређености и импровизације, примену графичке нотације и вербалних партитура. Услед тежње ка де(кон)струкцији традиције експериментални композитори су спремни да преузимају идеје из других уметности и да проширују домен деловања изван музике.⁹¹ Управо су та прекорачења омогућила мењање границе (експерименталне) музике у њеној унутрашњости и стварање једног проточног, покретљивог простора у коме је било могуће да на линији од Чарлса Ајвза, преко Хенрија Кауела и Едгара Вареза, Џон Кејц учини крајњи корак да би се досегло ново „експериментално“ усмерење у музици, након чега се чинило да је музика као строго медијски одељена пракса „одсањани сан“.

Иако би требало да послужи као полазиште за отклањање недоумица о значењу термина, одредница о експерименталној музици у *The New Grove Dictionary of American Music* можда још боље сведочи о

⁸⁹ John Rockwell, „Experimental music“, in: *The New Grove Dictionary of American Music*, Vol. 2, Stanlie Sadie (ed.), London, Macmillan Press Limited, 1986, 91.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

томе да експериментална музика нема свој кохерентан стилистички ни идеолошки развој, нити постоји хомогена историја експерименталне музике чак ни унутар америчке традиције. Термин *експериментална музика* се користи као збирна, дијахронијска одредница за најразличитије музичке праксе и појаве. У најопштијем смислу, термин би се могао одредити у два значења која су комплементарна и објашњавају различите аспекте појма: 1) као историјска/хронолошка одредница (шире одређење), 2) као поетичка/стилска категорија (уже одређење).

Експериментална музика и за Кејџа има двојако значење. Преко ове речи Кејџ узима у обзир свеукупну историју америчке музике од Чарлса Ајвза, то јест амерички вид експериментализма који стоји насупротив „истрошеном“ европском наслеђу. Промишљајући историју развоја америчке музике у тексту *History of Experimental Music in the United States*, он указује на то да „Америка има повољну интелектуалну климу за радикално експериментисање“ али и да је институционална и финансијска подршка често изостајала.⁹² Категоријом експеримента Кејџ је био заокупљен на један сасвим посебан начин, те у овом тексту објашњава у чему се састоји „специфична разлика“ између концепта експеримента, као једног од темељних појмова у његовој стваралачкој поетици, и експеримента као ознаке за бројне иновације у музици америчких композитора током прве половине прошлог века, а које означава као припаднике америчке експерименталне традиције. Истичући да „експериментално подразумева нове елементе у музици“,⁹³ Кејџ издваја препарирани клавир за који је и сâм компоновао, затим кластере Леа Орштајна (Leo Orstein; 1895–2002), резонанце Дена Радјара (Dane Rudhyar; 1895–1985), „тек клавир“ (tack piano) Луа Херисона (Lou Harrison; 1917–2003), „клизације“ тонове Рут Крафорд (Ruth Crawford;

⁹² John Cage, „History of Experimental Music in the United States“, op. cit., 73.

⁹³ Ibid.

1901–1953), микротонове и *нове* инструменте Хенрија Кауела. У овом Кејцовом исказу, који Боб Гилмор означава као *меку* (*soft*) дефиницију експерименталне музике,⁹⁴ инсистира се заправо на две ствари: на хронолошком и националном критеријуму, и на експериментисању на плану изражајних средстава, језика и израза.

Другим пак значењем Кејц објашњава сопствену уметничку праксу, која се одваја од оног што је модернистички, иновацијски експеримент. Године 1955. у тексту *Experimental Music: Doctrine* записао је да се израз експериментално прихвата „*pod uslovom da se ne shvati kao opis jednog čina koji kasnije treba prosuditi kao uspeo ili neuspeo, već jednostavno kao čin čiji je ishod neizvestan*“.⁹⁵ Овим одређењем природе експерименталне акције, експериментална музика је понела и једно сасвим ново и оригинално значење. Као што ћемо видети, ово Кејцово одређење, које Гилмор тумачи као *тврду* (*hard*) дефиницију⁹⁶ експерименталне музике, убрзо је постало *узорно* за многе уметнике и тиме веома заслужно за експанзију у употреби појма у америчкој критици, музикологији и теорији уметности, док се данас, чини се, кроз рецепцију Кејцовог експериментализма прелама сва сложеност питања идентитета америчке музике и уметности.

Након указивања на ову крајњу тачку коју је концепт експеримента досегао у Кејцовом деловању, неопходно је начинити екскурс у историју, којим ћемо осветлити историјске, филозофске и научне основе експеримента које су подстакле велике могућности истраживања и нових продора у музици и уметности XX века.

⁹⁴ Bob Gilmore, *Five Maps of the Experimental World*, op. cit., 25.

⁹⁵ John Cage, „Eksperimentalna muzika: doktrina“, op. cit., 27.

⁹⁶ Bob Gilmore, op. cit., 25.

2.6 Рађање модерног експериментализма

Екскурс у историју генезе представа и идеја о експерименту, као једном од видова човековог настојања да стварност спозна и истражи је, омогућава нам не само улазак у свет представа одређене епохе него, сведочећи истовремено о променљивој суштини овог појма, доприноси бољем разумевању његове транспозиције у поље уметности.

У дугој историји раздвајања природног и друштвеног поретка, а која се заправо може тумачити као историја човековог напора да пронађе поуздане ослоњце спознаје, од преднаучног духа и алхемије па све до научног духа рођеног из „борбе“ с природом (против природе), мењао се и концепт експеримента. Управо разматрање генезе овог појма показује да су уврежене тврдње да је Франсис Бејкон (Francis Bacon; 1561–1626) отац и гласник нове експерименталне методе, а Галилео Галилеј (Galileo Galilei; 1564–1642) њен први извршилац ипак само „мит“, неоправдан колико и истрајан.⁹⁷

Појам експеримента има дугу и богату историју, која сеже до античке Грчке. Иако стари Грци нису имали идеју о рационалности и научности каква је у основи модерне науке, тежња ка рационалном знању, ка *епистеме*, насупротив митском, непоузданом сазнању јавила се још у то доба. Дакле, мада се модерни појам експеримента битно разликује од античког, важно је рећи да се у античкој Грчкој експериментисало (у модерном смислу те речи) у складу с техничким ограничењима оног времена, премда се ти експерименти нису подразумевали под појмом науке. Тако је, на пример, Платон – који је иначе сматрао да се право сазнање налази међу идејама, до којих

⁹⁷ На пример, у *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy* истиче се да се експеримент „као специфична категорија научне активности“ појавио тек у научној револуцији у XVII веку. *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Professor Edward Craig and Edward (eds.), London, Routledge, 2000, 167.

долазимо умом, без искуства – у свом кључном делу *Држава* указао на нијансе овог појма блиске модерном схватању експеримента. Описујући акустичке експерименте, односно рад оних који мере однос чујних сазвучја и звука вибрирајућих жица, он користи реч *мучити* жице (испитати мучењем),⁹⁸ како би нагласио своју забринутост за то да ли права суштина природних појава може бити разоткривена уз помоћ технике, а у процесу који подсећа на извлачење признања мучењем. Сличну недоумицу – да ли експеримент открива тајне природе или ставља човеков одговор у њена уста – имаће и тзв. отац експерименталне методе Франсис Бејкон, говорећи о експериментисању као о „мучењу“ (*vexation*) и владању над природом.

Својом етимологијом појам експеримента опомиње на изворну концепцију која се односи на *искуство* и *покушај* (*оглед*). Током историје, категорија експеримента приписивана је различитим облицима човековог деловања, а у свим употребама издвајају се значења која се односе управо на ова два комплементарна феномена. У основи речи експеримент је глагол *experiri*, који у латинском речнику на првом месту значи: искусити, кушати, покушати, усудити се, стећи искуство, учинити неку радњу којом настојимо нешто да проверимо.⁹⁹ Закључујемо, дакле, да по свом изворном значењу *experimentum* значи утврдити неко сазнање до ког се долази директним, непосредним искуством, чулним опажањем, провером, покушајем. Насупрот априорним, нужно истинитим чињеницама, *experimentum* подразумева *преднаучну* спознају у којој се до сазнања – апостериорних и контингентних чињеница – долази искуством, тј. емпиријским путем.

Ова условна двозначност појма задржана је током средњег века, када су се термини *experimentum*¹⁰⁰ и *experientia* користили синонимно за

⁹⁸ Cf. Platon, *Država*, превели dr Albin Vilhar i dr Branko Pavlović, peto izdanje, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002, 224.

⁹⁹ *Речник филозофских појмова*, Арним Регенбоген и Уве Мајер (ур.), превео Александар Гордић, Београд, Bigz Publishing, 2004, 160.

превод грчког, Аристотеловог термина *empereia* (εμπειρία), који означава „знање стечено искуством“ (Пример 3). Аристотел је сматрао да свако знање има свој почетак у сензацији, чулном опажању (грчки *aisthesis*, средњовековни латински *sensus*), које уз помоћ памћења постаје искуство – *empereia*, из ког потом произлазе принципи уметности и науке:

Tri su stupnja kroz koja čulno opažanje mora da prođe, da bi pripremilo saznanje principa. Prvi stupanj je pamćenje, koje filozof svodi na trajanje senzacija. Drugi stupanj je iskustvo, koje priprema polaznu tačku za stvaranje univerzalnog pojma – dok je treći stupanj pojam, koji sadrži ono što je opšte u množini pojedinačnih stvari. Pojam je princip umetnosti, kad se odnosi na bića koja postaju i nestaju. Međutim, pojam je princip nauke, kad se odnosi na saznanje realnosti.¹⁰¹

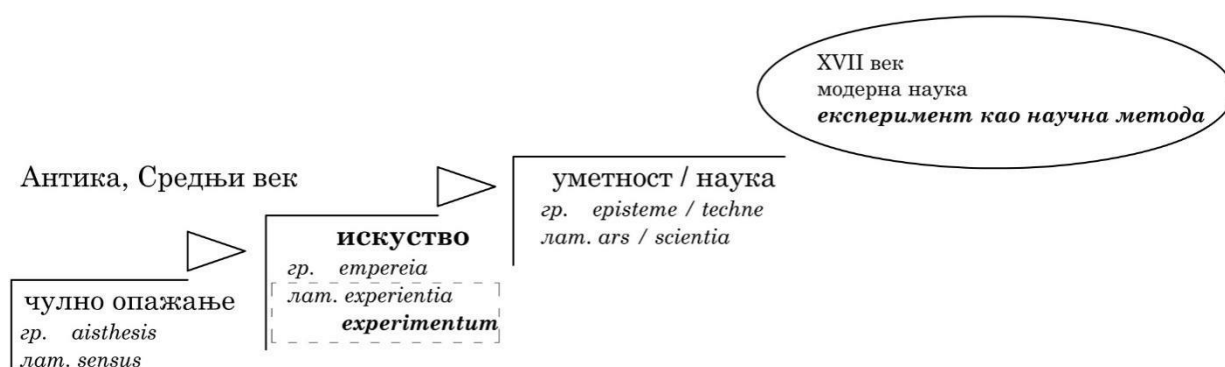
У контексту аристотеловске епистемологије и њене средњовековне рецепције, термини *experientia* и *experimentum* означавају имплицитно, емпиријско знање, стечено чулном перцепцијом, и посебно су се користили у дискурсима филозофије и медицине. Појединачне ствари се опажају чулима, тј. нужним начином, док се наука састоји у сазнању општег, универзалног. А општи појмови, према Аристотелу, не могу бити чулно опажени.¹⁰²

¹⁰⁰ Реч *experimentum* (*probatio, temptatio, periculum*) у средњовековном латинском језику била је синоним за *experientia* (*peritia, usus, notitia*). Све ове речи (*experimentum, expertus, experientia*) и реч *periculum* (покушај, опасан подухват) имају заједничко индоевропско порекло и деле исти корен – *per*, грч. *peira* (πειρία), енгл.: *peril, piracy, fear*, нем.: *Gefahr*. У медицинским рецептима често је употребљаван исказ *Experimentum est*, што је значило да је лек успешно тестиран. Експеримент је употребљаван за оне поступке у којима су, пред сведоцима, емпиријским путем откриване контингентне чињенице (а не нужне), дакле нешто што је могло да буде и другачије, и што се није могло рационално образложити. Cf. Robert Halleux, „Theory and Experiment in the Early Writings of Johan Baptist Van Helmont“, in: *Theory and Experiment. Recent Insights and New Perspectives on Their Relation*, Diderik Batens and Jean Paul van Bendegem (eds.), Dordrecht, Boston, Lancaster, Tokyo, D. Reidel Publishing Company, 1988, 95.

¹⁰¹ Аристотел, Друга аналитика, *Organon*, превела др Ксенија Атанасијевић, Београд, Кultura, 1971, 368.

¹⁰² Cf. *Ibid.*, 317.

Пример 2: Порекло и значење термина *експеримент* кроз историју



О употреби термина *experimentum* у контексту постаристотеловског средњовековног дискурса сазнајемо и из написа о музици из раног XIV века. Теоретичар Феликс Диергартен (Felix Diergarten) прати рану историју термина *experimentum* у средњовековном музичком извођаштву, које је према средњовековној теорији¹⁰³ сврставано у механичке вештине/уметности.¹⁰⁴ Истражујући овај концепт на основу написа *Notitia artis musicae* (1321) Јоханеса де Муриса¹⁰⁵ (Johannes de Muris), аутор настоји да одгонетне значење латинског исказа *omnis ars ex experimentis dependeat* (сва уметност зависи од експеримента).¹⁰⁶ На први поглед, овај де Мурисов исказ је врло сродан модернистичком разумевању експериментализма, као авангардног преступа и кршења уметничких конвенција.¹⁰⁷ Међутим, да бисмо га на прави начин протумачили,

¹⁰³ Стварање и извођење музике називане су механичким вештинама док је наука о тоновима, њиховим математичким односима и метафизичким основама чинила део квадравијума, а у оквиру слободних вештина/уметности.

¹⁰⁴ Felix Diergarten, „*Omnis ars ex experimentis dependeat: ‘Experiments’ in Fourteenth-Century Musical Thought*”, in: *Experimental Affinities in Music*, op. cit., 42–63.

¹⁰⁵ Де Мурис је рођен у Нормандији око 1290. године. Био је математичар и астроном, деловао је на Париском универзитету у раном XIV веку. Његови текстови о музичкој нотацији и пропорцијама сачувани су у расутим рукописним изворима у знатно већем броју него радови других музичких теоретичара између 1200. и 1500. Написао је и књигу под називом *Уметност нове музике (Ars Novae Musicae)*. Cf. Džeremi Judkin, *Muzika u srednjovekovnoj Evropi*, prevela Ivana Perković, Beograd, Clio, 2003, 484.

¹⁰⁶ Ibid., 42.

¹⁰⁷ Ibid.

неопходно је најпре разумети епистемолошке принципе од којих су могла да полазе емпиријска сазнања и теорије у XIV веку.

Де Мурисова студија *Notitia artis musicae* један је од вредних примера музичке теорије из XIV века, која сведочи о вокалној извођачкој пракси у којој је граница између компоновања, импровизације, орнаментације и извођења била врло нестабилна и порозна. Реч је о тзв. менталном контрапункту (*contrapunto alla mente*), односно о полифоном певању (импровизацији/извођењу) на основу „менталне збирке модела“ до које се дошло путем искуства. Певачи би најпре учили једноставне примере на основу књиге гласова (*cantare super librum*), док су богатије контрапунктске обрасце усвајали кроз праксу (*experimentum*). Де Мурис тако прави разлику између образованих музичара (*musicus*) и искусних певача (*cantor*). Док *theorici* подучавају, *practici* имају само практична знања и вештине, не и теоријска.¹⁰⁸ Огромним пољем флоридуса, на коме се заснивала вокална извођачка пракса, певачи су овладавали путем *experimentuma*, а не учењем правила,¹⁰⁹ што значи да су *експерти* (*expertus*) заправо практичари, они који „имају искуства и знају како, али не знају зашто“.¹¹⁰ Према томе, можемо закључити да је ментални контрапункт, попут усменог дискурса, не само олакшавао меморисање него је омогућавао и генерисање „бескрајних“ образаца и напева унутар могућих токова. Де Мурисова тврдња да „*experimentum* ствара експерте, ауторитете“¹¹¹ може се односити и на савремену извођачку праксу; успешнији су они који имају више практичног искуства и знања од оних који владају једино теоријом.¹¹²

¹⁰⁸ Ibid., 45.

¹⁰⁹ Cf. *ibid.*, 57.

¹¹⁰ „*Experti enim ipsum quia sciunt, sed propter quid nesciunt.*“ Ibid., 48.

¹¹¹ Ibid., 58.

¹¹² Ова запажања да су термини експеримент, искуство, експерт из исте породице латинских речи, отвара могућност да се тумаче као различите стране истог. Термине *experimentum* и *experientia* не треба разумети једино као „нешто искусити“, већ и у смислу „имати искуство“, тј. бити обучен, увежбан, попут музичара који су били вешти да изводе полифонију. Cf. *ibid.*

Следећи Аристотелову епистемологију, *experimentum* и *experientia* означавају имплицитно, практично знање (експерта), које прераста у експлицитно у комбинацији с теоријском и методолошком рефлексijом, да би постало уметност и наука у Аристотеловом смислу.¹¹³ Следствено томе, Де Мурисов исказ *omnis ars ex experimentis dependeat* значи да свака уметност почива на искуству, у смислу тога да је искуство, као лични хабитус, талог практичног знања.

Аутор поставља хипотетичко питање: шта би Де Мурис и Аристотел могли да кажу онима који су данас заинтересовани за експериментисање и истраживање у уметности. Најпре би се обратили научнику у нама, саветима да треба проверити да ли је језик науке преводив на језик искуства. А потом би уметнике у нама упозорили на наивни емпиризам, да у погледу извођења не постоји нешто као пустити музику да говори сама о себи. Аристотел и Де Мурис би инстинстирали на томе, закључује Диергартен, да ниједно искуство не почиње од „табуле разе“, с празног места, већ или из конкретне теорије или из имплицитног, прећутног знања.¹¹⁴

Иако би се на основу Де Мурисовог трактата можда могло закључити другачије, раздобље средњег века у ком је овај текст настао није био доба искуства. Доминирало је схоластичко знање, а изучавање светих текстова чинило је главни извор сазнања. Ипак, борба за аутономију модерне науке, која ће довести и до промена у схватању експеримента, почиње управо још у то доба. Тако, на пример, у XIII веку Тома Аквински (Tommaso d'Aquino; 1225–1274) у својој *scientia experientie* и Роџер Бејкон (Roger Bacon)¹¹⁵ у *scientia experimentalis*¹¹⁶ разликују: 1)

¹¹³ Cf. *ibid.*

¹¹⁴ Cf. *ibid.*

¹¹⁵ Роџер Бејкон (око 1212 – после 1292), један од најзначајнијих мислилаца средњег века, веома се интересовао за науку и експеримент. Сматрао је да сазнање, искуство и овладавање световним води спознаји Бога. Настојао је да путем експеримента докаже његово постојање. Тежио је да природним наукама проникне у Свето писмо.

¹¹⁶ Реч је о шестој књизи његовог чувеног дела *Opus Maius*, насловљеној *Експериментална наука*.

experientia, према аристотеловском значењу, и 2) *experimentum* као научну методу засновану на искуству, која укључује артифицијелно произвођење експерименталних појава у лабораторијама, уз помоћ техничких инструмената. Према Роџеру Бејкону, експеримент укључује елемент непосредности, омогућавајући људском интелекту да трансцендира границе научног дискурса кроз божанску инспирацију. Он описује искуство и експеримент као тренутке када божанска инспирација интервенише и прекида рационалну аргументацију кроз неку врсту епифаније.¹¹⁷

Док одређени теоретичари сматрају да је управо Роџер Бејкон антиципирао лабораторијске експерименте модерне истраживачке науке, Хајдегер (Martin Heidegger) истиче да овај „средњовековни схоластичар [...] остаје само настављач Аристотела“.

И ако Роџер Бекон већ захтева *experimentum* – а захтева га – тада он под експериментом не подразумева научни експеримент као метод истраживања, већ уместо *argumentum ex verbo* захтева *argumentum ex re*, уместо расправљања о доктринарним мишљењима захтева посматрање самих ствари, то јест аристотеловску *empereiu*.¹¹⁸

Experientia, као сазнање, „посматрање самих ствари, њихових својстава и промена под променљивим условима“,¹¹⁹ коју је схватао још Аристотел, разликује се од истраживачког експеримента, од науке као истраживања. А експеримент постаје могућ тек када се, како Хајдегер објашњава, „сазнање природе претворило у истраживање“.¹²⁰

¹¹⁷ Cf. Jeremiah Hackett, op. cit.; Milan Uzelac, *Istorija filozofije I-II*, Vršac, Visoka strukovna škola za obrazovanje vaspitača, 2003, 310–313.

¹¹⁸ Мартин Хајдегер, „Доба слике света“, у: *Шумски путеви*, превео с немачког Божићар Зец, Београд, Плато, 2000, 65.

¹¹⁹ Ibid., 64.

¹²⁰ Према Хајдегеру, наука је карактеристична појава новог века, а њена суштина је у истраживању. „Само зато што је у својој суштини математичка, нововековна физика може бити експериментална.“ Ibid.

Тек када је у хуманизму човек изборио позицију *субјекта* властите акције,¹²¹ постао је могућ и научни, истраживачки однос према природи, на који упућује Хајдегер. А тиме је постала могућа и нова улога експеримента у модернизацијском процесу „рашчаравања“ света и владања природом. Највише изгледа да сазри и продуби се као *animal rationale*, разумно и рационално биће, субјект има када истражује и размишља о објекту.¹²² Први европски *мислилац субјекта* Рене Декарт¹²³ (René Descartes; 1596–1650) сматрао је да човек мора да на основу знања овлада природом, односно да самога себе учини господаром и власником природе.¹²⁴ Како је субјект сазревао, тако је сазревало и његово обраћање природи, а потом и суочавање са собом у природи и култури. Разум тако постаје инструмент посредством ког човек овладава не само природом већ и људима.¹²⁵

Истраживање природе сводило се на искуствено познавање, „помоћу искуствених појмова“, све негде до почетка XVII века, када се, с развојем рационализма и емпиризма, наука више није могла поистоветити с грчким сазнањем или са схоластичким учењем. Заговарајући експеримент као једини могући начин „велике обнове знања“, а у смислу истраживања природних феномена, оснивач емпиризма Франсис Бејкон је међу првима учинио одлучујући корак од „наивног“ до научног искуства. Придајући велики значај емпиријском изучавању природе, он полази од чулног опажања, чињеница, и

¹²¹ Како запажа Душан Пирјеvec, човек није увек био субјект властите акције, он је „morao prethodno biti postavljen na to privilegovano mesto“. Човек добија значење субјекта тек као *animal rationale*, разумно и рационално биће. Dušan Pirjevec, „Svet u svetlosti kraja humanizma“, *Treći program*, 1, 1969, 164.

¹²² Cf. Gaston Bašlar, op. cit., 134. Хуманизам је пресудно везан за промену и значење термина субјект и објект. Ова промена у значењу збива се као историјски догађај, као долазак новог света, у ком је човек могао да се појави као субјект.

¹²³ Декарт се сматра творцем рационализма.

¹²⁴ „Учинити себе господарима и власницима природе“ („se rendre comme maîtres et possesseurs de la nature“). Cf. Dušan Pirjevec, „Svet u svetlosti kraja humanizma“, *Treći program*, 1, 1969, 173.

¹²⁵ Критику еманципаторског потенцијала просветитељског етоса и представа о равноправности друштва извели су бројни мислиоци, попут Ничеа (Friedrich Nietzsche), Хајдегера, Адорна (Theodor Adorno), Маркузеа (Herbert Marcuse).

непосредног искуства, из чега потом изводи закључке и долази до одређених законитости.¹²⁶ Бејкон је 1620. године у својим теоријским радовима прецизирао значења и имплицитно присутне разлике у употреби термина искуства и експеримента, а ову разлику је објаснио у свом најзначајнијем делу *Novum Organum* (1620) следећим речима: „Preostaje najobičnije iskustvo, koje se, kad se na njega naide, naziva slučajem; ako se za njim traga, naziva se eksperimentom.“¹²⁷

Експериментисање на које указује Бејкон врста је праксе која „отвара“ могућност истраживања али и системске контроле природних процеса. Овим термином се, дакле, више није могло означавати „nepromišljeno kretanje koje, po principu pokušaja i pogreške, dovodi do uspeha ili neuspeha.“¹²⁸ Нескривена претензија модерне науке да истраживањем природе заправо овлада природом довела је до крупних методолошких промена и разграничења између:

- 1) „чистог искуства“, посматрања природних појава, односно искуствених метода које немају експериментални карактер, тј. нису јасно методолошки дефинисане, и
- 2) вештачки постављене емпиријске ситуације у контролисаним условима, тј. методолошки уређене експерименталне процедуре.¹²⁹

Дакле, време „usamljenih i čudnih eksperimenata“¹³⁰ било је превазиђено, а у склопу нове научне парадигме и новог (само)одређења науке, насталог у споју емпиризма и математике, и експеримент добија нов идентитет

¹²⁶ Емпиристи су сматрали да се ствари могу сазнати ослањањем на чула, тј. на искуство. Закључци се заснивају на искуственим подацима, на ономе што се емпиријски може посматрати и доказати.

¹²⁷ Francis Bacon, „Novi organon“, у: *Istinita uputstva za tumačenje prirode*, превео Milan Miletić, Beograd, Službeni glasnik, 2009, 80.

¹²⁸ Milan Damnjanović, *Problem eksperimentalne...*, op. cit., 42.

¹²⁹ Cf. Sabetai Unguru, „Experiment in Medieval Optics“, in: *Physics, Cosmology and Astronomy 1300–1700*, Sabetai Unguru (ed.), Dordrecht–Boston–London, Kluwer Academic Publishers, 1991, 163.

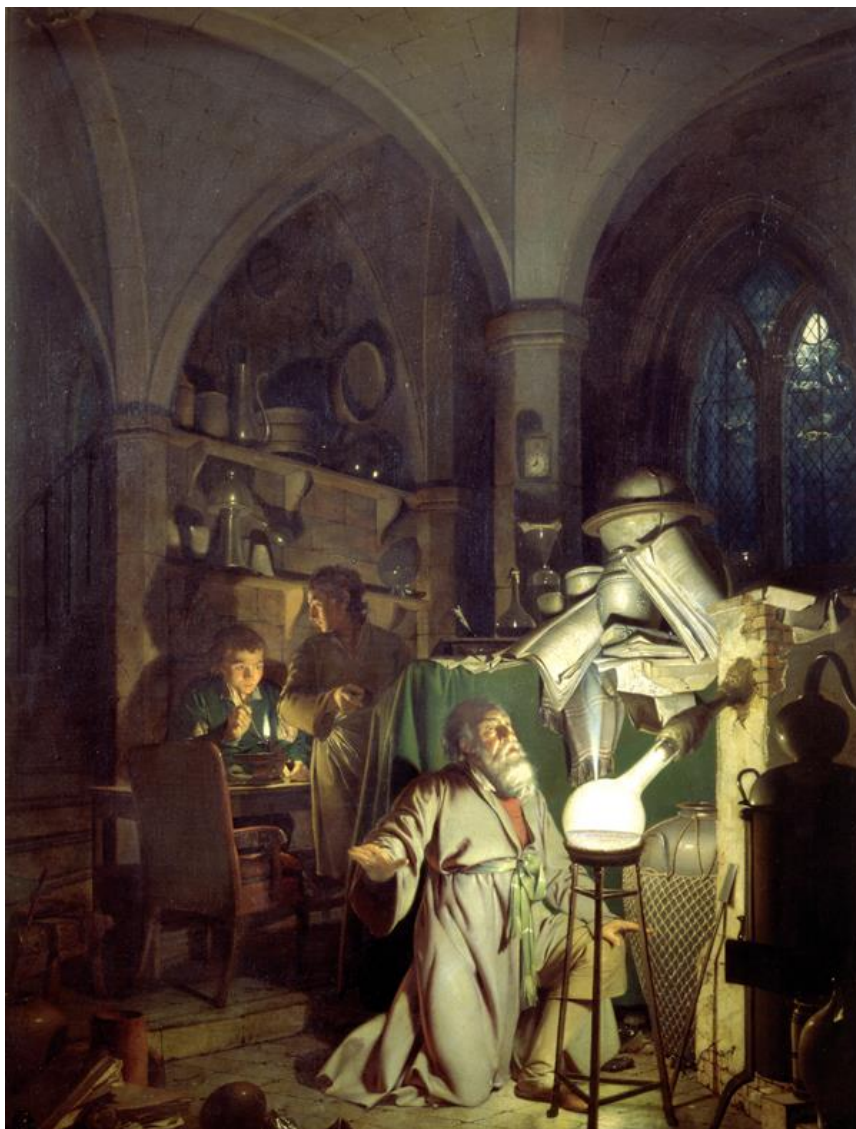
¹³⁰ Gaston Bašlar, op. cit., 9.

једне динамичне категорије, а према Бејконовој формули: *experientia quaesita = experimentum*, односно експеримент је искуство за којим се активно трага.¹³¹ Бејконово схватање улоге експеримента у произвођењу нових спознаја испоставиће се као отисна тачка на којој је започео нов живот експеримента у оквиру процедуралне презентације научних резултата.

Виђење експеримента у нововековном научном кључу довело је до кристалисања разлике, односно де(ре)конструкција појмовног и терминолошког пара: искуство-експеримент, а који су се до тада користили као синоними. Упостављање искуства и експеримента као две међусобно несводиве сфере човековог деловања у тежњи да захвати спољашњи свет довела је и до семантичких промена – термин *experimentum* почиње много чешће да се употребљава као ознака за оглед, покушај (тј. научну процедуру), у односу на термин *experientia*.¹³² Како су методе научног експериментисања великом брзином развијане и „теоретизоване“, тако је и експеримент убрзо заузео важно место у вокабулару модерних природних наука. А утицајна дефиниција Франсиса Бејкона, да је експеримент искуство за којим се активно трага (*experientia quaestia*), чини се да је додатно убрзала процес сужавања појма на домен огледа, пробе, односно провере научних хипотеза и чињеница. Управо овај семантички помак и својеврстан дисконтинуитет који се догодио у историји појма потврђује познату Витгенштајнову мисао да су границе језика истовремено и границе света, односно да промене у значењу треба схватити као промену света и промене у свету.

¹³¹ Детаљније видети: Jeremiah Hackett, „Experientia, Experimentum, and Perception of Objects in Space: Roger Bacon“, in: *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*, Jan A. Aertsen and Andreas Speer (eds.), Walter de Gruyter, 1998, 101–20. Такође и: Sabetai Unguru, „Experiment in Medieval Optics“, op. cit., 163.

¹³² До XVII века термини *experimentum* и *experientia* употребљавали су се као синоними како би означили четири значењске области: 1) оглед, пробу, тест (насупротив теорији), 2) опажање (*perception*) насупротив разуму, 3) догађај, 4) знање. Jörg Kranzhoff, *Experiment: Eine historische und vergleichende Wortuntersuchung*, Bonn, Phil. Diss, 1965, 61, 77. Cf. Lilian Chaitas, *Being Different: Strategies of Distinction and Twentieth-Century American Poetic Avant-Gardes*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 2017, 51.



Слика 1: Џозеф Рајт од Дербија: *The Alchemist in Search of the Philosopher's Stone Discovers Phosphorus*¹³³

Да је рађање емпиризма и модерног експериментализма био важан историјски догађај сведоче и сликарска платна енглеског уметника Џозефа Рајта од Дербија (Joseph Wright of Derby; 1734–1797), једног од првих сликара који су се бавили темама повезаним с науком и индустријом. Слика која потиче из 1771. године – *The Alchemist, in Search*

¹³³ Уље на платну, 127x101,6 cm, Музеј и Уметничка галерија у Дербију.

Извор: <https://www.wikiart.org/en/joseph-wright/the-chemist-discovering-phosphorus-or-the-chemist-in-search-of-the-philosophers-stone-1771>

of the Philosopher's Stone Discovers Phosphorus (Алхемичар у потрази за каменом мудрости открива фосфор), а приказује управо насловљени догађај који се одиграо један век раније, заправо је „слика“ рађања науке из алхемије (Слика 1).¹³⁴ У начину на који је призор насликан, техником *chiaroscuro* – експеримент се одвија ноћу, у средишту је фигура алхемичара која нас води до „просветљења“ – чини се да је уметник успео да забележи и нешто од атмосфере комешања старог и новог, емпиријске естетике и извесног трансценденталног карактера чудесног открића.

Наслов друге Рајтове слике *An Experiment on a Bird in the Air Pump* (Експеримент са птицом заробљеном у ваздушној пумпи)¹³⁵ из 1768. усмерава нас на експеримент који је, такође век раније, извео оснивач модерне хемије Роберт Бојл (Robert Boyle; 1627–1691) (Слика 2).¹³⁶ Представљен је један од експеримената с ваздушном пумпом која је вештачки производила вакуум, празнину, и тако омогућавала да се открију и схвате одређени природни закони (ефекти ваздуха на различите појаве попут сагоревања, магнетизма...).¹³⁷ На слици је ухваћен тренутак у ком се доноси одлука о животу и смрти, научник сваког часа треба да пусти ваздух у пумпу и оживи птицу (бели какаду), која је у паничном страху због гушења, односно истискивања ваздуха из пумпе. У то време је иначе била уобичајена пракса да научници долазе „у госте“ богатим породицама и да им на лицу места приказују експерименте. Тако присутни сведоци на слици показују разне емоције: деца страх уплашена призором, заљубљени пар потпуну равнодушност, сâм научник је

¹³⁴ Алхемија је у метафизичком смислу имала за задатак да пронађе „камен мудрости“. Фосфор је иначе открио немачки алхемичар Хениг Бранд (Henig Brand) 1669. године. Потпун наслов слике гласи: *The Alchemist, in Search of the Philosopher's Stone, Discovers Phosphorus, and prays for the successful Conclusion of his operation, as was the custom of the Ancient Chymical Astrologers.*

¹³⁵ Уље на платну, 183x244 cm, Национална галерија, Лондон.

¹³⁶ Terry Smith, op. cit.

¹³⁷ Бојлова књига *Нови експерименти* из 1660. описује многе експерименте с ваздушном пумпом, попут експеримената за гушење малих животиња и гашење свећа, које је касније популарисала забавна физика у XVIII веку. Видети у: Bruno Latour, *Nikad nismo bili moderni*, превела Олја Petronić, Novi Sad: Mediteran Publishing, 2010, 33.

замишљен. Његов израз лица – наборано чело, стакласт поглед, разбарушена коса – при светлости свеће личи, чини се, на лице колико научника толико и чаробњака/алхемичара. Бојлова ваздушна пумпа један је од првих експерименталних инструментаријума који су, попут „прозора“ у невидљиви свет, омогућили *откривање* појава скривених човековим чулима. У симболичком смислу, и ова слика сведочи о рађању модерне науке, која се заснива не на религијским спекулацијама и божанским канонима, као дотад, већ на истраживању природних феномена у лабораторији, уз демонстрацију и материјализацију закона природе.



Слика 2: Џозеф Рајт од Дербија: *An Experiment on a Bird in the Air Pump*¹³⁸

¹³⁸ Уље на платну, 183x244 cm, Национална галерија, Лондон.

Извор: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-wright-of-derby-an-experiment-on-a-bird-in-the-air-pump>

У књизи *Leviathan and the Air-Pump* из 1985. године, Стивен Шапин (Steven Shapin) и Сајмон Шафер (Simon Schaffer) сагледавају управо контроверзе око новопроизведене ваздушне пумпе током шездесетих година XVII века. Наиме, ова дебата се тумачи као сукоб између старог „филозофирања из фотеле“, које заступа Томас Хобс (Thomas Hobbes), и нове „прогресивне (експерименталне) методе“ Роберта Бојла.¹³⁹ Сукоб између Хобса и Бојла аутори виде не само као неслагање око тога постоји ли вакуум или не, већ као много дубље разлика око два друштвена поретка која су се одражавала у њиховим научним и теоријским позицијама. Сукоб је, дакле, био расправа око поузданости те експерименталне науке у повоју. Бојл је заговарао експеримент и искуство као једино поуздано и јавно доступно, док је Хобс тврдио да се знање мора демонстрирати на дедуктиван начин и у духу строгог рационализма, а не уз помоћ епистемолошки непоузданих емпиријских метода.¹⁴⁰ Бојл је однео победу, сматрају Шапин и Шефер, не толико због својих аргумената колико због подршке структура моћи, односно чланова Краљевског друштва, јер је супротстављање Хобсу значило одржавање друштвеног и политичког поретка који је заговарала аристократија. Надовезујући се на књигу *Левијатан и ваздушна пумпа*, француски мислилац Бруно Латур у књизи *Никад нисмо били модерни (Nous n'avons jamais été modernes)* истиче важност овог историјског тренутка у коме долази до раздвајања природног и друштвеног поретка, закључујући да Бојл и Хобс „izumevaju moderni svet, svet u kojem je predstavljanje stvari

¹³⁹ Steven Shapin & Simon Schaffer, *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1985, 332.

¹⁴⁰ То одражава Хобсове ставове о друштвеном поретку, његов захтев за апсолутном, јаком и недељивом државом, из којег следе јасни начини стицања знања (који при томе нису свима доступни). Суверен је тај који прописује шта је истинито а шта лажно. Детаљније о овом спору: *ibid.*

preko laboratorije za sva vremena razdvojeno od predstavljanja građana preko društvenog ugovora“.¹⁴¹

Како Латур тврди, истина о природним феноменима (посебно о невидљивим силама) ставља се на јавну проверу; научни смисао се достиже само ако је други човек сведок те јавне демонстрације.¹⁴² Сходно томе, можемо закључити да је центар експерименталног, научног (као и естетског) искуства измештен у спољашњост, да има дијалогски карактер, јер његова вредност зависи од сведочења другог човека. Наука као посебно подручје „usmeren(o) ka prezentaciji javnog protokolarno proverljivog znanja, tj. uverenja o spoljašnjem svetu“¹⁴³ раздваја човека од природе, правећи с њим уговор према ком природу може да посматра и истражује, а што Рајтова слика и показује. У овом извођењу поделе између природе и културе, коју Латур назива модерним уставом, експеримент је започео своју дугу везу с друштвеним системима, технологијом и дистрибуцијом моћи.

Будући да је, између осталог, практични задатак науке као „ideološk(e) praks(e) svojstven(e) modernom dobu i diferencijaciji ljudskog znanja u specifične i idealizovane oblasti“¹⁴⁴ одређен „zahtevom za verifikacijom“, ¹⁴⁵ експериментална метода задобија привилегован, епистемолошки статус методе којом се емпиријски проверавају, верификују и проширују научна знања, уверења и претпоставке. Стављен на привилеговано место као поуздана метода спознаје света и његових законитости, експеримент се, уз математику, сматра „стубом“ модерне

¹⁴¹ Bruno Latur, *Nikad nismo bili moderni. Esej iz simetrične antropologije*, prevela Olja Petronić, Novi Sad, Mediterran publishing, 2010, 45.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006, 232.

¹⁴⁴ Ibid., 224.

¹⁴⁵ Ibid., 228. Како истиче Шуваковић, „u užem – praktičnom – smislu, zadatak nauke je da u okviru društva institucionalizuje protokole, procedure i očekivanja od istraživanja i, zatim, epistemološki i birokratski verifikuje uverenja ili iskustva o stvarnom ili pretpostavljenom 'svetu““. Ibid., 225.

природне науке која у модерном друштву има „ekskluzivno pravo na 'istinu“.¹⁴⁶ Експеримент је одређиван као „kraljevski put prema znanju“,¹⁴⁷ односно као једино „izvorište istine“,¹⁴⁸ како је то тврдио Поенкаре (Henri Poincaré), па чак и као „najuzvišeniје božanstvo koje priznaje naše doba“, према немачком научнику и филозофу Динглеру (Hugo Dingler).¹⁴⁹

Ако је емпиризам XVII века био пресудно везан за промене у схватању концепта експеримента, нова концепција индивидуалности и субјективизма у просветитељству водили су даље до идеализације спознајне улоге и места експерименталне методе у природним наукама, па чак и до митологизације која опстаје и до данас. Крајем XVIII века Кант (Immanuel Kant; 1724–1804) је прогласио експеримент методом која је природну науку „dovela na sigurni put znanosti, pošto je u toku tolikih stoljeća bila samo lutanje“.¹⁵⁰ Док је за Гетеа (Johann Goethe; 1749–1832) експеримент „posrednik između prirode i pojma“,¹⁵¹ Кант је 1787. објаснио неопходност *a priori* методе као предуслова за смислено спровођење природно-научног покушаја, тј. експеримента.¹⁵²

Као научна метода *par excellence*, експеримент је своју пуну афирмацију доживео у XIX веку, који се може назвати веком науке. У веку јачања позитивизма и научног духа експеримент није остао везан и ограничен само на егзактне науке, већ се проширио и на подручја осталих

¹⁴⁶ Ibid., 227.

¹⁴⁷ B. Kožnjak, op. cit., 13.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Dingler Hugo, *Experiment. Sein Wesen und seine Geschichte*, München 1928, 254. Цитирано према: Milan Damnjanović, *Problem eksperimentalne metode...*, op. cit., 47.

¹⁵⁰ Цитирано према: Boris Kožnjak, op. cit., 14.

¹⁵¹ Milan Damnjanović, *Problem eksperimentalne...*, op. cit., 48.

¹⁵² „Ako je Kant u predgovoru *Kritici čistog uma*, zamislio aktivni subjekt kao istraživača, kao um koji u jednoj ruci drži svoje principe a u drugoj eksperiment, i u prirodi traži samo ono što sam unosi u nju, onda je tako na bitno moderan način, filozofski formulisana eksperimentalna situacija koja nas ovde interesuje: pojam koji se u prirodnoj nauci eksperimentom proverava, ne može se dobiti iz iskustva, ni zateći u postojećim faktima; takav pojam mora biti unapred konstruisan, da bi zatim našao potvrde u veštački izazvanom iskustvu.“ Реч је о коперниканском обрту „који је Кант извео у теорији saznanja polazeći od razvoja nauka, ali taj preokret zaista nije tako radikaln, jer već stoji na onoj liniji procesa subjektiviranja i desupstancijaliziranja, proizvoljne konstruktivnosti i apsolutizovanja pojma koji je započeo sa Dekartom [...]“. Ibid.

наука,¹⁵³ иницирао је настанак и развој експерименталне психологије,¹⁵⁴ експерименталне естетике,¹⁵⁵ експерименталне филозофије.

Као што се може закључити на основу овог историјског прегледа, развој западног концепта експеримента показује сву дијалектику процеса рационализације и човековог овладавања светом и природом путем знања, или, другачије речено, човекову вољу за моћ. Прелазак са аутократских на претежно демократске (дисциплинарне) режиме у XVIII веку довела је до промена у структурама и операцијама моћи, које су се сада упражњавале на мање видљиве начине, али ништа мање репресивно него раније.

Од *homo mythologica* и мита, односно античке *епистеме*, средњовековне *doctrina* и *scientia*, пут је водио до *homo experimentalis* и модерне науке, тј. *експеримента* и истраживачког карактера који наука добија тек у новом веку. Назвавши експеримент сусретом између субјекта и објекта, односно драмом „između dva partnera – prirode i čoveka“,¹⁵⁶ немачки нуклеарни физичар и филозоф Карл Фридрих фон Вајцзекер (Carl Friedrich von Weizsäcker) указао је на круцијалну промену која се догодила када су се искуство, прагматизам и емпиризам, развијани кроз историју, ујединили у експерименту, новом научном, интелектуалном методу са одређеним епистемолошким циљевима и критеријумима.

¹⁵³ „Дистинктивно обележје, и једна од великих методолошких предности, природних наука је у томе што многе хипотезе допуштају експерименталну проверу. Али, не може се рећи да је експериментална провера хипотеза одлика свих и искључиво природних наука. Она не повлачи линију раздвајања између природних и друштвених наука, јер поступци експерименталне провере користе се и у психологији и, премда у мањем обиму, социологији.“ Карл Хемпел, *Филозофија природних наука*, превела са енглеског Весна Тодоровић, Београд, Плато, 1997, 34.

¹⁵⁴ Основао је Вилхелм Вунт (Wilhelm Wundt; 1832–1920), који је уз помоћ експеримената проверавао ваљаност психолошких закона.

¹⁵⁵ Оснивач експерименталне естетике је немачки научник и филозоф Густав Фехнер (Gustav T. Fechner; 1801–1887). Фехнерова идеја експерименталне естетике као емпиријске дисциплине проистекла је из формалистичке традиције и позитивистичког, егзактног научног духа XIX века. Значај Фехнерове школе опада двадесетих година XX века, јер се сматрало да је њена метода неадекватна за предмет естетичке науке. Теорија информација може се сматрати настављањем експерименталне естетике.

¹⁵⁶ C. F. von Weizsäcker, *Das Experiment*, in: *Studium generale*, 1947. Cf. Milan Damjanović, *Problem eksperimentalne metode u estetici*, op. cit., 48.

На крају овог прегледа, важно је напоменути да је модерна наука од свог почетка дефинисала објекат истраживања и саму научну, експерименталну методу на начин који је 'несумњајући' у себе. Хајдегер је језгровито описао ову одлику модерне природне науке речима да „наука не мисли“.¹⁵⁷ Док, на пример, уметност, посебно она која се квалификује као експериментална и авангардна, стално промишља саму себе, нема унапред задату методу већ стално наново преиспитује своја темељна предметна и методолошка исходишта, наука је „делујућа“, али не сумња у себе. Другачије речено, утемељена је на парадигми у коју се не сумња. Сходно томе је и „идеологизовање“ експеримента као научне методе у знатној мери потиснуло остала значења овог појма из употребе, утичући тако умногоме и на примену овог термина на пољу уметности.

2.7 Homo experimentalis vs. Homo aestheticus

Експериментисање, као особен спој делања, имагинације и знања, имао је, чини се, кључну улогу у култури модерног друштва. Као што смо видели, управо је експериментисање оно што је омогућило прелазак из средњовековног затвореног друштва у један нов, отворен свет бескрајних могућности (модерно доба). Сазревање субјекта у хуманизму водило је не само развоју науке него и развоју уметности, односно усавршавању чулног сазнања кроз уметност, како је то приметио оснивач естетике Баумгартен (Alexander Gottlieb Baumgarten).¹⁵⁸ Нововековни субјект је тежио да кроз уметност осветли своју унутрашњост и да, како је Кант тврдио, прошири опажајно поље према идејама.¹⁵⁹ Тако се током XVIII века наука и уметност успостављају као раздвојене, аутономне дисциплине од којих је прва усмерена према „објективном“, проучавању закона природе и

¹⁵⁷ Мартин Хајдегер, *op. cit.*, 50.

¹⁵⁸ Мишко Шувковић, *Diskurzivna analiza*, *op. cit.*, 93.

¹⁵⁹ Imanuel Kant, *Kritika moći sudjenja*, превео N. Popović, BIGZ, Beograd, 1990, 218.

„prezentaciji [...] javnog protokolarnog proverljivog znanja, tj. uverenja o spoljašnjem svetu“, док је уметност оријентисана на унутрашњу спознају и сферу људске природе, односно „ка јавној презентацији непроверљивог индивидуалног [...] искуства или доживљаја“.¹⁶⁰

Иако је експеримент нешто иманентно уметности, овај термин није био распрострањен у дискурсу о уметности током XVIII и XIX века. Заузевши доминантну позицију у науци, експеримент као појам је готово сасвим нестало из филозофско-естетичког дискурса о уметности, а када се користио, упућивао је на научне огледе. Ипак, уколико бисмо историју експериментализма у уметности читали *уназад*, а имајући у виду Еково одређење да експериментисати значи деловати иновативно у односу на традицију, примере бисмо пронашли не само тамо где постоји термин него у свим историјским епохама и периодима. Експериментално у музици најбоље се показује као епистемолошка, концептуална промена, промена логике, стила, као уметничка „револуција“, а смисао експерименталног скривао се под окриљем различитих појмова, попут фантазије, генија, или на пример термина *ars novae* у XIV веку или *nuove musiche* с почетка XVII века.

У XVI веку, када су конвенције биле стабилнијег и трајнијег значења, установљен је жанр фантазије, инструменталне композиције, у којој је композитору било допуштено „da svaku svoju inspiraciju može slobodno da izrazi“.¹⁶¹ Како објашњава Тијана Поповић Млађеновић, у наредна три века фантазија ће бити својеврсно заштићено подручје, „svojevrсни poligon [...] za raznovrsne stilsko-formalne eksperimente i nove sinteze“.¹⁶²

Muzička dela pod nazivom fantazija javljaće se ili u momentima kada kompozitor svoju inspiraciju, intenciju, ideju, imaginaciju ne želi ničim spolja da ograniči ili sputa, već nastoji da im obezbedi 'brisani'

¹⁶⁰ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, op. cit., 232.

¹⁶¹ Ibid., 390.

¹⁶² Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2006, 391.

креативни простор, или onda kada se svesno, baveći se određenim pitanjima i problemima vezanim za muzički jezik i/ili oblikovanje muzičkog toka, uputi u njihovo rešavanje i isprobavanje mogućih rezultata i njihove efikasnosti, to jest kad želi da zaštiti svoj privatni stvaralački prostor, da obezbedi vreme za recepciju onog još uvek nepoznatog, neuobičajenog, novog, što može proizaći iz njegove privatne stvaralačke 'eksperimentalne laboratorije'.¹⁶³

Фантазијски принцип је, како сматра Тијана Поповић Млађеновић, све до седамдесетих година XX века био исходиште свих промена у историји музике. У том смислу можемо говорити и о „подземном“ присуству експеримента у фантазијском принципу музичког мишљења, „neopterećen[om] stilsko-jezičko-formalnim elementima“.¹⁶⁴ У том смислу, квалификацију експерименталног могло би да понесе свако дело које настаје „kreativnim pokretanjem panstilističkih procesa muzičkog mišljenja čije fantastičko dejstvo i proizvođenje *jouissance* doživljaja postaju i postoje ukoliko se krše neki spolja nametnuti zakoni i pravila“.¹⁶⁵

Специфичну врсту музичког експериментисања, који такође није био именован термином експеримент, а почива на истим оним принципима сазнања природних истина и закона на којима почива и научни експеримент, разматрао је Лоренс Крејмер.¹⁶⁶ Како Крајмер примећује, циљ ових музичких експеримената из доба просвећености, успостављених на фону барокне теорије о афектима, састојао се у томе да се испита може ли музика да симулира живот. Као један од примера аутор наводи лагани став Хајднове (Joseph Haydn; 1732–1809) Симфоније бр. 94 (1791), у ком се изненадни и гласни акорди у *tutti* оркестру (уз учешће тимпана) појављују на „погрешном“ месту, тј. у наставку теме која се излаже у тихој динамици, производећи тако ефекат изненађења. И заиста, можемо закључити да се у погледу естетичких очекивања овај

¹⁶³ Ibid., 389.

¹⁶⁴ Ibid., 390.

¹⁶⁵ Ibid., 407.

¹⁶⁶ Lawrence Kramer, „From Clockwork to Pulsation...“, op. cit.

„упад“ може сматрати нестилским. Међутим, за слушаоца који познаје Хајднов стил, ови неочекивани моменти постају стилски експерименти, губе семантику неочекиваности, изненађења, али зато попримају друга значења и постају конвенција којом се реферира на одређена емоционална стања.

Од позног XVIII века начело експресије (*expression*) постаје „агенс“ историје музике,¹⁶⁷ што управо кроз примере Хајднове музике разматра и Крајмер. Истичући да је до краја XVIII века музика постала „привилегован инструмент за изражавање унутрашње истине“, ¹⁶⁸ односно сопства, Крејмер запажа да је у овом периоду дошло до смене музичке епистеме,¹⁶⁹ након чега је циљ музике био произвођење осећања и оцртавање емоционалних стања музичким средствима. Аутор тако поставља питање: „Како премостити јаз између ума и тела“, ¹⁷⁰ између менталне и телесне унутрашњости? Аутор запажа да је у другом ставу Хајднове симфоније „симулиран“ унутрашњи живот, и тиме заправо указује на кључну промену до које је дошло у хуманизму; стваралац постаје субјект с великим Ја. О новој концепцији према којој афективна моћ музике постаје темељна претпоставка Крејмер каже следеће: „Култура даје првенство понирању у унутрашње сопство (*self*), додељује му одређене квалитете који се поклапају са музичким квалитетима и музика постаје главни извор квалитативне палете сопства“.¹⁷¹

Деветнаестовековне „преводе“ термина експеримент проналазимо у дискурсу о генију, просветитељском веровању у напредак, итд.¹⁷² Ако

¹⁶⁷ Cf. Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, prevela s nemačkog Vera Ostojić, Novi Sad, Književna zajednica Novog Sada, 1992, 33.

¹⁶⁸ Ibid., 151.

¹⁶⁹ Епистеме су „konfiguracije koje su uslovile različite oblike empirijskog saznanja, ono od čega mogu da pođu saznanja i teorije“. Mišel Fuko, *Reči i stvari*, op. cit., 11–12.

¹⁷⁰ Lawrence Kramer, op. cit., 151.

¹⁷¹ У XIX веку се реџимо клавир појављује као означитељ материјалних и друштвених апаратуса субјективности.

¹⁷² Јасно је, дакле, да би проучавање скривене историје експериментализма у музици захтевало и анализу језика и текстова, како би се разумели идејни токови и намере уметника у контексту времена у ком делују.

имамо у виду значење експеримента у ширем смислу, експериментално се у овом периоду рађало из снаге уметникове инспирације. Уметничко дело је продукт генија, настаје *ex nihilo* а представе о уметнику иноватору и генију налазимо и код Вагнера (Richard Wagner; 1813–1883) и Ничеа. Композитор не ствара према успостављеним критеријумима него, захваљујући свом дару има моћ за дисконтинуитете и ствара нова правила за будуће генерације.

Средином XIX века, термин експеримент почиње да се јавља у написима о музици, у вези с настојањем да се уметнички стваралачки чин раздвоји од начина мишљења својственог природним наукама.¹⁷³ Тако на пример, Рихард Вагнер и Едуард Ханслик (Eduard Hanslick; 1825–1904) у својим текстовима композицију и естетику бране од утицаја природно-научног поступка. У студији *Vom Musikalisch-Schönen* из 1854, која показује раскид с вишевековном естетиком осећајности, Ханслик разумева експеримент као методу која припада искључиво науци и јасно разграничава ова подручја. Ханслик тако сматра да је математика само „neophodan ključ za istraživanje fizikalnog djela tonske umjetnosti“,¹⁷⁴ али да улога науке не треба да се прецењује када је дело завршено.

U jednom tonskom djelu, bilo ono najljepše ili najgore, ništa nije matematički izračunato. Ostvarenje fantazije nisu računski primjeri. [...] Svi oni eksperimenti s monohordom, zvučne figure, proporcije intervali i sl. ne spadaju ovdje, *estetičko* područje počinje tek tamo gdje su ti elementarni odnosi izgubili svoje značenje po sebi. Matematika regulira samo elementarnu građu da bi postala podesna za duhovu obradu i prikriveno igra svoju igru u najjednostavnijim odnosima, ali muzička misao dolazi na svjetlost dana bez njene pomoći. [...] Ono što muziku čini tonskom umjetnošću i uzdiže je iz mnogih fizikalnih eksperimenata, predstavlja nešto slobodno, duhovno, te stoga neproračunljivo.¹⁷⁵

¹⁷³ Cf. Marion Saxer, op. cit., 53.

¹⁷⁴ Eduard Hanslick, *O muzički lijepom*, preveo Ivan Foht, Beograd, Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977, 104.

¹⁷⁵ Ibid., 104–105.

Такође, средином XIX века експеримент почиње да се јавља и у дискурсу музичке критике, као пежоративна флоскула, као критика иновације које нису биле добродошле, да би се крајем XIX века установио и један „позитиван, емфатичан појам експеримента“,¹⁷⁶ којим се описују нови композициони поступци.

У књижевности је термин експеримент први пут употребљен такође средином XIX века у радовима раних романтичара – пре свега Новалиса (Novalis; 1772–1801) и Ритера (Johan Wilhelm Ritter; 1776–1810). Код ових песника проналазимо најстарије формулације које повезују научне експерименте са уметничким стварањем.¹⁷⁷ Међу написима Новалиса, који је иначе имао знања из природних наука и сâм проводио експерименте с натријум-хлоридом, налази се и напомена о аналогiji између физичког експеримента и експериментисања са сликама и концептима у машти.¹⁷⁸

За ове песнике експеримент реферише на наглашено рефлексивно искуство, односно на критичку свест. Критика као умеће разумевања подразумева „експеримент с уметничким делом“. Према Новалису, сврха уметничког дела је да у читаоцу подстакне рефлексивност, да га усмери као уобличавању извесних судова. „Proces promatranja istodobno је subjektivan i objektivan proces, istodobno idealni i realni eksperiment.“¹⁷⁹ У својој докторској дисертацији *Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik* (1919) Валтер Бењамин објашњава да појам критике у раном

¹⁷⁶ Cf. Marion Saxer, op. cit., 55.

¹⁷⁷ Надовезујући се на Хердеров појам пластичног (Plastik), Новалис користи појмове пластични односно експериментални метод (Die Plastisierungsmethod, die Experimentalmethode), који су основа искуственог сазнања. Детаљније у: Fergus Henderson, „Novalis, Ritter and ‘Experiment’: A Tradition of ‘Active Empiricism’”, in: *The Third Culture: Literature and Science*, Elinor S. Shaffer (ed.), Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1998, 153–169.

¹⁷⁸ Marion Saxer, op. cit., 55.

¹⁷⁹ Walter Benjamin, *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu*, prevela Suzana Derk, Zagreb, Naklada Jurčić, 2007, 151. Ова књига је заправо Бењаминова докторска дисертација, одбрањена на Универзитету у Берну 1919. године. Објављена је 1920.

романтизму, односно теорије спознаје треба разматрати у рефлексiji уметности и уметничког дела:

Eksperiment se sastoji iz evokacije samosvijesti i samospoznaje o promatranome. Promatrati jednu stvar znači samo usmjeriti je prema samospoznaji. Hoće li eksperiment uspjeti ovisi o tome koliko se izvršitelj eksperimenta, kroz magično promatranje, kako se može reći, može približiti predmetu i u kojoj mjeri ga u konačnici može obuhvatiti u sebe.¹⁸⁰

Идеологија научне рационалности имала је све више одјека у уметности друге половине XIX века. Француски романописац и оснивач натурализма Емил Зола (Émile Zola; 1840–1902) у есеју *Le Roman expérimental* из 1880. године, који се сматра и манифестом овог правца, излаже своје становиште да је романтизам превазиђен и да се треба посветити посматрању стварности уз помоћ метода заснованих на искуству. Писац треба да буде експериментатор, попут научника у природним наукама: „Eksperimentalni romanopisac je onaj koji prihvata dokazne činjenice, koji pokazuje u čovjeku i u društvu mehanizam pojava kojih je znanost gospodar“.¹⁸¹ Уз ослањање на научни емпиризам, Зола је тежио да од романа начини 'научно дело', које треба да представи стварност и природу „помоћу научног проучавања различитих temperamenata u sukobu strasti, i posebno u vezi sa uticajem porekla i sredine na delanje likova“.¹⁸² Међу уметницима који су тежили да схвате реалност на непосредан начин и, следствено томе, тежили пројекту „тоталне уметности према глобалној естетизацији живота“ Вилхелм Дилтај (Willehlm Dilthey), поред Золе, наводи и Вагнера, Готфрида

¹⁸⁰ Ibid., 65.

¹⁸¹ Emil Zola, „Eksperimentalni roman“, у: *Povijest književnih teorija. Od antike do kraja devetnaestog stoljeća*, Miroslav Beker (ur.), Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1979, 391.

¹⁸² Tanja Popović, „Eksperimentalni roman“, у: *Rečnik književnih termina*, Beograd, Logos Art, 2010, 172.

Земпера (Gottfried Semper) у архитектури и Ота Лудвига (Otto Ludwig) у позоришту.¹⁸³

Историјски контексти који су водили данашњем концепту експеримента у уметности и музици, а које сам управо предочила, често се губе из вида. На основу овог историјског прегледа видимо да је током протеклих столећа експериментализам имао велики распон међусобно различитих, некада сасвим удаљених значења, у зависности од естетичких стремљења и оријентација уметника и теоретичара који су га користили. Експеримент се увек јављао тамо где се очекује промена унутар уметничко-историјског процеса. Посматрање из перспективе експеримента обухватало би догађаје који су били квалитативно нови, неочекивани, а квалификацију експерименталног могло би понети свако „оригинално“ дело које је „supstancijalno, a ne tek hronološki novo ili čak revolucionalno“ и које стога, како Далхаус запажа „ima priliku postati klasično“.¹⁸⁴ Уколико би се предузело подробније истраживање оних струјања која би се могла назвати експерименталним, а која воде до XX века, музичка прошлост би стекла нову конфигурацију.

„Slikanje je znanost i trebalo bi se vršiti kao istraživanje prirodnih zakona. Zašto se onda slika pejzaža ne bi smatrala jednom granom prirodne filozofije, u kojoj su slike samo eksperimenti?“¹⁸⁵ Овом „експерименталном белешком“ енглеског сликара Џона Констабла (John Constable; 1776–1837) из марта 1836, како истиче Херберт Рид (Herbert Read), најављена је модерна епоха у којој уметник ни у једном тренутку није застао или се поколебао „u svom eksperimentalnom stavu“.¹⁸⁶

¹⁸³ Марио Перниола, *Естетика двадесетог века*, превели Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић, Светови, Нови Сад, 2005, 15.

¹⁸⁴ Karl Dalhaus, *Estetika muzike*, op. cit., 68.

¹⁸⁵ Цитирано према: Herbert Read, „Filozofija moderne umjetnosti“, у: *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Danilo Pejović (ur.), Zagreb, Nakladni zavod МН, 1972, 66–67.

¹⁸⁶ Ibid.

Све док је уметност била окренута људској субјективности и експресији унутрашње нужности, у дискурсу о уметности није било простора за термин експеримент. Када поетички принцип промени усмерење узрокујући трансформацију улоге аутора и укидање органске телеологије уметничког дела, уметност ће бити названа експерименталном. Тај тренутак обрта ће омогућити да се уведе и визура експеримента.

3 УМЕТНОСТ КАО ЕКСПЕРИМЕНТ У XX ВЕКУ

У вртлогу друштвено-историјских превирања, научно-теоријског, технолошког и економског развоја током XX века, ни уметност није могла да избегне системске промене, што је последично променило и начин на који реципијент доживљава уметничко дело. Напуштање утабаних стаза уметности водило је откривању нових, а кораке у непознате пределе предузимали су уметници спремни на ризик и истраживање потенцијала, смисла и сврхе уметности, речју – на експеримент.

Прошавши кроз бројне средине, термин експеримент се почетком XX века, како смо поменули, усталио и у дискурсу о уметности. Док се у дотадашњем развоју уметности може пратити једна скривена, неименована историја експеримента (поменимо рецимо деветнаестовековни дискурс о генију који изумева ремек-дела), у XX веку експеримент постаје носилац снаге реакције против наслеђа традиције коју су уметници спроводили с различитих позиција. Модерни пројект уметности сада је експлицитно призвао експеримент као прикладно оруђе за стварање новог и критику традиционалне функције аутора и концепта уметничког дела, испунивши га значењима саобразним захтевима времена и у функцији оних проблема које су задавали друштвено-политички контексти.

Често се читав XX век означава као доба експериментисања, „самопропитивања“ у свим уметностима. Бројни су путеви и начини на које је експеримент, као „сигнум и сигнал модерних наука“,¹⁸⁷ отварао нове хоризонте у уметности током прошлог столећа. Развој технологије и нових медија, попут фотографије и филма, довео је до тога да су и уметници почели све више да експериментишу, истражују и преиспитују природу и моћ медија у коме делују, те се неретко и сама *бит* савремене

¹⁸⁷ Marion Saxer, op. cit., 58.

уметности одређује као *експериментална*. Технолошком оптимизму двадесетих година одговарала је и својеврсна некритичност с којом су медијска технологија и кибернетика шездесетих година поздрављени као знаци новог таласа модернизације. И атрибут *експериментално* има дугу и богату историју у појединим уметностима. Бројне су референце на експериментални филм, експериментално позориште или експерименталну поезију у раном XX веку. Часопис *Experimental Cinema* излазио је у Филадельфији од 1930. до 1934. године. Познати историчар уметности Гомбрих (Ernst Gombrich) у својој књизи *The Story of Art*, први пут објављеној 1950. године, уметничке покрете у првој половини XX века разматрао је у поглављу под називом „Експериментална уметност“.¹⁸⁸ И уметничке тенденције које су шездесетих година разрађивале реторичке гестове авангарде често се означавају овим термином.

Пошто је XX век обележила сложеност различитих уметничких тенденција и струјања, или је реч, како истиче Мишко Шуваковић, о плуралној епохи „фрагментарних светова и пракси уметности“,¹⁸⁹ која се не може одредити једним „универзалним“ појмом стабилног значења, попут појмовних обележја ранијих раздобља и стилова (класицизам, романтизам, итд.), *експериментална уметност* се користи као некакав надпојам у теоријској литератури, првенствено англосаксонској, прихваћен као збирни појам. У том смислу, као појам вишег реда, он обухвата један хетероген свет, широку транснационалну платформу уметничких пракси и покрета у XX и XXI веку у визуелним уметностима,

¹⁸⁸ E. H. Gombrich, *Saga o umetnosti. Umetnost i njena istorija*, prevela Jelena Stakić, Beograd, Laguna, 2011.

¹⁸⁹ Према Шуваковићу, другу половину XX века обележавају три епохе у развоју уметности: 1) модернистичка (1945–1968), 2) неоавангардна и поставангардна (1968–1978), 3) постмодернистичка (након 1975). За прву епоху је карактеристично учвршћивање модернизма као доминантне уметничке оријентације, која се одвија у неколико етапа (модернизам, високи модернизам, умерени модернизам, позни модернизам), за другу – поступак деструкције и деконструкције модернистичких вредности, и за трећу – појава нових тенденција, поступака и индивидуалних продукција који носе ознаку постмодерна уметност. Miško Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne teorije i umetnosti posle 1950*, Beograd–Novi Sad, SANU–Prometej, 1999, 65.

музици, плесу, позоришту, филму и књижевности, а који су тежили да иновативним поступцима, применом технологије и радикалним променама које уносе у појам уметности и уметничког дела развију „алтернативу“ главном току, то јест доминантној уметности Запада, свакако уз уважавање особености уметничких струјања, програмских и жанровских разлика међу ауторима и праксама. Тако се овим термином квалификују различите уметничке манифестације – од авангардних, неоавангардних формација, потом радикалних видова постмодерне, до рецентне, постмедијске уметничке продукције – које имају свака своју „историју“ и готово их је немогуће одредити једном трајном, коначном дефиницијом. Под експериментом у уметности XX века најчешће се подразумева: ширење уметничког дела изван оцртаних граница уз примену принципа случаја, импровизације, технологије, неуметничких облика производње, негирање затворене структуре и фиксираног центра, одустајање од наратије, референцијалности, итд.

У теоријској литератури се на управо описан начин дефинише експериментална уметност, а као пример може да послужи одредница из *Лексикона савремене културе* којом се реферише на иновативне, истраживачке, критичке праксе и покрете унутар радикалног крила модернизма:

U umetnosti označava one umetničke koncepte i njihove realizacije koji principe oblikovanja nalaze u samom materijalu, podrivajući i menjajući obrasce i postupke recepcije pretvorene u koncepciju. Eksperimenti se istovremeno okreću protiv estetike odražavanja, kao i kulta autonomnog i subjektivnog 'tvorca' umetničkog dela. Posebno tokom pedesetih i šezdesetih godina XX veka eksperiment je korišćen kao ubojito oružje novih umetničkih programa i estetičkih shvatanja. [...] ¹⁹⁰

¹⁹⁰ *Leksikon savremene kulture. Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Ralf Šnel (prir.), Beograd, Plato, 2012, 134.

Мањкавост ових општих одређења експерименталне уметности лежи у њиховом својеврсном есенцијализму. С обзиром на обим и ширину захвата у дефиницијама овог типа, није довољно јасно која је то најмања мера специфичности („коэффициент експерименталног“) потребна да би се одређена уметничка пракса могла именовати као експериментална, из чега би могло да проистекне да свака иновација или неконвенционални поступак заслужују да понесу ову етикету. Такође, овим типом дефиниција углавном се указује на формалне и садржинске иновације, док се занемарује етичка димензија таквих пракси, њихово шире друштвено ангажовање и естетички „вишак“ као одлучујући критеријуми у дискурсу о уметности. Дакле, оно што у оваквим тумачењима остаје нечитко јесте то да је током XX века, у процесима естетичких и уметничких преоријентација и одступања од (почетних/старих) координата, и *интерфејс* између уметности и експеримента трпео супстанцијалне промене.

Стога ћу изложити и једно другачије тумачење експерименталне поетике, које је 2006. предложила америчка песникиња и теоретичарка Џоан Риталек (Joan Retallack; р. 1941). Разлика у тону и форми њене дефиниције у односу на енциклопедијску одредницу најављује и разлике у садржају:

Ово је један мали мисаони експеримент – шематични есеј везаних тврдњи са неколико импликација.

- а) Постоји шок алтерности. Или би требало да постоји.
- б) Постоји задовољство алтерности. Или би требало да постоји.
- в) Ми као људска врста са свим нашим структурама разговора тек треба да уведемо довољно алтерности.
- г) Експеримент је разговор са динамиком постављања питања. Структуре његових последица зависе од тога како се прати оно што се догоди кад се добро постављена питања усмере ка стварима које осећамо али које заправо не знамо. Те ствари се не могу сазнати само тако што испитамо наш властити ум.

Ако постоји или може постојати нешто као експериментална поетика, где 'експериментално' значи нешто што је занимљивије од најновијих стилистичких необичности, она ће у најмању руку морати да буде испитивање а), б) и в) помоћу г).¹⁹¹

Описујући „феноменологију читања експерименталног поетског текста“¹⁹² Риталекова баца другачије светло на природу експерименталног у уметности и у извесном смислу прочишћава појам, указујући да експериментално не значи само „стилистичке необичности“ већ једну врсту етичког, идеолошког предузимања, односно експеримента субјекта с властитим „моћима“. На начин мисаоног експеримента који подсећа на апстрактно, готово математичко извођење тврдњи, ауторка најпре излаже три пропозиције, односно „ефекте“ експерименталне поезије (шок, задовољство), чији је заједнички именилац „искуство алтерности“, а свој „шематски есеј“ завршава својеврсним предлогом „формуле“ за извођење експерименталног текста (поетике), показујући тиме како је форма повезана с поетском функцијом, односно како се функција преводи у ефекат.¹⁹³

Мада своју теорију изводи на примеру језичке поезије коју ствара као и радова других песника који припадају овом жанру, Риталекова заправо сам концепт експерименталног темељи на Кејцовом тумачењу експеримента који је „изумео“, односно увео средином прошлог века, и који је био примењив на све уметности и имао великог одјека у америчким неоавангардним праксама. Могло би се рећи да у поетику експерименталне поезије Џоан Риталек транспонује Кејцов стваралачки поступак заснован на операцијама случаја, који тако постаје и заштитни

¹⁹¹ Joan Retallack, „What is Experimental Poetry & Why Do We Need It?“, Jacket, 32, April 2007. <http://jacketmagazine.com/32/p-retallack.shtml>

Рад је изложен на конференцији „Pressure to Experiment“, која је одржана на Универзитету Southampton (Велика Британија) 2006. године.

¹⁹² Lilian Chaitas, *Being Different: Strategies of Distinction and Twentieth-Century American Poetic Avant-Gardes*, Paderborn, Verlag Ferdinand Schöningh, 2017, 60.

¹⁹³ Cf. *ibid.*

знак америчке експерименталне поезије. Референце на Кејцову парадигму експерименталног више су него очигледне, посебно у последњој пропозицији, где објашњава да експеримент има динамику постављања питања. Употреба случаја, као активног принципа, о чему ће бити речи у наредном потпоглављу, омогућила му је да се отуђи од сопствене „суштине“, да буде вођен питањима а не одговорима, отварајући се тако истраживању, у дијалогу са животним принципима. У уводном делу књиге *Musicage: Cage Muses on Words, Arts, Music*, у којој су објављени разговори Риталекове с Кејцом, у оквиру уводног и врло опсежног тумачења Кејдове поетике, ауторка објашњава композиторов однос према принципу алтерности:

Кејц је истински волео алтерност, постојање онога што је Чарлс Сендерс Перс [Charles Sanders Peirce] звао 'стварне ствари, чије су природе потпуно независне од наших мишљења о њима'. То сажима једно обуздано виђење природе, што је корисно јер представља конструктивни контраст како према носталгичном тако и техно/научном виђењу. Можда смо на путу да схватимо да је бејконовско научно-техничко предвиђање и контрола (природа као продужетак наше воље) у својим најнезграпнијим облицима једнако патетично лажно као и носталгија за романтичном природом (природа као продужетак наших емоција).¹⁹⁴

Принцип алтерности подразумева „обуздано посматрање“ природе, улогу аутора који се одриче стваралачке снаге и узима улогу „скромног сведока, посматрача“, како је то Кејц називао. Кејцов експериментализам, обојен америчким прагматизмом,¹⁹⁵ и његово смештање у концептуалне оквире савремене теорије поезије, имају досег који је и поетички и онтолошки, јер импликују један другачији однос према стваралачком чину. Разбијање

¹⁹⁴ Joan Retallack, „Introduction“, in: *Musicage. Cage Muses on Words, Arts, Music*, Joan Retallack (ed.), Hanover, University Press of New England, 1995, xxviii.

¹⁹⁵ Чарлс Сендер Перс (1839–1914) сматра се оснивачем прагматизма.

субјекта, перформативност у смислу живљења и делања у садашњости¹⁹⁶ мерени су појмом експеримента. Ова дефиниција заправо открива претпоставке савремене експерименталне уметничке продукције засноване на Кејцовом концепту експеримента као отвореног дела, а са којим је историја експериментализма као историја субјективности затворила свој круг.

Чини се да су и само ова два примера одређења експерименталне уметности довољна да покажу да је експериментализам попримао различите форме и изразе у различитим естетичким програмима и режимима у XX и XXI веку, и да је Кејцов удео у томе огroman. Тешко је генерализовати све те авантуре, прилагођавања и промене које концепт експеримента пролази приликом транспозиције/трансформације у подручје уметности већ је неопходно показати на конкретним примерима у чему се тачно састоји тај експериментални, критички, истраживачки, радикални карактер, односно експериментални *етос* неке уметничке праксе или уметничког деловања. Стога ћу у наставку указати на једно могуће извођење дискурса експериментализма у XX веку, као важне платформе за проучавање особености, разлика и контрадикција унутар радикалног, авангардног крила модернизма који је западну уметност, у историјском смислу, водио до крајње тачке развоја. Извођењем дискурса експериментализма, један важан сегмент модернистичког пројекта показује се у новом светлу.

¹⁹⁶ Mieke Bal, *Travelling Concepts...*, op. cit., 173.

3.1 Два хоризонта експериментализма – експеримент vs. експериментално

Модернизацијски процеси створили су подлогу за успостављање експеримента као важне категорије у уметности и музици. Експериментализам у уметности XX века имао је на једном крају спектра концепт *експеримента*, у смислу уређене експерименталне констелације којом се успоставља контрола над оним што се истражује (материјалом, инструментом...), а на другом концепт *експерименталног* схваћеног као отвореност искуства, као подручје неконтролисаног, неизвесног, непотпуног, у ком резултат није циљан. Уметничке праксе које можемо окарактерисати као експерименталне суочавају се са ова два „идеала“, експериментом као истраживачком методом чији је крајњи учинак контрола и доминација субјекта, и експериментализмом који имплицира једну врсту опита без сврхе, опозивање делатне улоге субјекта и води до антихуманистичке тезе о његовој „смрти“.

„Отац“ експерименталне науке/методе Франсис Бејкон свакако је парадигма овог првог концепта, док би у музици то могао бити Пјер Шефер,¹⁹⁷ који је у франкофоном подручју предложио термин *musique expérimentale* за електроакустичку музику у којој се материјал истражује према научним моделима, а дела – *oeuvres expérimentales* – компонују према научним принципима. Већ је речено да је Кејцова позиција парадигматска за концепцију експерименталног, на чијим је основама остварио не само онтолошки заокрет у музици/уметности него је на њему засновао и свој егзистенцијални и „политички“ пројекат.

И један и други „хоризонт“, наука и технологија, с једне стране, а са друге категорије неконтролисаног/случајног/непредвидљивог, знаци су промене парадигме и радикалног преображаја уметности у XX веку и до

¹⁹⁷ Више о Шеферу: Biljana Srećković, *Modernistički projekat Pjera Šefera. Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*, Beograd, Fakultet muzičke umetnosti, 2011.

данас су задржали своју важност за разумевање смисла употребе појма експеримент/експериментално у уметности. Насупрот парцијалним тумачењима експериментализма из перспектива самих ових крајности, разумевању његове природе заправо води средњи пут који има у виду целину различитости модернизма и уважава све антагонизме уметничких пракси. Иако би се начелно могло рећи да први хоризонт одређује првенствено правце високог модернизма, док други има средишњу важност у (нео)авангардама, различите праксе, покрети и оријентације заправо најчешће користе потенцијале њиховог узајамног повезивања. Стога сагледавање експериментализма у уметности спрам обе ове платформе омогућава потпуније разумевање самог модернизма, то јест управо кроз ишчитавање експериментализма могуће је сагледати све контрадикције модернизма, његове противречности и унутрашње отпоре сопственој, увек ка будућности усмереној динамици.

3.2 Експеримент у науци и уметности: *Машина за стварање будућности*

Уметност и наука, као „дискурзивни простори модерности“¹⁹⁸ у којима човек проблематизује оно чиме се бави и свет у коме живи, имали су током XX века сложен и продуктиван однос, да би ова веза данас постала готово неразлучива. Уметност се приближава науци на различите начине, у различитим видовима и формама експериментисања, који могу бити комплементарни, критички или пак заједнички, како објашњава Џил Бенет (Jill Bennet).¹⁹⁹ У сусрету с науком и оним што се савременим речником назива „STEM сектор“,²⁰⁰ уметност се током претходног столећа

¹⁹⁸ Cf. Marion Saxer, op. cit., 56.

¹⁹⁹ Jill Bennett, „What is Experimental Art?“, *Studies in Material Thinking*, 8, 2012. <http://www.materialthinking.org>

трансформисала, превазилазећи моделе интердисциплинарне размене на путу ка концепту транс/пост/дисциплинарности, иницирајући, како Бенетова запажа, ново поље деловања које настаје повезивањем дисциплина, при чему се потенцијално мењају претпоставке конвенционалних дисциплинарних операција и поступака.²⁰¹

На хоризонту технолошких достигнућа и сазнања природних наука, уметници су током XX века показивали велико интересовање за научне методе и на разне начине их уграђивали у своју стваралачку праксу. У том смислу, развој науке и технологије посматрамо као платформу на којој се експеримент проширио у уметности, нарочито средином XX века.²⁰² Један од најречитијих примера новог схватања науке и технике/ технологије као кључних чињеница модерног света јесте покушај заснивања егзактне естетике. Немачки естетичар и један од водећих теоретичара конкретне поезије Макс Бензе (Max Bense; 1910–1990) настојао је средином прошлог века да утемељи естетику у којој се у анализирању уметничких дела примењују теоријска средства кибернетике, теорије информација и математичке теорије.²⁰³ Француски

²⁰⁰ Акроним потиче од почетних слова следећих речи: Science, Technology, Engineering, Mathematics.

²⁰¹ Cf. Jill Bennett, op. cit. Експеримент се као медијални појам налазио у основи програма организације *Experiments in Art and Technology* (*Експерименти у уметности и технологији*), основане 1967. године у Лос Анђелесу. Уметници и инжењери су удруженим снагама истраживали различите перцептибилне појаве, а један од циљева био је и повезивање два света кроз индустријску сарадњу и спонзорства. Међу личностима које су учествовале у оснивању и раду био је и сликар Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg; 1925–2008) који је блиско сарађивао са Кејдом. Cf. Terry Smith, “Experimentality: Theories and Practices Opening Remarks to NIEA Experimental Arts Conference, University of New South Wales, August 17–9”, *Studies in Material Thinking*, 8, 2012. <http://www.materialthinking.org>

²⁰² Најдоследнију експерименталност, утемељену у формално заснованом експерименту, проналазимо и у српској уметности, у сигналистичкој поезији која се развија средином педесетих година прошлог века. Оснивач и теоретичар сигнализма је Мирољуб Тодоровић (р. 1940), песник, есејиста и визуелни уметник. О научном духу експеримента у уметности и уској повезаности и испреплетености науке и уметности писао је Милан Дамњановић: „Postoji, dakle, nešto u eksperimentalnoj umetničkoj produkciji što je po svom izvoru vezano za naučni duh, i ta veza se ne može unapred smatrati pogubnom za umetnost. Tako shvaćena umetnost ne gubi svoje smislaono i vrednosno jezgro, već pokazuje dublju saglasnost sa drugim zbivanjima, naučnim, tehničkim, kao i filozofskim u našoj epohi.“ Milan Damjanović, „Umetnost kao eksperiment“, op. cit., 262.

²⁰³ Више: Max Bense, *Estetika*, preveo Radoslav Putar, Rijeka, Otokar Keršovani, 1978.

културолог и теоретичар информација Абрахам Мол (Abraham Moll, 1920–1992) такође је разрадио програм експерименталног рада у естетици, стављајући тежиште на информациону теорију музике, коју је демонстрирао првенствено на електронској и конкретној музици. Према Молу, фасцинираност уметника индустријским и технолошким напретком²⁰⁴ довела је до тога да се и сâм чин истраживања, који се „nekad suprotstavljao pojmu dovršenja“, као што се „eksperiment suprotstavljao djelu“, данас може „kristalizirati u djelo voljom umjetnika“ и „biti estetski sam po sebi“.²⁰⁵ Његово одређење експериментисања може се сматрати парадигматским примером модернистичког схватања овог појма:

Eksperimentiranje je *sistematizacija, istraživanje područja* mogućeg i bitno se razlikuje od 'pokušaja', od mnoštva pokušaja kojima već dvadeset godina prisustvujemo u modernoj umjetnosti i u kojima nije bila učinjena nijedna ozbiljna analiza razloga zbog kojih je nešto dobro ili loše. [...]. Eksperimentiranje je *proučavanje*, proučavanje u granicama mogućnosti koje su određene *zakonima 'prinude'* ili nekim algoritmom, *tj. slijedom misaonih postupaka u svrhu izvršavanja određenog cilja*.²⁰⁶

Тежња ка иновацији очврсла је после Другог светског рата у високомодернистичку, структуралистичку естетику²⁰⁷ чији су главни представници у музици били Пјер Булез, Карлхајнц Штокхаузен у Европи и Милтон Бебит (Milton Babbitt; 1916–2011) у Америци. Од шездесетих година XX века уметници су били врло отворени за преузимање техника и метода које су се темељиле на новим научним и

²⁰⁴ Тако је, на пример, на колоквијуму „Компјутери и визуална истраживања“, одржаном у Загребу 1968. године, Мол у уводној речи излагао на тему технолошке револуције у уметности која је довела до изједначавања улога уметника и научника у савременом друштву. Abraham A. Moles, „Uvodna riječ na kolokviju 'Kompjuteri i vizualna istraživanja' Zagreb, 3–4 kolovoz 1968“, prevela Ingrid Šafranek, *Bit international*, 3, 1968, 3–10.

²⁰⁵ Abraham A. Moles, „Eksperimentalna estetika u novom potrošačkom društvu“, prevela Nada Meštrović, *Bit international*, 1, 1968, 74.

²⁰⁶ Abraham A. Moles, „Uvodna riječ na kolokviju“, op. cit., 6.

²⁰⁷ Alastair Williams, *Constructing Musicology*, Aldershot, Ashgate, 2006, 115–137.

технолошким спознајама, а то их је подстакло и на истраживање њихових матичних медија. Многи су настојали да досегну егзактност науке; тежили су да евоцирају креативност научних експеримената, укључујући и сарадњу с научницима и инжењерима. Штокхаузен је тих година, на пример, истицао да композитори експериментишу попут инжењера и научника: „Svako stvaralačko postignuće od značaja jeste jedan podvig, jedan eksperiment koji muzičari moraju biti u stanju da sprovedu, baš kao i pronalazači i konstruktori u drugim oblastima.“²⁰⁸ И сâм рад композитора у електронском студију имао је смисао научног експериментисања у лабораторији, откривања и производње „звучних феномена“. Булезова одлука да средином седамдесетих година оснује ИРКАМ (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), истраживачки центар заснован на повезивању музике и технологије, и на моделу научног истраживачког института, прави је пример институционализације модернистичких вредности.

Од осамдесетих година прошлог века, уз нове тезе и увиде о природи научног експеримента, однос између науке и уметности посматра се у новом контексту. Насупрот традиционалним тумачењима о неповредивости експерименталних метода, заснованих на принципима универзалности и поновљивости научног поступка, и њима обећаном објективном знању, француски филозоф и социолог Бруно Латур и немачки историчар науке и биолог Ханс-Јерг Рајнбергер (Hans-Jörg Rheinberger) показали су да је лабораторијско истраживање контингентна и културално специфична пракса, одређена сложеним међуделовањем теорије, материјалних поставки, технолошких, друштвених и институционалних компоненти.²⁰⁹ Имајући у виду програм

²⁰⁸ Cf. Marion Saxer, op. cit., 53.

²⁰⁹ Bruno Latour, Steve Woolgar, *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*, Princeton–New Jersey, Princeton University Press, 1986; Hans-Jörg Rheinberger, „Experiment, Difference and Writing I: Tracint Protein Synthesis“, *Studies in History and Philosophy of Science*, 23, 1991, 305–331; Hans-Jörg Rheinberger, „Experimental Systems: Difference, Graphematicity, Conjuncture“, in: *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as*

новог експериментализма,²¹⁰ поменути мислиоци изводе једну врсту деконструктивистичког читања лабораторијске праксе као специфичног простора производње научних чињеница, показујући да она није искључиво теоријски контролисан и уређен след детерминисаних, поновљивих процеса, како се веровало, већ да су научна сазнања често непредвидива и неочекивана.

Како би описао динамичну поставку у којој се одвија научно истраживање, а пре свега релативизовао научни дискурс и показао да нема априорних истина већ да се експерименти увек одвијају унутар одређене научне парадигме у одређеном историјском контексту, Рајнбергер деведесетих година прошлог века уводи појам *експерименталног система* и одређује га као „радну јединицу истраживања“, односно као ентитет „у оквиру ког се производи материјал који означава јединице знања“.²¹¹ Рајнбергер разликује техничке и епистемолошке категорије које чине један експериментални систем. Епистемолошке ствари/објекти односе се на предмет истраживања, „научну реалност“ која настаје у сложеном међуделовању инструмената, технологије, биотичких и абиотичких објеката у лабораторијским условима.²¹² Техничку компоненту чине експерименталне направе и инструменти на које се истраживање ослања. Они су својеврсна

Research, Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, and Michael Schwab (eds.), London, Koenig Books, 2012, 89–99.

²¹⁰ Насупрот тези позитивистичке науке да је теоретичар „taj koji pokazuje put eksperimentatoru“ и да „teorija dominira nad eksperimentalnim poslom od njegovog prvobitnog planiranja do završnih doterivanja u laboratoriji“ (Karl Popper, *Logika naučnog otkrića*, Beograd, Nolit, 1973, 139), представници новог експериментализма осамдесетих година прошлог века тврдили су да се експерименти често спроводе у одсуству било какве теорије. Исказ Ијана Хекинга (Ian Hacking) да „експериментисање има властити живот“ послужила је као мото овог научног правца. Cf. *The Social Construction of What?*, Cambridge–Massachusetts–London, Harvard University Press, 1999, 71.

²¹¹ Hans-Jörg Rheinberger, „Experimental Systems: Entry Encyclopedia for the History of the Life Sciences“, *The Virtual Laboratory: Essays and Resources on the Experimentalization of Life*, Berlin, Max Planck Institute for the History of Science, 2004. <http://vlp.mpiwgberlin.mpg.de/references?id=enc19>

²¹² Према Рајнбергеру, епистемички објекат/ствар је за научну активност оно што је слика за сликарство или песма за поезију. Cf. Henk Borgdorff, „Artistic Practices and Epistemic Things“, in: *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*, op. cit., 117–118.

екстернализација²¹³ пракси које имају сопствени живот, будући да је већина феномена *рукотворно* произведена и да заправо *учинак* и не постоји изван одређене врсте инструмената. Подвргавање природе умеђу људских руку Рајнбергера води до тезе о својеврсном „мишљењу рукама“, а које се лако може упоредити с праксом свирања инструмената.²¹⁴ Уочавајући аналогije између научног и уметничког експеримента, Рајнбергер објашњава да се „виртуозност“ експериментатора састоји у његовој способности да перципира догађаје који се појављују на граници дискурса, управо стога што се он довољно суверено креће унутар система који је креирао.²¹⁵ Сама природа истраживачког процеса сродна је уметничкој, јер научник док истражује не зна куда тачно води његов експеримент и до којих ће сазнања доћи. Према Рајнбергеру, научник и уметник раде у мраку, из кога воде „тунели“ ранијих искустава.²¹⁶ Ни један ни други не могу знати шта тачно раде док су унутар своје акције, што значи да феномени немају значење у тренутку њиховог произвођења у оквиру експерименталног система, већ их стичу у својој интерпретативној будућности. Дакле, у погледу самог „открића“, лабораторијска пракса је врло слична уметничкој и често је карактеришу нестабилност, индетерминизам, случајност, интуиција, импровизација,²¹⁷ а сама интерпретација/идентификација научног знања је, као и тумачење уметничког дела, одређена дискурзивним, културолошким, друштвено-историјским аспектима.

²¹³ Cf. Christian Grüny, „Music als Experiment“, 2012. https://www.academia.edu/7966076/Musik_als_Experiment

²¹⁴ Cf. *ibid.*

²¹⁵ Elke Bippus, „Artistic Experiments as Research“, in: *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*, Michael Schwab (ed.), Leuven, Leuven University Press, 2016, 129–130.

²¹⁶ *Ibid.*, 130.

²¹⁷ Hans-Jörg Rheinberger, *Iterationen*, Berlin, Merve Verla, 2005, 66.

Експериментални систем Рајнбергер назива „машином за стварање будућности“.²¹⁸ Термин будућност односи се на отвореност система која омогућава разоткривање природе у свом перформативном чину и појаву непредвидивог. Да би се произвело нешто што се у ширем контексту науке или уметности сматра новим феноменом, потребно је обезбедити почетне и граничне услове, емпиријску структуру која дозвољава пролазак кроз границе знања и досезања новог. Према Рајнбергеру, отвореност сама по себи не постоји, већ се мора обезбедити и постићи ослањањем на релативно стабилне компоненте експерименталног система. Метода је, дакле, предуслов за продукцију отворености. Експериментални систем који је довољно стабилан, али и довољно неодређен, омогућава откривање процеса који се појављују на границама дискурзивног система. Рајнбергер закључује: „Оно што се дешава у 'хиперреалним' просторима модерне лабораторије обично је сличније продукцији у студију [а тиме се мисли на радни простор за све уметности], него што се то најчешће претпоставља.“²¹⁹

Говорећи о природи и логици експеримента Рајнбергер указује на аналогije са уметничким стварањем и тиме отвара једну ширу перспективу експерименталне проблематике. Овај нов и свакако оригиналан приступ старим темама испоставио се као врло погодан за интердисциплинарна проучавања веза између науке и уметности, а која повезују културалне и друштвене студије с природним наукама и технологијом. Тако се, на пример, истраживачки пројект *Experimentalkulturen Konfigurationen zwischen Lebenswissenschaften, Kunst und Technik* (Експерименталне културе између наука о животу, уметности и технике) на Институту за историју науке „Макс Планк“ у Берлину, којим је Рајнбергер руководио, заснивао на тези да

²¹⁸ Hans-Jörg Rheinberger, „Experimental Systems: Entry Encyclopedia for the History of the Life Sciences“, op. cit. Рајнбергер преузима овај концепт од француског биолога и нобеловца Франсоа Јакоба (François Jacob) (1995.)

²¹⁹ Ibid.

експеримент/експериментализам треба посматрати као историјски процес у којем се контролисане процедуре за произвођење феномена уводе, примењују и проширују у различитим подручјима културе.²²⁰ Резултати научних експеримената посматрају се, Рајнбергеровим речима, као „ланци репрезентација“ који показују „у појединачној епохи, појединачној дисциплини, у оквиру хоризонта појединачног проблема – оно што важи за истину“.²²¹ При томе, сасвим је јасно да се у овим истраживањима полази од тога да је објективност научног знања заправо „мит“, на шта можда најбоље указује Башларова игра речима: „un fait est un fait“ – чињеница је увек учињена.²²²

Рајнбергеров концепт експерименталног система веома је погодан за даље надградње у дискурсу о уметности, а указао се и као посебно привлачан оним ауторима који се баве питањем експеримента у музици. На Рајнбергерове студије о експерименталним системима методолошки се надовезује и један од замашнијих подухвата у проучавању експериментисања у музици последњих година који је предузео белгијски Институт Орфеус (The Orpheus Institute) у Генту, и то у виду низа колективних пројеката на којима сарађују извођачи, композитори и музиколози. У оквиру овог Института, 2007. године основан је Истраживачки центар (Orpheus Research Center) посвећен феномену уметничког истраживања у музици, а сарадници су често и „практичари“ који се активно баве музиком, те стога и проблеми које обрађују проистичу из њихове музичке активности (компоновања, извођења, импровизације). Пројект посвећен проблему експериментисања започет је 2010. године, а у оквиру њега је објављено неколико плуралистички оријентисаних зборника.²²³ Посебно треба издвојити *Artistic Experimentation: An Anthology* (2014), прву антологију састављену од тридесет пет текстова

²²⁰ Cf. Marion Saxer, op. cit., 66.

²²¹ Ibid.

²²² Ibid.

²²³ *Artistic Experimentation: An Anthology*, op. cit.; *Experimental Affinities in Music*, op. cit.; *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*, op. cit.

који се фокусирају на питање експериментисања, дајући допринос развоју „материјалистичке анализе“ експериментисања у извођачкој пракси, компоновању, импровизовању, дакле, анализи која почива на првествено на практичним увидима. Наслањајући се на Рајнбергеров концепт, аутори прилога у овим зборницима уважавају бројност приступа уметничком експерименту. Тиме су и превазиђена искључива стајалишта о европској авангардној и америчкој експерименталној музици која, на пример, у својим књигама заступају Мајкл Најман (Michael Nyman) и Пол Грифитс (Paul Griffiths), а о којима ће бити речи нешто касније. Насупрот једној монолитној интерпретацији, ови зборници афирмишу живе и узбудљиве сусрете различитих пракси и дисциплина, од студија извођења и музичке анализе до музикологије, теорије рецепције, естетике, и др. У текстовима су присутне fine и осетљиве разлике у приступу и избору тема о експерименту у музици, од студија о Монтевердију (Claudio Monteverdi) и Брамсу (Johannes Brahms) па све до студија о џезу.

С Рајнбергеровим експерименталним системима историја односа уметности и науке као да је прошла пун круг. Подела између науке и уметности, као две фундаментално раздвојене и аутономне категорије, деловала је као готово непремостива током XVIII и XIX века. Услед хијерархије дискурса, односно „hegemonije institucionalno i birokratski postavljene moći nauke“, ²²⁴ дубока повезаност ових дисциплина као комплементарних подручја културе није била довољно освешћена све до XX века, када ће, након пређеног пута аутономије, настати њихов „нови савез“. Рајнбергерови експериментални системи управо и полазе од тезе да се *homo experimentalis* и *homo aestheticus* приближавају један другом у моменту отворености, открића, то јест у хеуристичком моменту „nalazeći se u formalno sličnoj eksperimentalnoj situaciji, u procesu posmatranja, mišljenja i delanja, u kome se tek određuje subjekt i objekt“.²²⁵

²²⁴ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, op. cit., 234.

²²⁵ Milan Damjanović, „Техничко у уметности“, у: *Suština i povest*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976, 286.

3.3 Кејџ као „скромни сведок“ звука

У академском дискурсу Кејцово разумевање експеримента углавном се разматра уз истицање анархистичких начела и у светлу утицаја источњачке филозофије.²²⁶ Међутим, Рајнбергерова тумачења експерименталног система, као и студије о социолошком конструктивизму у науци Бруна Латура и других социолога науке пружају основу и за другачију перспективу Кејцовог поимања експерименталне музике. Сву сложеност питања која стоје у основи експерименталне науке и лабораторијског експеримента – о онтолошкој дистинкцији између природе и културе, експерименту као откривању и експерименту као стварању феномена – проналазимо и у Кејцовој теорији. А сâмо Кејцово посезање за овим термином и значење које му придаје додатно наводе на закључак да његов појам експерименталног/експеримента није супротстављен научном, већ да се и један и други саображавају ономе што Латур назива модерним Уставом, односно модернистичком онтологијом.²²⁷

Кејцова „слика света“ врло је слична оној у коју су веровали рани заговорници експерименталне науке, Френсис Бејкон и Роберт Бојл – да догађаји у физичком свету зависе од активних принципа природе, али и да природу чињеница познајемо зато што смо их разрадили у околностима које контролишемо. У својим текстовима Кејџ заступа претпостављени мета-дискурс који диктира Велику поделу²²⁸ на две онтолошке целине – свет људског, у коме владају категорије реда,

²²⁶ Види нпр.: Christopher Shultis, *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*, Boston, Northeastern University Press, 1998.

²²⁷ Исходиште модернистичке онтологије Латур проналази у експерименталној науци. Према овој онтологији, или можда боље рећи идеологији, објективне чињенице су у свету природе унапред дате, док су субјективне вредности део друштва/културе. Cf. Bruno Latour, *Nikad nismo bili moderni*, op. cit., 31.

²²⁸ Латуров термин

хијерархије, жеље, интенције, и област природе која постоји независно од човекове воље. Он обећава исто што и његови модерни претходници у експерименталној науци, да се кроз експерименталну акцију открива права, објективна природа стварности којој су својствени случај, неинтенција, мноштвеност и вишеструкост звучних догађаја лишених субјективности (*noise*) и егзистирају на начин објективних ентитета, као чисте сензибилије, перцепције и афекције.

У свом изврсном есеју *Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental*, Лидија Гер (Lydia Goehr) разматра појам *експерименталног* тако што прати „његову путању кроз историју просветитељства за коју се и те како може рећи да се нашла под доминацијом супротног појма *експеримента*“.²²⁹ Фокусирајући се на два историјска тренутка репрезентована фигурама Френсиса Бејкона и Џона Кејџа, који су иницирали преокрете на почетку модерне науке, односно на крају модерне уметности, ауторка се не упушта у критику ових концепата нити наводи аргументе за или против, већ преко њих ишчитава историју *кризе* искуства у науци, филозофији и уметности,²³⁰ која у ствари у уметности значи кризу репрезентације. Бејконову и Кејџову позицију Герова не разматра у светлу њихових најекстремнијих гледишта, већ показује да Бејкон ипак није био сасвим *бејконовски* научник, као што ни Кејџ није сасвим *кејџовски* у погледу композиторске праксе.²³¹ Мада се на површини оцртавају као супротности у схватању и приступу експерименту, Бејконова и Кејџова експериментална метода заправо деле сродан став према природи, који би се пре могао описати као став поштовања него као насилна интервенција. Лидија Гер закључује да

²²⁹ Lydia Goehr, „Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental“, in: *Experimental Affinities...*, op. cit., 18.

²³⁰ Ibid., 24.

²³¹ И поред радикалних обећања, ауторка сматра да је Кејџ остао привржен конвенцијама дела-концепта, и према томе, није отишао изван очекивања модернистичког компоновања.

за обојицу експериментализам има емергентан карактер.²³² У свом натуралистичком, емпиријском приступу ни један ни други не праве насилан посег у природан ток догађаја, већ траже начине да ухвате оно „магијско“,²³³ случајно, односно да природа *сама* обави посао и продукује учинке (феномене, звукове) које би око/ухо могло да опази.²³⁴ Попут Бејкона, који је сматрао да, упркос томе што експериментисање спутава природу низом насилних ограничења, постоје разлози за веровање зашто експерименталне појаве, разоткривене уз довољно умећа и вештине, могу бити третиране као изворно *природни* феномени, Кејџ тврди да и у његовој музици природа, то јест *случај* као стваралачки принцип, има главну улогу. Непредвидивост, несигурност исхода, одликује и научну и Кејџову експерименталну праксу. Могло би се стога рећи да је у Кејџовој теорији дошло до својеврсног помирења између наизглед непомирљивих концепција у науци и уметности. Будући да је његов експериментализам, како запажа Герова, управљен ка оживљавању емергентног музичког/слушног искуства, очигледна је његова сродност с Рајнбергеровим концептом експерименталног система у ком се одвија „игра“ научног сазнања. Кејџ изумева експериментални приступ у ком тежиште није на експерименту као истраживању већ на димензији експерименталног у смислу неодређености, која радикализује идеју дела као процеса. Попут, рецимо, Марсела Дишана, Кејџ успоставља композициони систем који га ослобађа *сопства* и суспендује све конвенционалне структуре и значења музичког дела (као објекта), што омогућава појаву случајног, неочекиваног звука који је истовремено и инструмент и резултат експеримента.

²³² Cf. Lydia Goehr, op. cit., 24.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ауторка такође проналази сродности и у њиховим теоријским дискурсима, између Бејконових афоризама у којима је износио своје идеје како би се одвојио од традиционалних метода писања научних извештаја, и Кејџових мезостихова. Мезостихови су специфична поетска форма писања кроз већ написане текстове, а којом Кејџ *раствара* линеарни, денотативни дискурс, супротстављајући метод случаја језичком детерминизму, граматички, синтакси. Ibid.

3.3.1 Адорнов поглед

Иако Бејкон и Кејц заговарају експериментално, према Адорновој (Theodor Adorno) тврдњи, „они се на крају крећу опаснијим путем експеримента“.²³⁵ Своје читање генеалогije модерности/модернизма Лидија Гер излаже у контрапункту са тумачењем Адорна, који заступа трећи приступ експерименту, подвргавајући и бејконовски и кејцовски пут оштрој критици. Ако експеримент може ићи у погрешном смеру, може и експериментално, тврди Адорно. Он критикује човекове покушаје да природу потчини врсти моћи која представља највиши домет људског духа – уму и интелекту, глорификованој од Бејкона, али такође замера Кејцу одрицање од људске интенционалности. „У дијалектичком смислу, оно што експериментално открива о експерименту је тенденција потоњег да, упркос себи, контролише и на тај начин убија природу мучењем спроведеним у просветитељским лабораторијама науке и уметности.“²³⁶ Ако музика подстиче случај, индетерминизам, онда се губе сви критеријуми и, уопште, смисао напретка. Разумевајући музички материјал као друштвену чињеницу, а његов развој аналогно развоју друштва и историје, Адорно оправдава само она експериментална дела која „задржавају дистанцу у односу на два беживотна екстрема“;²³⁷ један потиче из друштва и инсистира на ограничењима на рачун слободе, док други, који инсистира на потпуној слободи, долази из уметности. У свом учинку поклапају се екстремни контроле и слободе, о чему је Адорно говорио и у вези с модерном музиком, о чему ће бити више речи у четвртом поглављу.

²³⁵ Lydia Goehr, *op. cit.*, 18.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*, 34.

3.3.2 Природа = случај

Ако следимо Кејцове исказе можемо уочити да он рачуна с тим да је његова музичка методологија поуздана и да омогућава да се природа и звуци виде/чују/искусе директно онакви какви јесу. Његови ставови о категоријама природе и културе заправо круже око питања које је 1961. године формулисао следећим речима: „Da li čovek kontroliše prirodu ili, kao njen deo, postoji zajedno sa njom? Da budem prema vama svima iskren, reći ću da mi je priroda daleko zanimljivija od bilo kakve ljudske kontrole prirode.“²³⁸ *Повратак* природи током тридесетих година одигравао се преко перкусивних инструмената који су му омогућили приступ неструктурисаном звуку.

Музика за ударалке је револуција. [...] [З]драво безакоње је оправдано. Експеримент се мора вршити ударањем у било шта – лимено посуђе, чиније са пиринчем, гвоздене цеви – у било шта што можемо ставити у руке. И не само лупати, већ и трљати, разбијати, производити звук на сваки могући начин. Укратко, морамо истраживати материјале музике. Оно што не можемо сами, урадићемо помоћу машина и електронских инструмената које ћемо изумети.²³⁹

Осим ударалки, у истраживању потенцијала немусичких звукова и технологија је имала важну улогу. Магнетофонску траку Кејц је тумачио као средство за *превођење* природе у музику. Трака нам „otkriva da se muzički čin ili postojanje može zbiti u bilo kojoj tački ili duž bilo koje linije ili krivulje ili onoga što imate u totalnom zvučnom prostoru; u stvari, da smo tehnički opremljeni da svoju savremenu svest o načinu delovanja prirode preobrazimo u umetnost“.²⁴⁰

Средином четрдесетих година Кејц мења став према природи ослањајући се још експлицитније на њену трансцендентну димензију. У

²³⁸ J. Cage, „Kuda idemo i šta radimo“, у: *John Cage – radovi...*, op. cit., 84.

²³⁹ J. Cage, „Goal: New Music, New Dance“, in: *Silence*, op. cit., 87.

²⁴⁰ J. Cage, „Eksperimentalna muzika“, op. cit., 24.

сусрету са хришћанским мистицизмом и азијском филозофијом²⁴¹ Кејџ усваја два принципа: 1) древни индијски одговор да се сврха музике састоји у томе „да отрезниш дух и тако га учиниш пријемчивим за божанске утицаје“;²⁴² 2) „да је функција Уметности да подражава природу у њеном начину деловања“.²⁴³

До актуелизације случаја у Кејџовом композиционом поступку раних педесетих година долази услед његове тежње за де(кон)струкцијом традиције али и намере да својим поетичким поступком имитира начин на који природа делује. Другим речима, Кејџова естетика индиферентности и бивања *изван* сопства заснива се на подражавању динамичких процеса природе. Док се у западноевропској музичкој традицији тоналитет третира као природна датост, за њега су пак природне датости принципи случаја, индетерминизма, неинтенционалности, вишеструкости, симултане несимултаности... Случај је та „структурална веза“²⁴⁴ између његовог стваралачког поступка и света природе. Полазећи од тога да у природи сваки процес

²⁴¹ Дејвид Петерсон (David W. Patterson) уочава да је Кејџ у почетку проучавао јужноазијску, индијску филозофију, а да се тек касније окреће јапанској филозофији. То значи да је исходиште тишине у индијској мисли, а не источноазијској или зену, како се често наводи када је реч о 4'33". David W. Patterson, „The Picture That Is Not in the colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India“, in: *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933–1950*, David W. Patterson (ed.), New York, Routledge, 2002, 177–215.

²⁴² Овај древни индијски одговор прихватио је од индијске музичарке Гите Сарабхаи (Gita Sarabhai). Christopher Shultis, *Silencing the Sounded Self...*, op. cit., 316.

Будући да је из оријенталне филозофије научио да су „божански утицаји“, у ствари, окружење у којем се налазимо, Кејџ је у овом исказу пронашао потврду свог става да се сврха музике не састоји у комуникацији и „самоизражавању“, већ у процесу откривања, освешћивања звукова који се налазе свуда око нас, ослобађању стваралачког процеса од личног укуса, контроле...

²⁴³ Džon Kejdž, „Srećne nove uši“, у: *John Cage – radovi...*, op. cit., 161. Ову чувену максиму преузима из књиге *The Transformation of Nature in Art* Ананде Кумарасвамија (Ananda Coomaraswamy; 1877–1947), а коју је овај индијски филозоф позајмио од средњовековног хришћанског мислиоца Св. Томе Аквинског (*Ars imitatur naturam in sua operatione*). Кумарасвами је рођен на острву Цејлон (данашња Шри Ланка). Поучавао је традиционалне културе, посебно индијску уметност. Током Првог светског рата долази у Америку, где је организовао прву већу изложбу индијске уметности у Boston Museum of Fine Arts. Заслужан је за увођење студија азијске уметности у Америци. Детаљније: *Ananda Coomaraswamy: Selected Papers, His Life and Work*, Vol. 3, Roger Lipsey (ed.), New Jersey, Princeton University Press, 1986.

²⁴⁴ Christopher Shultis, *Silencing the Sounded Self...*, op. cit., 87.

интерферира путем случаја, Кејџ тежи да се путем примене елемента случаја који „donosi skok izvan domašaja čovekovog shvatanja sebe“,²⁴⁵ ослободи *ега*, *интенције*, односно да свој композиторски дискурс утемељи у месту које је изван музике, „тамо негде“ у Природи. Одустајање од интенције водило је директном искуству света природе и звуковима прочишћеним од утицаја композитора. „Ego više ne blokira akciju. Dobija se strujanje karakteristično za prirodu.“²⁴⁶ Следствено томе, кад чујемо дело компоновано применом операција случаја, према Кејцовој естетици ми чујемо ритам природе, ток природних догађаја који нису повезани ничим другим него сапостојањем у времену и простору.

Као што је већ речено, у томе што случају придаје *поетичку* функцију својеврсног оператора „хватања“²⁴⁷ нехуманог звучног материјала из спољашњег света препознајемо Кејцово модернистичко разумевање опозиције природа/друштво–култура–човек. Важно је нагласити да ова опозиција претпоставља унутрашњу хијерархију и својеврсну ауторитарност њеног првог члана. Кејџ жели да задржи хијерархијски однос тиме што свој композициони поступак темељи на случају. Природа је у Кејцовој концепцији трансцендентна, објективна и непроменљива, а њене универзалне законе узима за основу својих естетичких принципа. Позивајући се на Латура, Бенџамин Пиекут (Benjamin Piekut) у Кејцовим ставовима увиђа бег од мултикултурализма у мононатурализам. Потребно је укинути *anthropos*, Пиекут истиче, како би звуци били само звуци.²⁴⁸ „Сама чињеница да човек мора да ослаби (утиша) друштвено да би достигао своје место у великом јединству природе, потврђује почетну премису о рачвању у Кејцовом универзуму“.²⁴⁹ Учинак и успех Кејцовог експеримента мери се спрам

²⁴⁵ Džon Kejdž, „45' minuta za govornika“, *Treći program*, 56, 1983, 222.

²⁴⁶ J. Cage, „Kompozicija kao proces“, *op. cit.*, 44.

²⁴⁷ Benjamin Piekut, „Chance and Certainty: John Cage's Politics of Nature“, *Cultural Critique*, 84, Spring 2013, 140.

²⁴⁸ *Ibid.*, 141.

²⁴⁹ Benjamin Piekut, „Sound's Modest Witness: Notes on Cage and Modernism“, *Contemporary Music Review*, Vol. 31, 1, 2012, 14.

слабљења улоге самог композитора, као што је то случај у Бојловим експериментима с ваздушном пумпом (с „празнином у празнини“), о којима је било речи у првом поглављу. У оба случаја, улога *експериментатора* јесте у томе да иницира сâм процес, а потом, након што је припремни посао завршен, преостаје тек пасивно опажање и ишчекивање онога што ће *случај*, односно природа разоткрити као објективно постојећу стварност. Ослањајући се на становишта Бруна Латура, музиколог Бенџамин Пиекут сматра да се у Кејцовом теоријском дискурсу може ишчитати позиција „скромног сведока“ звука,²⁵⁰ аналогно Шапиновим и Шајферовим тумачењима Бојлових извештаја као изразима теоријске „невиности“ и сведочења „скромног“ посматрача у установљењу и заштити научних чињеница.²⁵¹ Скромни сведок је научник који само ствара ситуације у којима природни домен говори сам за себе. Како Пиекут објашњава, оваква структура продукције знања пружа основу за фигуру скромног сведока, специфичну за европски модерни период. Оно што је заједничко Кејцу и модерној науци јесте „улагање у 'експеримент' као базични сценарио за демонстрирање скромности и допуштање природи да говори“.²⁵² У оба случаја, експеримент је догађај који треба да дâ двоструки исход: „субјективног сведока који је превазишао контингенцију своје ситуираности и објективни свет који је самодовољан и јасно читљив. Једно није могуће без другог“.²⁵³

Дугу и сложену историју фигуре скромног сведока у студијама науке разматрала је и Дона Харавеј (Donna Haraway). Ову врсту „самоневидљивости“ ауторка објашњава као „специфично модеран, европски, мушки, научни облик врлине скромности [...] који оне који га практикују исплаћује епистемолошком и друштвеном моћи“.²⁵⁴ И Жил Делез је писао

²⁵⁰ Benjamin Piekut, „Chance and Certainty...“, op. cit., 154.

²⁵¹ Steven Shapin & Simon Shaffer, op. cit., 69.

²⁵² Benjamin Piekut, „Sound's Modest Witness...“, op. cit., 4.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Ауторка идентификује различите врсте скромности, док фигура маскулиног, поузданог сведока у науци јача његов кредибилитет, женска скромност значи

о томе да је „физици честица“ потребан суптилан посматрач. „Посматрача има свуда где се јављају чисто функционална својства препознавања и одабирања, без директног деловања.“²⁵⁵ Модернистички дух и позицију скромног сведока/посматрача природе о којима говоре поменути аутори препознајемо у Кејцовом концепту експеримента и поступку који би се, у складу с његовом композиторском поетиком, можда најадекватније могао описати као *воља за тишином*. Став непристрасног посматрача, сведока који опажа, понизност спрам природе, речју – вољу за тишином, Кејц је заговарао на разне начине у многим својим текстовима: постављајући питања, немајући шта да каже, показујући да у његовом приступу нема места за инспирацију... „Као и сваки добар експерименталиста модерног доба тврдио је да је утишао своју улогу у музичким опитима како бисмо имали директан, непосредан приступ свету.“²⁵⁶

Овим обртом Кејц заправо детронизује и децентрира композитора/субјекта наспрам природе по себи. Одузима му привилеговано место и поставља га на позицију *слушаоца*, сведока звука који је „hitan, jedinstven, neobavešten o istoriji i teoriji, s one strane imaginacije, središte sfere bez površine, [...] nastaje neometano i energično se emituje“.²⁵⁷ Ослобађање звука и одустајање од хијерархијски устројеног западноевропског музичког система Кејц тумачи као *психолошки заокрет*, сугеришући, дакле, темељну промену слушања које је „најбоље у stanju mentalne praznine“,²⁵⁸ опажања света и транзицију композиторске улоге од продукције ка позицији *сведока* звука. *Psihološko okretanje*“ које „у početku izgleda kao napuštanje svega što pripada ljudskosti“, а што за „muzičara izgleda kao napuštanje muzike [...] vodi ka

потчињеност и инфериорност. Donna Haraway, *Modest_Witness@Second_Millennium. Femaleman(C)_Meets_Oncomousem*, New York, Routledge, 1997, 23–24.

²⁵⁵ Жил Делез, Феликс Гатари, *Шта је филозофија*, оп. cit., 165. Делез управо и помиње Кејца када говори о редефинисању „перцепта као функције буке, сировог и сложеног тона“. Ibid., 249.

²⁵⁶ Benjamin Piekut, „Chance and Certainty...“, оп. cit., 135.

²⁵⁷ J. Cage, „Eksperimentalna muzika: doktrina“, оп. cit., 28.

²⁵⁸ Džon Kejdž, „45' za govornika“, оп. cit., 214.

svetu prirode, gde, postepeno ili iznenada, čovek uviđa da u ovom svetu ljudskost i priroda postoje zajedno, a ne razdvojeno; da se ništa ne gubi kad se sve razda. U stvari, sve se dobija. Muzički rečeno, mogu se zbiti bilo koji zvuci u bilo kojem spoju i bilo kom kontinuitetu“.²⁵⁹ Међутим, Кејџ је ову промену описивао и као *онтолошки заокрет*, и тада је, како примећује Лидија Гер, његов карактер постајао противречнији и варљивији. Јер, у онтолошком заокрету, „једино што је остало од дистинкције између музике и звука била је идентичност. [...] Онтолошки заокрет који је стремио ка безјазној идентичности између музике и природног звука ризиковао је да лажно дехуманизује обе стране тиме што их преидеализује“.²⁶⁰ Питање шта прави разлику између музичких и природних звукова није онтолошке, већ психолошке природе – како постићи депсихологизацију према субјекту и доживети природу путем музике на „исправан“, натуралистички начин. Дакле, први пут се у средиште једне композиторске теорије не поставља структурисани звук, односно структура музичког дела, већ принцип случаја који укида разлику између звука и музичког звука и треба да нам омогући да чујемо звукове какви они заиста јесу.²⁶¹ Кејџов циљ је да прошири наше искуство и наше разумевање тога шта конституише музику. Једино ако оставимо по страни западну естетику и „институционални ум“, можемо бити део природе, односно можемо научити да егзистирамо на начин природе, без намере и сврхе. Да би се човек вратио природи, он мора да пронађе пут, односно начин да се ослободи било каквих жеља и намера. Композитор тако превазилази самог себе, лишава се традиционалне улоге и заузима позицију спољашњости како би природи, тј. случају, допустио да се појави унутар процеса стварања/извођења музике. Попут Бојла, Кејџ је

²⁵⁹ J. Cage, „Eksperimentalna muzika“, op. cit., 23.

²⁶⁰ Lydia Goehr, op. cit., 26.

²⁶¹ Овде се има у виду Скрутоново (Roger Scruton) одређење музичког звука који настаје организовањем звука „по категоријама трајања, тонске висине, темпа и метра, последично ритма, мелодије, хармоније, уопште, покрета (геста и акције) [...]“. Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом...*, op. cit., 119.

модерниста који се ослања на трансцендентност природе, на уверење да је он „гласноговорник“ преко кога природни закони проговарају, а према начелу да „ne prave ljudi prirodu“ већ да „ona postoji oduvek“.²⁶²

У делима заснованим на биљном материјалу (гранчицама, лишћу, трави, шкољкама, кактусима), које Џејмс Причит (James Pritchett) везује за „имагинариј природе“²⁶³ заиста се евоцира звук природе. У овим делима еколошких назива, попут *Child of Tree* (1975), *Branches* (1976), *Inlets* (1977), *Pools* (1978), Пиекут препознаје Кејцов фундаментални онтолошки индетерминизам. Композиција *Child of Tree* писана је за солисту, а извођачки састав обавезно укључује махунасти плод поинцијане и врсту кактуса „који се одликује чврстим телом и релативно слободним бодљама у односу на друге, тако да при трзању бодље (иглом или чачкалицом итд.) настаје звук појединачне висине“.²⁶⁴ Приликом избора преосталих осам „инструмената“ треба водити рачуна да се избегну они начињени од материјала животињског порекла или од метала, који би производили звукове одређене висине. Унутар задатог временског трајања од осам минута, све остале димензије дела одређују се помоћу *ju ħinga*, на основу таблица за расподелу бројева наведених у упутству за извођење. Одредивши све ове димензије, извођач „импровизује појашњавајући временску структуру помоћу инструмената“.²⁶⁵ У упутствима Кејц наводи да је „ова импровизација“ уједно и „извођење“. Поменимо, такође, да у композицији *Inlets* извор звукова чини дванаест шкољки различите величине напуњених водом.

²⁶² Bruno Latur, op. cit., 48.

²⁶³ Причит ова дела назива програмском музиком, будући да се звукови односе тематски, „у својој елементарној природи – вода, ватра, ваздух“. Први део доноси жубор воде из шкољки, средишњи део звук ватре, док се у другој половини дела враћа звук воде, уз дуг, издржан звук шкољке као свирале. James Pritchett, *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, 194–195.

²⁶⁴ John Cage, *Child of Tree: Percussion Solo*, New York, Editon Peters, 1975, 2.

²⁶⁵ Ibid., 20.

Троје извођача их „искреће на овај или онај начин“ производећи жубор (gurgles).²⁶⁶

Стављањем у заграду свих дотадашњих начела музике и применом операција случаја од раних педесетих па све до раних деведесетих година изгледало је да је веза између природе и друштва прекинута тако радикално и да се у свом приступу Кејџ удаљио од свега људског тако далеко да се чинило да се том свету више није могуће вратити. Па ипак, иако је веровао да спроводи *тихо* понашање природе тако што је радио на прочишћењу свог поступка од димензије културног/репрезентацијског у правцу урањања у свет објеката/неорганских ентитета, Кејџ га је истовремено и поништавао. Овај модерни парадокс посебно је разматрао Бруно Латур на примеру експерименталне науке, истичући да је човек увек у „царству средине“ и да увек имамо посла с „мешавином“ природе и културе.²⁶⁷ Латур се стога пита ко заправо говори када говоре научници, „savesni predstavnici činjenica“:

Ko onda govori kada oni govore? Same činjenice, bez ikakve sumnje, ali i njihovi ovlašćeni glasnogovornici. Ko, dakle, govori, priroda ili ljudi? Nerešivo pitanje sa kojim će se filozofija moderne nauke boriti tri veka. Same po sebi, činjenice su neme, prirodne sile su sirovi mehanizmi. A ipak, naučnici tvrde da oni ne govore, već da činjenice govore same za sebe.²⁶⁸

Данас је лако разумети да су и модернистичке уметничке праксе изводиле ову поделу, упућујући „хибриде“ на иманентност друштва, његову субјективност, односно, попут Кејџа, ка супротној страни, ка објектима. Према Латуровом запажању „[t]ranscendentnost prirode, njena objektivnost, ili immanentnost društva, njegova subjektivnost, proističu iz rada posredovanja ne zaviseći od njihove odvojenosti, suprotno onome što tvrdi

²⁶⁶ John Cage, *Inlets: For three Players, with Conch Player (using Circular Breathing) and the Sound of Fire*, New York, Henmar Press–Edition Peters, 1977, 1.

²⁶⁷ Ibid., 67.

²⁶⁸ Ibid., 46.

Ustav modernih“.²⁶⁹ У том смислу, и Кејцов експериментализам, који се подједнако противио традиционалној естетици и тада доминантним културним моделима модернизма, ипак је производио хибриде. У његовој пракси заправо уочавамо два кључна момента, онај у ком се музика одваја од живота, и онај у којој му се враћа. Упркос реторичком прихватању Модерног устава, у музици ипак проналазимо зоне преклапања. Као што се ни у науци закони природе не могу јасно раздвојити од друштвених конвенција, тако и у његовим радовима ипак чујемо *разлику*, амалгаме до којих долази постављањем питања, модификовањем, амплификацијом, бирањем звукова... Мада се у својим текстовима представља као скромни сведок звука, у погледу композиционе праксе ствар је знатно сложенија. Ако је Кејц покретач *опита*, експерименталне акције чији је исход неизвестан, то онда значи да су полазиште и околности које претпостављају непредвидиве процесе у извођењу ипак одређени и *релативни* (а не објективни) у односу на контекст у ком се конституишу. Неконзистентност између Кејцовог модернистичког теоријског (реторичког) дискурса и композиторске праксе Бенџамин Пиекут објашњава на примеру серије дела *Music for Piano*, коју је започео 1952. године и у којој композитор ипак чини низ одабира, мерења, дистрибуција звучних догађаја.²⁷⁰ Аутор показује да је у овим комадима резултат ипак сложена мрежа узрока и онтолошких међузависности. Кејц је тврдио да метод случаја води до неизвесности, али заправо је то била стаза, како примећује Пиекут, којом се стизало до сигурности (*certainty*).²⁷¹ Кејц ипак говори шта треба чинити, чак и ако то чини преко *ју ђинга* или посматрањем „имперфекција“ на папиру. Извођач ипак послушно следи задате инструкције, чак иако су оне добијене операцијама случаја. Најзад, слушаалац треба да ухвати одређени смисао

²⁶⁹ Cf. *ibid.*, 168.

²⁷⁰ Benjamin Piekut, „Chance and Certainty...“, *op. cit.*, 148–158.

²⁷¹ *Ibid.*, 135.

како би се његов *дух отрезнио и умирио*. Тек када „*duh koji meri*“²⁷² престане да верује да може измерити природу, у слушалачком искуству моћи ће да се појаве звуци који су *само* звуци. Композитор може „*napustiti želju da kontroliše zvuk, očistiti svoj duh od muzike i započeti da otkriva načine da zvucima dopusti da budu ono što jesu, a ne tek prenosnici teorija koje su ljudi stvorili ili pak izrazi ljudskih osećanja*“.²⁷³

Метод заснован на апсолутном случају (*anything goes*) врста је композиторовог епистемолошки транспарентног продужетка, или боље рећи супституције чула, односно поузданог средства откривања *истинског* поретка природе. Како и сâм композитор наводи, операције случаја нису „мистериозни извори ’правих одговора““. Као што је за Дишана случај средство којим се постиже деперсонализација објекта,²⁷⁴ за Кејџа су операције случаја „*sredstvo za određivanje jednog u mnoštvu odgovora i, istovremeno, oslobađanje ega od njegovog ukusa i sećanja, njegovih bavljenja dobiti i moći, stišavanje ega, kako bi preostali svet imao prilike da uđe u iskustvo samog ega, bilo spolja ili unutra*“.²⁷⁵ Као варијације прозирног експерименталног система којим конструише феноменални свет, Кејџови различити поступци примене апсолутног случаја – поменимо консултовање кинеске *Књиге промена*, транспарентност папира, употребу компјутерског софтвера – заправо су једна врста кантовских *апприорних* судова могућности експерименталног искуства. Сви ови поступци су *задати* и претпостављају механизам деловања под дејством „спољашње силе“, односно постојање спољашњег света који је „по себи“ непознатљив али је „за нас“, слушаоце, веома пластичан. Следствено томе, можемо рећи да је у њему, иако је звучни резултат независан од композиторове интенције, скривена не само објективна природа звука већ, и пре свега, историја Кејџовог односа с природом.

²⁷² J. Cage, „Eksperimentalna muzika“, op. cit., 24.

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Rosalind Krauss, *Passages in modern sculpture*, London, Thames and Hudson, 1977. Cf. Мишко Шувковић, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Novi Sad, Četvrti talas, 1995, 249.

²⁷⁵ J. Cage, „Predgovor Predavanju o vremenu“, у: *John Cage – radovi...*, op. cit., 200.

Његова експериментална дела као објективна, неутрална, не постоје изван експерименталне методологије коју је сâм осмислио. Као што су научници ограничени својом апаратуром, тако и у Кејцовом експерименталном систему звук ипак произлази из (експерименталне) методологије и остаје презентан једино у упутствима која долазе уз партитуру, односно од аутора. Кејцова теорија тако захвата све компоненте процеса стварања/произвођења звучних догађаја (и онтологију и технологију). Извођење у појавност, што је суштина експерименталне акције, не догађа се спонтано, већ је последица спровођења композиционог поступка у чијем контексту и процес (експеримент) добија смисао. Извођења нема без *вођења*, без дисциплинованог низа поступака самог композитора, који обухвата припрему експерименталне ситуације, укључујући и њену крајњу сврху. Суштину Кејдове експерименталне акције проналазимо управо у тачки додира природе (случаја) и композитора/извођача, у ситуацији у којој су звучни догађаји нераскидивно испреpletени, и објективни и субјективни, потенцијални и актуални, (ре)презентацијски и интервенцијски.

Увођење случаја имало је две важне консеквенце – разарање репрезентације и смрт субјекта. Ако је европски субјект третиран као извориште „воље за моћ“ (Ниче), Кејц се одрекао да себе разуме као субјекта. Укидање референцијалне логике применом операција случаја водило је страдању знака, пражњењу значења разлагањем знака на дословне означитеље ослобођене терета својих означених. О *кризи* репрезентације сведочи и Кејцов текст *Anarchy*, у коме је, између осталог, написао да је задатак „пронаћи начин писања који, премда полази од идеја, није о њима; или није о идејама већ их производи“.²⁷⁶

Премда верује у традиционалну концепцију експеримента као откривања, Кејц заправо у својој звучној лабораторији *производи*. Стога

²⁷⁶ John Cage, „Anarchy“, in: *John Cage at Seventy-Five*, Richard Fleming & William Duckworth (eds.), Lewisburg–London–Toronto, Bucknell University Press–Associated University Presses, 1989, 123.

можемо да закључимо да Кејцов експериментални *poiesis* ипак не коинцидира сасвим с *poiesisom* природе. Експериментална акција је процес ситуацијске и контекстуалне природе, врста релацијског односа будући да звучни исход дугује своје гирање не само композитору већ и извођачу, па и слушаоцу. Данас је сасвим јасно да Кејцова „све-звучна музика будућности“ није одобравала баш све звукове и акције, што потврђује и његов исказ: „Дозвола је дата. Али не може се радити шта год се пожели“.²⁷⁷

У овом сегменту рада одступила сам од својеврсног интерпретативног консензуса у музиколошком дискурсу и предложила једну другачију врсту читања Кејцове праксе, у којој су полазне основе концепт научног експеримента и, латуровски речено, Модерни устав. Ослањајући се на приступе Лидије Гер и Бенџамина Пиекута, сматрала сам да управо ова врста читања генеалогичке модерности/модернизма преко појмова експеримента/експерименталног омогућава боље разумевање модернистичке основе Кејцове експерименталне праксе која је довела до аутономије знака (кризе репрезентације), тежећи истовремено да музику учини друштвенијом и анархичнијом. Намера је била да сагледамо саме темеље на којима Кејц заснива свој заокрет ка позицији *сведока*, тј. *слушаоца*, као и концепт индетерминизма на ком ће се даље градити опозиција између америчке и европске авангардне музике после Другог светског рата. Концепт индетерминизма испоставиће се и као основа за његов авангардни *интернационализам*, на који ће се надовезати бројне неоавангардне праксе широм света које су тежиле да радикално прекину с културним моделима високог модернизма, а о којима ће бити речи у наредном поглављу.

²⁷⁷ „Permission is granted. But not to do whatever you want.” John Cage, „Seriously Comma“, in: *A Year From Monday. New Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University, 1967, 28.

3.4 Експеримент у (нео)авангарди: уметност у бегу

Други важан фактор за ширење експеримента у уметности јесте (нео)авангарда, која је понудила нову продуктивну основу и логику уметничког испољавања. Ако експериментализам разумевамо као непрестани напор уметника да преиспита разлоге и природу уметности и уметничког рада (осим ако не жели да се сврста у „превазиђене“ ствараоце), онда можемо рећи да је експеримент укоренењен у авангардној, реформаторским набојем прожетој поетици. Како истиче Мирјана Веселиновић-Хофман, у авангарди је експеримент „neophodan prostor delanja“.²⁷⁸ У својој теорији музичке авангарде, ауторка разматра питање експеримента и објашњава, између осталог, да су неки авангардни експерименти били концептуализовани као посве неуметнички, нарушавајући тако чисто естетско, „уметничко језгро“:²⁷⁹

Dokle god se eksperiment vrši ne radi njega samog, nego radi njegovog korišćenja u umetničke svrhe, njegovog smeštanja u određeni umetnički kontekst, taj eksperiment sa stanovišta umetnosti ima smisla. Njegove su mogućnosti proširene naučnim i tehničkim dostignućima XX veka. A pošto za avangardu eksperiment predstavlja neophodan prostor delanja, on sa tim svojim razmaknutim granicama ulazi u umetnost i time pomera i međe koje su definisale estetski objekt: nekada vanestetsko u određenom kontekstu poprima kvalitet estetskog.²⁸⁰

На темељу авангардне идеје да уметност мења нашу перцепцију, али и сâм свет, у (нео)авангардним покретима више није реч само о посезању за неконвенционалним решењима у погледу увођења нових техника и рада с материјалним садржајем уметничког медија, као што је то био случај у ранијим периодима, већ и о процедурама којима се тежи повезивању

²⁷⁸ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983, 22.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid., 21.

уметничких медија али и изван уметности, ка животу, истраживању естетичких граница опажајног система, просторних услова и телесне основе перцепције. Имајући у виду уметност после Другог светског рата, италијански историчар модерне уметности Ђулио Карло Арган (Giulio Carlo Argan) одредио је крајем педесетих година авангардни експериментализам као уметничко истраживање, које се односи на „sposobnost koja se priznaje umjetnosti da postavlja i rješava izvesne probleme ili da se sama postavi pred umjetnika kao problem koji treba riješiti”.²⁸¹

У свом чувеном есеју *Against Interpretation* (1964), Сузан Зонтаг (Susan Sontag) заступа мишљење да у основи „програмског авангардизма“, који најчешће значи „експеримент са формом по цену садржаја“, стоји заједнички мотив, а то је бег од „чврстих захвата тумачења“. „Да би избегла тумачење, уметност може постати пародија. Или може постати апстрактна. Или може постати 'само' декоративна. Или може постати не-уметност.“²⁸² Сузан Зонтаг сматра да је *провидност* (transparence) „највише ослобађајућа вредност“ и у уметности и у критици. Она даље објашњава, „провидност значи могућност да се доживи луминозност ствари по себи, да се ствари доживе онакве какве јесу.“ Примере проналази у апстрактном сликарству „лишеном садржаја“, модерној поезији, авангардном филму, радовима поп-арта који „супротним путем долазе до истог резултата користећи нападан и недвосмислен садржај“.²⁸³

²⁸¹ Према Аргану, авангарда је донела нов модел „уметности као истраживања“, која се отвара ка непознатом, непровереном, где се експеримент успоставља као радна процедура. „Rezultat ne mora biti postignut [...] ali proces istraživanja kvalificira se sam po sebi kao model mišljenja, rada ili, jednom riječi, ponašanja.“ Giulio Carlo Argan, „Umetnost kao istraživanje“, у: *Studije o modernoj umetnosti*, Јења Денегри (прир.), Београд, Nolit, 1982, 153. (preveo Ivan Šišić)

²⁸² Susan Sontag, „Against Interpretation“, in: *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001, 11.

²⁸³ Ibid.

Дакле, сва динамичност испољавања експериментализма може се сагледати у (нео)авангарди. У зависности од авангардне парадигме којим је мотивисан/инициран, експеримент(ализам) се манифестује двојачко:

- 1) као истраживање материјала/форме унутар очуваног концепта уметничког дела;
- 2) као нарушавање/укидање индивидуалног процеса стварања дела, где експеримент има смисао својеврсног „супарника“ уметничком делу и носи превагу на своју (неуметничку) страну (Табела 1).

Првом виду експериментализма својствено је експериментисање у виду саморефлексије уметничког медија, а ову тенденцију проналазимо рецимо у додекафонској техници, интегралном серијализму, радовима Маљевића (Казимир Малевич; 1879–1935), Мондријана (Pieter /Piet/ Mondriaan; 1872–1944), представника апстрактног експресионизма: Џексона Полока (Jackson Pollock; 1912–1956), Вилема де Кунинга (Willem de Kooning; 1904–1997) и других. Истраживање уметничког материјала води формалној аутономији медија/језика, свођењу на дословност и одстрањивање свега страног том медију, и најзад укидању референцијалности. Ову авангардну линију амерички теоретичар Хал Фостер (Hal Foster) означава као формалистичку,²⁸⁴ други теоретичари је одређују и као формалистички модернизам, аналитичку линију модернизма,²⁸⁵ а разматрају је првенствено оне модернистичке теорије које инсистирају на континуитету, попут Адорнове теорије о развоју уметничког материјала, или теорије о редукцији на суштинске квалитете уметничког медија Клемента Гринберга (Clement Greenberg; тзв. гринберговски формализам). Овом виду експериментализма припадала

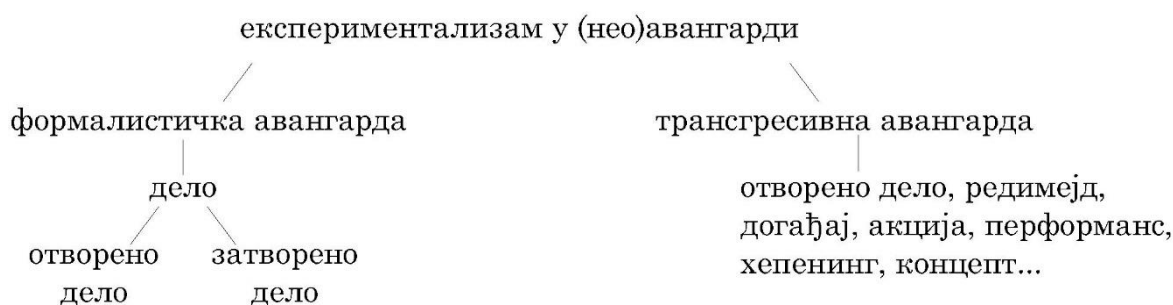
²⁸⁴ Више: Hal Foster, *Povratak realnog*, превела Margita Petrović, Beograd, Orion art, 2012, 69. За разлику од Биргера, који неоавангарду сматра неаутентичном имитацијом авангарди, Фостер на темељу временске размене између историјске авангарде и неоавангарде изводи теорију о односу антиципације и реконструкције.

²⁸⁵ Истраживањима заснованим на „аналитичкој линији модернизма“ Стефан Моравски (Stefan Morawski) супротставља „антиуметничке“ хибридне, интер/транс/дисциплинарне методе у време експлозивног неоанархизма. Cf. Sonja Briski Uzelas, „Šezdesete: utopija proširene estetičnosti“, у: *Šezdesete*, Irena Lukšić (ur.), Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2000, 17.

би и поетика отвореног дела, како ју је дефинисао Умберто Еко крајем педесетих година, јер су границе дела још увек присутне (европска алеаторика, енформел, дела Џејмса Џојса /James Joyce; 1882–1941/).

И док овај вид експериментализма не напушта поље естетског и институционалну аутономију уметности, други вид експериментализма својствен тзв. трансгресивној авангарди тежи да је трансформише. Трансгресивном авангардом Хал Фостер назива историјске авангарде у првим деценијама XX века (дадаизам, футуризам, конструктивизам) и неоавангардне праксе шездесетих и седамдесетих година, које су се наслањале на „иконокластички и антиестетички етос“, ²⁸⁶ из ког је историјска авангарда црпала своју снагу.²⁸⁷ Пробојем изван симболичког поретка уметности, преко граница естетских и политичких пракси, авангардни захтев за превазилажење институције уметности – увођење уметности у живот у историјској авангарди, односно у неоавангарди критика институције уметности – водио је кризи уметничке технике и уметничког дела, његовој разградњи и деконструкцији.

Табела 1: Експериментализам у (нео)авангарди



²⁸⁶ Andreas Huyssen, „The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s, *New German Critique*, Special Issue on Modernism, 22, Winter 1981, 31.

²⁸⁷ Формалистичка и трансгресивна неоавангарда тежиле су да оспоре једна другу. Гринберг је сматрао да је циљ авангарде да уметност прочисти од живота, док су трансгресивне авангарде тежиле ка трансформишућем искуству и заправо су изникле као реакција на овај први тип авангарде. Више: Hal Foster, *Povratak realnog*, op. cit., 69.

3.4.1 Експеримент у (историјској) авангарди

У историјским авангардама током првих деценија XX века, које су биле усмерене на критику традиционалних уметничких категорија и структура значења, принципе аутономије и експресије, уметничко дело губи „своју ауру и илузорност метафизичког бића“,²⁸⁸ а експеримент добија не само упадљиво позитивну вредност већ и средишњу важност. Авангарде су тежиле, сматра Петер Биргер (Peter Bürger), „да својим деловањем промене ставове рецепијента“, што заправо значи да су „своје уметничке праксе постављале изван области одређене институцијама“, без намере „да створе уметничка дела која би трајала“.²⁸⁹ Овим Биргеровим запажањем дотичемо и питање радикалног подстицаја да се постигне ново полазиште/пројекат/квалитет, а које стоји иза авангардног експеримента.

Суочени с једним захтевом – диктатом новине и *разлике* у односу на канон и конвенцију, уметници присвајају научне атрибуте. Италијански теоретичар Ренато Пођоли запажа да се експериментална природа авангарде читава и у њеној реторици, терминима позајмљеним из научног дискурса (експериментализам, истраживање, уметност лабораторија) и новоискованим називима за нове формалне поступке, попут поентилизма, кубизма, вортицизма, функционализма, атоналности, дванаесттонске музике, итд.²⁹⁰

Поред Пођолија, и други теоретичари авангарде, попут Мирјане Веселиновић-Хофман и Адријана Марина (Adrian Marino), наводе експериментализам као технички и формално примарну одлику авангарде. Они су сагласни да је експериментализам „праг“ иновације и прогреса, али су такође јединствени и у упозорењу да

²⁸⁸ Петер Биргер, „Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене критике поводом *Теорије авангарде*“, превео Стеван Брадић, *Златна греда*, 151–152, 2014, 4.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, prevela Jasna Janićijević, Beograd, Nolit, 1975.

експериментализам, у случају када је новина и једини његов смисао, резултира негацијом чисто естетског циља.

Имајући у виду књижевну продукцију, Адријан Марино упозорава на то да је поистовећење авангарде и експеримента подложно злоупотреби, и да се често јавља као публицистички клише, али да су и сами авангардисти могли бити заведени „кофицијентом 'експеримента' специфичним за свако стваралачко дело“.²⁹¹ Аутентичан авангардни дух једног експерименталног романа не огледа се у пуком експериментисању само „да би [се] изнел[е] различите хипотезе од којих ни једна није разрађена до краја“, ²⁹² већ означава, сматра Марино, нешто друго, „потпуну слободу предлагања и потврђивања нових књижевних формула – путем бруталног суочавања са публиком, књижевним животом и критиком“.²⁹³

Дакле, уколико експериментисање нема своје разрешење у стваралачком поступку, „ako ga stvaralaštvo ne apsorbuje u sebe“²⁹⁴ и не превазиђе, оно тада остаје на нивоу експеримента (не-дела, анти-дела, провокације, геста, облика понашања, нацрта поетике итд.) доследно својој антиуметничкој природи. Тако су, на пример, у дадаистичкој књижевности или књижевности италијанског футуризма изостала конкретна дела. Једна дадаистичка текстуална структура у виду случајног низа слова не досеже до дела, а на плану рецепције долази до отклона од свих уметничких, књижевних поткодова. Такав експеримент је презасићен вишезначношћу, његов максималан иновацијски потенцијал или боље рећи информацијска ентропија онемогућава комуникацију с читаоцем. Стога овај експеримент, не пристајући на дијалог с публиком, „teži da postane ne samo ante, već i antistvaralaštvo“.²⁹⁵

²⁹¹ Адријан Марино, „Авангарда“, у: *Авангарда. Теорија и историја појма*, Гојко Тепшић (прир.), Београд, Народна књига, 1997, 67.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti*, op. cit., 163.

²⁹⁵ Ibid.

Затим, авангардна тежња да се аутономија институције уметности трансформише/прекорачи могла је да одведе и ширењу домена уметничког рада на реални свет и слободном располагању неуметничким материјалима, у распону од, на пример, Русолових (Luigi Russolo; 1883–1947) инструмената *intonarumoriја*, који почивају на замисли интеграције звука и буке у музику,²⁹⁶ преко употребе индустријских материјала коју су предлагали руски конструктивисти,²⁹⁷ па све до „анартизма“²⁹⁸ својственог Марселу Дишану, где уметничко дело губи сва своја традиционална својства, то јест бива интерпретирано преко употребног предмета који долази из реалног света. Управо ће Дишанов концепт редимејда (*ready-made*) имати бројне разраде у неоавангарди шездесетих година прошлог века.

3.4.2 *Duchamp-effect*

Дишанови редимејди, који су се нашли на месту уметничког дела, као „нове мисаоне јединице“²⁹⁹ према Џасперу Џонсу (Jasper Johns; р. 1930), односно као примери новог вида „експерименталног визуелног мишљења“³⁰⁰ по тумачењу Херберта Молдерингса (Herbert Molderings),

²⁹⁶ Cf. Dragana Stojanović-Novičić, „Work of Edgard Varèse and 'Futurist Music': Affinities (and Differences)“, *New Sound. International Journal for Music*, II/34, 2009, 50–61.

²⁹⁷ У тексту „Све је експеримент“ из 1920. године сликар Александар Родченко (1891–1956), опчињен сцијентизмом и модерним машинама италијанских футуриста, позива на стварање новог *новим* производним процедурама: „Артистички стварати теорије по Маринетијевом систему или, у најбољем случају, свирати нешто ново на средњевековној труби – данас је више него недовољно. Ново треба стварати *новим* средствима изражавања. [...] Снага сликарског стваралаштва (као и сваког другог) јесте у освајању увек нових могућности испољавања. Морамо стварати и градити савременом науком и техником. [...] Ја у сваком делу правим нови експеримент без плуса свог старог искуства и у сваком делу постављам друге задатке.“ *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde. Antologija tekstova umetnika*, Slobodan Mijušković (prir.), preveo s ruskog Slobodan Ćurić, Beograd, Geopoetika, 2003, 212–213.

²⁹⁸ Ješa Denegri, „Marsel Dišan u Boburu“, у: *Dišan i redimejd*, Miško Šuvaković (prir.), Beograd: Službeni glasnik, 2013, 26. Денегри назива Дишана првим примером „негативног“ уметника. Ješa Denegri, „Marsel Dišan i kutije“, у: *ibid.*, 34.

²⁹⁹ Jasper Johns, „Thoughts on Duchamp“, *Art in America*, 57/4, 1969, 31.

³⁰⁰ Herbert Molderings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*, translated by John Brogden, New York, Columbia University Press, 2010, xiv.

успостављају се као средишњи у теоријском промишљању америчке неоавангарде. И сâм Џон Кејџ је често у својим текстовима истицао да је Дишан имао великог утицаја на њега:

За мене је ефекат Дишановог дела био да ми толико измени начин гледања да сам на свој начин постао један дишан. Могао сам, као што је и он то учинио за себе, да нађем простор и време за властити доживљај.³⁰¹

Осврнућу се у овом тренутку на Дишанову експерименталну праксу, и то на онај мање познат сегмент његовог деловања који се простирао и на подручје музике, а који је визионарски наговестио примену методе случаја у компоновању и рад са звуком у другој половини XX века.

Мало је позната чињеница да је Дишан током каријере показивао извесно интересовање за музику,³⁰² и да је готово четири деценије пре Кејџа применио метод апсолутног случаја у својим композицијама. У својеврсном бегу од „ретиналног“ сликарства Дишан излаже свој први редимејд *Roue de bicyclette* 1913. године, а те године реализује и два музичка рада према принципима апсолутног случаја – *Erratum musical* за три гласа и *La Mariée mise à nu par ses célibataires même. Erratum musical*, намењен извођењу на „прецизним инструментима“. Авангардна критика категорије индивидуалног стварања у традиционалној естетици имплицитно је исказана већ у наслову ових остварења. Употребом латинске речи *errata* (од глагола *errare* – грешити, лутати, бити у заблуди), која означава списак штампарских грешака на крају књиге, чини се да Дишан заправо својим музичким делима нуди једну врсту

³⁰¹ John Cage, *X, Writings '79-'82*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1990, 53. Кејџ је заслужан за обнову интереса за Дишанове идеје после Другог светског рата, када је Дишан већ био престао да производи ументичке радове.

³⁰² У тим, чини се више спонтаним него планираним музичким истраживањима и експериментима постоји одређен континуитет, тако да његове исказе и рефлексije о музици проналазимо у различитим „жанровима“, почев од раних слика и цртежа, преко редимејда и композиција до текстуалних бележака. Композитор Гевин Брајерс (Gavin Bryars) је, према нашим увидима, саставио најкомплетнији списак Дишанових радова/бележака с музичким референцама. Gavin Bryars, „Notes on Marcel Duchamp's Music“, *Studio International*, 192/984, November–December 1976, 274–279.

„корекције грешака“ начињених у процедури стварања музичког дела западноевропске традиције.

Кључна начела која су одредила Дишанову поетику уткана су и у његове музичке радове. Наиме, као што избор редимејда није био условљен „естетском допадљивошћу“, већ заснован „на реакцији визуелне равнодушности“,³⁰³ тако су и ови радови били засновани на принципу случаја. У првом раду је узео речничку дефиницију глагола *штампати* („направити отисак; обележити црте; фигура на површини; утиснути печат на восак“),³⁰⁴ а затим је за сваки слог текста насумично бирао тонове (Пример 3).³⁰⁵ У другом раду, који можемо назвати инструменталном верзијом „Музичке ерате“, Дишан је применио знатно сложеније операције случаја у виду „апарата који аутоматски бележи фрагментирани музичке периоде“ – левак, нумерисане лоптице (осамдесет пет тонова) и вагоне (временске одсеке), који је и визуелно представио на крају рукописа.³⁰⁶ У објашњењу, између осталог, стоји:

³⁰³ Marcel Duchamp, „Apropo ready-mades (1961)“, у: *Marcel Duchamp. Izbor tekstova*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1984, 47.

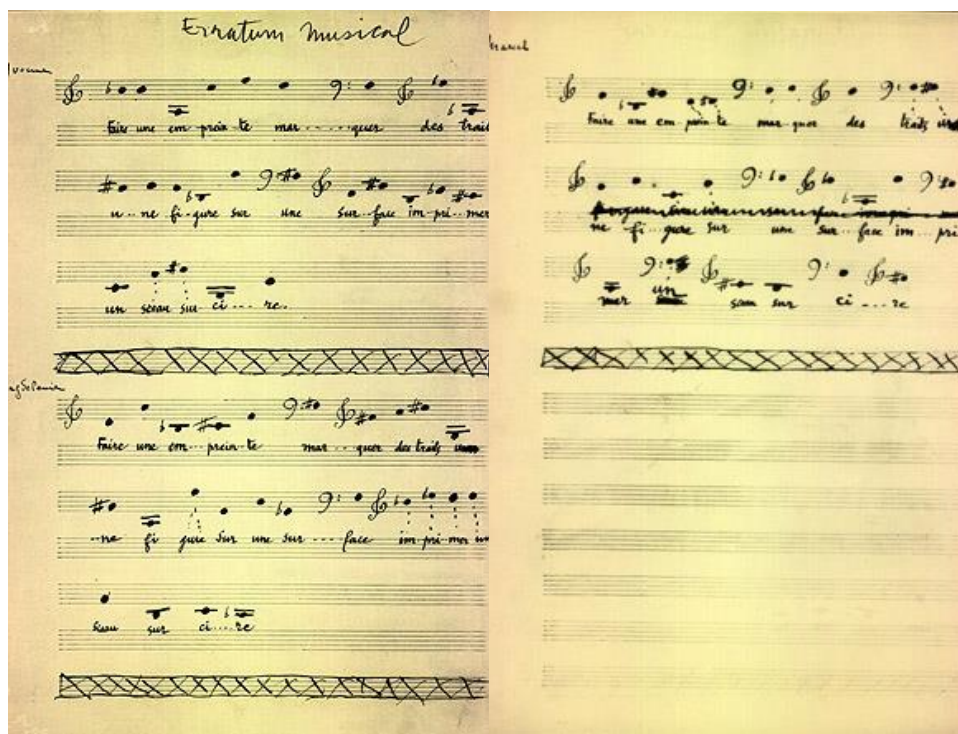
³⁰⁴ Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe: Écrits*, Michel Sanouillet (ed.), Paris, Flammarion, 1994, 53.

³⁰⁵ Претпоставља се да је дело настало 1913. у Руану током новогодишње посете породици. Дишан је припремио двадесет пет картица с називима тонова у распону од *f* до *f*², потом је из шешира насумично извлачио картице и исписивао их по редоследу којим су извучени. Овај поступак је поновио три пута како би реализовао три деонице, јер је планирао да дело изведе заједно са своје две сестре, што је и назначио у запису. Дишан је оставио упутство у којем је једино назначио да текст треба да „понове три особе, три пута, у три различите деонице сачињене од тонова насумично извучених из шешира“. Стога је и сам начин извођења отворен – одлука да ли ће деонице, записане у низу, изводити одвојено, симултано или можда канонски – препуштена је извођачима. Дело је јавно извела Маргерит Бифе (Marguerite Buffet) 27. марта 1920. године, на једној од дадаистичких манифестација. Cf. Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe...*, op. cit., 52–54; Ya-Ling Chen, „Erratum Musical, 1913“, *Tout-Fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, 1/1, December 1999.

³⁰⁶ Рукопис је пронађен управо код Џона Кејџа 1973. године, у оквиру истраживања спроведених поводом организовања ретроспективне изложбе Марсела Дишана у Музеју модерне уметности у Филаделфији. О томе је и Кејџ говорио у једном од интервјуа: „Добио сам га од Тини Дишан и почиње хипотезом о теретном возу чији вагони пролазе испод левка за утовар; воз не преузима угаљ нити течност, већ само тонове. То доводи до распореда тонова у различитим октавама и стварања нове скале музичких звукова.“ John Cage, *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, London, Boyars, 1981, 161.

„Недовршено; за прецизне музичке инструменте (механички клавира, механичке оргуље, или друге нове инструменте за које је посредовање виртуоза непотребно); [...] извођења, уосталом, потпуно непотребног“.³⁰⁷

Пример 3: Марсел Дишан, *Erratum musical*, 1913.



³⁰⁷ Уместо тоновима, на нотном папиру музички ток је забележен нумерички, бројевима од 1 до 85 који кореспондирају тонском опсегу клавира. Дишаново упутство је следеће: „Апарат који аутоматски бележи фрагментиране музичке периоде. Левак који садржи 85 тонова (односно више од четвртине тона), бројеви су написани на свакој лоптици. Отварање А које допушта да лоптице падају у низ вагона Б, Ц, Д, Е, Ф, итд. Будући да се вагони Б, Ц, Д, Е, Ф крећу променљивом брзином, сваки добија једну лоптицу, или више њих. Када је левак празан, период од 85 тонова у (по) вагону уписан је, и може се извести прецизним инструментом. Други левак = други период = из једнаке вредности периода и њиховог поређења добијамо неку врсту новог музичког алфавета који омогућује узорне описе (које ваља развити). Сваки број означава један тон; обичан клавира садржи око 86 тонова; сваки тон је редни број почев с лева. Недовршено; за прецизне музичке инструменте (механички клавира, механичке оргуље, или друге нове инструменте за које је посредовање виртуоза непотребно); ред узастопности је [по вољи] узајамно заменљив; време које одваја сваку римску цифру вероватно ће бити стално (?), али може да варира од једног извођења до другог; извођења, уосталом, потпуно непотребног.“ Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe...*, op. cit., 54.

„Чист случај“, који је применио у овим радовима, Дишана занима као „средство против логичке реалности“. ³⁰⁸ У једном од својих текстова говорио је да у својим радовима тежи „сувој концепцији уметности“, ценећи „вредност тачности, одређеност и важност случаја“. ³⁰⁹ Док је у редимејдима остварио дехуманизацију уметничког дела, може се рећи да је „Музичким ератама“ постигао врсту механичке музике која је у опозицији према традиционалној дефиницији музике, тврдећи да она није „чулни ламент“ или „врховни израз појединца“. ³¹⁰ И у овом случају јасна је Дишанова намера да уметност стави „у службу ума“, ³¹¹ те се стога његови радови називају концептуалном музиком која „делује“ у простору/јазу између звукова. ³¹²

Неколико Дишанових бележака о звуку и чину слушања припада категорији тзв. *inframince*. ³¹³ Реч је о хетерогеним исказима који се односе на чулна искуства и илуструју Дишанов специфичан начин опажања и откривања најсуптилнијих интервала и односа између чула слуха и вида, ослобођених свих устаљених просторно-временских претпоставки.

Једна од најзначајнијих је свакако *Sculpture Musical* (1911–1915), кратка белешка на комадићу папира коју је уврстио у збирку *Boîte Verte*

³⁰⁸ Cf. Sophie Stévançe, „Les opérations musicales mentales de Duchamp. De la 'musique en creux“, *Images Re-vues*, 7, 2009. <http://imagesrevues.revues.org/375>; Craig Adcock, „Marcel Duchamp's Gap Music: Operations in the Space Between Art and Noise“, in: *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Douglas Kahn and Gregory Whitehead (eds.), Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1992, 106.

³⁰⁹ Marcel Duchamp, „Oblasti kojima ne vladaju vreme i prostor (1956)“, у: *Marcel Duchamp, Izbor tekstova...*, op. cit., 40.

³¹⁰ Cf. Craig Adcock, „Marcel Duchamp's Gap Music...“, op. cit., 106.

³¹¹ Calvin Tomkins, *The World of Marcel Duchamp 1887–1968*, New York, Time Incorporated, 1966, 148.

³¹² Cf. Sophie Stévançe, „Les opérations musicales mentales de Duchamp...“, op. cit.; Craig Adcock, „Marcel Duchamp's Gap Music...“, op. cit., 112.

³¹³ Реч је о белешкама које је Дишан записивао још од тридесетих година, а које су откривене тек након његове смрти. Према Дишану, *inframince* су примери који означавају „чулна искуства“, а на читаоцу остаје „da ih sebi predstavi ili, ako zaželi, da ih doživi“. Цитирано према: Ljubomir Gligoriјевић, „Predmet u Dišanovom redimejdu“, у: *Dišan i redimejd*, op. cit., 54.

(Зелена кутија, 1934): „Звукови који трају и полазе с различитих тачака, па обликују звучну скулптуру која траје”.³¹⁴ Ова белешка антиципира Кејцово изједначавање музике и звука,³¹⁵ флукусовске *event-score*, као и рад са звуком у тродимензионалном простору, који ће у другој половини XX века развијати уметници попут Алвина Лусијеа.

У другим белешкама Дишан позива на експериментисање у области опажања, гледања/слушања:

Može se videti gledanje;
ne može se čuti slušanje.³¹⁶

Или:

Stvar koju treba gledati jednim okom

----- levim okom

----- desnim

Ono što se mora čuti jednim uhom

----- desnim uhom

----- levim

Dovesti do sudara – rasprskavanja.

Mogla bi se postaviti čitava serija stvari koje se mogu gledati jednim okom (levim ili desnim).

Mogao bi se pronaći čitav niz stvari koje se mogu čuti (ili slušati) jednim uhom.³¹⁷

Или:

Изгубити могућност препознавања два слична објекта – две боје, две траке, два шешира, два било која облика како би се постигла немогућност довољног визуелног памћења, да би се утисак

³¹⁴ Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe...*, op. cit., 47.

³¹⁵ Инспирисан овом Дишановом белешком, Кејд је 1989. начинио *Sculptures Musicales*, која се састоји од звукова који долазе из звучника постављених на различита места у простору, тако да се око звука може ходати („Sounds lasting and leaving from different points and forming a sounding sculpture which lasts“). Joan Retallack (ed.), *Musicage. Cage Muses on Words, Arts, Music*, op. cit., 205.

³¹⁶ Marcel Duchamp, „Kutija 1914“, у: *Marcel Duchamp. Spisi, tumačenja*, Zoran Gavrić i Vladislava Belić (ur.), izdanje Z. Gavrić, Bogovađa, 1995, 31.

³¹⁷ Ibid., 33–34.

памћења пренео са једног објекта на други сличан објекат. Иста могућност са звуцима: *cervelittés*.³¹⁸

Овим последњим исказом Дишан заправо позива на трансформацију начина на који опажамо појаве и предмете у реалном свету. Ако би се зауставила активност рационалног ума, раздвојила веза између чулног опажања и менталног процесуирања тих података, преобразио би се и начин на који посматрамо уметничко дело. Практичне последице такве промене биле би потпуно стапање опажања (уметности) и његових предмета (живота). Уметност би могла бити било шта, а Дишанов израз ове идеје су редимејди, предмети који се преображавају у уметничко дело чином уметника који на њега упира светло свести. За Кејца је овај Дишанов исказ имао посебну важност. У време рада на *Europoeras 1&2* 1987. године, у програмској брошури Кејц је својим речима навео овај Дишанов утопијски захтев за окретом од дијалектичког универзума, који је у међувремену постао и један од његових основних циљева: „немогућност преношења утиска памћења с једне на другу сличну слику“.³¹⁹

Da Marcel Duchamp nije živeo, bilo bi potrebno da živi neko potpuno nalik na njega, [...] da bi stvorio onakav svet kakav počinjemo da poznajemo i doživljavamo. [...] Sve što se vidi – svaki predmet plus proces gledanja u njega – jeste Duchamp. [...] Jedan način da se piše muzika: izučavati Duchampa.³²⁰

³¹⁸ Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe...*, op. cit., 47.

³¹⁹ John Cage, „Storia dell’ Opera“, in: *John Cage: Europoeras 1&2. Programmheft*, Frankfurt am Main, Opera House Frankfurt, 1987, 63. (програмска брошура на енглеском и немачком језику)

³²⁰ Džon Kejdž, „26 iskaza o Dišanu“, у: *John Cage – radovi/tekstovi 1939–1979*, op. cit., 177–178. Кејц и Дишан су се први пут срели 1943. у Њујорку, када је Кејц организовао концерт у Музеју модерне уметности (Museum of Modern Art), али су ближи однос успоставили тек средином шездесетих година. Иако је у многим елементима увиђао сличност са Дишаном, Кејц је указивао на битну разлику која се састојала у томе што је Дишан порицао значење „очне мрежнице за уметност“, док је Кејц истицао „чулну компоненту звука“ и активност слушања. „Док је у његово доба била важна нечулна компонента гледања, у моје доба за музику је важна чулна компонента слушања.“ *Conversing with Cage*, Richard Kostelanetz (ed.), New York, Limelight Editions, 1994, 132–133.

„Изучавање Дишана“ може се сматрати једним од утемељујућих момената Кејдове поетике, али и њујоршке неоавангарде. Истовремено са ретроспективом Дишанових дела у америчким музејима, шездесетих година јавља се неколико покрета (неодада, флуксус, поп-арт) који оживљавају стратегије и технике европске авангарде, а који су обележили, према Хујсену (Andreas Huyssen), епилог, завршно поглавље интернационалне авангарде на линији Дишан–Ворхол–Кејд–Бароуз (Burroughs).³²¹

3.4.3 Експеримент у неоавангарди

Ако је авангардни експериментализам био усмерен на критику конвенција, напад на публику и тржиште, он је у неоавангардној транспозицији развијан и прерађен у истраживање институције уметности.³²² Према Фостеру, неоавангарда је „proizvela nove estetske doživljaје, kognitivne veze i političke intervencije, i [...] ova otvaranja mogu da uspostave još jedan kriterijum prema kome umetnost može da tvrdи da је

³²¹ Andreas Huyssen, „The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism...“, op. cit., 32.

³²² Према већини теоретичара, период од 1960. до 1975. може се означити као време пуног размаха неоавангардног уметничког стварања. Неоавангардни покрети јављају се у развијеним друштвима, али и у мање развијеним земљама „трећег света“. У неким социјалистичким земљама, попут Југославије или Пољске, неоавангардно стваралаштво је доживело велики замах. Експерименталне музичке сцене шездесетих и седамдесетих година у Индонезији, Куби, Мексику, Јапану тек су недавно подробније разматране. Cf. *Tomorrow Is the Question. New Directions in Experimental Music Studies*, Benjamin Piekut (ed.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2014.

Сам термин неоавангарда јавља се почетком шездесетих година, у италијанској књижевној критици, у оквиру покрета *Novissimi* и *Gruppo 63*. Као врхунац неоавангардних покрета најчешће се узима слом револуције 1968. (Cf. Миклош Саболчи, *Авангарда & Неоавангарда*, са мађарског превела Марија Циндори-Шинковић, Београд, Народна књига, 1997.)

Према Шуваковићу, неоавангарда укључује следеће покрете: „1) neokonstruktivizam или poslednju avangardu: ambijentalnu umetnost, vizuelna istraživanja, kibernetску umetnost, kinetičku umetnost, компјутерску umetnost, lasersку umetnost, optičку umetnost, nove tendencije, strukturalni film, tehnološku umetnost, 2) neodadu i neodadaističko usmerenje pop-arta, 3) fluksus, 4) hepening, 5) novi realizam, 6) nemačku grupu *Zero*, 7) pokrete i oblike vokovizuelnih istraživanja: letrizam, konkretnu poeziju, vizuelnu poeziju, patern tekst, itd.“ Мишко Шувковић, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Београд, Orion Art, 2011, 472.

napredna danas“.³²³ То значи да се у неоавангарди тежи естетизацији свеукупне стварности, тако да се све оно антиестетско-експериментално преокреће у уметничко-експериментално, то јест институционално.³²⁴ Између осталог, то је подразумевало и врло радикалне интервенције у начину производње уметничког дела, померајући га према „аури“ догађаја, процеса, акције, перформанса, концепта. Уметник више није произвођач уметничких објеката, већ неко ко манипулише знаковима, како то објашњава Фостер,³²⁵ док је публика активни прималац „поруке“, а не пасивни контемплатор или конзумент спектакла као у високом модернизму који је, захваљујући културној индустрији, педесетих година постао главни артикул мејнстрим културе.³²⁶ Интердисциплинарне неоавангардне праксе Доналд Брук назива постобјектноуметношћу,³²⁷ док Јулијан Корнхаузер (Julijan Kornhauzer) сматра да се појам *уметничког експеримента*, без одређења уметничке области може „jedino odnositi na situaciju neoavangarde, jer je tek ona istinski raskinula sa svim podelama, uzevši hibridnost jezika za osnovu svoje filozofije“.³²⁸

Најнестабилнији период у новијој америчкој историји обележили су покрети који су припадали последњем таласу позномодернистичке

³²³ Hal Foster, *Povratak realnog...*, op. cit., 31. Неоавангарда пракса је била праћена и институционалном критиком бројних уметника, попут Данијела Бурена (Daniel Buren), Мајкла Ашера (Michael Asher), Џозеф Косут (Joseph Kosuth). Hal Foster, „Subversive Signs“, in: *Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison and Paul Wood (eds.), Oxford–Cambridge, Blackwell Publishers, 1992, 1066.

Такође, важно је истаћи да је неоавангарда подстакла формирање институционалних теорија шездесетих година, као што су рецимо теорије Артура Дантоа (Arthur Danto) и Џорџа Дикија (George Dickie).

³²⁴ Како истиче Биргер „ono što nije rezultat individualnog procesa proizvodnje, nego je slučajno nađeno [...] danas je priznato kao umetničko delo. Time *objet trouvé* gubi svoj antiуметнички карактер и постаје, поред осталих дела у музеју, автономно дело“. Peter Birger, *Teorija avangarde*, превео Zoran Milutinović, Beograd, Narodna knjiga/Alfa, 1998, 90–91.

³²⁵ Cf. Hal Foster, „Subversive Signs“, in: *Art in Theory*, op. cit., 1066.

³²⁶ Јасно је да је поп-арт убрзо претворен у уносан производ и да га је прогутала културна индустрија.

³²⁷ Donald Brook, „The Flight from the Object, in: *Concerning Contemporary Art: The Power Lectures 1968–1973*, B. Smith (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1975, 16–34. Седамдесетих година неоконзервативна струја је ове покрете, контракултуру, приказала као „заблуду“ у америчкој историји.

³²⁸ Julijan Kornhauzer, *Signalizam srpska neoavangarda*, превела s poljskog Biserka Rajčić, Niš, Prosveta, 1998, 155.

уметности шездесетих година: неоада, флуксус, хепенинг, перформанс, поп-арт, *body-art*, минимализам, концептуализам. Ихаб Хасан (Ihab Hassan) управо под ознаком *експериментализма* наводи бројна својства и поступке типичне за ове тенденције, попут: отворених, непредвидљивих, случајних структура, симултанитета, игре, хепенинга, хумора, редуктивне, минималистичке форме, антиформализма...³²⁹ Овај читав низ експерименталних, ексцесних, интердисциплинарних уметничких формација већ је крајем те деценије био окарактерисан као алтернативна култура, у утицајној књизи *The Making of a Counter Culture* (1969) Теодора Розака (Theodore Roszak).³³⁰ Током шездесетих година, револт није значао одбацивање модернизма *per se*, већ реакцију на „припитомљени“ модернизам педесетих година, који је био нека врста „пропагандног оружја у културнополитичком арсеналу хладног рата“.³³¹ Већ средином четрдесетих година критичари су истицали апстрактни експресионизам као „експлицитно *америчку* интервенцију у канону модернизма“, као истински „израз националне воље, духа и карактера“.³³² Изгледало је да „америчка уметност више није место за одлагање европских утицаја, да није пуки амалгам страних 'изама', искупљена, састављена и асимилирана с мање или више интелигенције“.³³³ Према Клементу Гринбергу, са уметницима попут Џексона Полока или Дејвида Смита (David Smith; 1906–1965), „главне премисе западне уметности

³²⁹ Cf. Миклош Саболчи, *Авангарда & неоавангарда*, op. cit., 107.

³³⁰ Theodore Roszak, *The Making of a Counter Culture*, New York Anchor Books, 1969.

³³¹ Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986, 190. Андреас Хујсен објашњава да је побуна против традиције високе уметности и њених хегемонистичких тежњи у Америци први пут била политички и друштвено смислена. Апстрактни експресионизам је посматран као америчка победа у култури и допуна победи на бојиштима Другог светског рата. Дакле, догодило се то да је управо уметнички покрет који се опирао институционализацији постао висока уметност која је преузела функцију политичке репрезентације. Andreas Huyssen, „The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism...“, op. cit., 27.

³³² Франсис Сонор Саундерс, *Хладни рат у култури. ЦИА у свету уметности и књижевности*, превод са енглеског Невена Мрђеновић, Досије студио, Београд, 2013, 218.

³³³ Frederic Taubes, *Encyclopaedia Britannica*, 1946. Cf. *ibid.*

коначно су мигрирале у Сједињене Државе, заједно са средиштем гравитације индустријске производње и политичке моћи“.³³⁴

Идеологија контракултуре усковитлала је и пореметила установљени поредак, али га ипак није уништила. Андреас Хујсен уочава да је америчком неоавангардном пројекту недостајао друштвено-политички програм. Протестујући против високог модернизма као доминантне културе, његових културних и политичких институција, а пре свега канонизирања апстрактног експресионизма педесетих година, ови покрети су моделовали алтернативне, анархистичке заједница кроз уметност, а ради индивидуалног и колективног искуства.³³⁵

Фостерова тумачења реторичких, контекстуалних и перформативних одлике америчке неоавангарде послужила су Тајрусу Милеру (Tyrus Miller) као отисна тачка за разматрања неоавангарде као „синегдохе“³³⁶ шире културалне револуције. Неоавангарде су, према Милеру, ревидирале авангарду на плану манифестовања *уметничке политике* која се сада разумева као испољавање „егземпларних, сингуларних примера“, заснованих на алтернативним начинима делања.³³⁷ Милерова визура, према којој се америчка неоавангарда посматра као израз „естетске револуције“, предлажући моделе

³³⁴ Clement Greenberg, „The Decline of Cubism“, *Partisan Review*, 1948. Cf. *ibid.*, 220.

³³⁵ Неоконзервативна струја је нову левицу, контракултуру приказивала као заблуду у америчкој историји. Поједини мислиоци, попут Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas), у својој критици иду, чини се и превише далеко, када читав авангардни покрет, због природе њеног програма, тумаче као једну експерименталну позорницу, односно „eksperiment besmisla“, у ком „od desublimiranog značenja i dekonstruisane forme ne ostaje [...] nikakav emancipujući rezultat“. Hal Foster, *Povratak realnog...*, op. cit., 32.

³³⁶ Tajrus Miler, „All along the Watchtower: Estetska revolucija u Sjedinjenim Državama tokom šezdesetih“, *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, preveo Andrija Filipović, Aleš Erjavec (ur.), Beograd, Fakultet za medije i komunikacije–Orion Art, 2016, 163.

³³⁷ Tyrus Miller, *Singular Examples. Artistic Politics and the Neo-Avant-Garde*, Evanston, Northwestern University Press, 2009. Милер полази од тезе да су амерички уметници били под утицајем револуционалног „друштвеног имагинарија“ у смислу у којем Чарлс Тејлор (Charles Taylor) дефинише тај термин као „имплицитно схватање друштвеног простора“, које обухвата „начине на који људи замишљају своју друштвену егзистенцију, како су усклађени с другима, како се ствари одвијају између њих и других“. Уметничке активности могу се разумети као егземпларни изрази шире „културне револуције“. Tajrus Miler, „All along the Watchtower: Estetska revolucija u Sjedinjenim Državama tokom šezdesetih“, op. cit., 156.

алтернативних, анархичних заједница кроз уметничке акције, у контексту наше теме врло је погодна, јер осветљава Кејцов пресудан удео у настајању њујоршких контракултурних пракси. Наиме, управо су Кејцови радови као јединствени примери нових структура искуства и модела анархистичке заједнице, представљали окосницу њујоршке алтернативне уметничке сцене. У настојању да се самопозиционирају у тадашњем уметничком режиму, многи неоавангардни уметници истицали су Кејцов експериментализам и његове курсеве у Новој школи за друштвена истраживања као своја изворишта. У обимној литератури која сведочи о плодном и подстицајном раду надопуњавања и ширења његовог концепта, посебно је потцртана самосвојност 4'33" и догађаја *Black Mountain Event*. И сâм Милер објашњава да Кејц своја дела није видео као примере идеолошке и политичке позиције, већ као „јединствене, једнократне, анархичне *прилике* за сваког припадника публике да доживи лично, естетско и политичко буђење. Охрабрујући индивидуалну иницијативу и избор, оне промовишу варијанте, девијације и разлике као саму текстуру слободе у друштву“.³³⁸ Кључна је, дакле, улога уметничког *искуства* које се формира и трансформише колективним деловањем.³³⁹ Искуство је тако заједнички именитељ разних позиција унутар америчке неоавангарде којима су се другим праксама нудили модели начина бивања и деловања. Управо ово тежиште на избору унутар уметнички структурисане ситуације била је пример за естетичке и уметничке политике америчке послератне неоавангарде.³⁴⁰

Кејцов однос према традицији био је толико иконокластичан да је он постао ауторитет и у извесном смислу предводник на америчкој уметничкој сцени. У литератури се често истиче да су утицаји даде,

³³⁸ Tyrus Miller, *Singular Examples. Artistic Politics and the Neo-Avant-Garde*, Evanston, Northwestern University Press, 2009, 11.

³³⁹ Тежиште је, дакле, на друштвеној интерактивности, коју ће деведесетих година заменити технолошка интерактивност.

³⁴⁰ Ibid.

Дишана и Кејда припремили авангардну „експлозију“ позних педесетих година. Бранден Џозеф (Branden Joseph) говори о посткејцовској (post-Cagean) естетици њујоршке авангарде шездесетих година.³⁴¹ Овим термином аутор жели да укаже на ширење Кејцових замисли, које потичу из музике, на остала уметничка подручја. Међу радовима који су се испоставили као кључни за нове генерације уметника Џозеф издваја оне из 1952, који искорачују изван медија музике: *4'33"*, *Water Music*, *Black Mountain Event*. Кејцови принципи случаја, неинтенционалности, несубјективности били су применљиви на остале уметности и имали су широког одјека у неоавангардним круговима, у којима је Кејц доживљаван као гуру који отвара нове хоризонте. Уметници неоавангарде узурпирани су традиционалне каноне стварања улазећи у једно ново стваралачко поље у коме су пронађени огромни потенцијали за стварање и рад са дотад непознатим могућностима. То се манифестовало у различитим видовима формалне недовршености и разарања дела као аутономног и целовитог објекта, чиме се уметност, чинило се, лишавала свих темеља, а уметничко/естетско искуство успостављало у простору које није ни субјект ни објект, у „расцепу (празнини) између“³⁴² уметности и живота.

Заједно с Мерсом Канингом, Џаспером Џонсом и Робертом Раушенбергом, Кејц се смата учесником неодаде педесетих година која је заступала естетику индиферентности и нови модел „хладног, интелигентног уметника који напушта мануелне вештине у корист игре

³⁴¹ Branden Joseph, *Experimentations: John Cage in Music, Arts, and Architecture*, London, Bloomsbury, 2016. У својој књизи Џозеф разматра генерацију уметника која се шездесетих година кретала преко различитих уметничких подручја редефинишући природу и језик уметности. Аутор посебно истиче да су Кејцови курсеви у Новој школи за друштвена истраживања допринели креирању интелектуалне атмосфере из које ће изникнути флуксус, хепенинг, концепт-арт.

³⁴² Раушенбергове речи, које је Кејц цитирао у тексту о овом уметнику, најбоље објашњавају њихову заједничку намеру: „Сликаство има везе и са уметношћу и са животом. Ниједно се не може направити. (Ја покушавам да делујем у расцепу (празнини) између тога двога.) [...] Покушавам да испитам своје навике виђења, да им се супротставим ради веће свежине. Покушавам да не будем упознат са оним што радим.“ J. Cage, „On Robert Rauschenberg, Artist, and his Work“, in: *Silence*, op. cit., 103–104.

ума“.³⁴³ У време њихове интензивне сарадње, 1952. године на Блек Маунтин колеџу, Раушенберг је излагао *White Paintings*, Тјудор је извео *4'33*“, а исте године одржан је и *Black Mountain Event*.³⁴⁴ Бројне интерпретације и „армије тумача“ створили су око комада *4'33*“³⁴⁵ „дебелу кору тумачења“,³⁴⁶ да употребимо метафору којом је Сузан Зонтаг указала на бројна читања Кафке, Бекета и Џојса. Радикалност Кејцовог приступа музици – слушање, које није нужно слушање *нечега* – сажето је и *егземплярно* исказано у овом комаду. Овом приликом издвојићемо Лепертово (Richard Leppert) запажање да је Кејц у овом комаду „на посебан начин искористио човеков поглед (вид) као проблематизујући чинилац (agent) музичке тишине – морали сте да будете тамо да бисте видели тишину, а да бисте знали да је то што се дешавало немузички

³⁴³ Moira Roth, „The Aesthetics of indifference“, in: *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*, Moira Roth, Jonathan D. Katz (eds.), Amsterdam, G + B Arts International, 1998, 40. Под овим термином Моира Рот (Moira Roth) подразумева конституисање „политике негације“, поетике и идеологије индиферентности у стваралаштву Дишана, Кејца, Канингема, Раушенберга и Џонса, за време Макартијевог периода (Joseph McCarthy, 1950–54). „Група је почела да дефинише сопствену историју и претходнике. Најважнији покрет из прошлости била је, наравно, дада. [...] Дишан је био онај претходник са којим су ови уметници осетили највећу резонанцу. Дишан је увек био 'индиферентан' и зато је био изузетан претходећи модел за нову естетику: хладни уметник који је направио редимејде, оне предмете који су често именовани као 'индиферентни' према естетским вредностима, као и према уметниковим личним 'додирима' и укусу.“ Ibid, 38.

³⁴⁴ Кејц је на Блек Маунтин колеџ дошао на позив Луа Херисона, који је на тој установи водио музички одсек. Те године требало је да одржи и курс из композиције, али будући да није било полазника организовао је читања *Doctrine of Universal Mind* Хуанг Поа (Huang Po), извођење *Соната и интерлудија* за препарирани клавир и извођење *Black Mountain Piece*. Кејц је и 1948. године учествовао на летњем курсу на Блек Маунтин колеџу, заједно с Канингемом, Бакминстером Фулером (Buckminster Fuller), Вилемом де Кунингом и другим уметницима. Те године организован је и фестивал посвећен Ерику Сатију (Erik Satie), на ком је изведен његов комад *Le Piège de Méduse*, а Кејц је одржао предавање *Defense of Satie*. John Cage, „Works and Days (1979)“, in: *Conversing with Cage*, Richard Kostelanetz, ed. New York, Limelight Editions, 1994, 249.

³⁴⁵ *4'33*“ премијерно је извео Дејвид Тјудор у Вудстоку (Woodstock), 29. августа 1952. године. Током извођења овог троставачног комада пијаниста није одсвирао ниједан тон; мирно је седео за клавиром, штоперницом мерио трајање ставова и, у складу с тим, окретао странице партитуре. Спуштањем поклопца клавира сигнализирало је почетак сваког од ставова. Cf. Larry J. Solomon, *The Sounds of Silences. John Cage and 4'33*“, 1998. http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Solomon-John-Cage-the_sounds_of_silence.pdf

³⁴⁶ Susan Sontag, „Against Interpretation“, op. cit., 11.

музичко“.³⁴⁷ Комадом 4’33” Кејџ не испитује иманентне особине самог медија музике, као што је то такође случај са редимејдом, већ изражајне могућности музичког дела артикулише преко звука који долази из окружења, то јест указује на конвенционалне границе медија.³⁴⁸ Као и Дишанов редимејд, 4’33” је „знак“ који је по себи празан, али је значење тишине загарантовано присуством извођача на сцени и слушалаца. Како истиче Џонатан Кац (Jonathan Katz), задатак његове „тихе музике“ био је да помери „слушаоца [...] од несамосвесног саучесништва (unselfconscious complicity) с доминантним облицима израза [...] према степену самосвести (self-consciousness) о властитој улози слушаоца и творца значења“.³⁴⁹

Док у 4’33” Кејџ изводи авангардни пројекат у музици, поједини теоретичари, попут Ненси Перлоф (Nancy Perloff), тумаче *Black Mountain Event*³⁵⁰ као заокрет према постмодернизму, истичући промену означитељске праксе и својства попут децентрираности у погледу структуре, колаборативност, фрагментарност, импровизацију, театралност, различите медије, нехијерархију.³⁵¹ Оно што је посебно важно нагласити јесте да овај догађај надилази све жанровске/медијске матрице и са својом ненаративном, неорганском структуром сматра се прототипом хепенинга, флукусусовских акција и догађаја.³⁵² Многи су уметници још током

³⁴⁷ Richard Leppert, *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkley–Los Angeles–London, University of California Press, 1993, 17. Узимајући за пример овог Кејцово дело, Леперт (Richard Leppert) показује да „музички дискурс функционише чак и у тишини“, односно да „музички дискурс нужно претходи и превазилази семантички квоцијент било ког одређеног музичког текста“. Ibid.

³⁴⁸ Hal Foster, *Povratak realnog...*, op. cit., 34.

³⁴⁹ Jonathan Katz, „John Cage’s Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse“, in: *Writings through John Cage’s Music, Poetry, and Art*, David W. Bernstein & Christopher Hatch (eds.), Chicago–London, The University of Chicago Press, 2001, 56–57.

³⁵⁰ У литератури се често именује као *Untitled Event*, *The Black Mountain Event*, *The Black Mountain Piece*, или *Theatre Piece No. 1*.

³⁵¹ Nancy Perloff, „The Right to Be Myself, as Long as I Live...“, op. cit.

³⁵² Вилијам Фетермен у својој књизи наводи да је у току догађаја био емитован филм, а да је Кејџ читао *Julliard Lecture*. Cf. William Fetterman, *John Cage’s Theatre Pieces: Notations and Performances*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1996, 97–104.

У својој интерпретацији догађаја Мајкл Најман наводи да се на једном зиду пројектовао филм, а на другом слајдови, као и да су изнад простора за одвијање догађаја висила Раушенбергова бела платна. Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, New York, Schirmer Books, 1974, 60.

шездесетих година овај догађај посматрали као утемељујући за развој америчке неоаванграде. Кејџ је операцијама случаја добио временска трајања, док су учесници били слободни да изводе соло радње у назначеним временским интервалима; помагали су самим стварима да се одвијају неким својим током пре него што су их подређивали себи, тако да је само извођење било усмерено на процес а не на објект. У предавању *An Autobiographical Statement* које је одржао 1989. у Кјоту (Јапан), Кејџ на следећи начин описује овај догађај:

U Bleck Mounting koledžu priredio sam nešto što je bilo označeno kao prvi hepening. Publika je sedela u četiri istovetna trouglasta odeljenja, čiji su vrhovi dodirivali malo kvadratno performans područje, prema kome je publika bila okrenuta. Prolazi između trougla vodili su prema velikom performans području, koje je ograđivalo publiku. Dešavale su se razne aktivnosti: Mers Kaningem je igrao, Robert Raušenberg izlagao slike, Čarls Olson [Charles Olson; 1910–1970] čitao svoje pesme, M. C. Ričards takođe, stojeći na vrhu lestvica po strani od publike, Dejvid Tjudor svirao klavir a ja sam čitao jedno predavanje sa umetnutim sekvencama ćutanja, stojeći takođe na jednim lestvicama po strani od publike. Sve se to dešavalo unutar vremenskih odsečaka nepredviđenog trajanja unutar opsežnog vremenskog okvira mog predavanja.³⁵³

У извесном смислу, овај догађај и даље задржава митску ауру, чему умногоне доприноси и одсуство конкретних трагова, будући да су сачуване једино Кејџове скице с временским инструкцијама,³⁵⁴ док је позиције извођача и гледалаца реконструлисала песникиња Мери Каролајн Ричардс (Mary Caroline Richards; 1916–1999) 1989. године (Пример 4). Мада је изведен само том приликом и никада чак није добио

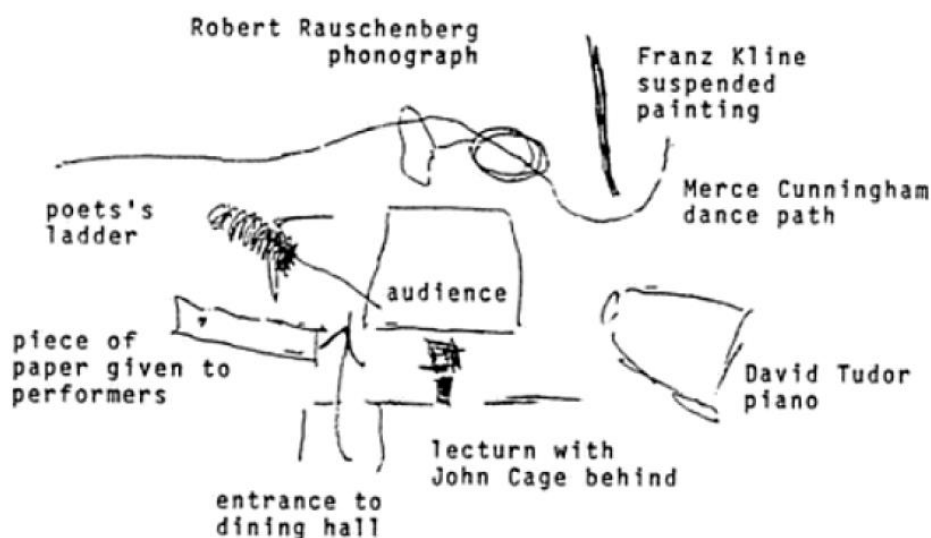
Треба поменути да је овај догађај изостављен из каталога Кејџових композиција који је начинио Роберт Дан (Robert Dunn) 1962. Поред пописа дела, који обухвата и комаде попут *4'33"* и *Theatre Piece* (1960), у каталогу су наведени снимци композиција, Кејџова биографија, библиографија, као и изводи из критика и приказа. *John Cage [Catalogue of Works]*, Robert Dunn (ed.), Frankfurt–London–New York, Henmar Press–C. F. Peters, 1962.

³⁵³ Džon Kejdž, "Autobiografsko samopronalaženje u gluvom prostoru", *Treći program*, 100, 1994, 353. Текст је објављен у часопису *Southwest Review* (Winter 1991).

³⁵⁴ Претпоставља се да је догађају присуствовало 35–40 посетилаца.

ни назив, *Black Mountain Event* јасно је одредио правац којим ће се Кејд кретати у читавом свом театарском раду све до *Europeras*. Назвавши га вишемедијским хепенингом „лабаве структуре у којој различити медији не зависе један од другог у погледу значења“,³⁵⁵ Дејвид Коуп (David Cope) сматра да се управо у овом догађају зачала историја вишемедијских форми.

Пример 4: *Black Mountain Event*, скица М.К.Ричардс, 1989³⁵⁶



Кејцов утицај је исијавао не само из поменутих радова, већ и из његових предавања и текстова који су подстицали нове генерације уметнике на даљи развој. Док се у случају односа Кејца и Раушенберга тешко може разјаснити ко коме и како претходи (*4'33"* и *White Paintings*),³⁵⁷ у односу између Кејца и уметника флуksуса, хепенинга и перформанс арта

³⁵⁵ David Cope, *New Directions in Music*, Dubuque, William. C. Brown Company, 1976, 117.

³⁵⁶ Извор: <https://black-mountain-research.com/2015/07/06/untitled-event/>

³⁵⁷ У литератури су присутна различита тумачења, а сâм Кејд истицао је да је био охбрарен да свој концепт тишине јавно спроведе у дело након што је Раушенберг изложио своја потпуно бела платна (*White Paintings*, 1951) на Колецу Блек Маунтин у лето 1952.

ситуација је много јаснија. Флуксусовске акције, догађаји Џорџа Брехта, хепенинзи Алана Капроуа, (по)казују да они нису остали имуни на Кејцову авангарду и радикална становишта која је проповедао.

3.4.4 Кејцови курсеви у Новој школи за друштвена истраживања

Мада се у литератури наводи да су Кејцови курсеви о експерименталној композицији/музици које је држао у њујоршкој Новој школи за друштвена истраживања имали великог одјека међу новом генерацијом уметника, ова тема је тек последњих година детаљније истраживана.³⁵⁸ О Кејцовом педагошком раду и амбијенту који је припремио терен за нове уметничке тенденције шездесетих сазнајемо на основу школских билтена, студентских бележака и сећања неких од полазника који су постали кључни актери америчке неоавангарде.

У Новој школи за друштвена истраживања Кејц је предавао од јесени 1956. до лета 1960. године (Табела 2). Његова педагошка активност одвијала се истовремено са значајном стваралачком фазом током које је радио на формулисању концепта индетерминизма. И сâм Кејц је у интервјуу с Вилијамом Фетерменом (William Fetterman) истакао да је због промена својих погледа и преокрета од дела као довршене структуре ка делу као отвореном процесу осећао одговорност да предаје у школи, те да је на курсевима излагао своја нова гледишта.³⁵⁹ Треба поменути да је овај период био значајан и у погледу његове шире афирмације. У мају

³⁵⁸ Liz Kotz, „Post-Cagean Aesthetics and the ‘Event’ Score, *October*, 95, 2001, 54–89; Branden W. Joseph, „Chance, Indeterminacy, Multiplicity“, *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*, Ana Jiménez Jorquera (ed.), Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009, 210–238; Rebecca Kim, *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage’s Indeterminacy*, PhD dissertation, Columbia University, Department of Music, 2008.

³⁵⁹ „John Cage on Teaching“, in: William Fetterman, *John Cage’s Theatre Pieces...*, op. cit., 233.

1958. године у Њујорку је одржан ретроспективни концерт поводом двадесет пет година његовог стваралаштва, а потом је, у септембру исте године, наступио на Летњим курсевима за нову музику у Дармштату. Уочи концерта Кејџ је у штампи најављиван као водећи експериментални композитор, што је и повећало интересовање за његове курсеве.

Табела 2: Кејцови курсеви у Новој школи за друштвена истраживања

семестар	назив курса
јесен 1956–лето 1960.	<i>Композиција: експериментална музика</i> ; лета 1958. назив промењен у <i>Експериментална композиција</i>
лето 1957.	<i>Врџил Томсон: Еволуција композитора</i>
јесен 1957.	<i>Ерик Сати: Еволуција композитора</i>
јесен 1958.	<i>Напредна композиција</i> (са Хенријем Кауелом и Френком Виглесвортом) – отказан
лето 1959–лето 1960.	<i>Препознавање печурака</i> (са Гајем Нерингом)

Кејџ је у Новој школи за друштвена истраживања најдуже држао курс из композиције.³⁶⁰ У јесен 1956. године, на Одсеку за музику понудио је курс под називом *Композиција: експериментална музика (Composition:*

³⁶⁰ Године 1957. Кејџ је увео курсеве о композиторима Врџилу Томсону (Virgil Thomson) (*Virgil Thomson: The Evolution of a Composer*) и Ерику Сатију (*Erik Satie: The Evolution of a Composer*). На основу школских најава и билтена који су доступни у трезору Дигиталне јавне библиотеке Америке (Digital Public Library of America) сазнајемо да је пролећни курс 1957. почео 11. фебруара и да се одржавао уторком од 16.20, док су летњи курсеви 1957. одржавани од 18. јуна и то два пута недељно у вечерњим терминима (уторком и четвртком, од 18 и 20.20 часова; час је трајао сат и педесет минута).

Наредне године био је планиран двосеместрални курс *Напредна композиција (Advanced Composition)*, а међу предавачима били су предложени Хенри Кауел и Френк Вигелсворт (Frank Wigglesworth). Међутим, према подацима из билтена, овај курс је отказан будући да је Кејџ боравио у Европи седам месеци. Током Кејцовог одсуства курс из композиције држао је Ричард Максфилд (Richard Maxfield) (јесен 1958. и пролеће 1959). У лето 1959. Кејџ је увео и курс *Препознавање печурака (Mushroom Identification)* који је подразумевао обиласке околине Њујорка. Овај курс је водио са Гајом Нерингом (Guy Nearing), суоснивачем њујоршког Миколошког друштва.

Cf. *New School Bulletin* Vol. 14, No. 32, 8 Aprile 1957, 29.

http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS050101_ns1957su
Announcements of courses by John Cage, Otto Deri, Erich Katz, Gilman Collier for the Summer 1958 term. 21 Mar – 17 Jun 1958. New School press release collection.

http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS030107_000288

Experimental Music) који су могли да похађају и студенти без претходног музичког образовања. У првих неколико билтена опис курса садржао је и информацију о томе да се на њему разматрају музика Антона Веберна (Anton Webern), електронска и конкретна музика, да би потом она била изостављена:

(Експериментална) Композиција

Експериментална музика, курс о музичкој композицији са технолошким, музиколошким и филозофским аспектима, отворен за све са претходним образовањем или без њега. Док се конвенционалне теорије о хармонији, контрапункту и музичкој форми заснивају на тонској висини и фреквенцији, овај курс поставља проблеме и нуди решења у области компоновања заснована на другим компонентама звука: трајању, тембру, амплитуди и морфологији; такође, овај курс подстиче инвентивност.

Комплетно представљање савремене музичке сцене у светлу дела Антона Веберна и садашњих кретања у музици за магнетофонску траку (*musique concrète, elektronische Musik*).³⁶¹

³⁶¹ *New School Bulletin*, Vol. 14, No. 1, Sept. 3, 1956.

<http://johncagetrust.blogspot.rs/search?q=New+School+for+social+research>

Мада је курс *Напредна композиција* отказан, наводимо његов садржај будући да сведочи о Кејцовом педагошком приступу, усмереном првенствено на практичан рад.

„Опис курса: Напредна композиција

Предуслов: Три семестра о хармонији и контрапункту, један семестар о форми и увод у композицију или неки еквивалент томе. Пријем на курс врши се слањем апликације једном од инструктора након претходног подношења једне или више композиција.

Добро припремљеним студентима који су поднели озбиљне композиције омогућено је да њихове композиције буду прегледане, оцењене и о њима може да се разговара са искусним композиторима. Студенти који желе да раде на већим формама свих жанрова – симфонијска музика, оперска музика, хорска музика или музика за плес, камерна музика и друго – посебно су добродошли, иако се композиције мањег формата такође прихватају.

Док композитори-инструктори разматрају студенатов рад у вези с његовим местом у савременој музици, ниједној грани или школи модерне музике не придаје се посебан значај у односу на неке друге; проучава се свака техника за обраду савременог материјала уколико може да се примени на проблеме студената. Ово није примарно курс о таквим техникама или анализи композиција других студената, осим у толикој мери колико је то пожељно да би студент боље разумео своју сопствену композицију.“

New School Catalog, Vol. 16, No. 1 1958; Vol. 16, No. 19, Jan. 5, 1959.

<http://johncagetrust.blogspot.rs/search?q=New+School+for+social+research>

Часови су се одвијали у виду радионица, а полазници често нису били музички школовани. Кејџ се 1987. присећао свог приступа: „Мој основни наставни принцип није био да подучавам – да предајем скуп информација, већ да усмеравам студенте, да им кажем ко сам ја у контексту онога што проучавамо, а то је композиција. Онда бисмо остатак времена посветили ономе што они раде – дакле, међу нама се одвијао разговор“.³⁶² У једној другој прилици, 1990. године, Кејџ је изјавио: „Говорио сам им да ћу их, ако не експериментишу, подстицати да то чине. То је био мој општи план деловања, и на тај начин сам много научио“.³⁶³ Дакле, иако је Кејџ изричито избегавао да предаје, разговор о студентским радовима на недељном нивоу водио је дискусијама о томе шта конституише експерименталну композицију, при чему су коришћени и примери из његових дела на којима је тада радио. Индикативан је податак да је у лето 1958. године назив курса променио у *Експериментална композиција*. Тиме је из назива изостављена реч музика, а тежиште је стављено на експериментализам као модел уметничког рада у служби новог доживљаја стварности. Управо ће се „класа“ која је курс похађала у лето 1958.³⁶⁴ испоставити као кључна за развој интермедијалних пракси, флуксуса и хепенинга. Поред Џорџа Брехта (George Brecht; 1926–2008) и Алана Капроуа (Allan Kaprow; 1927–2006), који су похађали и ранији курс (у јесен 1957), тог лета уписали су се и: композитор Стивен Адис (Stephen Addiss; р. 1935), уметници Ал Хансен (Al Hansen; 1927–1995), сликар, песник и композитор Дик Хигинс (Dick Higgins; 1938–1998), песник Џексон Маклоу (Jackson Mac Low; 1922–2004), фотограф Скот Хајд (Scott Hyde), глумица Флоренс Тарлоу

³⁶² John Cage, Interview with W. Fetterman (1987), *John Cage's Theatre Pieces*, op. cit., 231.

³⁶³ Bruce Altshuler, „The Cage Class”, in: *FluxAttitudes*, Cornelia Lauf & Susan Hargood (eds.), Gent–Belgium, Imschoot, 1991, 17. Детаљан списак полазника видети такође у: Rebecca Kim, op. cit., 136.

³⁶⁴ Курс је почео 24. јуна 1958. године и трајао је седам недеља. Часови су се одржавали уторком и четвртком од 18.00 до 19.50. Cf. *Announcement of course on 'Composition' by John Cage for the Spring 1958 term*. 11 Dec 1957. New School press release collection. *New School Archives and Special Collections Digital Archive*. Web. 25 Apr 2018.

http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS030107_000239

(Florence Tarlow; 1922–1992).³⁶⁵ Ови уметници се нису толико занимали за музичку теорију и компоновање колико за начине експериментисања, ширење начела уметности у извануметнички простор и (мета)дисциплинарно прекорачивање граница у многим смеровима. Треба имати на уму да су већ током Кејцовог седмомесечног одсуства и боравка у Европи (до марта 1959) неки од њих реализовали сопствене пројекте, што је само показатељ да курс није почивао на класичном школском систему пасивног подучавања, па чак ни преноса Кејцових композиционих поступака, већ да је првенствено имао смисао подстицања на личну активност, отвореност искуства и опажања, те да су неки од њих већ тада формирали основне претпоставке својих поетика. Први хепенинг Алана Капроуа (1958/1959), Брехтови експерименти са светлом, аудио-визуелна група коју су основали Хансен, Хигинс и Лери Пунс (Larry Poons) посматрани су у светлу еволуције Кејдове идеје *театра*³⁶⁶ и максиме *anything goes*. Кејц се на курсевима није бавио композиционим техникама, наводи Јинџих Халупецки (Jindřich Chaloupecký; 1910–1990), већ је „predavao duhovnu disciplinu, pažnju prema svim stvarima u razvoju, otvorenost za sve što se dešava u našem golemom univerzumu i ljubav prema bivstvovanju i njegovoj nadljudskoj i nadracionalnoj nepredvidljivosti“.³⁶⁷ Процесуалност Кејдове естетике, укидање дистанце између уметности и стварности, наћи ће примену у флуксусу и хепенингу, пре свега кроз идеју преласка уметности из пасивне у активну егзистенцију, кроз коју, истиче Мачунас, „природа усавршава уметност“.³⁶⁸ У дијаграму генеалогije флуксуса, одређујући овај покрет као последњу легитимну авангарду XX века, Мачунас поставља Кејца у генеалогички центар уз кључне категорије: „конкертизам“, „индетерминизам“ и „бруитизам“ (Пример 5).³⁶⁹

³⁶⁵ Bruce Altshuler, „The Cage Class“, in: *FluxAttitudes*, op. cit., 17–23.

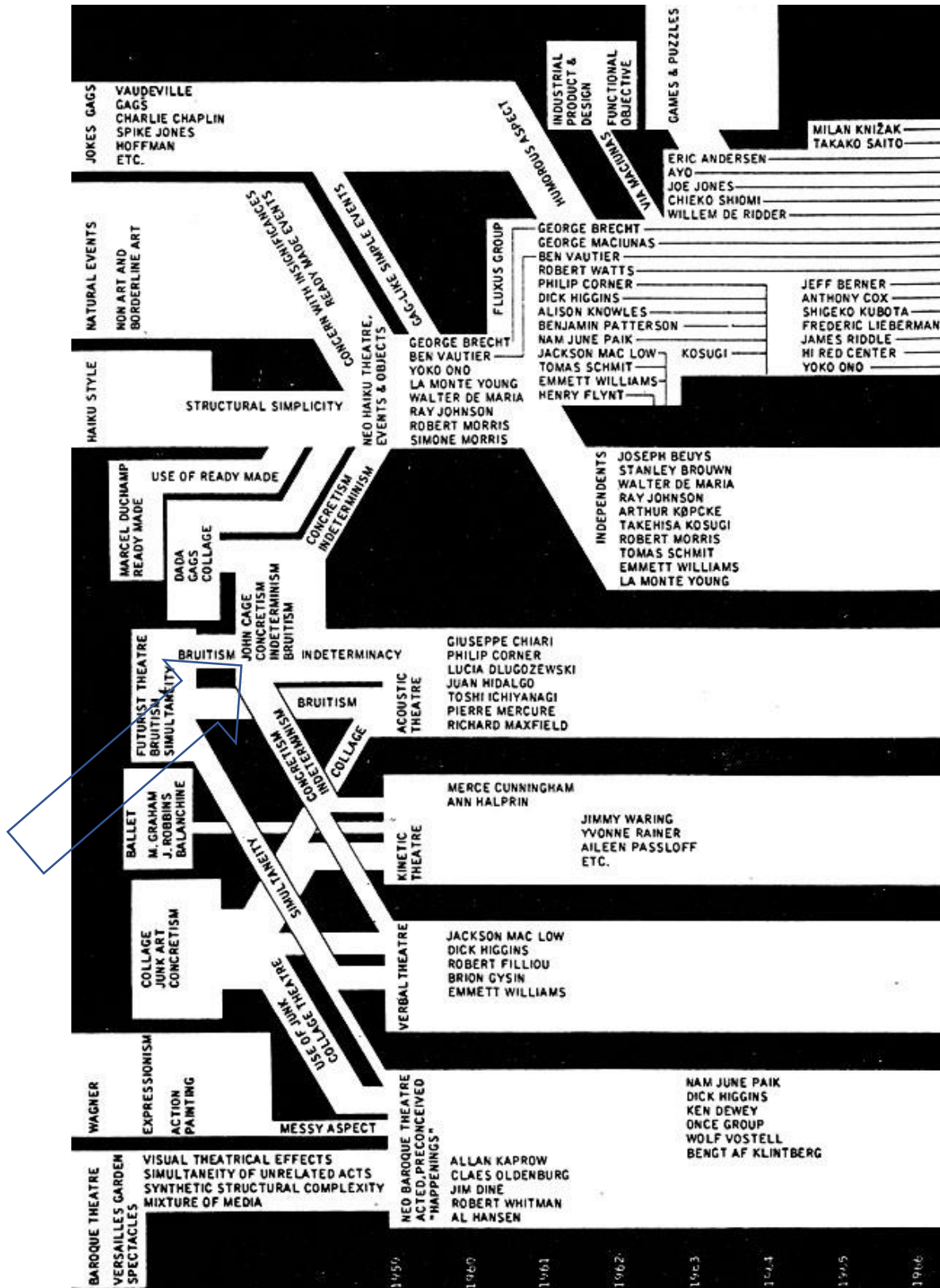
³⁶⁶ Branden W. Joseph, „Chance, Indeterminacy, Multiplicity“, op. cit., 231.

³⁶⁷ Jindřich Chaloupecký, „Vreme nulto“, у: *Fluksus. Izbor tekstova*, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1986, 19.

³⁶⁸ Džordž Mekjunas „Neo-dada u SAD“, у: *Fluksus, izbor tekstova*, op. cit., 33.

³⁶⁹ Флуксус је био интернационални покрет који је деловао и у Немачкој, Француској, Данској, Шведској, Холандији, Чехословачкој, Јапану, итд. Групна активност била је најживља 1962–1966. Као што назив указује, флуксус је непрекидно био у покрету, а као симболични крај Флуксуса узима се Мачунасова смрт 1978. године.

Пример 5: Џорџ Мачунас, Флукус (његов историјски развој и однос према авангардним покретима), дијаграм, 1965.



Флуксусовска тврдња „život je umetničko delo, umetničko delo je život“³⁷⁰ директно је надахнута Кејџом.

Za Dišana, nađeni predmet prenet u neki muzej pripada kategoriji umetničkih objekata. Za Kejdža, nepredviđeni zvuci koji se pojave za vreme nekog koncerta predstavljaju deo muzike. Za umetnike Fluksusa, čiji su učitelji mišljenja Dišan i Kejdž, više ne postoji barijera između umetnosti i života, a još manje između različitih oblika umetničkog izrađavanja. [...] Bez Džona Kejdža, Marsela Dišana i Dade, Fluksus ne bi postojao. Naročito bez Džona Kejdža za koga rado kažem da je on izvršio dva ispiranja mozga. Prvo ispiranje na nivou savremene muzike, s pojmom indeterminacije, drugo kroz svoje učenje u duhu zena i kroz težnju ka depersonalizaciji umetnosti. Flukusus će, dakle, postojati i stvarati počev od poznavanja postdišanovske situacije (ready made) i postkejdžovske situacije (depersonalizacija umetnika).³⁷¹

Надовезујући се на Кејџову теорију према којој музика није израз осећања, комуникације, унутрашње нужности, флуксусовци полазе од становишта да уметничку активност треба вратити у област свакодневног искуства. Ако у Кејџовом композиторском гесту видимо повратак *слушању* у ком партиципирају сва чула, у флуксусу видимо потрагу за интензитетом примарног искуства, преко чега се стигло до „muzike акције, života, mišljenja do muzike de-kolaža, do muzike ponašanja, pa sve do nevidljive muzike“.³⁷² Оно што уметнике флуксуса повезује с Кејџовом теоријом јесте схватање да је временско трајање основа која омогућава да се прихвате сви звукови. „Захтева се пажња и концентрација (слушаочева интенционалност), иначе је звук само бука“.³⁷³ Кејџова инструкција „прихватити све што долази“³⁷⁴ и замисао „натурализоване и енвиронмен-

³⁷⁰ Ibid.

³⁷¹ Ben Votije, „Šta je fluksus“, у: *Fluksus, izbor tekstova*, op. cit., 41.

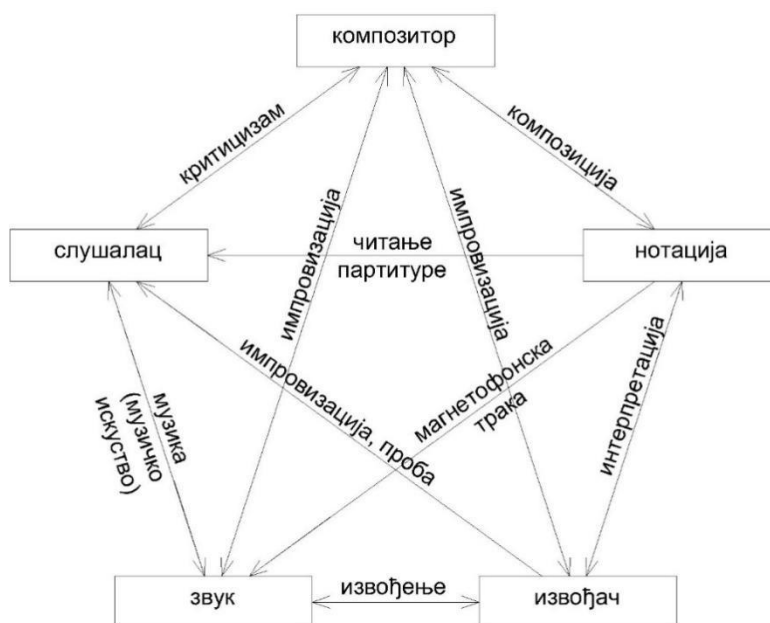
³⁷² Volf Foštel, „Fluksus“, у: *Fluksus, izbor tekstova*, op. cit., 35.

³⁷³ Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkley–Los Angeles–London, University of California Press, 2002, 38.

³⁷⁴ Ibid.

талне театралности“³⁷⁵ објашњава и емпиријску, искуствену основу флукусу радова.

Пример 6: Џорџ Брехт, *пентаграм* релација композитор/нотација/извођач/звук/слушалац³⁷⁶



Кејдове идеје о повезивању аудитивног и визуелног,³⁷⁷ неутрализовање музичког медија и урањање у свет кроз отварање чистим сензацијама, *звучним догађајима* окружења („сваки звук је музика“) имали су одјека међу студентима, о чему сазнајемо и на основу бележница Џорџа Брехта.³⁷⁸ Проучавајући Брехтове бележнице, Бранден Џозеф долази до

³⁷⁵ Lydia Goehr, op. cit., 26.

³⁷⁶ *George Brecht Notebooks*, Vols. 1–3, Dieter Daniels (ed.), Cologne, Walther-König, 1991.

³⁷⁷ „Muzika je prekomerno pojednostavljivanje situacije u kojoj se nalazimo. Jedno uho sâmo nije читаво биће; музика је један део театра. Фокус су аспекти које човек опажа. Театар су све оне разне ствари које се дешавају истовремено. Приметио сам да је за мене музика најживља када ме, на пример, слушање не омета да видим.“ Дџон Кејдџ, „45’ за глумицу“, op. cit., 209.

³⁷⁸ *George Brecht Notebooks III (April 1959–August 1959)*, op. cit. Брехтове радне свеске садрже белешке с курсева али и ауторова гледишта инцирана Кејдовом естетиком. Тако на пример, из њих сазнајемо да су на часовима анализирана дела Ерла Брауна (4

закључка да се управо на овим часовима зачео концепт догађаја.³⁷⁹ За нас су посебно занимљиве Брехтове белешке о „виртуозном слушаоцу“ и „структури искуства“, будући да у њима препознајемо импликације Кејдове музичке анархије и свођење композитора на ништа више до једноставног слушаоца. Тако је на једном месту Брехт записао гледиште да свака фаза у процесу компоновања, извођења и перцепције може бити „жариште ’структурисања звука’, као када, приликом слушања, спацијализација акустичких стимулуса слушаоца чини центром у ком се структурира вишеструкост акустичког догађаја“.³⁸⁰ Ове белешке резонирају с Кејдовим исказом да је „значајна акција [...] teatarska (muzika / imaginarna razdvojenost slušanja od ostalih čula / ne postoji), obuhvatna i namerno nesvrhovita“,³⁸¹ изнетим у тексту *Experimental Music: Doctrine* (1957). У Примеру 6 илустрован је Брехтов графички приказ релација који обухвата односе између композитора, извођача и слушаоца, а који проширује са још две категорије: нотацијом (партитуром) коју смешта између композитора и извођача, и звуком, између извођача и слушаоца. Кејдова позиција „сведока“ звука и наглашавање феноменологије уметничке перцепције послужили су као узор Брехтовом осмишљавању новог термина; виртуозни слушалац је онај слушалац који је у стању да актуелизује укупни мултиплицитет звучног поља.³⁸²

Изводећи ову нову музику (са много композицијске неодређености) извођач потврђује властиту природу, на управо исти начин на који је композитор, кроз композицију,

Systems) и Штокхаузена (*Klavirstuck XI*), да је један од задатака била композиција за пет радија коју су на

следећем часу изводили и о којој су дискутовали. Из њих сазнајемо да је Кејд на курсевима говорио о пет димензија звука и њиховој тежњи ка континуитету, ка одвијању унутар поља трајања, фреквенција..., што је водило концепту театру.

„Teatar stalno nastaje da bi nastajao; svako ljudsko biće nalazi se u najboljem položaju za prijem. Značajan odgovor (ustati ujutru i otkriti sebe kao muzičara) (akcija, umetnost) može se dati sa bilo kojim brojem zvukova (uključujući i nikoji /nikoji i neki broj su, kao tišina i muzika, nestvarni).“ J. Cage, „Eksperimentalna muzika: doktrina“, op. cit., 28.

³⁷⁹ Branden W. Joseph, „Chance, Indeterminacy, Multiplicity“, op. cit.

³⁸⁰ Ibid., 238.

³⁸¹ J. Cage, „Eksperimentalna muzika: doktrina“, op. cit., 28.

³⁸² Branden W. Joseph, „Chance, Indeterminacy, Multiplicity“, op. cit., 238.

потврдио своју. 'Вирту' у речи виртуозност сада мора да значи поступање на основу властитог животног искуства; она се не може ограничити у смислу физичке вештине. Слушалац који реагује на овај звук на основу властитог искуства уноси нови елемент у систем: композитор/партитура/извођач/звук/слушалац, и, за себе, дефинише звук као музику. За виртуозног слушаоца сваки звук може бити музика.³⁸³

На основу овог навода јасно је да су флукусовци усмеравали стваралачки потенцијал на једноставне догађаје, ситуације из свакодневног живота. У флукус догађајима још је теже него у Кејцовој музици утврдити када уметност изниче из живота а када улази у живот. У догађајима се одиграва оно што Артур Данто назива „преображајем свакидашњег“ (transfiguration of the commonplace); уметници као да „апсорбују“ живот сопственим телом, гестовима, чињењима. Као што је већ поменуто, концепт флукусовског *догађаја* разрађен је практично и теоријски на Кејцовим курсевима. Како објашњава Лиз Коц (Liz Kotz), реч је о ширењу Кејцовог концепта, „све што се догађа обезбеђује потенцијални материјал, а резултат је сингуларност“.³⁸⁴ Треба имати у виду да је и сâм Кејц користио овај термин како би описао звучне догађаје (звукове по себи).³⁸⁵ Концепт *догађаја* разрадио је Џорџ Брехт тако што је Кејцов концепт звучног догађаја проширио и на незвучне активности. Како би изоловао догађај из тока свакодневног искуства, по угледу на Кејцову графичку нотацију, Брехт је развио партитуру догађаја (event score), коју чине беле картице с лингвистичком пропозицијом за извођење акције. Тако је у реализацији Брехтове прве партитуре догађаја *Time-Table Music*, која се одиграла на железничкој станици (Grand Central Station) у лето 1959, учествовала читава Кејцова „класа“.³⁸⁶

³⁸³ George Brecht, *Notebook III*, op. cit., 115.

³⁸⁴ Liz Kotz, „Post-Cagean Aesthetics and the 'Event' Score“, op. cit., 73.

³⁸⁵ *Ibid.*, 72.

³⁸⁶ Распоред реда вожње служио је за одређивање трајања догађаја.

Управо овај тренутак развоја флуksусовског догађаја и вербалне партитуре, тзв. прозне музике³⁸⁷ с вербалним пропозицијама за реализацију дела у звуку, означио је заокрет према концептуализму шездесетих година, премда се ова чињеница, како Лиз Коц истиче, у литератури често пренебрегава. ³⁸⁸ Уместо на уметничко дело, пажња се усмерава на свакодневна перцептуална искуства. Иан Пејпер (Ian Papper) такође запажа да је комадом 4'33" Кејџ инаугурисао нови модел партитуре као независног текстуалног/графичког објекта који не почива на узрочној релацији између знака (графичке продукције) и звука/извођења – нотација је заправо ослобођена од обавезе извођења – и тиме наговестио „повратак читаоцу“ у лингвистички оријентисаним формама концептуалне уметности касних шездесетих година.³⁸⁹

Шта нам заправо говори ова веза између Кејџових курсева и предисторије флуksуса и хепенинга? Личне и педагошке Кејџове везе са овим уметницима значиле су, на то подсећа и Хујсен, да је музика први пут имала водећу улогу у настајању једног авангардног покрета који је обухватао различите уметничке медије и стратегије.³⁹⁰ Како би деловали и истраживали у простору између уметничких форми, флуksус уметници

³⁸⁷ Nikša Gligo, *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*, Zagreb, Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, 1996, 226. Наведимо пример дела *Piano Piece for David Tudor No. 2* (1960) Ла Монта Јанга (La Monte Young) који се и у наслову и по „садржају“, надовезује на Кејџов *тихи комад*. Аутор је замолио Тјудора да настави да отвара и затвара поклопац клавира али нечујено. „Отвори поклопац клавира а да тиме не произведеш никакав звук који можеш чути. Покушај онолико пута колико хоћеш. Комад је завршен или онда када успеш или када одлучиш престати с покушајима. Није потребно ништа објашњавати публици. Једноставно ради оно што радиш и, кад комад завршиш, назначи то на уобичајен начин.“

³⁸⁸ И Хал Фостер је указао на то да је флуksус био врло сложен и истовремено широко потцењиван – уметнички покрет (или 'не-покрет, како су сами тврдили'). Hal Foster et al., *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames & Hudson, 2004.

³⁸⁹ Ian Papper, „From the 'Aesthetics of Indifference' to 'Negative Aesthetics': John Cage and Germany 1957–1972“, *October*, 82, Fall 1997, 34. И заиста, флуksусовске партитуре су биле жанровски неодређене, циркулисале су непрестано змеђу извођења, флуksус изложби и публикација. О Кејџовом утицају сведочи и збирка *An Anthology* (1963) коју су саставили Ле Монт Јанг и Џексон Меклоу, а која садржи вербалне и музичке партитуре, сценарија за догађаје, плесне комаде, есеје, поезију.

³⁹⁰ Andreas Huyssen, „Back to the Future: Fluxus in Context“, in: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1994, 198.

су као полазиште узели највитаљније својство музике – нематеријалност, непосредност. Музика је била отисна тачка са које су ускоро стигли до *интермедија*. Да флукус има порекло у музици сведочи и Хигинсова изјава да је „*композитор* мртав осим ако не компонује за све медије“.³⁹¹ Термином интермедиј, који је предложио Дик Хигинс 1966. године, описују се поступци које дело ситуирају у динамичном међупростору између медија и уметничких дисциплина, у једну интермедијалну форму у којој су сви елементи интегрисани у највишем степену. Интермедиј је поље за експеримент који уметнику омогућава да у складу са својим замислима и потребама одреди форму и медиј (хепенинг, музика, театар, догађај). Према Кену Фридману (Ken Friedman; р. 1949), флукус је „*aktivna filozofija iskustva koja nekada uzima formu umetnosti*“.³⁹² Другим речима, флукус тако ствара нову „неутралну територију“³⁹³ на граници између уметности и живота, а реалност у флукус догађајима достиже статус метареалности. Како запажа Хана Хигинс (Hannah Higgins) „*значање Флукус искустава почива на симултаном раду са свакодневним животом и повлачењем из њега, односно на супституцији уметности и антиуметности животом (као уметношћу)*“.³⁹⁴

3.4.5 Од страдања знака до чисте индексичности

У тексту *Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art* (1962) Џорџ Мачунас уводи термин *конкретизам* којим описује усредсређеност на материјал, односно начин на који флукус радови обрађају пажњу на *реалност* самог материјала. Звук који не указује на своје порекло и материјалну стварност

³⁹¹ Dick Higgins, „Statement on Intermedia“, 1966.
<http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/Intermedia2.html>

³⁹² Ken Friedman, „Fluksus i konceptualna umetnost“, у: *Fluksus. Izbor tekstova*, op. cit., 46.

³⁹³ Achille Bonito Oliva, Gabruella De Mila, Claudio Cerritelli (eds.), *Ubi Fluxus ibi Motus, 1990–1962*, Milano, Edizioni abriele Mazzotta, 1990, 28.

³⁹⁴ Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, op. cit., 103.

апстрактан је и вештачки, сматра Мачунас. Флукусовци, пак, инсистирају на свету „конкретне реалности“:

U muzici konkretist uzima zvučni materijal zajedno sa svom u njemu sadržanom zvučnom raznobojnošću, pa ga tako i reprodukuje, bez razlikovanja po tonskim stupnjevima i bez stvaranja dematerijalizovane, apstraktne tonske tvorevine, veštački prečišćene od svih zvučnih primesa. Jedan zvuk se može nazvati materijalnim ili konkretnim kada je u bliskom srodstvu sa materijalnom kojim se proizvodi. [...] Drugim rečima: ton odsviran na dirci klavira, ili glas, utreniran za umetničko pevanje, nematerijalni su, apstraktni, veštački, budući da njihov zvuk ne ukazuje dovoljno jasno na njihovo poreklo i materijalnu stvarnost. Uobičajeno rukovanje žicama, drvetom, metalom, filcom, obična upotreba glasa, usana, jezika, usta. Ton, na primer, koji nastaje udarcem čekića po istom klaviru ili čak tako što ga neko udari odozdo, materijalan je i konkretan zato što mnogo jasnije čini opažljivom tvrdoću čekića, potmulu kvalitet buke od udarca po klaviru i rezonanciju stranica. Iz istog razloga su ljudski govor ili šumovi pri jelu konkretnije pojave od umetničkog pevanja. Navikli smo da te konkretne zvuke ili tonove nazivamo galamom, mada je taj naziv neodgovarajući. Oni uveliko mogu izmicati utvrđivanju u nekom određenom tonskom sistemu, ali ih upravo to čini toliko intenzivno polihromnim.³⁹⁵

Овај Мачунасов текст сматрам посебно важним јер указује на заокрет ка чистој индексичности који су флукусовци начинили с концептом догађаја, а који је у литератури неправедно занемарен. Наиме, сусрет Кејца и америчке неоавангарде одиграо се у важном тренутку слабљења позног модернизма, када се тражио излаз из кризе репрезентације. Преко Дишана и Кејца дошло се до заокрета према „регистровању чистог физичког присуства“,³⁹⁶ које се, према Розалинд Краус (Rosalind Krauss), разумева као замена за „језик естетских конвенција“³⁹⁷ који се распао.

³⁹⁵ Džordž Mekjunas „Neo-dada u SAD“, op. cit., 32, 33.

³⁹⁶ Rosalind Krauss, „Notes on the Index: Seventies Art in America“, *October*, 3, 1977, 81. Розалинд Краус полази од Дишанових слика које су заправо сенке, индексни знакови/функције његових редимејда.

³⁹⁷ Ibid.

У свом тексту *Notes on the Index: Seventies Art in America* (1977), Розалинд Краус уочава заокрет према индексичком маркирању у уметности седамдесетих година. У праксама попут боди-арта и инсталације Краусова проналази заједнички принцип у „semiotičkom poretku indeksa, to jest oznake koja poput stopala ostvaruje značenje direktnom vezom sa indeksom“.³⁹⁸ Разматрајући структурну логику дела из седамдесетих и осамдесетих година ауторка повезује индексичко с фотографским и одређује га као „svodeње konvencionalnog znaka na trag“,³⁹⁹ односно као „poruku bez koda“.⁴⁰⁰ Нажалост, ауторка не узима у обзир праксе из шездесетих година, а заправо једна флукус акција није ништа друго до „немо присуство некодираног догађаја“.⁴⁰¹

На претходним страницама настојала сам да покажем да је Кејц вршио утицај на сложен начин, а клице експериментализма које је посејао дале су изданке у плурализму, интермедијалности, концептуализму америчке уметничке сцене већ током шездесетих година. Кејцово стваралаштво указује се као стожерно место напетости између две супротне тенденције (Фостер их назива императивима), „između autonomije umetničkog znaka i njegovog rasejavanja preko novih formi“.⁴⁰² Кејц је у својим делима успео да ухвати динамику разлагања знака, његове нестабилности коју је изазвала криза репрезентације. Другим речима, повратак елементарном искуству, лишеном симболике, дао је сродне а ипак различите одговоре у тренутку дијалектике модернизма и постмодернизма. Уметници трансформативне авангарде шездесетих година показали су да уметнички знак може бити празан, да порука може постојати без кода.⁴⁰³ Композициони поступак заснован на потпуном

³⁹⁸ Hal Foster, *Povratak realnog...*, op. cit., 95.

³⁹⁹ Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge: MIT Press, 1986, 212. Цитирано према: *ibid.*, 96.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*, 86.

случају омогућава приступ самом звуку, ослобођеном свог извора, референце. У *Black Mountain Event* структура је децентрирана, фрагментарна, неодадаистички радови Раушенберга и Џонса су „arbitrarnost znaka pomerili do tačke razlaganja [...] do tačke gde označitelji (slova, brojevi itd.) postaju doslovni, 'oslobođeni svojih označenih'”.⁴⁰⁴ Кејџ се одупирао разлагању знака настојећи да га учврсти у самом материјалу, док индексичке операције проналазимо, на пример, у радовима с биљним материјалом. Наслањајући се на Кејџа, уметници флуксуса, хепенинга и *performance arta* тежили су учвршћивању знака на друге начине – у телу, месту, свакодневној радњи. Флуксусовски догађаји који укидају експресију „унутрашње нужности“ уметника примери су чисте индексичности, извођење наглашава присуство, презентност субјекта и дослово истрајавање радње.

Кејџова дела треба посматрати као део атмосфере света уметности у којој су *4'33"*, Раушенбергова бела платна, Ворхолови радови, флуксусовски догађаји означили крајње тачке развоја западне уметности, доводећи у питање саму структуру уметности и једну врсту њеног самоукидања. Кејџов експериментализам налазио се у средишту трансформативне авангарде која је прекорачивала институционална ограничења, негирала формалну аутономију уметности, испостављајући се као мо(гу)ћан, нудећи се за нове интерпретације и подстицање дивергентних тенденција, од оних које наглашавају чисту индексичност, попут флуксуса, до оних оних који експлоатишу фрагментацију или пак разлагање знака, као у таутологијама концептуалне уметности.

⁴⁰³ „Monolog treptaja oka indeksa u njegovom čistom stanju, ma koliko sam sebe smatrao humorističnim ili buntovnički, nalikuje tišini smrti“. Regis Debray, „Tri doba motrenja“, *Čemu: časopis studenata filozofije*, III, 7–8, 1996, 96.

⁴⁰⁴ Hal Foster, *Povratak realnog...*, op. cit., 93.

3.5 Експериментализам versus авангарда

И док већина теоретичара експеримент тумачи као синоним за авангарду, Умберто Еко у тексту *Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia* (1985) настоји да прецизира разлику између експериментализма и авангарде. Да бисмо неког аутора оценили као експерименталног али не и авангардног, о томе треба судити на основу самог *дела*, а не на основу поетике, сматра Еко. Не може се говорити о авангардном делу, већ о делу, или не-делу (нацрту поетике, манифесту) насталом у окриљу авангардног покрета. Док авангарда рачуна на групу дела/не-дела чији је циљ друштвена провокација, нихилистички напад на институционално устројство уметности и грађанско-боржоаски идеал њене самосталности (а не финални материјални продукт), експериментализам је у једном суптилнијем погледу (ре)конструктиван и води до јединственог дела, из ког се може одредити поетика, али који пре свега „вреди“ као дело.⁴⁰⁵

Eksperimentalizam teži provokaciji unutar povijesti dane književne institucije (romana kao anti-romana, poezije kao nepoezije), dok avangarda teži izvanjskoj provokaciji, to jest hoće da ukupno društvo njezin istup prizna kao pogrdno shvaćanje umjetničkih i književnih kulturnih institucija.⁴⁰⁶

Ову дистинкцију Еко објашњава и семиотичком шемом: авангарда се тиче дијалектике између емпиријског аутора и емпиријског читаоца, а експериментализам се тиче односа између Модела читаоца и Модела аутора (Табела 3).⁴⁰⁷ У авангарди дела циљају на одређену реакцију и одговор емпиријских читалаца, који се везују за одређени историјски или

⁴⁰⁵ Као примери експерименталног сликарства Еку су послужила, између осталог, бела платна Пјера Манцонија (Piero Manzoni) или Роберта Раушенберга, а као авангардни поступак наводи чин где уметник у музеј поставља херметички затворену кутију уз објаву да она садржи уметников измет. Док се у првом случају разматрају могућности сликарства, у другом је на удару сам концепт уметности и замисао музеабилности. Umberto Eco, „Skupina 63, eksperimentalizam i avangarda“, op. cit., 303.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ Ibid.

друштвени контекст. Насупрот томе, Модел читаоца (као текстуална стратегија) открива се из самих структура дела, дакле, он је дат самим делом/текстом. Или, другачије речено, Модел аутор је пројекција жеље Модел читаоца, који је нека врста „idealnog čitatelja kojeg tekst ne samo da predviđa kao suradnika nego ga štoviše nastoji stvoriti“.⁴⁰⁸ Тежиште се измешта са аутора, као „извора“ уметничког дела у поље текста и реципијента, онога ко у интеракцији с делом (у покрету) остварује и довршава његово значење. Јасно је, дакле, да под експериментализмом Еко пре свега има у виду концепт отвореног дела, који је теоријски разрадио у књизи *Opera aperta*,⁴⁰⁹ где је сам процес читања/извођења конститутиван елемент текста.

Табела 3: Еков модел односа аутор – читалац

Емпиријски аутор	Модел аутора	Модел читаоца	Емпиријски читалац
Експериментализам			
Авангарда			

За Ека је, дакле, естетика отвореног дела повезана са експериментализмом који избегава радикалније видове конфронтације на друштвеном плану. Међутим, важно је указати на разлике између Ековог концепта отвореног дела и експерименталних пракси у америчкој уметности и музици током шездесетих, и који су много ближи авангарди

⁴⁰⁸ Umberto Eco, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Zagreb, Algoritam, 2005, 19.

⁴⁰⁹ Концепт отвореног дела Еко је теоријски формулисао на Дванаестом интернационалном конгресу за филозофију у Венецији 1958. године. Своју теорију отвореног дела извео је на основу Малармеовог концепта *Le Livre*, романа Џејмса Џојса, радова апстрактног експресионизма, као и дела интегралног серијализма и алеаторике Пјера Булеза, Карлхајнца Штокхаузена, Лучана Берџа. Cf. Umberto Eco, *Otvoreno delo*, Sarajevo, Veselin Masleša, 1965.

него експериментализму како га Еко схвата. Док Екова теорија имплицира нов приступ отвореној форми и тиме поставља границе (отвореног) дела која ипак настају у некаквом континуитету с наслеђем, у америчкој неоавангарди уочава се парадигматски обрт (paradigm shift), трансформација функције аутора (субјекта), његово ослобађање од одговорности према Кејцовом начелу индетерминизма (*anything goes*), а који подразумева непредвидљивост резултата композиционог поступка.

Многе су (нео)авангардне праксе, разапете између две крајности, критичког и аналитичког приступа, истраживања и експанзије медија, заправо имале две природе – авангардистичку и експерименталну. И Умберто Еко је указао на то да су многе уметничке тенденције после Другог светског рата имале две „душе“.⁴¹⁰ Док авангарда има смисао нихилистичког, рушилачког похода и тако свесно граби према својој пропасти, експериментализам тежи да га прихвате, да постане конвенција.⁴¹¹ Експериментално дело доводи у питање кôд, али је истовремено и „uzrok njegovog jačanja; otkriva njegova neočekivana skretanja i nepoznate elastičnosti; razbijajući ga, ono ga istovremeno objedinjuje i restrukturiše“.⁴¹² Чак и ако авангарду и експериментализам узимамо у њиховом најужем опсегу, можемо (у)тврдити да су ова два модуса заправо комплементарна и равноправна и да многа дела могу бити читана и у авангардном и у експерименталном регистру. Кејцова делатност је можда најбољи пример деловања у овом двоструком кључу. Могло би се рећи да је његов укупан (анти)естетички програм имао авангардну ауру. Авангардистичке конотације несумњиво имају радови попут *4'33"*, *Black Mountain Event* и могу се тумачити и као „mesta povratka avangarde“, која су тежила да разоре „disciplinarni poredak kasnog modernizma“.⁴¹³ Међутим, те 1952. Кејц није заиста одустао од

⁴¹⁰ Umberto Eco, „Skupina 63...“, op. cit., 304.

⁴¹¹ Cf. ibid.

⁴¹² Umberto Eco, *Kultura, informacija, komunikacija*, op. cit., 88–89.

⁴¹³ Hal Foster, *Povratak realnog...*, op. cit., 69.

музике већ је свој експериментализам, као самосвојну профилисану тенденцију неговао до почетка деведесетих година прошлог века. Иако су се средином седамдесетих година исцрпили реторички гестови авангарде, он је својим деловањем наметнуо да управо његов вид експериментализма постане оквир за данашње разумевање експериментализма на глобалном нивоу и тиме, дакле, уђе у канон. Будући да је својом композиторском теоријом прекорачио границе уметничких подручја и (националних) традиција, Кејцов експериментализам је постао универзална, над/интер/национална и свима разумљива естетска позиција. Управо због своје отворености, Кејцов експериментализам је на глобалном плану понудио модел утопијско-авангардистичких идеја и нових форми отпора у уметничком делу, стекавши тиме статус митске фигуре у уметности XX века.

3.6 Конвенција експеримента

Да ли експеримент у смислу *деловања* којим се манифестује став удаљавања од норме може да произведе конвенцију експеримента? И да ли то понављање антидогматизма и њиме условљених поступака одбацивања норми води ка својеврсној традицији експеримента? На основу свега изложеног одговор је потврдан, а Кејцова позиција управо указује на то да питање односа између канона, конвенције, авангарде и експеримента нимало није једноставно. Заправо би наратив о конвенцији експеримента у формалистичком и трансгресивном моделу авангарде могао да се тумачи као један од модерничких наратива.

Пољски теоретичар и песник Јулијан Корнхаузер (Julijan Kornhauser) своја разматрања о експерименталној поезији заснива управо на тези да експеримент ствара властиту конвенцију, која има важну улогу у његовом „наставку“ и даљем по(об)нављању.⁴¹⁴ Овај аутор

истражује *традицију експеримента* која се успоставила у неоавангардној уметности. А у једној *традицији* експеримента појављује се и *конвенција* експеримента, која проистиче из нарушавања нормe. Један од примера конвенције експеримента био би рецимо експериментални стих, који се јавља у авангарди као дадаистички стих, у неоавангради као конкретни стих, визуелни стих, итд.⁴¹⁵

Корнхаузер издваја три типа уметничких експеримената. Први тип – *привидни експеримент*, део је сваког стваралачког чина који нарушава, одступа од одређене конвенције. Овај вид експеримента приближава се конвенцији правца или конвенцији експеримента (нарушава норму у већој или мањој мери) у зависности од усмерења уметника али и очекивања реципијента.⁴¹⁶ *Иницирајући експеримент* обично се јавља на прелому уметничких раздобља или тенденција, или „u momentima kada sistem komunikacije u umetnosti postaje suviše jasan“.⁴¹⁷ Као што и сам назив упућује, овај тип експеримента иницира, односно „izaziva promenu repertoara konvencionalizovanih elemenata pravca [...] usmerava pažnju primalaca na nove mogućnosti formulisanja očekivanih ideja i tema“.⁴¹⁸ Иницирајући експеримент потом „oživljuje vlastitu konvenciju“ и „ne gubi karakter prenošenjem iz jednog kulturnog prostora u drugi“.⁴¹⁹ Према Корнхаузеру, не може се говорити да је једно дело више или мање експеримент, ако оно понавља начела другог дела и у другом контексту. Као пример Корнхаузер наводи асамблаже Роберта Раушенберга и пољског уметника Владислава Хајсора који су излагани у Њујорку и

⁴¹⁴ Julijan Kornhauzer, *Signalizam srpska neoavangarda*, s poljskog prevela Biserka Rajčić, Niš: Prosveta, 1998. Књига је настала на основу дисертације о сигнализму Мирољуба Тодоровића, која је 1981. објављена на пољском: *Signalizam. Program srpske eksperimentalne poezije (Sygnalizm. Propozycja serbskiej poezji eksperymentalnej*, Krakow, Uniwersytet Jagiellonski, 1981).

⁴¹⁵ Према Корнхаузеру, експеримент је специфичан поступак у стваралачком процесу који се опире стереотипу и конвенцији, и који их руши, али није у обавези да „traži neprestano nova izražajna sredstva“. Ibid., 12, 13.

⁴¹⁶ Ibid., 15.

⁴¹⁷ Ibid.

⁴¹⁸ Ibid.

⁴¹⁹ Ibid., 17.

Варшави. Иако је реч о сродним радовима, који су при томе разраде парадигме редимејда, то не умањује њихову вредност, јер се норме које нарушавају односе на другачије контексте (амерички и пољски).⁴²⁰

Корнхаузер затим издваја два типа „нарушавања“ иницирајућег експеримента: индивидуални и условни. Индивидуални експеримент се везује за мали број уметника „*čije stvaralaštvo nastaje spontano, nesvesno, na kodu pošiljaoca*“, док се условни експеримент односи „*na umetnička delovanja koja se javljaju u prenesenoj situaciji, ali nemaju tačku oslonca u domaćoj tradiciji*“.⁴²¹

Трећи тип експеримента – *изведени експеримент* јесте „*delovanje koje podržava životnost konvencije [експеримента] i proširuje skup normi u okviru datog, maternjeg koda [...] sadrži dvostepenu informaciju: neposrednu o nestereotipnosti poruke i posrednu o matrici, čiju obogaćenu multiplikaciju predstavlja*“. Ова врста експеримента је најчешћа „*i najusvajanija avangardna manifestacija od strane primalaca*“.⁴²²

Иницирајући и изведени експеримент компоненте су конвенције експеримента, која се осигурава перформативним чиновима. Другим речима, оно што је значајно за успостављање конвенције експеримента и његово јачање јесте његова *перформативност*. „*Eksperiment je pre delovanje nego konkretno delo ili skup dela, a stav koji on manifestuje neprestano se ponavlja, nalazi u okviru konvencije*“.⁴²³ У зависности од приступа и контекста у ком се јавља, могу репрезентовати привидне, иницирајуће или условне експерименте.⁴²⁴ Постојање дијалектичке напетости између конвенције и експеримента можемо да уочимо у рецепцији Дишановог дела и разради Кејцових начела у америчкој и

⁴²⁰ Cf. *ibid.*

⁴²¹ *Ibid.*, 18.

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ *Ibid.*

⁴²⁴ Ова Корнхаузерова поставка такође говори да је рецепционо поље врло сложено. На пример, неко дело је за стручњака или критичара условни експеримент, за просечног читаоца је иницирајући, а за архичитаоца не мора бити експериментална делатност. Детаљније: *ibid.*, 12.

европској неоавангарди, која их афирмише (канонизује?) и тиме проширује конвенције експеримента. Иако су успостављене насупрот конвенцији, композициони поступци засновани на случају или концепт отвореног дела који радикално укидају естетичке норме затвореног дела, попримају црте конвенције експеримента чији се идентитет осигурава кроз серије сличних деловања и појачава прерадама у различитим стваралачким праксама и контекстима (америчком, европском, југословенском, српском...). Према теорији музичке авангарде Мирјане Веселиновић-Хофман, смисао конвенције експеримента имале би „авангарде локалног типа“, како ауторка назива географско и временско ширење авангардних замисли уз њихово минимално кашњење.⁴²⁵

У музици XX века конвенција експеримента се успостављала путем нових композиционих техника и поступака којима се стално обнављала и доказивала *новина*, оригиналност (атоналност, додекафонски систем, интегрални серијализам, алеаторика, индетерминизам, Ксенакисови [Iannis Xenakis] стохастички поступци, микрополифонија, итд.), а у односу на класично-романтичарски репертоар утемељен у XIX веку.⁴²⁶ Свака интервенција унутар *стабилног* контекста модернистичке уметности⁴²⁷ доносила је иновацију, те је стога и експериментализам током претходног столећа цветао.⁴²⁸

Седамдесетих година прошлог века чинило се да је уметност „потрошена“, како је то говорио Артур Данто, да је тиранија увођења новина пропала, а са тим и да је експеримент исцрпљен. И у музици је раних седамдесетих година, како објашњава Мирјана Веселиновић-

⁴²⁵ Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, op. cit., 33.

⁴²⁶ О томе сведоче и часописи из шездесетих година, у којима су све нове композиционе технике, као и електроакустичка музика називани експерименталном музиком. Ann P. Basart, „The Current State of Writings on Serial Music“, *Notes*, Vol. 18, No. 3, Jun 1961, 397–402.

⁴²⁷ Cf. Boris Grojs, „O novom“, *Prelom*, 5, 2003, 135.

⁴²⁸ Многа дела која су слушаоцима деловала као експеримент, односно као конвенција експеримента, у међувремену стекла канонски статус.

Хофман, авангарда ушла у традицију.⁴²⁹ Ипак, експериментализам је наставио да егзистира. Он је надживео авангарду и као једна самосвојна, профилисана тенденција наставио да траје. Кејџ је све до раних деведесетих спроводио свој концепт, а паралелно с њим већ од шездесетих година појављују се различите разраде експериментализма у електронској музици, акустичкој екологији, разним видовима партиципативне уметности... Међутим, главна промена у послератном експериментализму састојала се у томе што су између раних шездесетих и касних седамдесетих сукоби између Кејџа и његових противника престали. „Он више није представљао претњу.“ И то је, како истиче Ричард Тарускин (Richard Taruskin), „одредило транзицију из модернизма у постмодернизам“.⁴³⁰

⁴²⁹ Cf. Mirjana Veselinović-Hofman, „The Facets of the Decline of Avant-Garde Exclusivity as the Cause of Specific Stylistic Connotations of the Musical Avant-Garde Today“, in: *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach (Eastern Europea Studies in Musicology)*, Ivana Perković, Franco Fabbri (eds.), Frankfurt am Main, PL Academic Research, 2017, 203–220.

⁴³⁰ Richard Taruskin, „No Ear for Music: The Scary Purity of John Cage“, *The New Republic*, Vol. 208, 11, March 15, 1993, 30.

4 АМЕРИЧКА ЕКСПЕРИМЕНТАЛНА МУЗИКА: ПОЕТИЧКИ КОНТЕКСТ

Експериментализам у музици XX века пратио је увођење нових термина, а тиме и ширење појмовног опсега и значењског потенцијала музикологије као метајезика. И поред тога што се стари термини стално проширују како би прекрили ново семантичко поље, били су потребни нови изрази за означавање нових стваралачких стремљења и разлика међу њима (попут авангарде, експеримента, алеаторике, индетерминизма и др.).⁴³¹

Књиге Мајкла Најмана (*Experimental Music: Cage and Beyond*, 1974)⁴³² и Пола Грифитса (*A Concise History of Avant-Garde Music: From Debussy to Boulez*, 1978),⁴³³ које у својим називима имају синтагме *експериментална музика* односно *авангардна музика*, примери су два историјска и културолошка наратива о сложеном односу укрштања, преплитања и разлика између америчке и европске музике XX века.⁴³⁴

⁴³¹ Један од примера у домаћој музикологији је и увођење термина *техномузика*, којим Весна Микић жели да укаже на неразлучиву везу између науке и уметности, а првенствено на утицај технологије у последње две деценије прошлог века. У студији *Музика у технокултури* ауторка посебну пажњу посвећује појму субјекта у техномузици. Детаљније: Vesna Mikić, *Muzika u tehnokulturi*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004.

⁴³² Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and beyond*, New York, Schirmer Books, 1974. У приказу Најманове књиге, Ричард Мидлтон (Richard Middleton) истиче да је један од основних начела експерименталне музике да се оспори однос између значења и звука. У том смислу, он са дозом ироније пита зашто композитори толико пишу о експерименталној музици, уместо да се усредсреде на њено стварање и слушање. Richard Middleton, „Review of Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and beyond*“, *Music & Letters*, Vol. 56, 1, January 1975, 85.

⁴³³ Paul Griffiths, *A Concise History of Avant-Garde Music: From Debussy to Boulez*, New York, Oxford University Press, 1978.

⁴³⁴ Подсећамо на став Леа Трајтера (Leo Treitler) да се историчар понаша у складу са својим разумевањем историјског процеса, односно да „историцизам није само начин разумевања“ већ је истовремено и „стандард за акцију“. Ову тврдњу Трајтлер поткрепљује указивањем на дуализам између авангардне и експерименталне музике, као и на истакнуте представнике два ривалска „табора“ – Милтона Бебита и Џона Кејда.

Индикативни су већ и сами називи ових студија. Поднасловом Грифитсове књиге – *Од Дебисија до Булеза*, истиче се линија развоја и континуитета у односу на традицију. Грифитс сматра да и најрадикалнији развојни путеви у музици имају своје порекло у традицији, да су изведени по „утабаној стази постренесансне традиције“, ⁴³⁵ а исходиште авангарде проналази у првим тактовима композиције *Prélude à l'après-midi d'un faune* Клода Дебисија (Claude Debussy; 1862–1918). Синтагма *Кејц и после*, у називу Најманове књиге, такође указује на хронолошку одредницу, с тим што је крај отворен, док се Кејц издваја као исходиште, најизразитији представник у чијим се делима кристализује срж експерименталне музике. Најман исцртава путању америчких, британских и понеког јапанског композитора, а формулу јединства проналази у пракси *њујоршке групе* композитора (Џон Кејц, Мортон Фелдман, Кристијан Волф, Ерл Браун) која своје полазиште има у комаду *4'33"* и Кејцовом одређењу експеримента на сасвим нов начин.

Са ове дистанце јасно видимо да је наратив о авангардној и експерименталној музици великим делом заправо продукт музиколошких интерпретативних стратегија. ⁴³⁶ Већина аутора и данас посматра однос између европске и америчке музике у светлу профилисања два стилски, културолошки и идеолошки дивергентна тока средином прошлог века: европске авангардне музике, која се заснива на

Leo Treitler, „The Present as History“, *Perspectives of New Music*, Vol. 7, 2, Spring–Summer 1969, 4.

⁴³⁵ Ibid., 7.

⁴³⁶ О односу између експерименталне и авангардне музике видети следеће написе: John Cage, „History of Experimental Music in the United States“, op. cit.; David Nicholls, *American Experimental Music: 1890–1940*, New York, Cambridge University Press, 1990; David Nicholls, „Avant-garde and Experimental Music“, in: *The Cambridge History of American Music*, David Nicholls (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 517–534; David Nicholls, „Brave New Worlds: Experimentalism Between The Wars“, in: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, Nicholas Cook, Anthony Pople (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 210–223; Catherine M. Cameron, *Dialectics in the Arts: The Rise of Experimentalism in American Music*, Westport, Praeger, 1996; Frank X. Mauceri, „From Experimental Music to Musical Experiment“, *Perspectives of New Music*, Vol. 35, Winter 1997, 187–204.

еволутивном моделу и логици континуитета у развоју музичких средстава, и америчке експерименталне музике, која има изворе у струји америчког анархизма, филозофији истока и чија је *природа* новине изразито „рушилачка“.⁴³⁷ Тако на пример, Дејвид Николс (David Nicholls) примећује да се „авангардна музика може посматрати као заузимање екстремне позиције унутар традиције, док експериментална музика лежи изван ње“.⁴³⁸ Ове разлике на први поглед могу деловати незнатне, али „када се примене на поље институционалне подршке, *официјелног* признања и финансијског награђивања, авангардна повезаност са традицијом – иако слаба – носи велику тежину“.⁴³⁹ Премда су током шездесетих и седамдесетих година поједини амерички експериментални композитори добили академске позиције,⁴⁴⁰ како Николс запажа, репутација *аутсајдера* задржала се као трајна етикета ове групе композитора. И Џорџина Борн уважава поменућу поделу и указује на антагонизме између постсеријалног модернизма и експерименталног постмодернизма, а разлике сумира на основу односа према популарној музици, друштвеним и политичким аспектима културе и примени технологије.⁴⁴¹

С друге стране, аутори попут Никше Глига или Бјорна Хеилеа (Björn Heile) сматрају супротно, да регионално-национални критеријуми

⁴³⁷ Cf. Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, *Музички талас*, год. 9, 30–31, 2002, 29.

⁴³⁸ David Nicholls, „Avant-garde and Experimental Music“, *op. cit.*, 518.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ На пример, Роберт Ешли, Дејвид Берман (David Berhman), Гордон Мама, Паулине Оливерос (Pauline Oliveros), Тери Рајли (Terry Riley). Реч је о институцијама које су „толерисале“ експериментализам, попут Милс колеџа (Mills College), Универзитета Калифорније (University of California) у Сан Дијегу и др. С друге стране, поменимо да Канингемова трупа није имала подршку државе на светској турнеји 1964. године, већ су јој помагали амерички ликовни уметници. Cf. Calvin Tomkins, *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde. Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. Middlesex– NewYork: Penguin Books, 1976, 269.

⁴⁴¹ Cf. Georgina Born, *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Avant-Garde*, Berkeley, University of California, 1995.

поделе нису могући.⁴⁴² Систематизација коју Хеиле предлаже својеврсна је критика Најмановог приступа. Замерајући му етноцентричност и то што „есенцијализује националне традиције“,⁴⁴³ Хеиле истиче да заправо има много више европских композитора који су писали експерименталну музику од онога што Најманово тумачење показује. Указујући на семантичку расплнутост овог термина, аутор издваја три значења. Прво одређење експерименталне музике упућује на научно порекло термина и примењује се на електронску и компјутерску музику. Друго одређење уважава Кејцову дефиницију експерименталне музике, док је треће најопштије и односи се на „авангардне тенденције да се истраже до тада непознате територије“.⁴⁴⁴

Док се већина аутора фокусира на музичке карактеристике које, по њиховом мишљењу, пресудно одређују експерименталну музику, Бенџамин Пиекут у књизи *Experimentalism Otherwise*⁴⁴⁵ сагледава експерименталну линију на њујоршкој уметничкој сцени од средине шездесетих година као исход друштвених процеса. Предлажући једну врсту перформативне онтологије, аутор објашњава да је експериментализам резултат дискурса, обликован деловањем

⁴⁴² Мада не пориче да амерички национални идентитет постоји у Ајвзовој музици, Никша Глиго сматра да „Ајвзов ’случај’ не представља довољно увјерљиву константу по којој би се mogao одређивати национални идентитет осталих представника ’америчке експерименталне традиције’ ако ’експерименталну слободу’ потиснемо у други план. [...] Зато се и строга граница између европске (’авангардне’) и америчке (’експерименталне’) глaзбе коју покушава повући М. Nyman доимље као произвољна и иsforsirana.“ Глиго наводи да би ова дистинкција имала смисла „samo onda kada se ove dvije tradicije ne bi stalno uzajamno prožimale“. Nikša Gligo, *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1987, 138. И Вирџинија Андерсон (Virginia Anderson) примећује да се британски експериментализам налази „на ничијој земљи“, јер је, с једне стране, превише европски да би био део америчког експериментализма, а с друге превише заснован на америчкој теорији да би био део европске традиције. Cf. Virginia Anderson, „John White and the Alternative British Experimental Aesthetic“, *New Sound. International Journal of Music*, 38, II/2011, 41.

⁴⁴³ Björn Heile, „Darmstadt as other: British and American responses to musical modernism“, *twentieth century music*, Vol. 1, Issue 2, 2004, 175.

⁴⁴⁴ Björn Heile, *The Music of Mauricio Kagel*, Burlington, Ashgate, 2006, 69.

⁴⁴⁵ Benjamin Piekut, *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley, University of California Press, 2011.

композитора, извођача, музиколога, критичара, публике, али и дискурса расе, класе и рода. „Показујући како је експериментализам стваран, перформативна онтологија чини свој објекат много стварнијим од било ког стилистичког или формалистичког описа.“⁴⁴⁶

4.1 Њујоршка група

Ако следимо Пиекутов приступ, позиција *њујоршке групе*⁴⁴⁷ композитора постаје много јаснија. Чини се, наиме, да је ток уметничких збивања у америчкој експерименталној струји континуиран, без оштрих прекида, повезан са претходном мрежом директних и посредних утицаја, антиципација и наговештаја.⁴⁴⁸ На линији од Ајвза, преко Кауела до Кејца може се пратити процес разбијања конвенција, а уједно и процес постепеног стварања новог композиционог метода који ће се у стваралаштву *њујоршке групе* указати као врх модернистичке оштрице. У међусобној комуникацији, сарадњи с пијанистом Дејвидом Тјудором и интензивној размени идеја с бројним америчким сликарима (Џаспер Цонс, Марк Ротко [Mark Rothko], Роберт Раушенберг и др.)⁴⁴⁹ *њујоршка група* је почетком педесетих година успоставили нов композициони модел

⁴⁴⁶ Ibid., 19. Међу „гласноговорницима“ експериментализма Пиекут издваја Кауела и Кејца, чији су текстови градили канон о америчком експериментализму. Важна је била и делатност критичара и издавача (С.Ф. Peters је 1961. почео да објављује Кејцове партитуре, а наредне године Фелдманове и Волфове). Такође, текстови о њујоршкој групи из педесетих и шездесетих, као и Најманова књига из 1974. године, учврстили су кључне тропе експериментализма.

⁴⁴⁷ Премда се у литератури често називају *њујоршким школом*, сами композитори су избегавали термин *школа* за описивање свог естетског и програмског заједништва.

⁴⁴⁸ Дејвид Николс у својој књизи говори о америчкој експерименталној *традицији*, указујући на историјске везе између Ајвза, Кауела, Раглза, Крафордове и Кејца, кроз самоорганизовану мрежу спонзорстава, извођења, издаваштва, као и због тога што су поједини композитори били у односу професор-студент. David Nicholls, *American Experimental Music, 1890–1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

⁴⁴⁹ Cf. *The New York Schools of Music and Visual Arts. John Cage, Morton Feldman, Edgar Varese, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*, Steven Johnson (ed.), New York–London, Routledge, 2002.

заснован на замисли „letting sounds be and act“. У процес формирања групе као аутохтоног музичког покрета, „пандана“ првом америчком сликарском правцу – апстрактном експресионизму, били су укључени и критичари попут Питера Јејца (Peter Yates) и Врцила Томсона (Virgil Thomson), који их је назвао „*интересном групом* апстракциониста“. ⁴⁵⁰ У њиховим настојањима да створе „простор“ за искуство самих звукова – од Кејцових операција са случајем до Фелдманових и Браунових графичких партитура раних педесетих година – зачеле су се, а потом и разгранале могућности засноване на новим стваралачким парадигмама.

Њујоршка група је, дакле, донела нови талас оспоравања доминантних модела високог модернизма, серијализма и неокласицизма. Један од важних стратешких поступака који је имао за циљ да неутралише првенство „конкурентских“ група био је Кејцов наступ на Летњим курсевима за нову музику (Internationalen Ferienkurse für Neue Musik) у Дармштату, септембра 1958. године. У улози „гласноговорника“ групе, на кључном месту окупљања европских серијалиста, Кејц је предочио стваралачку праксу америчких аутора под ознаком *индетерминизам*. Управо је у другој половини педесетих година раскол између америчке и европске музике био на врхунцу.⁴⁵¹ Један од првих текстова који се бавио овом врстом ривалства у евро-америчким односима

⁴⁵⁰ Године 1952. Томсон је написао: „Верујем да је просто природно да је музика [...] која каска добрих четврт века за ликовном уметношћу, коначно добила своју интересну групу 'апстракциониста'“. Virgil Thomson, „The Abstract Composers“ (1952), *New York Herald-Tribune*, February 5, 1952; reprint: *Writings about John Cage*, Richard Kostelanetz (ed.), Ann Arbor, University of Michigan, 1996, 76.

⁴⁵¹ Зачетке овог идеолошког раскола, који се повећао средином века са све чешћим евро-америчким сусретима, Џон Роквел проналази у раскораку између „рационалистичког модернизма“ и „неспутаног експериментализма“ тридесетих година. John Roswell, *op. cit.*, 92. Дејвид Николс је указао на културолошке конотације које су термини експериментална музика и индетерминизам попримили: „Постоји уврежено мишљење, нарочито међу поклоницима европске музичке традиције, да се амерички експериментални покрет развио случајно, у изолацији, на некритички и недисциплинован начин. Композитори повезани с експериментализмом сматрају се пријатним ексцентрицима, чија су дела неупоредиво мање занимљива од анегдота о њима самима. Овакво мишљење је очигледно погрешно.“ David Nicholls, *American Experimental Music*, *op. cit.*, 218.

био је текст Кристијана Волфа *New and Electronic Music*⁴⁵² (1957–58). Волфов текст је увео термин индетерминизам у послератни музички дискурс, оцртавајући тако његове главне културолошке и идеолошке тензије. Волф разматра питање културне политике њујоршког и дармштатског круга и препознаје заједничко интересовање европских и америчких композитора за „неку врсту објективности, скоро па анонимности“ звука. Међутим, он ипак истиче да не деле сви композитори „намеру [...] да се ослободе умешности и укуса“:

Европљани Булез и Штокхаузен веома су самосвесни по питању музичке историје; први води пажљиво испланиран 'свет' музике; Штокхаузен говори о 'послу који треба обавити', о 'исправном начину' који треба осмислити и пратити. Обојица су склони конструктивности и методичности. С друге стране, код Американаца се примећује већа слобода и непопустљивост, поједностављивање и прекидање, 'прочишћавање ушију' како је рекао Алан Вотс. У овој музици се, дакле, и новој и традиционалној, често сусрећу и спајају границе.⁴⁵³

Тиме што је указао на елементе веће „слободе“ и мање „методолошке пристрасности“ у композиционом поступку својих америчких колега, Волф је, условно речено, припремио критички и културолошки оквир за Кејцов наступ у Дармштату. Кејц је одржао три предавања (*Changes*, *Indeterminism* и *Communication*) која се могу тумачити као критички одговор на Булезев есеј *Алеа*⁴⁵⁴ из 1957. године.⁴⁵⁵ Наводећи примере композиција неодређених с обзиром на извођење, тј. графичких

⁴⁵² Christian Wolff, „New and Electronic Music“ (1957), *Audience* 5, 3, 1958, 122–31; reprint: *Writings About John Cage*, Richard Kostelanetz (ed.), Ann Arbor, University of Michigan, 1996, 85–92.

⁴⁵³ Ibid., 86.

⁴⁵⁴ Pierre Boulez, „Alea“, превела Даша Брадић, у: *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*, Peter Selem (ur.), Nakladni zavod МН, Zagreb, 1972, 15–23.

⁴⁵⁵ О томе сведочи и полемички тон овог предавања. Текст је објављен у Кејцовој збирци *Silence*, а на самом почетку стоји напомена да је „izuzetno mali slog na [...] stranicama pokušaj da se naglasi namerno propovednički karakter [...] predavanja“. J. Cage, „Neodredenost“, у: *John Cage, radovi/tekstovi...*, op. cit., 43.

партитура Фелдмана (*Intersections 3*), Брауна (*4 Systems*) и Волфа (*Duo II for Pianist*), Кејџ дефинише индетерминизам као стваралачку оријентацију америчких композитора. У овим делима многи параметри су препуштени експерименталној непредвидљивости, из чега се закључује да индетерминизам за Кејџа има значење методолошког приступа истраживању оних чиниоца који се не могу контролисати, а који води „недуалистичком“ процесу, „мноштву средиштва и станју неометаности и међусобног прожимања“. ⁴⁵⁶ Индетерминизам упућује на продукцијску страну Кејџовог концепта експерименталне музике, односи се на дела која су неодређена с обзиром на извођење и у којима се елемент случаја, као константна *променљива*, простире од прекомпозиционог процеса до извођења. ⁴⁵⁷

Ако имамо у виду да се у Дармштату, својеврсном „бојном пољу“ послератне музике, одигравао историјски дијалог представника двеју музичких култура, а термине *алеаторика* и *индетерминизам* разумевамо онако како су их Булез и Кејџ одредили у својим предавањима, ове формулације попримају функцију културних означитеља. То нису више само технички изрази за видове примене елемента случаја у стваралачком поступку. Уводећи нов термин како би на међународној сцени описао композиције које је иначе називао експерименталном музиком, Кејџ је имао намеру да учврсти статус америчког експериментализма као уобличене и јасно диференциране струје у америчкој музици.

Пре него што детаљније размотримо Кејџову теорију експерименталне музике и њен утицај на даљи развој музике, неопходно

⁴⁵⁶ Ibid., 44.

⁴⁵⁷ Дело нема јединствен, фиксиран идентитет, већ, како Кејџ наводи, „свако извођење мора да дозволи ново искуство“. У том смислу, индетерминизам (ре)афирмише принцип експериментисања у супротности са научном методом. *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*, Boston–London, Marion Boyars, 1981, 80.

је предочити њену „предисторију“, односно путеве којима је отворан простор експериментализма у музици. Како бисмо што јасније указали на обрте у значењу музичког експеримента и испратили Кејџов удео у тим променама, проблему музичког експеримента приступићемо са четири аспекта: 1) композиција као експеримент, 2) експеримент као припрема компоновања, 3) извођење као експеримент, 4) слушаалац као експериментатор.

4.2 Композиција као експеримент

У америчком и европском контексту термин *експериментална музика* јавља се готово у исто време, двадесетих и тридесетих година прошлог века. У америчкој музичкој критици овим термином су описиване композиције које још нису биле *тестиране* пред слушаоцима. Тако је концерт на ком је изведена Гершвинова (George Gershwin; 1898–1937) *Rhapsody in Blue* најављен као „експеримент у модерној музици“. ⁴⁵⁸ Утицајни критичар Пол Розенфилд (Paul Rosenfeld) тумачио је експеримент као припремну фазу у стварању великих дела. Композиције Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg; 1874–1951) из прве десеније XX века овај критичар је описивао као пуке експерименте у којима је Шенберг композитор у потпуности заклоњен Шенбергом експериментатором. ⁴⁵⁹

Први помени експеримента у европској музици раних тридесетих година такође се везују за стваралаштво Арнолда Шенберга и за тврдњу да експеримент постаје објекат композиције. ⁴⁶⁰ Из данашње перспективе чини се логичним што је управо Шенберг назван експериментатором,

⁴⁵⁸ William Brooks, „In re: 'Experimental Music'“, *Contemporary Music Review*, vol. 31, 1, 2012, 47.

⁴⁵⁹ Cf. *ibid.*

⁴⁶⁰ Cf. Marion Saxer, *op. cit.*, 56.

будући да је управо овај композитор раскидом са тоналитетом начинио „прву детериторијализацију“⁴⁶¹ музике почетком прошлог века. Музички критичар Паул Бекер (Paul Bekker) употребио је експеримент као метафору за Шенбергов стваралачки поступак.

Навео сам називе неких од Ваших најважнијих дела, међу њима то теоријско, *Учење о хармонији*, не смемо заборавити. Шта се дешава у тим делима? Целим током постављају се проблеми, проблеми хармоније и звучања, проблеми врсте става и стила, проблеми жанра. У утврђивању проблема и у посебности решења лежи значајан део подстицаја за Ваш рад. Експеримент као такав постаје објекат композиције [...] Тако сте Ви свакако постали критичка свест музичарâ [...] у погледу испитивања саме музичке материје.⁴⁶²

Читаво Шенбергово дело, композиторско и теоријско, а посебно *Harmonielehre*, Бекер подводи под појам експерименталног и разматра према моделу: поставка проблема – решење – верификација. У овом приступу огледа се нова естетичка парадигма према којој начело истраживања и решавања проблема, насупротив деветнаестовековног начела експресије, постаје стваралачки агенс. Овом Бекеровом критиком у којој Шенберга проглашава експериментатором који се упушта у ризике, поставља питања о смислу превладаних вредности и решава стално нове проблеме, најављена је рефлексивна, критичка природа модерне музике у којој као да се сваким делом врши експеримент и отвара питање које се тиче самог медија или природе музичког дела. У том смислу, можемо се

⁴⁶¹ Кристоф Кох (Christoph Cox) говори о детериторијализацији класичне композиције у Шенберговим делима слободне атоналности. Међутим, Шенберг је брзо „ретериторијализовао“ своју музику успостављањем додекафонске технике. Christoph Cox, „How Do You Make Music a Body without Organs? Gilles Deleuze and Experimental Electronica“, 2003, 4. <http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox-Soundcultures.pdf> Текст је изворно објављен на немачком језику. Уп. „Wie wird Musik zu einem organlosen Körper? Gilles Deleuze und experimentale Elektronika“, in: *Soundcultures: Über digitale und elektronische Musik*, Marcus S. Kleiner and Achim Szepanski (eds.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003, 162–9.

⁴⁶² Paul Bekker, *Briefe an zeitgenössische Musiker*, Berlin–Schöneberg 1932, 63. Цитирано према: Marion Saxer, op. cit., 56.

сложити са запажањем Марион Заксер да је Бекерова тачка гледишта била почетак нове естетичке оријентације која ће карактеристати музику XX века. На трагу Бекерове поставке, Теодор Адорно, а потом и Карл Далхаус, историју компоновања описују као историју постављања и решавања музичких проблема,⁴⁶³ односно као континуитет у експериментисању и раду с музичким материјалом.

У белешци о експерименту изнетој у есеју *Difficulties* (1966), тридесетак година након Бекеровог текста, запажамо да Адорно не одступа од Бекеровог схватање појма експерименталног. Експеримент у правом, легитимном смислу за њега значи:

samosvjesnu snagu otpora umjetnosti protivu onoga što joj je izvana konvencionalno, dogovorno nametnuto. Iz ovog bi slijedio zaključak da ne bi trebalo osnivati nekakve rezervate za eksperimentalno u glazbi, a sve drugo kao uvijek prepuštati tradicionalnoj glazbi, nego bi valjalo za oboje dopustiti iste organizatorne uvjete, da se moderna radikalna glazba stvarno ne sroza na onu specijalnost, koju onda denunciraju njezini neprijatelji. [...] Eksperimentator još uvijek ima šansi da traje i preživi, nego čovjek koji se čuva eksperimenta i ponaša kao štediša koji za inflacije svoj imetak ulaže u papire zaštićene zakonom o starateljstvu, što zatim bezuvjetno gube na vrijednosti.⁴⁶⁴

Адорнов позитиван став наглашава смисао експеримента као оригиналног покушаја испитивања, истраживања које није само себи циљ. Он сматра да је управо компоновање које *не експериментираше* него чини „као да су још сигурне старе претпоставке, с аподиктичком извјесношћу одређено да пропадне и буде заборављено“.⁴⁶⁵ О саморефлексији медија, односно губитку објективно датог музичког језика до ког је довела

⁴⁶³ У том смислу су посебно карактеристичне Далхаусове анализе Бетовенових дела.

⁴⁶⁴ Theodor W. Adorno, „Теškoће“, у: *Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*, Danilo Rejović (ur.), Zagreb, Nakladni zavod МН, 1972, 139.

⁴⁶⁵ Ibid., 140.

„emancipacija muzike od prethodno datih formi muzičkog jezika“⁴⁶⁶ Адорно је писао још у *Philosophie der neuen Musik*. Композитор мора најпре да створи свој језик, што је, према Адорну, „objektivna pretpostavka“ компоновања.⁴⁶⁷ Поводом овог својеврсног парадокса Адорно сликовито упућује на Кафкину параболу у којој говори о директору позоришта који не само да мора да управља својим ансамблом већ мора и да рађа своје глумце да би играли и понашали се како је он замислио.⁴⁶⁸ Међутим, Адорно запажа да се врло мало напредовало од раних двадесетих година. Симптоме старења у друштвеном смислу види у „sužavanju slobode i raspadu individualnosti“, док у музици уочава покушаје растерећења које објашњава као „popuštanje napora, [...] prevagu nečega mrtvog, nečega što nije prošlo kroz subjekt [...] nečega što je tuđe umjetnosti“.⁴⁶⁹ Овај процес се огледа у томе што се из материјала, идиома и техника развијају методе које *растерећују* субјекта који више не верује у себе. А разлог томе Адорно проналази у *теškoћама* компоновања које се „jedva više mogu svladati iz čiste slobode“.⁴⁷⁰ Тако Адорно објашњава модерну музику, видећи је у алтернативи између „fetišizma materijala i metode“ и „razuzdane slučajnosti“.⁴⁷¹ Серијална музика је донела растерећење компоновања јер из једног материјала следи тотална детерминација. И принцип случаја спада под категорију растерећења ослабљеног *ја*, јер је, према Адорну, „ostao tuđ subjektu, kao i njegova prividna opreka, serijski princip“.⁴⁷² Адорно замера Кејцу на томе што није предузео ризик унутар саме продукције, већ је стварање равноа према физолофским тврдњама о случају. Према Адорну, Кејц се бори „za neku gotovo fizikalističku, stvarovitu objektivnost, kao što je to bila ona serijske glazbe. To uzgred

⁴⁶⁶ Teodor Vizengrund Adorno, „Starenje nove muzike“, *Treći program*, I, god. II, zima 1970, 283.

⁴⁶⁷ T. Adorno, „Teškoće“, op. cit., 141.

⁴⁶⁸ T. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Beograd, Nolit, 1968, 128.

⁴⁶⁹ T. Adorno, „Teškoće“, op. cit., 142.

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ Ibid., 147.

⁴⁷² Ibid., 146.

razjašnjuje i činjenica da je tako mnogo serijskih skladatelja lako prelazilo na načelo slučaja.⁴⁷³ Истичући да се у учинку поклапају екстремни детерминације и случаја, Адорно обе тенденције назива старењем нове музике, будући да музика одустаје од сопствених импулса, „postaje suprotna sopstvenoj ideji i zbog toga gubi svoju estetičku supstancijalnost i saglasnost“.⁴⁷⁴

4.3 Експеримент као припрема компоновања

Док Бекер и Адорно узимају експеримент као метафору за стваралачки поступак, композитори попут Феруча Бузонија, Чарлса Ајвза и Едгара Вареза оличавају истраживаче и експериментаторе у дословном смислу; експеримент се схвата као део процеса компоновања. У Бузонијевим и Варезовим текстовима проналазимо термин *музички експерименти*, којим ови аутори означавају поступке ширења звучне грађе. Пишући о микротоновима, 1911. године, Бузони закључује да ће се „savjesnim i dugim eksperimentiranjem, neprestanim odgajanjem уха, та neuobičajena грађа približiti narednim generacijama i umjetnosti“.⁴⁷⁵ Бузони најављује Кејцово трагање за новим звучним материјалом и новим инструментима: „Naprotiv, važno pitanje je kako i na čemu se ti tonovi mogu proizvesti“.⁴⁷⁶ И попут Кејца, решење проналази у новим технологијама, у електронским генераторима звука које је изумео Тадеус Кехл (Thaddeus Cahill).

Едгар Варез је проучавао, између осталог, акустику и написе Хелмхолца (Helmholtz). Он сматра да је научно истраживање физичких фундамената музике саставни део савремене композиције. Варезово музичко мишљење, којим се значајно проширује традиционални појам

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Т. Adorno, „Starenje nove muzike“, op. cit., 267.

⁴⁷⁵ Цитирано према: Nikša Gligo, *Pojmovni vodič...*, op. cit., 55.

⁴⁷⁶ Feručo Buzoni, *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*, prevod Dragoslav Ilić, Beograd, 2014, 105.

музичког дела, Марион Заксер одређује као „композициону продукцију акустичких својства звука“.⁴⁷⁷ Овај научно мотивисани повратак музичком емпиризму довео је до промена у композиционом поступку и истраживања нових димензија перцепције. То је захтевало и један нов приступ *слушању*, где се пажња усмерава на акустичку, феноменолошку страну звучног догађаја.⁴⁷⁸

Варез је чак и појам музике одбацио у корист термина *организовани звук*,⁴⁷⁹ а себе означио као оног који ради „на ритмовима, фреквенцијама и интензитетима“.⁴⁸⁰ Уместо бављења формом, тонским висинама и мелодијом, Варез се окренуо звучној супстанци, истраживању звучне боје, тембра и динамике. Своја дела је описивао научним појмовима из хемије, геометрије, географије. Тако је рецимо сматрао да је форма „постигнуће одређеног процеса“,⁴⁸¹ врста аперсоналног процеса који је сличан настајању кристала. Године 1936. пророчки је предвиђао долазак електроакустичке музике. „Када ми нови инструменти допусте да пишем онакву музику какву конципирам, у мом делу моћи ће јасно да се опази кретање звучних маса, променљивих нивоа, будући да ће заузети место линеарног контрапункта. [...] Неће више бити строгог појма мелодије и мелодијских односа. Читаво дело постаће мелодијски тоталитет [...] тећи ће као што река тече.“⁴⁸²

⁴⁷⁷ Marion Saxer, op. cit., 57.

⁴⁷⁸ Као пример новог вида композиционог мишљења ауторка наводи други став композиције *Octandre* из 1923. године. У игри парцијалних тонова пиколо флауте и кларинета долази до скривања основног тона, а тиме се постиже сложена и напетa звучна слику. Ibid.

⁴⁷⁹ О својеврсној полемици између Кејца и Вареза поводом термина организовани звук видети детаљније у: Dragana Stojanović-Novičić, „Short Correspondence between Edgard Varese and John Cage: Around, about and above *'organized sound'*“, in: *Musical Identities and Europea Perspective. An Interdisciplinary Approach (Eastern Europea Studies in Musicology)*, Ivana Perković, Franco Fabbri (eds.), Frankfurt am Main, PL Academic Research, 2017, 187–201.

⁴⁸⁰ Christoph Cox, „How Do You Make Music a Body without Organs...“, op. cit., 4.

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² Цитирано према: *ibid.*

Кејџ је посебно ценио Варезов рад.⁴⁸³ У тексту из 1958. године он истиче да је Варез много отвореније и активније од других композитора из своје генерације одредио данашњу природу музике, будући да је прихватио „све звучне феномене као музички материјал. [...] Док су је други дискриминисали, Варез је увео буку у музику XX века“.⁴⁸⁴ Ипак, Кејџ је указивао и на важну естетичку разлику између Варезовог и сопственог стваралаштва, мерејући му на (европском) приступу „који отежава да се звучне појаве чују онакве какве јесу, јер привлаче пажњу на Вареза и његову имагинацију“.⁴⁸⁵ Стога се можемо сложити с тврдњом Вилијама Брукса, да су Бузони и Варез ипак првенствено „преци“ европског концепта експерименталне музике. Ако упоредимо њихове написе са радовима у првом броју часописа *Revue Belge de Musicologie* из 1959,⁴⁸⁶ посвећеном експерименталној музици, можемо приметити бројне сличности и фокусираност на експеримент у смислу (научног) истраживања и испитивања потенцијала технологије. Тих година је заправо композициона техника „neposredno intenzivirala i ubrzala razvoj tehnologije proizvođenja zvuka“.⁴⁸⁷ У својим стилизованим лабораторијама, у радијском/електронском студију⁴⁸⁸ или неком другом „огледном месту“,

⁴⁸³ Често истицану изјаву да је „основа креативног рада експериментисање – смело експериментисање“ Варез је изрекао у Калифорнији 1939. године, у време када је Кејџ почео да предаје курс о експерименталној музици у Сијетлу. Варез је предавање одржао 5. јуна 1939. на Универзитету Калифорнија, мада проучаваоци тврде да Кејџ није присуствовао предавању. Детаљније: Leta Miller, „Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938–1940)“, David Patterson (ed.), *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*, London, Routledge, 2002, 47–82; William Brooks, „In re: 'Experimental Music'“, *op. cit.*, 47.

⁴⁸⁴ John Cage, „History of Experimental Music...“, *op. cit.*, 69.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ Међу сарадницима на првом броју били су: Пјер Булез, Карлхајнц Штокхаузен, Пјер Шефер, Анри Пусер (Henri Pousseur), Абрахам Мол, Херберт Ајмерт (Herbert Eimert).

⁴⁸⁷ Mirjana Veselinović–Hofman, „Funkcija tehnološkog napretka u muzici XX veka“, у: *Umetnost – priroda – tehnika, zbornik radova*, Mirko Zurovac i Mihailo Vidaković (ur.), Beograd, Estetičko društvo Srbije, 1996, 137.

⁴⁸⁸ Оснивање електронских студија у Паризу, Келну, Фрајбургу или Милану последица је управо научног приступа појму експеримента.

композитори су, попут научника, истраживали, испитивали и проширивали могућности музичког материјала.

4.3.1 *Експеримент не досеже дело*

СТИЖЕМО, ДАКЛЕ, И ДО ЕКСПЕРИМЕНТА КОЈИ ИМА СВОЈ „ВЛАСТИТИ ЖИВОТ“, КОЈИ ФИГУРИРА КАО РАДНА ПРОЦЕДУРА И НЕ ВОДИ НЕОБХОДНО ДО УМЕТНИЧКОГ ИСКУСТВА. Оно што је резултат експеримента може да остане на нивоу радног материјала. Истраживање специфичности звучног материјала често претпоставља научну методу, а подвргавање грађе експерименталном тестирању потом води до нових решења или унапређује композициони поступак. Другим речима, рад у електронском студију омогућио је композиторима да из технологије извуку уметничке информације, да истражују и обогате звучни фондус друкчији од оног који је традиција оставила у наслеђе.

Такође, експериментални налази у радијском студију, закључци, нови поступци или технике могу имати важну улогу у образовном процесу. Курт Вајл (Kurt Weill; 1900–1950) је, на пример, подржавао предлог да се оснује експериментална радио служба при институцији Berliner Hochschule für Music, која је имала важну улогу у едукацији техничког особља. Задатак ове експерименталне јединице био је „да опитно истражује потенцијал звучног материјала за коришћење у радију – укључујући природне звукове и буку, као и да генерише нови материјал [...] и да испита како традиционални инструменти и људски глас могу да звуче у условима једног радијског студија“.⁴⁸⁹ На бази резултата ових експеримената студенти би се обучавали за руковање радијским медијем.

Овим смо освртом оцртали обресе експеримента у ширем смислу, на који је и Кејд указивао следећим речима: „eksperimenti [se] obavljaju pre nego što se dovršavaju dela, kao što se skice prave pre slike, a probe pre

⁴⁸⁹ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом...*, op. cit., 237.

izvođenja“.⁴⁹⁰ Попут европских композитора, и сâм Кејџ је тридесетих и четрдесетих година сматрао да експеримент има своју улогу само као *припрема* компоновању, да би средином педесетих година дошло до одлучујућег преокрета у схватању овог појма. У наредном потпоглављу Кејцови текстови биће нам најбољи путоказ за разумевање новог одређења експеримента и новог начина музичког мишљења.

4.4 Кејцово схватање експеримента

Кејцова композиторска теорија стално кружи око онога што је називао експериментом, односно експерименталним у музици. Замисао експеримента привлачила га је од касних тридесетих година, када је настојао да оснује центар за експерименталну музику. Његово схватање експеримента у то време надовезује се на америчку експерименталну струју, где је експеримент посматран као оквир за истраживање нове звучне грађе, првенствено немузичких звукова.

У Сијетлу, лета 1939. године, Кејџ је одржао курс из композиције под називом *Експериментална музика*, који је обећавао „напредан рад с новим материјалима“.⁴⁹¹ Уместо за класичне саставе, Кејџ је у овом периоду компоновао за ансамбле ударалки и препарирани клавир. У потрази за новим структурним принципом који би омогућио употребу целокупног звучног поља, он је 1939. године осмислио нову врсту ритмичке структуре, директно је супротстављајући концепту хармоније. Важно је истаћи да је у овим композицијама „природа“ схваћена крајње модернистички – као сиров звук који композитор треба да уобличи, ослободи, односно стави под своју контролу. „Zvuk kamiona koji ide brzinom od pedeset milja na čas. Smetnje na radio aparatu. Kiša. Mi želimo da

⁴⁹⁰ J. Cage, „Eksperimentalna muzika“, op. cit., 22.

⁴⁹¹ Leta Miller, „Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938–1940)“, op. cit., 62. Ово је један од првих примера употребе термина експериментална музика у Кејцовој пракси.

uhvatimo i kontrolišemo [подвукла И.М.П.] те звукове, да их употребимо не као звучне ефекте, већ као музичке инструменте.“⁴⁹² У том смислу, и сâм композитор је предлагао центре за истраживање нових материјала:

[...] moraju se stvoriti centri za eksperimentalnu muziku. U tim centrima mora se omogućiti korišćenje novih materijala, oscilatora, gramofona, generatora, sredstava za pojačavanje mikrozvukova, filmskih fonografa, itd. Kompozitori koji rade sa dvadesetovekovnim sredstvima za proizvodjenje muzike. Izvođenja rezultata. Organizovanje zvuka za vanmuzičke svrhe (teatar, ples, radio, film).⁴⁹³

Више од две деценије Кејџ је покушавао да оснује центар за експерименталну музику који би био посвећен освајању *друге* природе музике, истраживању нових звучних материјала који се у окриљу традиције нису ни могли ни смели сматрати музиком.⁴⁹⁴ У предлогу пројекта који је поднео Фондацији Гугенхајм (Fondation Guggenheim), у јесен 1940. године, Кејџ наводи да би се значај центра огледао у заснивању „нове музичке културе“. Ова пријава пружа шири увид у Кејџова тадашња размишљања о експерименталној музици. Будући да је „визионарски“ управљен ка будућности, предлог је писан готово на начин манифеста. Кејџ предлаже шта би све требало учинити, предлаже инструменте који доносе једну врсту акустичког унивоцитета: електричне уређаје (осцилаторе, генераторе, грамофоне, филмске фонографе, средства за појачавање микрозвукова), сирене, инструменте које је конструисао Теремин. Ови инструменти били су погодни јер укидају

⁴⁹² J. Cage, „Budućnost muzike: credo“, op. cit., 19.

⁴⁹³ Ibid., 20.

⁴⁹⁴ Убрзо након сусрета са Мохоли–Нађом (László Moholy–Nagy) на Милс колеџу, 1940. године, Кејџ је послао писма на адресе неколико универзитетских институција и корпорација. Идеја о оснивању центра није га напуштала ни двадесетак година касније. Године 1963. предлагао је Дејвиду Тјудору да оснују центар за експерименталну музику на Универзитету Веслејан (Wesleyan University). Cf. Calvin Tomkin, *The Bride and the Bachelors*, New York, Viking Penguin, 1965, 135. Видети и: Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, Evanston, Northwestern University, 2012, 41.

референцијалност и слушне навике. Затим, Кејџ предлаже рад на конструисању нових инструмената у сарадњи с инжењерима звука, извођење дела која би била базирана на резултатима ових истраживања, предавања, подучавање, па чак и сарадњу с комерцијалним компанијама. Из врло разрађеног предлога пројекта сазнајемо да је намеравао да оснује центар на Милс колеџу, уз сарадњу са Школом за дизајн (School of Design) у Чикагу и Универзитетом Ајова (University of Iowa) који је поседовао акустичку лабораторију.⁴⁹⁵

Средином педесетих година долази до одлучујућег преокрета у Кејцовом схватању експеримента. Док 1940. године изјављује да су потребни композициони методи за уређивање звукова, он сада више не жели да их уређује, већ једноставно да их *посматра*. За разумевање ове промене кључна су три текста која настају од 1955. до 1959. године, у периоду када је држао курсеве у Новој школи за друштвена истраживања. Већ у самим насловима наслућује се потенцијално нов начина музичког мишљења.⁴⁹⁶

Ново схватање експеримента које је за последицу имало поетички заокрет, Кејџ заснива на увиђању *разлике* између композиторове активности и чина слушања. Већ у уводном параграфу текста *Експериментална музика*⁴⁹⁷ Кејџ упоређује ове две позиције, композитора који „poznaje svoje delo kao što čovek iz šume poznaje stazu kojom je bezbroj puta prolazio“, и слушаоца који је „pred isto to delo postavljen kao

⁴⁹⁵ Кејџ је предлагао тим од шест до осам музичара, с којим би сарађивао инжењер звука Бартон Пери (Burton Perry). Такође, у пријави се помиње да је Џек Воринг (Jack Waring) из Federal Radio Company, заједно са Кејцовим оцем конструисао инструмент који је требало да омогући занимљиве резултате у структури аликвотних тонова. Предлог пројекта доступан је на адреси: http://www.johncage.org/blog/Cage_Grant_Application.pdf

⁴⁹⁶ *Experimental Music: Doctrine*, 1955; *Experimental Music*, 1957; *History of Experimental Music in the United States*, 1959. Сва три текста су потом објављена у збирници *Silence*.

⁴⁹⁷ Рад је изложен у оквиру панела о експерименталној музици који је одржан на Конвенцији савеза наставника музике (Music Teachers National Associations convention) у Чикагу, 10. фебруара 1957. године. Текст је штампан наредне године у програмској књижици која је пратила снимак са Кејцовог ретроспективног концерта у Њујорку.

pred neku biljku koju nikada ranije nije video“. ⁴⁹⁸ У наставку текста он каже: „времена су се данас изменила; музика се изменила; и ја више не приговарам речи 'eksperimentalna'. [...] Оно што се dogodilo jeste da sam ja postao slušalac, a muzika nešto što treba slušati“. ⁴⁹⁹ Дакле, позиција слушаоца Кејџу се чини привлачнијом. Он стога настоји да укине дистинктивни идентитет композитора и да себе постави у улогу слушаоца. Експериментални чин се пребацује, барем онолико колико је могуће, на страну слушаоца. Другим речима, уместо асиметричног односа, између композитора и слушаоца треба да наступи једна „хомологна ситуација“. ⁵⁰⁰

Док су сви претходни приступи експерименту били продукцијски оријентисани и усмерени на музичко дело, Кејџ формулише нову интерпретацију експеримента са рецепцијске, прецизније речено, перцепцијске позиције. А последица оваквог мишљења била је нов композициони метод заснован на чистом случају, који ће променити „*искуство* слушања“ ⁵⁰¹ тако да звуци буду само звуци. Дело које настаје на основу операција са случајем композитор унапред познаје онолико колико и слушалац. У том смислу, непредиктабилност и индетерминизам постају кључне одлика Кејџове музике. Док је серијална музика „*pitanje stvaranja nečega na čijim je granicama, strukturi i izrazu usredsređena pažnja*“, у експерименталној музици пажња слушаоца се „*pomera ka posmatranju i slušanju mnogih stvari istovremeno, uključujući i one što pripadaju okolini – to jest, tamo gde postaje uključiva pre nego isključiva – ne može se pojaviti pitanje stvaranja u smislu formiranja razumljivih struktura (čovек je turist)*“. ⁵⁰²

Дакле, сада се експериментално смешта у сферу непредвидљивог. Кејџ користи појам *експериментално* да означи акцију чији исход не

⁴⁹⁸ J. Cage, „Eksperimentalna muzika“, у: *ibid.*, 22.

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ Marion Saxer, *op. cit.*, 58.

⁵⁰¹ William Brooks, „In re: 'Experimental Music'“, *Contemporary Music Review*, Vol. 31, 1, 2012, 57.

⁵⁰² John Cage, *Eksperimentalna muzika: doktrina*, 27.

процењујемо као успешан пре него што се он појави. Реч експериментално „pristaje [...] pod uslovom da se ne shvati kao opis jednog čina koji kasnije treba prosuditi kao uspeo ili neuspeo”.⁵⁰³ Дакле, и након извођења исход се не просуђује.

[E]ksperimentalna akcija koju rađa duh, prazan koliko je bio i pre nego što je to postao, pa koji se stoga nalazi u skladu sa bilo kojom mogućnošću, jeste praktična. Ona se ne kreće u smislu približavanja i grešaka, kao što to 'obaveštena' akcija mora da čini po svojoj prirodi, jer nikakve mentalne slike onoga što će se desiti ne stvaraju se unapred; ona stvari vidi neposredno onakvima kakve jesu: prolazno umešane u beskrajnu igru međusobnih prožimanja.⁵⁰⁴

Будући да је улога композитора ограничена на улогу слушаоца, *сведока звука*, у експерименталном делу не проналазимо неки циљани резултат. Егзистенција једног таквог дела заправо „припада његовој појавности у звуку”.⁵⁰⁵ Тиме се афирмише продуктивна рецепција, која подразумева активно укључење извођача и слушаоца у процес довршења дела, у једној сингуларној ситу(к)цији, односно интеракцији.

Кејџ одбацује експеримент који се обавља пре „nego što se dovršavaju dela”.⁵⁰⁶ За њега експеримент није тест или проба која претходи извођењу, већ посебна врста догађаја у ком се у музичке континуитете пропушта неструктурисано звучање амбијента, оно које се појављује као *тишина*. „Jer u ovoj muzici ne odvija se ništa osim zvukova: onih koji su notirani i onih koji to nisu. Oni koji nisu notirani pojavljuju se u pisanoj muzici kao tišine, otvarajući vrata muzike zvucima iz okoline.”⁵⁰⁷ Већ је било речи о томе да је Кејџова позиција заправо психолошка, будући да позива слушаоца на „психолошко окретање“ у правцу звукова које не

⁵⁰³ J. Cage, „Eksperimentalna muzika: doktrina“, op. cit., 27.

⁵⁰⁴ Ibid., 28.

⁵⁰⁵ Мирјана Веселиновић-Хофман, *Пред музичким делом...*, op. cit., 113.

⁵⁰⁶ J. Cage, „Eksperimentalna muzika“, op. cit., 22.

⁵⁰⁷ Ibid.

изазива намерно, на прихватање оног дела звучног резултата који је непредвидив, на свеприсутни звук простора у ком егзистирамо, уместо да га одбаца као неважан.

4.5 Операције са случајем и воља за тишином

У тексту *Autobiographical Statement* из 1989. године, Кејџ је указао на крупну промену која се педесетих година догодила у његовом приступу компоновању. Књига кинеског прорицања коју је добио од Кристијана Волфа обезбедила је метод неопходан за стваралачку интроспекцију неинтенције, према Кејџовим речима, за „испитивање неинтенције“.⁵⁰⁸

Касних четрдесетих година открио сам експериментално (ишао сам у глуву собу на Универзитету Харвард) да тишина није акустична. То је промена свести, преокрет. Томе сам посветио своју музику. Мој рад је постао испитивање неинтенције. Да бих то консеквентно спровео, развио сам компликован композициони метод послуживши се операцијама са случајем *ju ħing*, при чему сам видео да мој задатак лежи у постављању питања, а не у прављењу избора.⁵⁰⁹

Елемент случаја, као једна од фигура авангардне уметности, код Кејџа задобија смисао поетичког принципа. За разлику од традиционалне форме која је вођена идејом смисленог краја, процес који покрећу операције са случајем искључује било какве интервенције „споља“. Овај метод је крајње затворен и нефлексибилан модернистички систем,⁵¹⁰ индиферентан према материјалу и тако веома сличан алгоритамским процесима. Операције са случајем Кејџу су омогућиле да заобиђе

⁵⁰⁸ John Cage, „An Autobiographical Statement (1989)“, in: *John Cage: Writer. Selected Text*, Richard Kostelanetz (ed.), New York, Cooper Square Press, 2000, 242.

⁵⁰⁹ Ibid., 241–242.

⁵¹⁰ Такође, операције са случајем спречавају да одвијање процеса крене у смеру импровизације. Кејџ је био против импровизације, јер и она показује утицај композитора, његову експресију.

субјективне преференције и навике, како би отворио простор за акустичка повезивања и моменте који не припадају њему самом нити неком другом. Како запажа Кристоф Кокс, Кејџ је инсистирао на томе да музика „претходи“ људском бићу и да га „надилази“. „Случај и тишина били су његова возила за ту трансценденталну сферу.“⁵¹¹ Употребом тоталног случаја Кејџ је ослободио акустичке сингуларности и афекте, али ће их тек композитори минимализма учинити чујним.⁵¹² Делез сматра да је Кејџ „први развио строго звуковну површину која структури и настанку претпоставља процес, пулсирајућем времену и темпу плутајуће, флуидно време, интерпретацији експериментисање, и у којој тишина као звучна (sonorous) пауза назначавала такође и апсолутно стање кретања.“⁵¹³

Будући да укида референцијалну логику и спречава интервенције субјекта, метод операција са случајем сродан је концепту мреже у ликовним уметностима. То што Кејџ бира операције са случајем, а сликари растер, има смисао нулте тачке, табула разе, којој не претходи неки модел, текст, замисао. Оба система су једна врста „затвора“ у ком се уметник осећа слободним.⁵¹⁴ Розалинд Краус је поставила теорију о растеру као симболу модернистичке воље за тишином, која функционише као баријера наспрам историје, наратије и миметичког реализма. „Растер је средство истискивања димензија стварног и њиховог замењивања латералним ширењем јединствене површине. [...] Растер простор уметности истовремено проглашава аутономним и аутогеличним [...] и

⁵¹¹ Christoph Cox, op. cit., 5.

⁵¹² Ibid., 7.

Важно је истаћи да је магнетофонска трака Кејџу била важна јер је уклањала разлику између музике, звука, шума, нудећи *неутралну* површину која је у стању да региструје све звукове и омогући приступ самом звуку, ослобођеном свог извора. На ову идеју надовезаће се потом минималисти, развијајући иманентне музичке процесе, који су доступни и композитору и слушаоцу. Детаљније: Wim Mertens, *American Minimal Music*, London, 1983, 90.

⁵¹³ Gilles Deleuze, Delix Guattari, *A Thousand plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 2005, 267.

⁵¹⁴ Rosalind Krauss, „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“, *October*, Vol. 18, 1981, 47–66.

ако даје одреднице нечега, онда су то одреднице површине саме слике.⁵¹⁵ Операције са случајем такође су врло делотворне као новопронађена тишина, „баријера“ спрам репрезентације/комуникације. И као што се рад уметника који су се посветили растеру, попут Мондриана и Рајнхарта (Ad Reinhardt), практично више није даље развијао, тако је и Кејц био посвећен операција са случајем. О томе сведочи његов (позни) циклус *Europeras 1–5* (1987–1991), који се заснива на операцијама са случајем путем компјутерског програма.⁵¹⁶

Stasis растера, одсуство хијерархије и центра, не наглашава само његов антиреференцијални карактер него и његов отпор било ком виду наратије. Тумачења растера која је понудила Розалинд Краус пружа концептуални оквир и за музички растер. Наиме, преокрет од симболичког и репрезентацијског ка феноменолошком и нерепрезентацијском водио је ка графичким партитурама, које су у раним композицијама Фелдмана и Брауна (*Folio*) имале управо облик мреже састављене од паралелних линија. Мрежа у музици може се тумачити истовремено као *зид* али и као *прозор*. За *њујоршку групу* потенцијал

⁵¹⁵ Rosalind Krauss, „Grids“, *October*, 9, Summer 1979, 51. Краусова поима латерално ширење растера као напон између центрифугалних и центрипеталних сила. Посматрано центрифугално, растер је „дематеријализација површине“ и „функционише од уметничког дела ка споља, терајући нас да прихватимо свет изван његовог оквира“. Читан центрипетално, растер сакупља снагу унутар свог оквира, „од спољних граница естетског објекта ка унутра [...] ре-презентација свега што раздваја уметничко дело од света, од амбијенталног простора и од других објеката. Растер је уметање граница света у унутрашњост дела; он је пресликавање самог простора унутар оквира дела.“ Краусова указује да је помињање „уметности“ и „духа“ у истом модернистичком даху било неприхватљиво, али да је растер дозволио да материјално и метафизичко живе као напета противречност у модернистичкој свести. Rosalind Krauss. „Grids“, *op. cit.*, 60–61.

⁵¹⁶ Осамдесетих година, Кејц је уз помоћ свог асистента Ендруа Калвера (Andrew Culver) осмислио софтвер који му је омогућио да знатно прошири операције са случајем и користи их на све софистициранији начин.

Процес компоновања *Europeras 1&2* започео је одређивањем сценских радњи. Ендру Калвер то описује на следећи начин: „Само бисте убацили у компјутер укупан број страница из речника, и затражили од њега да вам да одређен број секција (користећи *ju ђинг*)“. Овај метод је примењен на све елементе. Кејц је раздвојио све оперске елементе да би их потом поново покренуо да се одвијају напореда без икаквог заједничког принципа, у одсуству било какве наративне или логичке прогресије.

оваких структура састоји се управо у томе што су омогућавале експериментални, непредвидљиви карактер процеса реализације. Извођача Фелдманове композиције *Intersactions* Кејџ пореди са фотографом који прави снимке. Фелдман је за записивање користио милиметарски папир, а квадрате, тзв. „кутије“ спецификовао је као временске јединице, те је „izvođač slobodan da odsvira dati broj zvukova u označenom rasponu za bilo koje vreme trajanja kutije“ (Пример 8).⁵¹⁷

Пример 8: Мортон Фелдман, *Intersection 2*, 1951.

10 L'AVANT 1 MINUT
INTERSECTION 2

Morton Feldman
(1951)

□ = 158

Each box is equal to MM. 158 or otherwise if notated. Each system is notated vertically as regards pitch: high, middle, low. The numbers indicate how many keys one plays. Where there are two numbers for one register any part of the register can be used. The player is free to choose any dynamic and to make any rhythmic entrances on or within a given situation. Sustained sounds once played must be held to the end of the notated duration. The number 12 indicates any number, 12 or more.

Copyright © 1962 by C. F. Peters Corporation
373 Park Avenue South, New York, NY 10016
International Copyright Secured. All Rights Reserved.
Alle Rechte vorbehalten.

⁵¹⁷ J. Cage, „Neodređenost“, op. cit., 44.

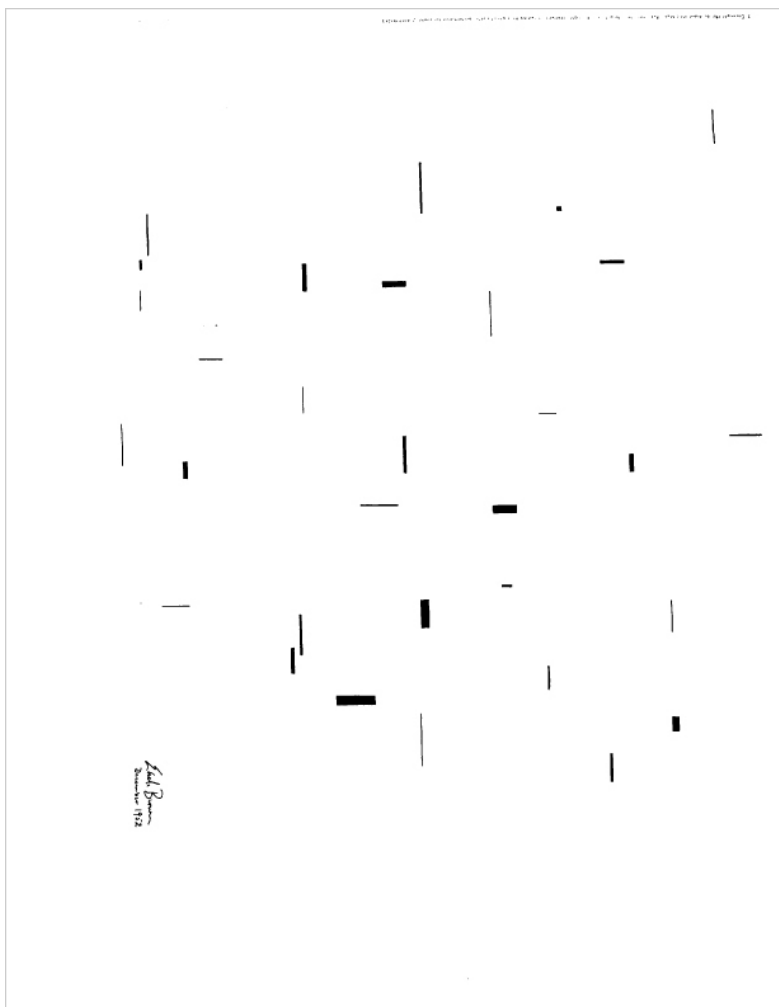
У процесу реализације који тежи непредвидљивом резултату тешко да се може говорити о музичком делу. У самом извођењу не постоји ништа што би указало на некакве фиксирани релације с нотним записом. Ерл Браун је то објаснио речима да је „извођење компоновано пре него што је композиција изведена“.⁵¹⁸ У том смислу, експерименталност се потврђује тек у извођачком искуству и чину слушања. Таква дела заступају концепцију *подељеног* ауторства при чему извођач, односно слушалац има кључну улогу. За Брауна, партитура је слика простора као „бесконачног броја праваца из бесконачног броја тачака у простору [...] радити (композицијски и у извођењу) удесно, улево, уназад, ка напред, горе, доле, и из свих међутачака“. Овај композитор наглашава улогу извођача који „мора све то ставити у покрет (време), што значи, схватити да је у покрету и ступити у то [...] било да седи и пусти да се креће или да се кроз то креће у свим брзинама“.⁵¹⁹ Браун је истицао да му је ненотационална врста записа помогла да „импровизује“ на папиру. Записи попут *December* (1952) могу се тумачити као део трагања за новим видом нотације, којим би се успоставила корелација са веома брзим начином компоновања (Пример 9).⁵²⁰ Док је „класична“ композиција организована према одређеној шеми, партитури, експериментална музика ослобађа звук од овог слоја али и од пулсирајућег времена. Звук се појављује слободно, независно од музичких форми и функција. Другим речима, реализација настаје на начин емергентног феномена, без намере произвођења одређеног ефекта, и има безброј потенцијално емергирајућих, остваривих форми.

⁵¹⁸ Cf. Nikša Gligo, *Zvuk – znak – glazba / Rasprava oko glazbene semiografije*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999, 85.

⁵¹⁹ Earle Brown, „On December 1952“. *American Music*, vol. 26, 1, 2008, 1–12.

⁵²⁰ Cf. *ibid.*

Пример 9: Ерл Браун, *December*, 1952.



Улога композитора се премешта на дефинисање поља унутар ког ће извођач извести одређени исход, а који за композитора остаје непредвидљив. То се може видети и на примеру Кејцових *Variations I*, које откривају нестабилност знака у разједињености партитуре и извођења, композитора и извођача. Кејц у запису само фиксира околности под којима би дело кроз извођење тек требало да настане.⁵²¹ Графичка

⁵²¹ *Variations I* одговара ономе што Делез и Гатари означавају као постајање или ризом, „чисти, дисперзивни анархични мултиплицитет, без јединства и тоталитета, чији су

партитура је реализована на основу операција са случајем и одражава Кејцово схватање музике у којој је резултат композиционог поступка непредвидљив. Графички запис прати следеће упутство:

Шест квадрата од прозирног материјала, од којих један има тачке од 4 величине: 13 веома малих су појединачни звукови; 7 малих али мало већих су 2 звука; 3 веће величине су 3 звука; 4 највећа су 4 или више звукова. Множине се свирају заједно или као 'констелације'. Кад се користе множине, једнак број од 5 других квадрата (сваки са по 5 црта) користи се за одређивања, или једнак број места – сваки квадрат има по 4. Пет црта су: најдубља фреквенција, најједноставнија структура надтонова, највећа амплитуда, најкраће трајање, и најбрже јављање унутар договореног времена. Усправни делови од тачака до црта дају раздаљине који ће бити тактови или се једноставно пратити. Било који број извођача; било која врста и било који број инструмената.

У овом делу неопходна је функционална разрада упутстава приликом тумачења записа. Кејц очекује/захтева од извођача да се придржава правила при разради графичких листова.⁵²² Тачке које се помињу у упутству настале су прскањем мастилом. Од укупно пет листова, потребно је одабрати један, да би се одредио начин на који ће се тачке превести у звукове. Кејц такође објашњава параметре које представљају црте, а све вредности се добијају мерењем и посматрањем односа. Кејц очекује од извођача да *експеримент* настао применом случаја приликом разраде записа „*nastavi u suprotnom smeru*“.⁵²³ Аналитичко читање и утврђивање

елементи прикопчани или залепљени један на други само посредством неке стварне дистинкције или одсутношћу неке повезнице“. Christoph Cox, op. cit., 6.

⁵²² Тих година Кејц је развио технику тачка/црта (point/drawing) и користио је у следећим делима: *Music for Carillon* (1952), *Concert for Piano and Orchestra* (1957–58), *Fontana Mix* (1958), *Variations I* (1958), *Variations II* (1961). Тачке су потом превођене у звукове из тзв. акустичког поља. Реч је о концепција звука који постоји унутар поља, а сам термин *field situation* појављује се у *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*.

⁵²³ Nikša Gligo, *Zvuk – znak – glazba*, op. cit. 22. Упркос *неинтенцији*, Ричард Тарускин истиче да Кејц не само да је подржао концепт дела него и *покорност* извођача у музичкој подели рада, „парадоксално појачавајући“ хијерархију извођача који је, суочен са

вредности при разради записа показују да ова врста предлошка „bez razrade ne može predstavljati partituru“.⁵²⁴ При томе, реализација записа „upozorava da će rezultat svakako biti izvan onoga što podrazumijeva uobičajeno poimanje glazbenosti, da će dakle završiti u izvanglazbenome“.⁵²⁵

Кејц је понудио избор између модела анархичне утопије, који Пиекут назива либерализмом који прелази у либертаријанизам, и традиционалног концепта дела, ког Кејцов наратив повезује са фундаментализмом. Тиме се повлачи јасна граница између експериментализма и традиције (Европе). Међутим, како Пекут примећује, сам процес успостављања ове границе између диктатуре с једне стране и егалитаризма с друге стране, скрива трећу могућност, импровизовану музику, и на тај начин суптилно повлачи још једну границу.⁵²⁶ Пиекут види проблем у разлици између наводног усавршавања *модела* утопијских друштвених система и обезбеђивања *огледала* за друштвене системе који постоје.

Кејц нам говори да његова музика показује да уколико се ослободимо диригента/краља, све ће се добро наставити и без њега. Друштво без закона је друштво које још увек не постоји. Према томе, Кејцова утопија партиципативне дезорганизације мора да се заснива на претњи дисциплином – и то не само дисциплином случајних радњи или елиминисањем нечијег ега како би се омогућило да звуци буду само звуци. Не, ово је права дисциплина.⁵²⁷

захтевима композитора, „лишен уобичајених илузија и креативне сарадње“. Попут Адорна, и Тарускин сматра да се естетски програм америчких експерименталиста није много разликовао од мотива европских модерниста који су тежили „трансцедентном“ звуку. „Разлика између Булеза и Кејца била је само споља конфликт између реда и анархије [...] обојица су склони томе да из уметника извуку слабашну особу. [...] Његове везе са традиционалном естетиком запада, које је тежио да раскине, никада нису раскинуте.“ Операције са случајем биле су подједнако *ефектне* на путу ка трансцедентном, као и Булезови или Бебитови математички алгоритми. Richard Taruskin, „No Ear for Music: The Scary Purity of John Cage“, op. cit., 26–35.

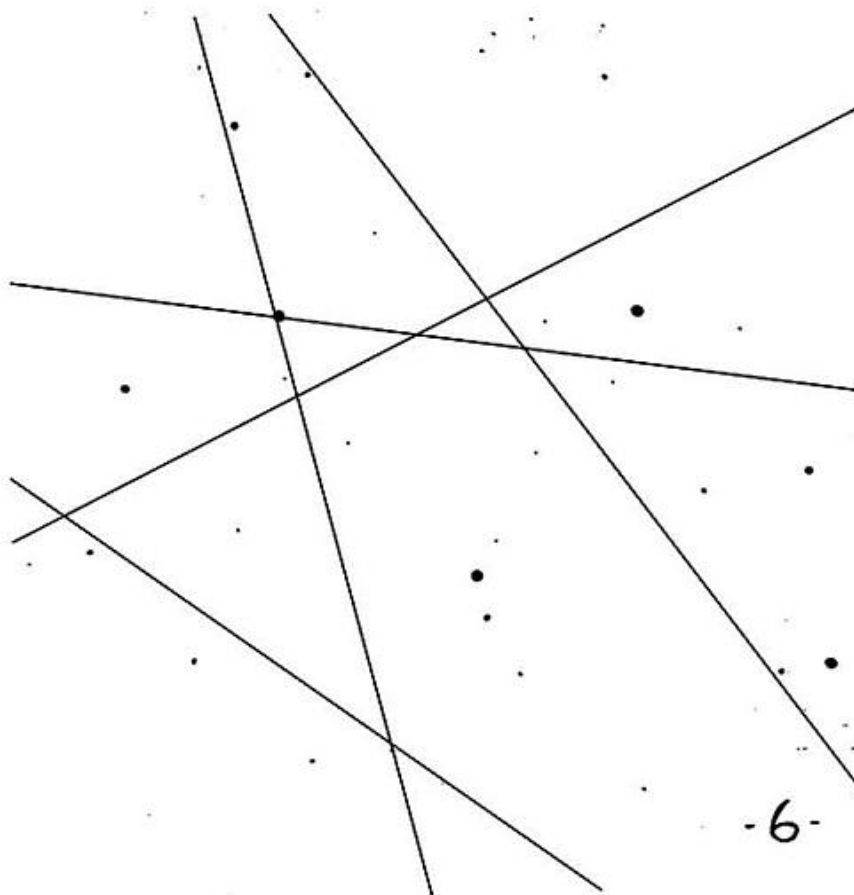
⁵²⁴ Nikša Gligo, *Zvuk – znak...*, op. cit., 27.

⁵²⁵ Ibid., 100.

⁵²⁶ Benjamin Piekut, *Experimentalism Otherwise...*, op. cit., 63.

⁵²⁷ Ibid.

Пример 9: Џон Кејџ, *Variations I*, 1958, стр. 6.



У својој теорији музичке семитике Еро Тараста (Eero Tarasti) је указао на улогу коју у савременој музици има одсуство означавања. Ову музику, *musique du non-vouloir*,⁵²⁸ *musique pauvre*,⁵²⁹ Тараста проналази код Ерика Сатија. Међутим, о тзв. семиотици минимализма може се говорити и у случају *њујоршке групе*. Данијел Шарл (Daniel Charles) објашњава да

⁵²⁸ Eero Tarasti, „Cage et la modalité du non-vouloir“, *Revue d'Esthétique* 13–15, 1987–1988, 465–470.

⁵²⁹ Eero Tarasti, „Music History Revisited (by a Semiotician)“, in: *Musical Semiotics in Growth*, Eero Tarasti (ed.), Indiana University Press, International Semiotics Institute, Imatra–Bloomington, 1996, 32.

узимају независне улоге. Туба почиње да се истиче, доносећи линеарне формације које настају продужавањем три почетна тона. У виолини и клавиру остаје да звучи кластер, који сада има улогу позадине у односу на деоницу тубе. Тако се почетна вертикална структура трансформисала у линеарну, те комад завршава деоницом соло тубе. Из сазвука три засебна тона којим је дело започело, настао је дуализам предњег плана и позадине.⁵³³ Будући да су трајања слободна, а динамика врло ниска, чини се да не постоји ни ритмичка ни динамичка артикулација. Делио примећује да у делу „не постоји јасно структурисање звукова пре њиховог актуелног појављивања у времену“, везе се појављују „управо у тренутку у којем их је слушалац перципирао“.⁵³⁴ Стога се чини као да је комад компонован тон-по-тон, а та „спонтаност“ призива одсутност релација међу тоновима које би постојале „унапред“ и које би слушалац морао познавати пре самог слушања, као што је то случај с традиционалним, реторички уобличеним музичким метафорама.⁵³⁵ Фелдман „избегава сваки поступак који би могао показати његово присуство у свесном обликовању музичке спољашњости за слушаоца“.⁵³⁶ У погледу ритма, Фелдман не жели да води слушаоца *кроз* време, него му препушта да сам за себе открије везе *преко* времена. Делио даље објашњава: „на почетку композиције слушалац се налази у лебдећем стању, као да га је неко вратио у тренутак његовог првог сусрета са светом. Касније, унутрашње везе поступно срастају, али се појављују као да нису настале композиторским чином, него пре као резултат који је створила воља перцептивне свести“.⁵³⁷

⁵³³ DeLio, op. cit., 33.

⁵³⁴ Ibid.

⁵³⁵ Daniel Charles, op. cit., 35.

⁵³⁶ DeLio, op. cit., 45.

⁵³⁷ Ibid.

Пример 12: Мортон Фелдман: *Durations III*, трећи став, C.F. Peters, New York 1961.

The image shows a musical score for Morton Feldman's *Durations III*, third movement. The score is for Violin, Tuba, and Piano. It is divided into four phrases: "фраза 1", "фраза 2", "фраза 3", and "фраза 4". The first two phrases are marked "SLOW". Red annotations highlight specific notes: "as" and "fis" in the Violin part, and "g" and "as" in the Tuba part. Brackets under the Piano part indicate durations of 5x, 3x, 4x, and 2x. The third and fourth phrases feature various performance instructions like "Pizz", "Arco", and "Pizz" with circled notes and boxed symbols. The Tuba part has a circled note in the final phrase.

За Фелдмана, као и за Хајдегера, додаје Делио, разумевање је делатност чије је порекло у времену. Другим речима, чин стварања композиције, тона за тоном, поступно постаје композиција сама, њен садржај, тако да је

„ова музика пре рођена на свом крају, него на почетку“. ⁵³⁸ Уместо формалног развоја и наративне прогресије, треба слушати процес, тренутне покрете, промене на нивоу боје, јачине и брзине. Временско-ритички односи нису измерени или прорачунати пре извођења; они на тај начин зависе од самих догађаја. Супротно од лука музичке наратије, ови процеси усмеравају пажњу на површину и „номадске елементе“ који су на њој распоређени.

4.6 Извођење као експеримент (*Cage-effect*)

Кејџ је антиципирао нову естетику и нове модалитете искуства које извођење покреће: замагљивање границе између уметника и публике, тела и ума, уметности и живота – нови начини разумевања перформанса, а кроз њих и шире друштвених и културалних процеса.

Замисао извођења као експеримента реализована је на много начина од шездесетих година. Из Кејџове *тврде* дефиниције произашла је и музика Алвина Лусијеа. Овај амерички композитор трансформисао је егзактне научне експерименте у естетска искуства, потцртавајући експерименталну димензију непредвидљивог на коју је Кејџ указивао. Насупрот приступима Едгара Вареза или електроакустичке музике који узимају природно-научне експерименте као основу свог рада, Лусије уводи природно-научне експерименте директно као сценски наступ и поставља их у простор за извођење. На пример, Лусије испитује звукове који се добијају када се опиљци гвожђа крећу по равним површинама. Дела тако постају „машине за стварање будућности“ како Рајбергер назива научне експерименталне системе (видети на стр. 87). Овај композитор користи апаратуру за неуролошке експерименте као рецимо у делу *Music for Solo Performer* (1965), у ком мождани таласи покрећу

⁵³⁸ Thomas DeLio, op. cit., 45–46.

један ударачки инструмент (Слика 3).⁵³⁹ Балантајн ову ситуацију назива „naučnim okvirom svesti“ чија је једина намера „da proizvede budućnost“ и супротставља је западној традиционалној музици која „nam govori šta jeste ili šta je bilo, šta se znalo“ и чије извођење тако „reprodukuje prošlost“.⁵⁴⁰ Као што позоришна публика треба да развије непристрасно око, о чему је говорио Брехт, тако и технологија треба да прошири наше разумевање и ослободи га „od našeg slušnog zatvorskog sveta. Ako nas kamera 'uvodi u nesvesnu optiku kao što nas psihoanaliza uvodi u nesvesne impulse' onda nas tehnika eksperimentalne muzike uvodi u nesvesnu proizvodnju zvuka i slušanja.“⁵⁴¹



Слика 3: Припрема извођења *Music for Solo Performer*,
Џон Кејд подешава електроде постављене на глави Алвина Лусијеа
(Wesleyan University, 1988)

⁵³⁹ Дело је проистекло из сарадње с једним лекаром који је испитивао мождане таласе у вези с летењем.

⁵⁴⁰ Christopher Ballantine, op. cit., 34.

⁵⁴¹ Ibid.

Током извођења Лусијеове композиције *Clocker* (1978), неурофизиолошки експеримент трансформише се у естетичко искуство. Реактивни галвански сензор који мери разлике отпора на кожи, узроковане емоционалним стањем, повезан је са часовником Westclox Silver Bell Monogram. Путем процеса дигиталне обраде Лусије може да убрза или да успори промене на часовнику, као и да изведе промене у боји тона, променама напона изазваним променама у отпору на кожи. Како Марион Заксер запажа, у овој композицији подривено је „обећање“ да ће техничка средстава остварити једну објективну тачку гледишта. То подсећа на Дишанов исказ да је у своју уметничку праксу тежио да „унесе ону тачну и прецизну страну науке како би је дискредитовао на један благ, лак и неважан начин“.⁵⁴² Такође, Лусијеови радови допуштају примену стратегија визуелних уметности, у којима су реконструисане научне лабораторије и које такође провоцирају реакцију преношењем у естетски простор. Лусије одлази и корак даље у односу на оно што су постигле визуелне уметности, јер апаратуру лабораторије користи као средства за производњу звука, односно као музичке инструменте. Њихова функција није бележење или представљање органских процеса, већ развој сложених звучних резултата.

4.7 Реципијенти као експериментатори (*Cage-effect*)

Кејдова својеврсна „линија бега“ којом се одвајао од поретка западноевропске музике иницирала је велику експанзију експерименталних дела током шездесетих година прошлог века. Кључну одлику овог широко разгранатог развоја у другој половини века проналазимо у активности реципијента који се ставља у средиште пажње и преусмерава у правцу експерименталног понашања. Ерика Фишер–

⁵⁴² Marion Saxer, op. cit., 61.

Лихте (Erika Fischer–Lichte) описује овај процес као „перформативни обрт“ у којем су реципијенти претворени у учеснике.⁵⁴³ Чин експериментисања није више ограничен само на уметнике, већ је проширен и на реципијента.

У *all-over* графичким партитурама из педесетих година, као што је серија *Variations*, Кејџ артикулише нову улогу слушаоца као још увек музички иманентну. Он поставља слушаоце у звучни простор⁵⁴⁴ у којем могу изменити перспективу слушања онако како им одговара. Ако се композитор своди на слушаоца, онда слушалац и сам постаје извођач. Будући да структурална упоришта за перцепцију не постоје, слушање је препуштено само себи. То је, како запажа Марион Заксер, једно необично искуство и стога узнемирујуће за традиционалније слушалачке навике.⁵⁴⁵

У Кејџовим мултимедијалним радовима са мноштвом различитих средишта, уз учествовање великог броја извођача, посетилаца и подршку технологије, перцептиви хоризонт слушаоца изузетно је проширен. У радовима попут *Musicircus* (1967) и *HPSCHD* (1967–69) у извођењу којих учествују разни састави (оркестри, ансамбли за савремену музику), укључујући и филмове, слајдове, при чему се све одвија симултано, на једном месту, без унапред одређеног трајања, Џејмс Причит открива анархистичке црте.

Укратко, произведена је музичка анархија код које се извођачима и слушаоцима више није налагало шта да чине, а Кејџ се толико повукао да је његова улога организатора и дизајнера, премда кључна, практично била невидљива. Циркуски догађаји представљали су другу варијанту идеје о

⁵⁴³ Erika Fischer–Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, translated by Saskya Iris Jain, New York, Routledge, 2008.

⁵⁴⁴ Звук „не постоји као један у низу дискретних корака, већ као пренос из средишта поља у све правце. Он је истовремен са свиме осталим, звучима, не-звучима које примaju апарати различити од уха, а који делују на исти начин.“ J. Cage, „Експериментална музика: доктрина“, op. cit., 28.

⁵⁴⁵ Cf. Marion Saxer, op. cit., 62.

музици—као—процесу, овај пут претварајући музику у активност за друштво у целини.⁵⁴⁶

Дело *HPSCHD* ствара једну потпуно нову ситуацију у рецепцији. У великој сали Универзитета Илиноис (University of Illinois)⁵⁴⁷ хиљаде посетилаца могло је слободно да се креће током петочасовног мултимедијалног догађаја између седам чембала распоређених у просторији, педесет једног магнетфона, осам филмских пројектора и осамдесет дијапројектора.⁵⁴⁸ Кејџ је следећим речима описао догађај:

Музика [за траке] била је планирана према подели октаве на једнаке интервале – пет до педесет шест по октави. То ме је подсетило на микроскоп, те сам мислио да би телескоп послужио као адекватан симбол за слике, и предложио сам Намету [Ronald Nameth] да би већина филмова требало да буде о путовању у свемир. NASA нам је обезбедила око четрдесет филмова. Такође смо примили око стотину комичних филмова. Имали смо око осам хиљада слајдова. Многи од слајдова такође су се бавили космичким путовањем, неким биоморфним формама, мрљама мастила, детаљима са комплексних и апстрактних облика, итд. Био је то одличан одабир.⁵⁴⁹

Ходајући околo у простору, посетиоци *HPSCD-a* били су изложени мноштву аудитивних и визуелних садржаја, „отварајући“ се тако индивидуалним звучним и визуелним искуствима. За Кејџа је кључно да аудитивна димензија дела буде реализована кроз вишеструке звучне изворе. Он је следећим речима описао ову ситуацију:

Било је отприлике шест хиљада људи, али петнаест или двадесет хиљада би могло да стане у салу. Као резултат, свако је искусио велику слободу кретања, као да је било могуће променити звук и визуелне димензије догађаја окретом или покретом у неком другом правцу. [...] Публика се кретала

⁵⁴⁶ James Pritchett, *The Music of John Cage*, op. cit., 158.

⁵⁴⁷ Реч је о великом кружном театру, окруженом неком врстом ходника са стакленим зидовима.

⁵⁴⁸ Дело је изведено на седам чембала док се на магнетфонима емитовала педесет једна компјутерски генерисана трака. Визуелни сегмент обухватао је четири стотине слајдова преко осамдесет четири пројектора и четрдесет филмова емитованих преко осам филмских пројектора. Музички материјал је генерисан помоћу операција са случајем, а заснивао се на канонима из XVIII и XIX века и Моцартовој музици.

⁵⁴⁹ *For the Birds...* op. cit., 245.

слободно, и понекад су људи почињали да плешу спонтано, додајући своју театралност целокупном светском театру који се њима нудио.⁵⁵⁰

Фокус се премешта на процес, уклањајући центар интереса, наглашавајући *поље* (field), стварајући ситуацију у којој слушалац мора да користи сопствено искуство. И мада је композитор тај који је покренуо низ активности које сачињавају дело, на слушаоцима је да у њему пронађу значење тиме што ће активирати свој индивидуални сензибилитет, а што у себи носи потенцијал за промену свести. Будући да је комуникацијски ланац између композитора, извођача и слушаоца укинут, одлука о томе шта је музика преноси се на самог слушаоца. Слушање тако постаје експериментални чин у дословном смислу. Ово је један од оних примера где се начело подударности музичког дела и концепта музике укида. Музика превазилази концепт музичког дела, а та врста надилажења „*proizlazi iz pokušaja ukidanja granice između umjetnosti i života*“, те „*glazba takve vrste zahtijeva da se glazba [...] traži posvuda, da se sve pokuša prevesti, pretvoriti u glazbu, da se pokuša realizirati u glazbi*“.⁵⁵¹

Бројни уметници су даље разрађивали сопствене приступе експерименталности у којима се реципијент доводи у ситуацију активног деловања у смислу испитивања опсега сопствене перцепције. Немачки уметник *sound arta* Улрих Елер (Ulrich Eller; р. 1953), на пример, често

⁵⁵⁰ Ibid. Неки аутори уочавају сличност просторних ситуација из *HPSCD* и Павиљона САД на Светској изложби *Expo 67* у Монтреалу. Ентеријер зграде у облику лопте Бакминстера Фулера (Buckminster Fuller) нашао се под слоганом „креативна Америка“. Шарену кулису чиниле су фотографије холивудских звезда у великом формату, предмети везани за културу рок музике, историјски реквизити досељеника и пореклом из индијанског фолклора, као и НАСА опрема за планирану експедицију на Месец 1969. У одељку *American Painting Now* налазила се монументална слика Џаспера Џонса, састављена од 21 троугласте сличице (заснована на *Dymaxion Airocean World* Б. Фулера). Кејџ је посетио Светску изложбу; био је близак пријатељ како Бакминстера Фулера тако и Џаспера Џонса. Врло је могуће да је често критикованој самопрокламованој представи о САД у Монтреалу хтео да супротстави свој сопствени „светски театар“ у *HPSCD*. Cf. Marion Saxer, op. cit., 63.

⁵⁵¹ Nikša Gligo, *Zvuk – znak – glazba*, op. cit., 89.

поставља на сцену комплексне перцептивне ситуације које искушавају слушаоце и гледаоце кроз когнитивну дисонанцу. Ако, на пример, у једној уској издуженој просторији, с једне стране инсталира обичан гонг, а с друге стране се зачују звуци узроковани падањем кишних капи на гонг, он поставља слушаоца у једну акустички и визуелно парадоксалну ситуацију. Само погледом не могу се у исто време обухватити визуелни објекат и извор звука, али такође није могуће ни акустички опазити две различите сензације – као у уобичајеном окружењу – које су усмерене на два различита чула, чак ни ако инсталација евоцира управо ову синестезију. Да би истражио ситуацију, гледалац мора да се креће слушајући, а слушалац да модификује свој поглед, да постане експериментатор.⁵⁵²

Пројекат светског звучног пејзажа (World Soundscape Project), који су крајем седамдесетих година покренули композитори Мурај Шајфер (Murray Schafer; р. 1933), Хилдегард Вестеркамп (Hildegard Westerkamp; р. 1946) и Бери Труакс (Barry Truax; р. 1947), иницирао је истраживање „акустичког хоризонта” животне средине, свих оних несистематизованих, неубличених, хаотичних звучних садржаја који се конвенционално тумаче као *бука*. На темељу извођења нове методологије, акустичка екологија креира нову *чујност*, омогућавајући нам да перципирамо и разумевамо свет на нов начин. У свом раду *Electrical Walks Cologne* из 2004. године, Кристина Кубиш (Christina Kubisch; р. 1948) опремила је посетиоце слушалицама са пријемником за магнетну индукцију (електричним пријемником) и мапом са означеном путањом. На путу кроз град фреквенције електрицитетa могу се чути из затворених и отворених простора. У овом експерименту, урбани простор се открива посетиоцима као један непознат акустички свет.

Још један пример оваквог типа експеримента јесте интерактивна звучна инсталација канадског уметника Дејвида Рокбија (David Rokeby;

⁵⁵² Cf. Marion Saxer, op. cit., 64.

p. 1960). У раду *Very Nervous System*, који је развијао почев од 1982. године, овај уметник је реализовао интерактивни звучни простор који допушта посетиоцима једно експериментално истраживање кроз игру интеракција сопственог физичког понашања и звучног материјала. Покрети особе/особа у простору са видео камерама региструју се и преносе путем компјутера до синтисајзера, који трансформише податке о покрету у звуке. Звучне реакције одређене су брзином покрета као и положајем посетилаца у просторији. Ако, на пример, посетилац измени положај и покрене се кроз окружење, он активира буку и звуке, који се, иако нечујни у просторији, локализују. Простор функционише као звучно тело и као музички инструмент, који се експериментално тестира од стране посетилаца.⁵⁵³

Пребацивање тежишта са експеримента као једне временски и просторно ограничене ситуације на својеврсну перформативну експерименталност, а што подразумева измештање фиксних структура путем мрежа и континуираних репозиционирања, довело је до тога да савремена уметност нема одређену територију, али и још даље од тога, као да човек више није у стању да контролише своје експерименталне пројекте не само у уметности него и у другим доменима – науци, новим медијима, популарној култури, што је можда претпоставка једног новог експерименталног друштва.

⁵⁵³ Ibid.

5 КЕЈЦОВ ЕКСПЕРИМЕНТАЛИЗАМ У ДОБА ХЛАДНОГ РАТА: ИСТОЧНОЕВРОПСКА ПЕРСПЕКТИВА

У претходним поглављима видели смо да је Џон Кејц био један од најизразитијих композитора који су дали важна обележја не само америчкој музици педесетих и шездесетих година него и укупној америчкој уметности тога времена. Његов експериментализам истовремено је представљао неку врсту духовног ослоњања млађим генерацијама уметника који су формирали хетерогену мрежу неоаванградних, експерименталних пракси у којој је Кејц био један од кључних чворова.

С друге стране, постојао је и Источни свет, свет иза Гвоздене завесе,⁵⁵⁴ у ком су уметност и медији били под контролом. Официјелна уметност у источноевропским земљама развијала се у складу с моделом социјалистичког реализма, који је Хладни рат само подстицао.⁵⁵⁵ У земљама Источног блока, хомогенизованим око совјетског модела, било је тешко, негде мање негде више, доћи до информација о најновијим међународним тенденцијама у музици и визуелним уметностима. Експерименталну уметност у земљама комунизма стварала је, свакако, мањина, као вид отпора бирократизацији система и у тежњи да резонира са западним уметничким тенденцијама. Простор Југоисточне Европе био је полигон на коме су се, сразмерно процесу „деидеологизације“, почевши

⁵⁵⁴ Термин (метафора) *Гвоздена завеса*, који је Винстон Черчил (Winston Churchill) употребио у свом говору, 5. марта 1946. године, има значење и географског и историјског означитеља.

⁵⁵⁵ Ову ситуацију Жил Липовецки (Gilles Lipovetsky) сликовито описује речима да је „у Совјетском Савезу, током година европске авангарде (након насилног скончања уметности октобарске епохе), те за време 'интерконтиненталне' неоавангарде и њеног *hot* набоја *par excellence* – ситуација што се тиче соцреалистичког стваралаштва била надасве *cool*, у апсолутној нирвани.“ Жил Липовецки, *Доба празнине: огледи о савременом индивидуализму*, Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, 90.

од педесетих у Југославији, Пољској, Мађарској, шездесетих у Чехословачој, до осамдесетих у Совјетском Савезу, јављали различити изданци експериментализма, супротстављајући друштвено-политичком систему концепт позитивне утопије, изведен из историјских авангарди.⁵⁵⁶ Чини се да је експериментализам управо у томе проналазио свој смисао, у пробоју конвенција и истраживању специфичности уметничких медија у условима измењених конститутивних односа у настајању уметничког дела, а „unutar konteksta zatvorenog za bilo kakav eksperiment na nivou političke razina“.⁵⁵⁷ Полазећи од концепта „хоризонталне историје уметности“,⁵⁵⁸ који је предложио пољски историчар уметности Пјотр Пјотровски имајући у виду разлике између модернизма у различитим срединама тадашње Источне Европе, експериментализам се сагледава као нехијерархијска мрежа, колективни ентитет, дифузан и хетероген. У градовима као што су Београд, Загреб, Праг, Будимпешта, уметници су примали подстицаје с разних страна, усвајали их и прерађивали, развијајући тако самосталну уметничку делатност која се данас именује различитим терминима, као експериментализам, алтернативни модернизам,⁵⁵⁹ маргинални модернизам.

Кејцов удео у ширењу експериментализма у земљама Источног блока може се објаснити теоријом комплексних мрежа мађарског физичара Алберт-Ласла Барабасија (Albert-László Barabási), у којој важи принцип „преференцијалног везивања“. Према овој теорији, већа је вероватноћа да ће се нови чвор повезати са чвором који има виши ступањ, односно највише спојева.⁵⁶⁰ Слично биолошким системима или интернет

⁵⁵⁶ Cf. Achille Bonito Oliva, *Neo Europa (Istok)*, sa engleskom preveo Ivica Buljan, *Quorum*, V/3, 1989, 554.

⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ Piotr Piotrowski, op. cit., 212.

⁵⁵⁹ David Craven, „The Latin American Origins of 'Alternative Modernism'“, in: *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*, Rasheed Araeen and Sean Cubitt, Ziauddin Sardar (eds.), London, New York, Continuum, 2002, 24–35.

⁵⁶⁰ Albert-László Barabási, *Linked: The New Science*, Cambridge, Perseus Publishing, 2002, 56. Барабаси објашњава преференцијално повезивање као правило раста мрежа. Принципи анализе структуре мреже данас се примењују у разним области.

мрежи, ова тврдња важи и за динамику међуљудских и уметничких односа. Како каже Барабаси: „Конектори, чворови са невероватно великим бројем веза, [...] изузетно су важна компонента наше друштвене мреже. Они креирају трендове, склапају важне договоре, шире моду [...]. Они су лепак друштва, глатко спајају различите расе, нивое образовања, педигрее.“⁵⁶¹ Један „путујући проповедник“, као што је то био Џон Кејџ, чији је експериментализам увео трансверзално кретање преко различитих уметничких подручја и медија, имао је улогу „конектора“ на међународној уметничкој сцени. Својим гостовањима иза Гвоздене завесе и везама које је успостављао с бројним уметницима широм света Кејџ је битно утицао не само на композиторе, него и на многе уметнике у Средњој и Источној Европи. Праћењем трагова Кејџових гостовања и ефеката његовог експериментализма у Источној Европи открива се занимљива, хетерогена историја експериментализма, у академском дискурсу још увек недовољно видљива и истражена, која је испољавала својеврстан континуитет са естетичким, поетичким позицијама и аспектима експериментализма на Западу. Ипак, „империјални“ поглед Центра на Периферију, то јест доминантно гледиште у дискурсу теорије уметности да незападне авангарде и експериментализми присвајају и подражавају радикалне уметничке праксе увезене из иностранства обавезује нас да врло пажљиво приступимо разматрању рецепције Кејџовог дела у источноевропској уметности.

⁵⁶¹ Ibid.

5.1 Кејц иза Гвоздене завесе

У интервјуу из априла 1964. године, на коментар новинара да компоњује већ тридесет година и да се његова музика изводи широм света, Џон Кејц је одговорио: „Чак и иза Гвоздене завесе. А кад само помислим да је мој деда био путујући проповедник који је виолину сматрао ђавољим инструментом“.⁵⁶² Па ипак, до тог тренутка Кејц је био гостовао једино у Југославији, која чак није ни била иза Гвоздене завесе, будући да је била један од оснивача Покрета несврстаних 1961. и да је практиковала сопствену варијанту самоуправног социјализма. Међутим, након прве посете Загребу, 1963. године, у наредним годинама и деценијама уследиле су разне прилике када је Кејц, сâм или с Плесном трупом Мерса Канингема, наступао у Средњој и Источној Европи. Као што ћемо видети, својим гостовањима остављао је видљивог трага у земљама иза Гвоздене завесе. Уметници млађе генерације заинтересовани за савремене тенденције управо су из сусрета с Кејцовом праксом, која импликује концептуално разумевање звука/музике и њен преображај у облике естетизације свакодневног живота, извучили важне смернице за своје уметничко деловање и понашање. Још на почетку рада поменули смо да га је Мачунас назвао „путујућим проповедником“, додајући том приликом: „Где год је био, оставио је малу Џон Кејц групу, неке од њих су признавале његов утицај, а друге нису. Али чињеница је да су се те групе оснивале након његових посета.“⁵⁶³

У студијама посвећеним Кејцу и америчкој експерименталној музици Кејцове посете ⁵⁶⁴ иза Гвоздене завесе као и сложена проблематика релација експериментализма на Истоку и на Западу, коју

⁵⁶² “What’s New with Cobey Black”, *Honolulu Star Bulletin*, April 1964. Cf. “Foreword”, in: *The Freedom of Sound. John Cage behind the Iron Curtain*, Katalin Székely (ed.), Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2013, 7.

⁵⁶³ Larry Miller, „Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas...“, op. cit., 183.

⁵⁶⁴ Преглед Кејцових гостовања у Источној Европи дат је у Табели 4.

је управо он умногоме обликовао, била су занемарена све до недавно, када је стогодишњица његовог рођења покренула нов талас истраживања рецепције Кејцовог стваралаштва у источноевропској уметности. Ове теме су, логично, иницирали европски проучаваоци, а већ сама чињеница да у томе предњаче кустоси и историчари уметности говори о природи рецепције Кејцовог дела.⁵⁶⁵

Изложба *The Freedom of Sound – John Cage behind the Iron Curtain* у Музеју савремене уметности *Лудвиг* у Будимпешти, одржана крајем 2012. и почетком 2013. године, показала је заправо номадску природу експериментализма и бројна уметничка повезивања кроз хладноратовски зид. Многи су уметници били повезани с Кејдом као важним „конектором“, речено терминологијом науке о мрежама. Друштвено-политички контексти у којима је експериментална мрежа деловала нису били нимало уједначени, будући да су се културалне политике бивших комунистичких земаља разликовале на много начина. Управо преко положаја авангардне/експерименталне уметности и прихватања Кејцовог наслеђа унутар друштвено-политичких система моћи можемо пратити како је хладноратовски поредак регулисао европско културно поље. Ако само узмемо у обзир да је, на пример, петодневни аудио-визуелни перформанс *5 x (Пет пута)*, одржан у Галерији *Фоксал (Foksal)* у Варшави, преношен у Пољској филмској хроници 1966. године, док је први мађарски хепенинг, *Az Ebed [Ручак] (In memoriam Batu kán)* Габора Алторјаја (Gábor Altorjay) и Тамаша Сентјобија (Tamás Szentjóby) из исте године привукао пажњу једино тајне полиције,⁵⁶⁶ јасно је да се Средња и Источна Европа не могу третирати као јединствена област, ни у политичком ни у уметничком погледу.

Будући да је комунистичка догма гушила сваки вид радикалног уметничког стваралашта, уметност је имала потешкоће у проласку кроз

⁵⁶⁵ У Табели 4 дат је преглед Кејцових гостовања у Источној Европи.

⁵⁶⁶ Cf. *The Freedom of Sound*, op. cit., 11.

зид који је делио Источну и Западну Европу. Кејдове партитуре, текстови и снимци углавном су се набављали алтернативним, „тајним путевима“, док је Кејдов долазак у Совјетски Савез био могућ тек после политичког отопљавања, 1988. године. У неким земљама његова се музика могла слушати једино на приватним окупљањима по становима, као што је био случај раних шездесетих година у Будимпешти, на вечерњим забавама које је организовао композитор Ласло Вег (László Végh; р. 1931).⁵⁶⁷ Према сведочењима словачког композитора Милана Адамчиака (Milan Adamčiak; 1946–2017), о Кејдовом делу говорило се на часовима професора Едуарда Бека (Eduard Beke) у његовој приватној радној соби, или на пример касних шездесетих и раних седамдесетих година на наступима пијанисте Алексеја Љубимова (Алексей Любимов; р. 1944), који су се у Москви одржавали на разним „алтернативним“ местима.⁵⁶⁸

Такође, ова изложба је показала да Кејдови „поклоници“ долазе из различитих уметности. Многи су „ходочаснички“ одлазили да чују Кејдова предавања и концерте, наступе с Плесном трупом Мерса Канингема који су се одржавали у региону. Томислав Готовац (1937–2010), водећа фигура експерименталног филма и аутор првог хепенинга у Југославији (*Naš harr*, 1967), наводио је Кејдов наступ на Загребачком бијеналу као важан догађај у свом животу, као тренутак када је схватио да су његове замисли у неким срединама сасвим прихватљиве и нимало чудне.⁵⁶⁹ Дејвид Тјудор се једном приликом присетио наступа на Загребачком бијеналу: „Сећам се наступа у Загребу, где сам изводио Цонову композицију *Variations II* у својој електронској верзији. Тек што сам почео да свирам, а публика је почела да се пење на бину. Морао сам

⁵⁶⁷ Ibid.

⁵⁶⁸ Према навођењима Александра Ивашкина (Александр Ивашкин), Љубимов и перкусиониста Марк Пекарски (Марк Пекарский) изводили су Кејдову музику у Дому научника и Институту за физику Академије наука, док је сала Филхармоније остала затворена за Кејдову музику све до позних осамдесетих година. Alexander Ivashkin, „John Cage Remembered“, in: *ibid.*, 168.

⁵⁶⁹ Intervju s Tomislavom Gotovcem, razgovarali Goran Trbuljak i Hrvoje Turković, *Film*, 10–11, [Zagreb], 1977, 39–66.

да престанем након што сам одсвирао пет минута од петнаест-двадесет које је требало да одсвирам, зато што нисам имао довољно простора! [...] То није било негодовање. Људи су били изненађени и хтели су да виде шта се ту дешава.⁵⁷⁰ Нису сви, међутим, са истим одушевљењем пратили прва извођења Кејдове музике у Средњој и Источној Европи. Многи критичари су погрдно говорили о овим концертима, попут мађарског музичког критичара Андраша Перњеа (András Pernye) поводом Тјудоровог извођења поменутог дела на Варшавској јесени (Warszawska Jesień) 1964. године.⁵⁷¹ Такође, не треба заборавити да је стручна јавност и на Западу одбацивала Кејца као дилетанта и „кловна“. Подсетимо да је светска турнеја Канингемове плесне трупе, укључујући и наступе у Прагу, Острави, Варшави и Познању, започела убрзо након катастрофалног извођења *Atlas Eclipticalis* с Њујоршком филхармонијом, где је оркестар, на челу с Леонардом Бернштајном (Leonard Bernstein), саботирао извођење овог дела.⁵⁷² Међутим, концерти одржани у Источној Европи у оквиру ове шестомесечне светске турнеје могу се сматрати успешним.⁵⁷³ На пример, више од две хиљаде људи присуствовало је наступу у Прагу, делом и због тога што је програм био рекламиран под примамљивим слоганом „Амерички балет у стилу *West Side Story*“.⁵⁷⁴

У Кејдовој биографији *Begin Again*, Кенет Силверман (Kenneth Silverman) осврнуо се на наступе иза Гвоздене завесе на следећи начин: „Изнанађен срдачним пријемом својих дела у Источној Европи, Кејц је писао Петерсу [C. F. Peters] како се нада да ће решити проблем достављања своје музике иза Гвоздене завесе: ’У Чехословачкој и Пољској,

⁵⁷⁰ David Tudor, „Interview with Peter Dickinson“, (1987), in: *CageTalk: Dialogues with & About John Cage*, Peter Dickinson (ed.), Rochester, N.Y, University of Rochester Press, 2006, 89.

⁵⁷¹ *The Freedom of Sound. John Cage behind the Iron Curtain*, op. cit., 8.

⁵⁷² Benjamin Piekut, *Experimentalism Otherwise...*, op. cit., 20–64.

⁵⁷³ Прашки ансамбл *Musica Viva Pragensis* пратио је Плесну трупу Мерса Канингема у Источној Европи за време турнеје 1964.

⁵⁷⁴ Jaroslav Štastný, *You don't need goverment, you need intelligence...! John Cage in Czechoslovakia (1964–1992)*, in: *The Freedom of Sound. John Cage behind...*, op. cit., 64.

људи су гладни ове музике’.⁵⁷⁵ Ове посете су свакако биле значајне за прихватање и укључивање Кејцовог стваралаштва у културне токове. Такође, Кејца су интересовали и музички и уметнички пројекти ове области. У своју „књигу-изложбу“⁵⁷⁶ *Notations* укључио је партитуре источноевропских уметника, *Composé* за два клавира и оркестар (1966) Милка Келемена (1924–2018), *Voie* за наратора, три хора и оркестар (1966) Винка Глобокара (р. 1934) и *Aktualni umeni* (1964) чешког пионира флукуса Милана Књижака (Milan Knížák; р. 1940). Занимљив је и податак да је током своје посете Прагу 1964. године Кејц купио звездане мапе које је касније употребио у композицијама *Etudes Australes* (1974–75), *Etudes Boreales* (1978) и *Freeman Etudes* (1977–90).

Табела 4: Кејцова гостовања у Источној Европи до 1992.⁵⁷⁷

Југославија	
датум, место	назив композиције, извођачи
мај 1961, Загреб 1. Музички бијенале ⁵⁷⁸	<i>Concert for Piano and Orchestra</i> Д. Тјудор, Ансамбл за нову музику из Келна, М. Кагел, дир.
мај 1963, Загреб 2. Музичко бијенале	<i>Where Are We Going? And What Are We Doing?</i> , предавање <i>Atlas Eclipticalis, Winter Music, Variations II</i> Ц. Кејц, Д. Тјудор, Загребачка филхармонија

⁵⁷⁵ Kenneth Silverman, *Begin Again: A Biography of John Cage*, Evanston, Ill., Northwestern University, 2012, 93.

⁵⁷⁶ Никша Глиго запажа да се у овој Кејцовој збирци књига и изложба стапају у један „медиј“. Nikša Gligo, op. cit., 130. У уводном тексту Кејц је истакао да књига „илуструје збирку рукописа која је последњих година настала у корист Фондације за савремене извођачке уметности“ и да је реч о „архиву чији је садржај пописан на крају књиге“. John Cage and Alison Knowles (eds.), *Notations*, New York, Something Else Press, 1969.

⁵⁷⁷ Приликом састављања табеле консултовани су следећи извори: *Muzički biennale Zagreb / The Zagreb Music Biennale (1961–1991)*, Erika Krpan (prir.), Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1991; *Muzički biennale Zagreb 1961–2001*, Erika Krpan (prir.), Zagreb, Hrvatsko društvo skladatelja, 2000; *The Freedom of Sound: John Cage behind the Iron Curtain*, Katalin Szekely (ed.), Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2014; *The Selected Letters of John Cage*, Laura Kuhn (ed.), Middletown–Connecticut, Wesleyan University Press, 2016; Carolin Brown, *Chance and Circumstances: Twenty Years with Cage and Cunningham*, Evanston, Northwestern University Press, 2009; архива Битефа (ИАБ).

⁵⁷⁸ На Првом Музичком бијеналу гостовао је само пијаниста Дејвид Тјудор.

септембар 1972, Београд 6. Битеф	Д. Тјудор: <i>Rain Forest</i> Г. Мама: <i>Telepos</i> Кејц, Тјудор, Мама: <i>3rd week of September</i> П. Оливерос: <i>In Memoriam Nikola Tesla. Cosmic Engineer</i> Трупа Мерса Канингема, Ц. Кејц, Д. Тјудор, Г. Мама
април 1985, Загреб 13. Музички бијенале	<i>A Collection of Rocks, Music for Four</i>
Чехословачка	
септембар 1964 Праг, Острава	<i>Story, Crises, Antic Meet, Suite for Five, Crises, Untitled Solo, Story</i> Ц. Кејц, Трупа Мерса Канингема, Дејвид Тудор, Роберт Раушенберг
мај 1992, Праг Симпозијум „Џон Кејц“	Кејцова дела за препарирани клавир и ударалјке у извођењу Прашке перкусионистичке групе, Ансамбла <i>Агон</i> , Мартин Ердман (клавир), Мартин Смолка (препарирани клавир)
јун 1992, Братислава	<i>Composition in Retrospect</i> , предавање изложба Кејцових партитура у Словачкој националној галерији изложба <i>Hommage a John Cage</i>
Пољска	
октобар 1958, Варшава 2. Варшавска јесен	<i>Music of Changes</i> (I, IV део) Д. Тјудор
септембар 1964, Варшава 8. Варшавска јесен	<i>Concert for Piano and Orchestra, Antic meet, Variations III, Winter Music</i> Д. Тјудор, Трупа Мерса Канингема, <i>Musica viva Pragensis</i>
септембар 1972, Варшава 16. Варшавска јесен	Ц. Кејц: <i>Cheap Imitation, Second Hand</i> Д. Тјудор: <i>Rain Forest</i> Г. Мама: <i>Telepos</i> Трупа Мерса Канингема
Мађарска	
јул 1986, Сомботељ Интернационални Барток семинар	<i>Empty Words, Thirty Pieces for Five Ochestras</i> Симфонијски оркестар „Саварија“ <i>Music for Piano</i> No. 4–19, 21–84 Андраш Вилхајм и четворо мађарских пијаниста
Совјетски Савез	
мај 1988, Лењинград Трећи међународни музички фестивал	<i>Music for...</i> чланови ансамбла Бољшој театра

Ако се сложимо с тезом Ричарда Костеланеца да је „нехијерархична форма“ назначајније наслеђе Кејцовог композиционог поступка⁵⁷⁹ онда можемо констатовати и да је чешки композитор Петр Котик (Petr Kotik; р. 1942) свакако један од његових највернијих следбеника. Котик је, наиме, један од композитора који су прихватили Кејцов метод заснован на операцијама случаја. Још од својих раних дела Котик примењује овај „антилогоцентрични“ поступак, који подразумева да компоновању не претходи никакав утврђен систем значења. Раних седамдесетих година композитор је у медицинској лабораторији свог пријатеља случајно открио графичке приказе експеримената о реакцији нервног система на алкохол, које је потом користио за одређивање свих музичких параметара. Овај поступак је, на пример, применио у делима на текстове Гертруде Стајн (Gertrude Stein): *There is Singularly Nothing* (1971–1973), *John Mary* (1973–74), *Many Many Woman* (1975–78).⁵⁸⁰ Котик је иначе био Кејцов сарадник и пријатељ, и много је допринео промоцији његовог дела у Чехословачкој.⁵⁸¹ Међу чешким и словачким композиторима који су, осим Котика, примењивали неке од Кејцових принципа компоновања (случај, звуци окружења, графичка нотација) били су и: Милан Адамчиак и Јарослав Шћастни (Jaroslav Štastný; р. 1952), Рудолф Комороус (Rudolf Komorous; р. 1931), Ладислав Купкович⁵⁸² (Ladislav Kupkovic; р. 1936–2016), Петр Кофроњ (Petr Kofroň; р. 1955), Здењек Плахи (Zdenek Plachý; 1961–2018), Петер Махайдјик (Peter Machajdík; 1961).⁵⁸³ Захваљујући њима Кејцова музика није била толико непозната у Чехословачкој у

⁵⁷⁹ Kyle Gann, „No escape from heaven: John Cage as father figure“, in: *The Cambridge Companion to John Cage*, David Nicholls (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 252.

⁵⁸⁰ Уместо графичких карти, од раних осамдесетих година Котик примењује компјутерски програм за одређивање музичких параметара.

⁵⁸¹ Котик од 1969. живи у САД.

⁵⁸² У раном, експерименталном периоду (1968–71).

⁵⁸³ Котик и Адамчиак лично су помогли да Кејц дође у Праг 1964. и Братиславу 1992. Поменимо да је за своје познавање микологије Кејц добио почасну чланску карту од др Јиржија Хлавачека (Jiří Hlaváček), председника Чехословачког миколошког удружења (ту карту је касније потписао Марсел Дишан као своје уметничко дело). Cf. Jozef Cseres, „John Cage in Us“, in: *The Freedom of Sound*, op. cit., 78.

временима када слободно мишљање и креативност нису били пожељни. Котиков ансамбл *QUaX*, активан од 1966. до 1969. године, изводио је нека Кејдова дела попут *Amores* и *Atlas Eclipticalis*. Тек касних осамдесетих и раних деведесетих година Кејдова музика се нашла на репертоарима музичких ансамбла *Agon* из Прага и *Veni* из Братиславе, који су је изводили у „званичним“ концертним дворанама и на фестивалима. Сам Кејд је бившу Чехословачку посетио два пута: Праг и Оставу 1964. и Братиславу 1992. Само два месеца пре смрти, посетио је изложбу својих партитура у Словачкој националној галерији⁵⁸⁴ и био на отварању изложбе „Омаж Џону Кејду“, где су се нашла дела чешких и словачких уметника које је он инспирисао.⁵⁸⁵

Већ смо поменули да је Кејд у своју збирку *Notations* уврстио једну партитуру Милана Књижака.⁵⁸⁶ Њему је био познат Књижаков концепт „уништене музике“ (*destroyed music*), заснован на де(кон)струкцији грамофонских плоча, који је развијао од 1963. до краја седамдесетих. Коришћење и манипулација плочама на врло неконвенционале начине (гребање, бушење, сечење, ломљење, колажирање, осликавање и изобличавање пуштањем различитим брзинама) изнедрило је нову врсту музичке праксе која се опирала конвенцијама и заправо трансформисала у аудио-визуелне интермедије. Књижакове интервенције нису биле ограничене на грамофонске плоче. Традиционалној музичкој нотацији приступао је на сличан, „агресиван“, али и разигран начин. Његова уништена, или „оштећена“ музика (*broken music*), како ју је касније звао, било у звучној или визуелној форми, представљала је истраживање могућности новог начина стварања музике поступком „рециклирања“, од већ снимљене музике, наговештавајући постмодерни трнтејблизам (*turntablism*). Као што за Кејца трајни звучни снимак нема готово никакву вредност будући да је тек накнадна, *ex post facto* информација о

⁵⁸⁴ Кустос је био Милан Адамчаик.

⁵⁸⁵ Кустос је био Јозеф Череш.

⁵⁸⁶ Књижак је преко Јинциха Халупецког био у контакту с Капроуом и Брехтом.

већ доживљеном искуству, и Књижник сматра да је музика „заробљена“ у ма каквој материјалној форми (партитура, снимак) заправо „мртва“.

У пољској су култури Кејцове идеје представљене средином педесетих година.⁵⁸⁷ Био је то важан тренутак за пољску музику, време обнављања веза с центрима европске музике и стварања нових музичких институција, међу којима су најзначајније фестивал Варшавска јесен (основан 1956) и Експериментални студио Радио Варшаве (основан 1957).⁵⁸⁸ Директор експерименталног студија Јозеф Патковски (Józef Patkowski) имао је водећу улогу у представљању Кејцове музике у Пољској.⁵⁸⁹ У то време око Патковског и Експерименталног студија био је окупљен читав круг музичара коју су изводили авангардне композиције. Патковски је помогао да се организује низ концерата под називом *Музичка радионица* (1964). Кључне фигуре овог првог периода били су Зигмунд Краузе (Zygmunt Krauze; р.1938), Томаш Сикорски (Tomasz Sikorski; 1939–1988), Марта Пташинска (Marta Ptaszynska; р.1943) и Џон Тилбери (John Tilbery; р.1936), млади британски авангардни композитор који је био на студијама у Варшави.⁵⁹⁰ Била је то прва група пољских музичара која је редовно свирала Кејцове композиције и у својим делима приступала отворености као „производном програму“, ековски речено. Кејц је гостовао на фестивалу Варшавска јесен 1964. године, када је извео *0'00*” (1962), а потом и у јесен 1972. Седамдесетих година одржавао је поштанску преписку с визуелном уметницом Евом Партум (Ewa Partum;

⁵⁸⁷ Соцреализам се у Пољској задржао кратко, од 1949. до 1955. године, док је у Совјетском Савезу трајао до осамдесетих година.

⁵⁸⁸ Група пољских композитора ишла је 1957. на Дармштатске летње курсеве, а Дејвид Тјудор је посетио Варшавску јесен 1958. Била је то тек друга година фестивала, и Тјудор је извео *Music of Changes* (други и четврти део). Тјудор је, том приликом, био први музичар који је снимао у Експерименталном студију (изводио је *Klavierstück XI* Карлхајнца Штокхаузена).

⁵⁸⁹ На фестивалу 1960. године, Патковски је представио Кејцов комад *Fontana mix* на концерту електроакустичне музике.

⁵⁹⁰ Тилберијев радикални став према музици играо је велику улогу у почетном периоду *Музичке радионице* која је више била колектив попут *Скреч оркестра*, чији је Тилбери био члан у каснијем периоду. Antoni Michnik, „Forerunners of a broadened understanding of art: John Cage, Cageis and Polish visual arts of the '50, '60s and '70“, in: *The Freedom of Sound*, op. cit., 94.

р.1945), која је 1972. отворила галерију приватне поште у свом стану у Лођу, под називом *Галерија адреса*. Превод Кејцовог текста *Lecture on Nothing* представљен је на Варшавској јесени, а потом и објављен у првом броју музиколошког часописа *Res Facta* (1967).⁵⁹¹

Први перформанс у Пољској који је предвиђао партиципацију публике у стварању звукова такође нас води до Кејцових радова, *4'33"* и *Musicircus* чија извођења, па и укупна егзистенција, у потуности зависе од слушалаца. Композитор Зигмунт Краузе сарађивао је с три скулптора – Гжагожом Ковалским (Grzegorz Kowalski; р.1942), Хенриком Морелом (Henryk Morel; 1937–1968) и Чезаријем Субартовским (Cezary Szubartowski) – на реализацији перформанса под називом *5 x*. Приликом овог музичко-тактилног окружења, отвореног за интеракцију с публиком, галерија *Фоксал* у Варшави претворена је у мултисензорни лавиринт у који се улазило кроз један узан отвор.⁵⁹² Читав перформанс трајао је пет дана (отуда и назив), а првог дана учествовали су уметници по позиву: Џон Тилбери, Корнелијус Кардју (Cornelius Cardew; 1936–1981), Данијел Бедфорд (Daniel Bedford) који су у то време боравили на фестивалу Варшавска јесен.⁵⁹³ Да је заокрет ка концептуализму у пољској уметности био подстакнут и кејцовским анархизмом сведочи акција Анђејея Партума (Andrzej Partum; 1938–2002), који је 4. децембра 1974. изнад главне улице у Варшави окачио заставу на којој су писале само две речи: *Milczenie awangardowe* (Авангардна тишина). Ова акција је трајала два сата, након чега је уметник ухапшен.⁵⁹⁴ У Партумовој интерпретацији,

⁵⁹¹ John Cage, „Odczyt o Niczym“, *Res Facta*, 1, 1967, 94–113. Поређења ради, превод овог текста код нас објављен је 1973. у часопису *Поља* (бр. 172), у преводу новосадског концептуалног уметника и песника Владимира Копицла и Цане Божичић.

⁵⁹² Публика је производила звукове пролазећи кроз просторију чији је под био прекривен различитим врстама меких и тврдых слојева материјала. То је водило до главног изложбеног простора галерије где су се налазили различити метални предмети који су били на располагању публици да их користе/свирају на њима. Излаз је водио кроз разне мреже развучене изнад канцеларије саме галерије и кроз прозор, повезан с дугачком платформом која је водила напоље.

⁵⁹³ Изводили су дело Ла Монта Јанга *Poem for chairs tables and benches* (1960).

⁵⁹⁴ Демонстрацију је снимио Јозеф Робаковски, и овај снимак је касније постао део филма *Żywa Galeria* (*Жива галерија*; 1974–1975). Јуна 1974, Бен Вотије (Ben Vautier),

уметничка слобода значи слободу живљења и границе једне не могу се одредити без оне друге.

У мађарској средини генерација композитора рођених тридесетих година прихватала је експеримент у домену електронске и конкретне музике, али је одбијала да прихвати идејни оквир америчке експерименталне музике. И док су модернистички композитори отворено исмевали Кејџа, његови ставови су, према наводима Андраша Вилхајма (András Wilheimu), проналазили пут до уметника заинтересованих за перформанс арт средином шездесетих, још пре оснивања Новог музичког студија у Будимпешти 1970. Многи од њих су прве упуте о Кејџу добили на приватним окупљањима које је приређивао композитор Ласло Вег. Међу њима су били и уметници Габор Алторјај и Тамаш Сентјоби, који су се управо преко Кејџа окренули хепенингу и флуксусу.

На Барток семинару у Сомбателу, јула 1986. године, Кејџ је извео *Empty Words* и снимио *Thirty Pieces for Five Orchestras*.⁵⁹⁵ Треба поменути и Кејџову посвету композиције *Four4* (1991) мађарском ансамблу ударалки *Амадинда (Amadinda)*, као и посвету једне од последњих композиција – *Eighty*, мађарском музичару и теоретичару Андрашу Вилхајму.

Кејџ је најкасније стигао у Совјетски Савез, и то захваљујући залагању пијанисте Александра Ивашкина.⁵⁹⁶ Годину и по пре пада

флукус уметник близак Кејџу, одржао је у Галерији *Фоксал* предавање с кејџовским импликацијама о томе да уметник мора најпре да промени/утиша свој его како би могао да мења уметност. Ова изјава је потом истакнута на зиду галерије, те се претпоставља да је Портум управо у овом предавању нашао инспирацију и охрабрење да јавно изведе свој рад.

⁵⁹⁵ У једном од својих интервјуа Кејџ се присећао овог догађаја: „Био сам у Мађарској и снимали су са оркестром на челу са Утвршт Патер (Utverst Pater) и када се проба завршила он је питао 'Хоћемо ли да наставимо? Или да станемо?'. И оркестар је једногласно одговорио 'Настављамо'. Иако је то био комунистички оркестар и они су за то били плаћени, били су вољни да наставе, као ниједан оркестар у Америци.“ John Dilberto, „Conversations with Cage“, *Electronic Musician*, March 1988. www.emusicians.com

⁵⁹⁶ Према наводима овог пијанисте, Кејџова збирка *Silence* стигла је у Совјетски Савез приликом посете Булеза или Луиђија Нона. Бројна авангардна литература налазила се у приватној библиотеци Едисона Денисова, док су многе партитуре остале закључане у

Берлинског зида, маја 1988. Кејџ је гостовао на Трећем међународном музичком фестивалу у Москви (тадашњем Лењинграду) у организацији Омладинске комисије Удружења совјетских композитора.⁵⁹⁷ Реакције публике биле су подељене. Сећајући се ове посете и получасовне верзије *Music for...* у извођењу чланова Ансамбла Бољшој театра, Кејџ наводи како га је нервирало што су „неки људи у публици, очигледно да би се бунили због дужине дела, почели да аплаудирају пре него што се извођење завршило“.⁵⁹⁸

Оно што се може закључити на основу датог „узорка“ јесте то да је Џон Кејџ имао много већи утицај изван „чисте“ музике, односно у домену неоавангардних (извођачких) пракси у којима су радикални приступи стварању уметничког дела водили наглашавању отворености, мултимедијалности, процесуалности уметничког геста, једноставности акције која почива на потпуном одсуству експресије, а у функцији померања уметничког чина од репрезентације/представљања ка перформативу. Ови налази заправо потврђују тезу да су Кејџови курсеви у Новој школи за социјална истраживања били важни за даљу дисеминацију његових принципа управо преко мреже америчких и европских уметника. Широка мрежа актера на америчкој неоавангардној сцени, међусобна сарадња на заједничким пројектима доприносили су мноштвености деловања/превођења експериментализма, које према Латуровој теорији мреже-актера, подразумева „однос који не преноси каузалност већ доводи до коегзистенције два медијатора“.⁵⁹⁹

Ако имамо у виду шок који је у редовима европских композитора изазвао његов наступ на Летњим курсевима за нову музику у Дармштату 1958, не изненађује непријатељство које су према њему гајили (а преко

библиотеци Моксовског конзерваторијума све до раних шездесетих година. Alexander Ivashkin, „John Cage Remembered“, in: *The Freedom of Sound...*, op. cit., 168.

⁵⁹⁷ Био је то одговор на Фестивал совјетске музике *Making Music Together*, организован у Бостону марта исте године.

⁵⁹⁸ Kenneth Silverman, op. cit., 164.

⁵⁹⁹ Bruno Latour, *Reassembling The Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005, 108.

њега и према америчкој музици у појединим случајевима) многи европски композитори, којима је европска авангарда била много ближа. Експериментализам у европској музици био је повезан с технолошком „револуцијом“ и развојем експерименталних студија. Кејџ је био означитељ западне културе, најснажнија инкарнација авангарде у музици, концепције „смрти аутора“ која је остала страна европским композиторима, другим речима, његова уметност била је *израз* многих ствари према којима су европски композитори често имали негативан став. А можда највише од свега, композиторима је било тешко да прихвате композициони поступак лишен интенције, који се своди на неку врсту обрасца на ком је могуће извести једино низ формализованих операција. Несубјективизам кејџовског типа и смисаоно пражњење музичке структуре тешко су се „примали“ у источноевропској музици. Како истиче историчарка уметности Џулија Робинсон: „Пошто је индетерминизам представљао једно од најрадикалнијих ’онечовечења’ [онемужевљења/ unmannings] композиције у модерној музици, услови који ће га учврстити морали су да буду ригорозни и луцидни (lucid), а публика нова, широкоумна и пријемчива“.⁶⁰⁰

Дубљим увидом добила би се свакако много јаснија слика о томе где су постојали афинитети према кејџовском експериментализму, а где суштински преображавајући упливи. Такође, не треба изгубити из вида да уметницима који су изводили концептуални заокрет у овом региону Кејџ није био једини узор. Ту су свакако и композитори дармштатског круга, а с обзиром на временску дистанцу, и многи Кејџови наследници, концептуални уметници, флукус уметници, итд. Па ипак, можемо се сложити са ставом кустоскиње будимпештанске изложбе Каталин Секел (Katalin Székely) да је прихватање Кејџових начела служило као „лакмус папир за тестирање културне отворености“⁶⁰¹ у источноевропским

⁶⁰⁰ Julia Robinson, „John Cage and Investiture: Unmanning the System“, in: *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*, op. cit., 103.

земљама од шездесетих година па надаље. Кејцови концепти случаја и индетерминизма у источноевропском контексту изједначавани су с концептом слободе, и то не само у уметничком смислу. Кејц је стога био важна референтна тачка за уметнике који су преиспитивали концепт ауторства, уметничког дела, који су одбијали да се повинују притиску официјалне културне политике. Тиме што је уздрмао читав идеолошки хоризонт уметности модернизма, он је, дакле, много више утицао на укупну уметничку и интелектуалну климу. У том смислу, Кејцово прекорачење хладноратовске границе и деловање у ширем контексту првенствено треба разумети у светлу његовог уметничког и идеолошког авангардног „предводништва“.

⁶⁰¹ „Foreword”, in: *The Freedom of Sound...*, op. cit., 11.

5.2 Кејцова гостовања у Југославији

У блоковском, хладном свету, у ком је постојао јаз између Истока и Запада, Социјалистичка Федеративна Република Југославија била је нешто *између*. Као својеврсна „напуклина“ у Берлинском зиду, географски наслоњена на Гвоздену завесу, али зато отворена према Западу, Југославија се налазила између два културна конструкта и две различите визије друштва – социјалистичког и либерално-капиталистичког. Захваљујући статусу несврстане социјалистичке државе Југославија је била релативно либерална земља. За разлику од других источноевропских комунистичких земаља, њене границе нису биле затворене и могло се слободно путовати. Уметност и теорија са Запада сразмерно брзо су стизале у Југославију.

Током седамдесетих и осамдесетих година забележен је интензиван дијалог југословенске и српске уметности са европском и светском уметношћу и културом. Тако су, на пример, међународни фестивали, пре свих Музички бијенале Загреб (1961) и Битеф (Београдски интернационални театарски фестивал; 1967), као и институције попут Студентског културног центра и Музеја савремене уметности у Београду (1965) представљале мост између Истока и Запада, тачке сусрета и размене информација између два света и места суочавања са европском и америчком авангардном уметношћу. Управо се преко ових институција, својеврсних *documentum temporis* бурног превирања у савременој уметности, одвијало прихватање Кејцовог експериментализма. Оно је, у извесној мери, утицало и на стварање отвореног и неконзистентног света авангардне уметности/музике у Југославији у другој половини седамдесетих година, али које, чини се, не одговара значају који је Кејц имао као водећи експонент експерименталне парадигме и један од најутицајнијих уметника у XX веку. Након суочавања с музичком авангардом на фестивалима савремене музике у Југославији, али и одласцима на европске манифестације (нпр. Варшавску јесен),

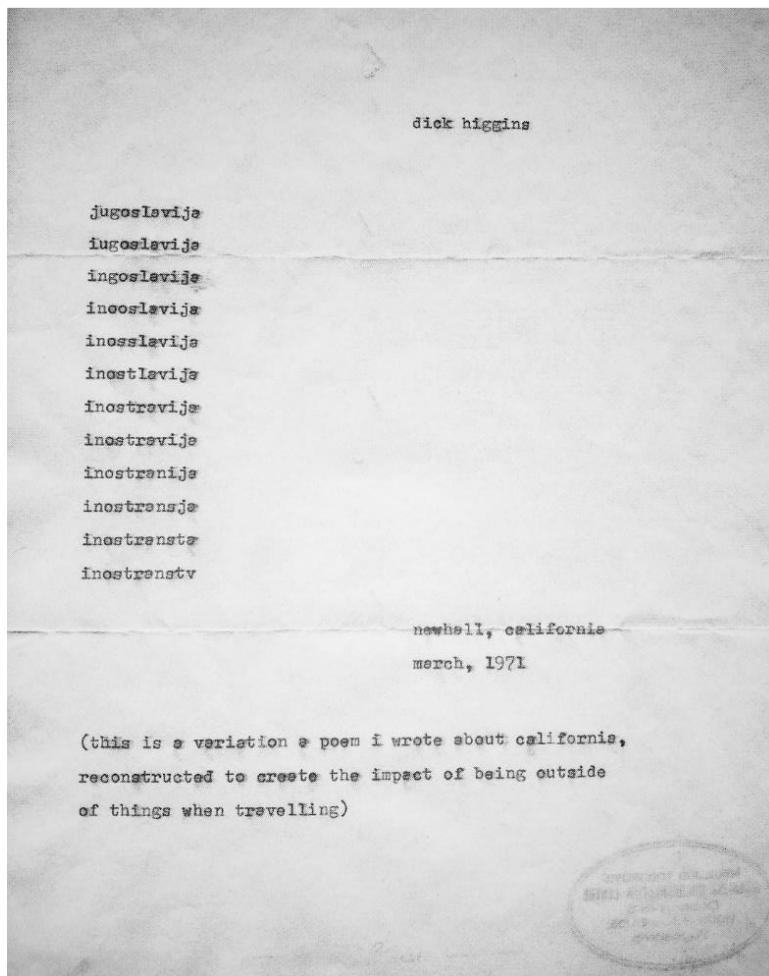
југословенски композитори су од шездесетих година почели у својој композиторској пракси да испитују применљивост авангардних процедура и техника, и да усвајају оно што је највише одговарало њиховим композиторским хабитусима (серијализам, алеаторка, електронска музика, итд.).⁶⁰²

Разматрање експериментализма из перспективе југословенске периферије показује комплексне односе између локалне, европске и америчке уметности. Рецепција америчког експериментализма била је најинтензивнија од средине седамдесетих до средине осамдесетих, и може се препознати, као и у земљама с друге стране Гвоздене завесе, у низу пракси које су се одвијале на маргинама *mainstreama* и доминантних умерено модернистичких наратива – на пољу неоавангардних утопијских програма, проширених медија и музичког минимализма. Поменимо, на пример, да су домаћи аутори успостављали контакте и са припадницима флукус покрета. Бранко Вучићевић (1934–2016), сценариста, филмски критичар и преводилац, први је из Југославије успоставио контакт с Мачунасом 1966 године.⁶⁰³ Вучићевић је чак вођен као члан Флукуса, те је тако био заступљен на изложби *Флукус Исток. Флукус мреже у Централној Источној Европи* која је обишла неколико европских градова (2007–2010). Песник и творац сигнализма Мирољуб Тодоровић био је у контакту с флукус уметницима посредством мејл арта, којим се бавио око 1970. Тодоровић је текстове и радове флукусоваца објављивао у часописима и књигама, а у Примеру 12 дата је Хигинсова песма *Југославија* из 1971.

⁶⁰² Cf. Mirjana Veselinović, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas...*, op. cit; Тијана Поповић-Млађеновић, „*Differentia specifica – из композиторске праксе у Београду, Prolegomena (1); Genus proximum. Intentio (2); Differentia specifica.* Музички језик (3)“, *Музички талас*, 1995, II, 4–6, 28–40; 1996, III, 1–3, 36–52; 1996, III, 4, 18–49.

⁶⁰³ У неоавангардном часопису *Рок* (бр. 1, 1969) Вучићевић је приредио блок о Флукусу (садржао је партитуре Фајна, Патерсона, Књижака, Брехта и др.), а потом је превео блок флукус текстова у књизи Боре Ћосића *Mixed media* (1970). Прво излагање флукус уметника одржано је у галерији СКЦ-а 1972. године. Cf. *Fluksus u Beogradu*, katalog izložbe, Dejan Sretenović, autor izložbe i urednik kataloga, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 2014.

Пример 12: Дик Хигинс, *Jugoslavija*, 1971.⁶⁰⁴



Уколико пак експерименталну музику разумевамо у ширем смислу, као хетерогену и отворену категорију која се не може подвести под одређене дисциплинарне оквире, као „било шта што значајно одступа од норми датог времена“,⁶⁰⁵ тада бисмо могли дискутовати о сродним поетичким елементима у стваралаштву Дубравка Детонија (р. 1937), Владана Радовановића (р. 1932), Ернеа Кираља (Ernö Király; 1919–2007). Радовановић је у својим теоријским радовима сагледавао Кејцову

⁶⁰⁴ Архива Мирољуба Тодоровића, Историјски архив Београда. Хигинсова песма објављена је у часопису *Сигнал*, бр. 19–20, 1999.

⁶⁰⁵ Virginia Anderson, „British Experimental Music after Nyman“, in: *Tomorrow Is the Question*, op. cit., 159.

поетику, али она није била импулс за његово стваралаштво.⁶⁰⁶ Увођење и примена разнородних медија код Радовановића у функцији је постизања што веће интегрисаности и синергије медијских „линија“, што су опречна начела у односу на Кејцов концепт вишеструкости и симултане несимултаности. У појединим делима хрватског композитора и пијанисте Дубравка Детонија, који је 1970. сарађивао с Кејцом као његов асистент на Festival d'Automne à Paris, могу се уочити елементи Кејцове авангарде (мултимедијална сценска фантазија *Le voix du silence*, 1972; *Бајка* за глас, камерни ансамбл и електронику 1973; *Музика или трактат о сувишном*, 1973; *Гимнастика за групу*, 1974; *Hommage à Cage(l)*, 1977). На трагу Кејцове авангарде, Детони у овим радовима даље истражује нове односе између звука, покрета, сцене, гласа... Године 1970. Детони је окупио групу истакнутих уметника и основао Ансамбл ACEZANTEZ (Zagreb Ensemble of the Venter for New Tendencies).⁶⁰⁷ Током првих седам година деловања овог ансамбла кејцовски корени били су веома јаки. Према композиторским речима, прве године рада Ансамбла имале су одлике „sveopćeg, histeričnog nesemantičnog apela“, а музика је за његове чланова била „kejdžovska sveopćost zvučanja: i korak i stvar i grimasa su zvuk“.⁶⁰⁸

Трагајући за одговорима како је изгледао први сусрет Кејца и југословенске публике, најпре ћемо се осврнути на његова гостовања на Загребачком музичком бијеналу.

⁶⁰⁶ Детаљније: Mirjana Veselinović, *Umetnost i izvan nje. Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Matica srpska, Odeljenje za scenske umetnosti i muziku, 1991.

⁶⁰⁷ Уметнички профил групе, у којој се током четири деценије рада измењало неколико генерација извођача, одликује непрестано истраживање нових односа између звука, покрета, сцене, гласа, слике, светла... На његовом репертоару су дела хрватских композитора (Д. Детони, М. Келемен, Б. Сакач, Ж. Бркановић), као и радови Џ. Кејца, Е. Брауна, К. Вулфа, Ј. Берија, К. Кардјуа, Џ. Брехта, В. Глобокара, Е. Кираља, М. Савића, М. Лазарова Пасхуа, В. Тошића...

⁶⁰⁸ Dubravko Detoni, *Ensemble ACEZANTEZ since 1970*, Zagreb, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 1999, 20.

5.2.1 Џон Кејџ на загребачком Музичком бијеналу (1961, 1963, 1985)

На првом Музичком бијеналу у Загребу 1961. године, поред музике европских авангардиста, Штокхаузена, Кагела, Булеза и Месијана (Olivier Messiaen), југословенска публика је први пут слушала Кејџову музику,⁶⁰⁹ а сâм композитор потом је два пута гостовао на овом фестивалу: 1963. и 1985. године. Амстердамски лист *Het Parool* назвао је други Бијенале (1963) „фестивалом двају светова” на коме се, захваљујући географском положају и политичком смеру земље приређива, одвијао широк сусрет Истока и Запада, али и на коме су савремена дела постављала тескобна питања нашој епохи.⁶¹⁰ Управо су на другом Бијеналу, поред Игора Стравинског, Витолда Лутославског (Witold Lutoslawskog), чланова Московске филхармоније, гостовали Џон Кејџ и Дејвид Тјудор. Кејџ је на поноћном концерту експерименталне музике, 11. маја 1963. дириговао Инструменталним ансамблом Музичког бијенала Загреб.⁶¹¹ Чак је и аустријска штампа извештавала да је југословенска публика била веома отворена за Кејџове музичке експерименте, за разлику од конзервативне бечке публике која је, недељу дана раније, овог уметника дочекала с подсмехом, без разумевања за најновија стремљења у музици.⁶¹² Како је писао бечки *Форум*, „geografски положај i политички smjer zemlje priređivačice omogućili su da se u isto vrijeme obuhvata Zapad i Istok, a da se težište ipak prikloni prikazima zapadnog muzičkog stvaralaštva“.⁶¹³

⁶⁰⁹ На концерту који је одржан 20. маја 1961. пијаниста Дејвид Тјудор и Ensemble für Neue Musik из Келна, под управом Маурисија Кагела, извели су Кејџов *Concert for Piano and Orchestra*.

⁶¹⁰ Билтен, бр. 23, Music biennale Zagreb, 1965, 27–28.

⁶¹¹ На програму су, поред Кејџових, била и дела Кристијана Волфа и Тошиа Ишијанагија (Toshi Ichianagi). Cf. *The Music biennale Zagreb 1961–2001*, op. cit., 52.

⁶¹² Архив Југославије, F-276, 1964, „Pozorište, balet i muzika“. Према: Radina Vučetić, *Koka-kola socijalizam*, Београд, Službeni glasnik, 2012, 279. Претпоставља се да је Кејџ учествовао на семинару *The Composer and Technical Means* Интернационалног музичког центра у Бечу, под покровитељством Унеска. Cf. *The Freedom of Sound*, op. cit., 38.

⁶¹³ Cf.: Radina Vučetić, op. cit., 278–279.

Програми Бијенала током шездесетих година нису имали неку посебну концепцију. Основна идеја била је да се надокнади недостатак информација о музици XX века, која је већ сматрана „класичном“. Тако је бијеналска публика из новопристиглих информација (електронска музика, серијализам, алеаторика) узимала оно што је највише одговарало њеном естетском хабитусу. Бурне реакције, посебно у медијима, како истиче музиколог Никша Глиго (р. 1946), још се нису истраживале ни анализирале. Бијенале је имао и своје противнике, на пример у Стјепану Шулеку (1914–1986), који је био професор композиције Милку Келемену, оснивачу овог фестивала. И Кејцова музика, која је и данас означитељ (опасне) крајности, наишла је на отпор академског и музичког естаблишмента.⁶¹⁴ У анкети спроведеној после првог Бијенала у часопису *Звук* стручна јавност није показала превише разумевање; негативне критике Предрага Милошевића (1904–1988) или Влада Милошевића (1901–1990) схватљиве су из перспективе њихових неокласичних композиторских поетика, као и рецимо лоши утисци музиколога Јосипа Андреиса (1909–1982) и Стане Ђурић-Клајн (1905–1986). Будући да је ово био први сусрет с Кејцовом музиком, реакције су биле очекиване.⁶¹⁵ Ако имамо у виду и недостатак стручне литературе о савременој музици, јасно је да ће Кејц још неко време бити *enfant terrible* у музичким и универзитетским круговима.

⁶¹⁴ Драгутин Гостушки управо замера Бијеналу због тога што „тако драгоцен институција као што је Бијенале све више служи једној ствари која је све мање општа ствар. Институција која ужива подршку целе наше културне јавности, која инкасира пуну моралну и финансијску помоћ Загреба на велику част овог града – данас више не репрезентује [...] широку културу, високу техничку спремност, озбиљност односа према уметности, поштовање светских стилских стандарда. Све је то галантно стављено на жртвеник једној кисти интернационалних културних анархиста који руше све што има изглед стабилности.“ Гостушки је посебно оштар према Кејцу: „видео сам авангардисте који су му дивље звиждали, сагласни у том моменту са примитивцима који нису ништа схватили. [...] Пустимо да Французи, Немци, Италијани, Американци уништавају своје традиције ако им изгледа неопходно. За њих је то гневна, нестрпљива и немилосрдна реакција на сопствену прошлост, дакле један пре свега афективан однос који не само што за нас није обавезан, већ за који очигледно немамо искрене инспирације.“ Драгутин Гостушки, „Криза лажног прогреса. Естетски и етички профил музичке авангарде на Загребачком бијеналу“, емитовано на Трећем програму радио Београда, 19. јун 1967.

⁶¹⁵ „Prvi muzički Vijenale u Zagrebu”, *Zvuk*, 49–50, 1961, 480–510.

С друге стране, чланови уметничке групе *Горгона*⁶¹⁶ спремније су прихватили кључне концепте Кејдове поетике. У раду ове групе проналазимо специфичну естетику тишине, која је, према Јеши Денегрију, била „jedna vrsta specifične izražajne strategije“. ⁶¹⁷ Кејд се током боравка на Другом бијеналу дружио с члановима ове уметничке групе и посећивао њихове атеље. Према наводима Никше Глига, посебно се дивио *Сивој површини* и *Белој површини* Маријана Јевшовара (1922–1998).⁶¹⁸

Музиколог Никша Глиго упознао је Кејда 1972. на фестивалу *Pro Musica* у Бремену, а њихово пријатељство потом је довело до тога да на 13. Музичком бијеналу (1985) Кејд борави као „composer in residence“. ⁶¹⁹ Поред осталих Кејдових дела које је извео *Ansambl Zeitgeist* (21. маја), ученици загребачких музичких школа премијерно су, 19. маја 1985, на свим јавним помоћним просторима зграде „Ватрослав Лисински“ извели наруџбину МБЗ-а *A Collection of Rocks*, ⁶²⁰ дело које у потпуности афирмише Кејдове принципе друштвене кохезије и неполитичког заједништва. Кејд је учествовао и на симпозијуму *Складатељске синтезе осамдесетих*, који је био организован у оквиру овог фестивала. ⁶²¹

⁶¹⁶ Повезани у неформалну групу *Горгона*, сликари Јулије Книфер, Јосип Ваништа, Маријан Јевшовар и Ђуро Сеџер, историчари уметности Димитрије Башичевић Мангелос, Матко Мештровић, Радослав Путар, скулптор Иван Кожарић и архитекта Миљенко Хорват, са својим ставовима блиским антиуметности деловали су у Загребу између 1959. и 1966. године. Ови уметници занимали су се за неодадаизам, флуксус, хепенинг и источњачку филозофију.

⁶¹⁷ Јеша Денегри, „Друга линија – послератне године“, *Treći program*, 58, 1983, 82–83.

⁶¹⁸ Nikša Gligo, „Između savremenosti i avangarde. Muzički Biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe“, у: *Muzički biennale Zagreb 1961–2001*, op. cit., 22.

⁶¹⁹ Глиго је од средине седамдесетих учествовао у организацији Музичког бијенала на различитим позицијама, као уметнички директор, програмски секретар, директор програма.

⁶²⁰ Детаљније о овом делу видети: Nikša Gligo, „Kakvo glazbeno djelo predstavlja *Zbirka kamenova* Johna Cagea? – Doprinosi determinaciji djela u eksperimentalnoj glazbi“, у: *Zvuk – znak – glazba...*, op. cit., 81–103.

⁶²¹ На овом скупу су, између осталих, суделовали и композитори Јанис Ксенакис, Дитер Шнебел, Винко Глобокар, Владан Радовановић, као и музиколози Хајнц-Клаус Мецгер, Кит Поттер (Keith Potter), Мирјана Веселиновић-Хофман, Никша Глиго. Cf. John Cage, „A Collection of Rocks/Introduction: Keith Potter“, у: *Skladateljske sinteze*

5.2.2 Џон Кејџ и Трупа Мерса Канингема на Битефу 1972.

Оснивање Бијенала, Битефа или Бемуса (1969) несумњиво је било политички чин. Иницијатива да се ове уметничке институције оснују одговарала је властима као пример отварања према свету, који је у Југославији, као земљи самоуправног социјализма, био могућ. Музичке институције попут Бемуса неговале су модернистички извођачки канон, и тада још нису биле спремне за Кејџов експериментализам. И док су 1972. године на четвртом Бемусу наступали совјетски виолиниста Леонид Коган, Берлинска филхармонија под управом Херберта фон Карајана (Herbert von Karajan), на другом по реду београдском Џез фестивалу гостовали Дизи Гилеспи (Dizzy Gillespie) и Реј Чарлс (Ray Charles), на шестом Битефу, фестивалу „нових театарских тенденција”,⁶²² који је за позориште значио оно што је Музичко бијенале значило за музику, наступила је Балетска трупа Мерса Канингема, заједно с композиторима ове трупе: Кејџом, Тјудором и Гордоном Мамом (Gordon Mumma).⁶²³

На основу документације сачуване у архиви Битефа могуће је реконструисати ток дешавања овог гостовања, које је остало у сенци Кејџових наступа на загребачком Бијеналу. Канингемова трупа једна је од првих балетских састава које су гостовале на Битефу,⁶²⁴ а београдска и југословенска штампа са знатном је пажњом пратила њихов боравак

osamdesetih/Compositional Syntheses of the Eighties, Marija Božić and Eva Sedak (ur.), Zagreb Music Biennale, 1985, 43–53, 155–165.

⁶²² Битеф се у периоду Хладног рата одликовао ширином и провокативношћу избора представа. Поменимо, на пример, гостовања *Living Theatre* 1967, *La Mama* 1968, извођење Гласове (Glass) и Вилсонове (Wilson) опере *Einstein on the Beach*, 1976.

⁶²³ На европској турнеји 1972. године, која је трајала осам недеља, Трупа је пре Београда гостовала у Ирану (Фестивал *Shiraz-Persepolis*), на Бијеналу у Венецији, а после Београда је наступала на Варшавској јесени, затим у Келну, Лондону, Бремену, Греноблу, Паризу... Поред Канингема, на турнеји су били следећи плесачи: Каролин Браун (Carolyn Brown), Сандра Нилс (Sandra Neels), Валда Сатерфилд (Valda Setterfield), Мег Харпер (Meg Harper), Сузана Хејман-Чафи (Susana Hayman-Chaffey), Нанет Хасал (Nanette Hassall), Барбара Лајас (Barbara Lias), Даглас Дан (Douglas Dunn), Јулисис Дав (Ulysses Dove), Крис Комар (Chris Komar), Брајнар Мел (Brunar Mehl). Cf. *Šesti Bitef*, Bilten br. 4, 1972.

⁶²⁴ Током осамдесетих година, границе између драмског и плесног театра још више се замагљују, те ће на Битефу гостовати и Пина Бауш (Pina Bausch) и други балетски играчи.

(Слика 4). О догађају су извештавали и инострани критичари из позоришних часописа *Plays and Players* (Лондон), *Il drama*, *Sipario* (Италија), који су присуствовали фестивалу.



Слика 4: Џон Кејџ, Мерс Канингем и Мира Траиловић на 6. Битефу (сниматељ: Миодраг Стошић)⁶²⁵

Трупа Мерса Канингема наступала је три вечери. У Музеју савремене уметности, 17. септембра, извела је *Museum Event*⁶²⁶ са учешћем живе

⁶²⁵ Архива Битефа, Историјски архив Београда

⁶²⁶ Концепт ове представе проистекао је из наступа одржаног у Берлинском музеју XX века, на турнеји 1964. године. Простор је био окружен публиком са три стране и није се могао сценски опремити нити адаптирати према конвенционалном распореду музичара, расвете, завеса, улаза, излаза... На овом концепту трупа је потом заснивала представе под називом *Event*, које коначну форму добијају тек када извођачи виде простор, а одржаване су у гимнастичким халама, студентским зградама и другим просторима који се користе за спортске приредбе и друге студентске активности. Декор је прављен од предмета који се затекну на лицу места. *Догађаји* садрже плесове с репертоара трупе, а често се измишљају и нови покрети за одређени наступ. У њима нема пауза нити програмских објашњења.

електронике.⁶²⁷ О овом догађају извештавао је и лондонски *Evening Standard*: „плесачи су се сагласно кретали међу скулптурама и сликама најбољих савремених југословенских уметника, док је Кјеџов суздржани међупланетарни звук деловао као одјек и контрапункт покрета тела“.⁶²⁸

Друге вечери, у Атељеу 212, Трупа је извела представу *Canfield*. Као музичка основа послужила је композиција Паулине Оливерос посвећена Николи Тесли (*In Memoriam: Nikola Tesla. Cosmic Engineer*, 1969). Ова представа се издваја не само по томе што је понела награду жирија⁶²⁹ шестог Битефа него и због тога што су Кејџ, Тјудор и Мама у њу уврстили *конкретне* звукове неколико Теслиних апарата које су претходног дана снимили у Музеју Николе Тесле.⁶³⁰

Трећи наступ,⁶³¹ 19. септембра у Атељеу 212, састојао се од три плеса: *Rain Forest*,⁶³² *Signals*,⁶³³ *TV Rerun*.⁶³⁴ Представу *TV Rerun* одликовала је једна „ексклузивност“ – играчи су на сцени били опремељени радио-одашиљачима (telemetry-accelerometer belts), чије су звукове Кејџ, Мама и Тјудор обрађивали и емитовали у гледалиште.⁶³⁵ У извођењу су учествовали редитељи Арсеније Јовановић (р. 1932) и Божидар Николић (р. 1942), који су са филмским камерама „шетали“ међу

⁶²⁷ У програму се међу именима музичара наводе Кејџ, Тјудор и Мама. Као уметнички саветник потписан је Џаспер Џонс.

⁶²⁸ „A Strange, Strange Night in Belgrade“, *Evening Standard*, September 22, 197. Cf. Carolyn Brown, *Chance and Circumstances: Twenty Years with Cage and Cunningham*, Northwestern University Press, 2009, 580.

⁶²⁹ Жири у саставу Јован Христић, Душан Макавејев, Миодраг Павловић, Зоран Радмиловић, Владимир Стаменковић, Љуба Тадић и Богдан Тирнанић донели су одлуку да се награде 6. Битефа равноправно доделе још двама представама: *Торквато Тасо* у извођењу Schaubuhne am Halleschen Ufer (Западни Берлин) и *Орестија* у извођењу Teatra Tuscolano (Рим).

⁶³⁰ Cf. „Уметност као промена свести“, разговор с Џоном Кејџом водио Филип Филиповић, *Књижевна реча*, 233, 10. мај 1984, 20.

⁶³¹ Представи је присуствовао и амерички амбасадор. Иначе, турнеју ансамбла дотирала је америчка влада.

⁶³² Музичку основу чинила је истоимена Тјудорова композиција из 1968; сценографија: Енди Ворхол; учествује шест играча; трајање: 21 минут.

⁶³³ Музику су припремали Кејџ, Тјудор и Мама: *3rd week of September*; осветљење: Ричард Нелсон (Richard Nelson); број играча варира до шест, трајања: 15–20 минута.

⁶³⁴ Музика Гордона Мама (*Telepos*), декор: Џаспер Џонс, осветљење: Ричард Нелсон.

⁶³⁵ Cf. Gordon Mumma, „From Where the Circus Went“, in: James Klosty (ed.), *Merce Cunningham*, New York, Saturday Press Review, E.P. Dutton, 1975, 69.

играчима на самој сцени.⁶³⁶ Иако концепција ове представе предвиђа учешће камера на сцени, до београдског извођења Трупа то није била остварила. Тако је ова представа најављивана као „ТВ деби у светским размерама“:

Arsa Jovanović, večeras u svojstvu TV reditelja, imaće uzbudljiv dan: Balet *TV progon* (ili u originalu *TV Rerun*) – kaže on – specijalno je namenjen filmskim kamerama, ovog puta uz muziku Gordona Mame, a u scenografiji poznatog američkog slikara Džaspera Džonsa. Posebnu draž večerašnjeg posla predstavlja saradnja sa kompozitorom Mamom i koreografom Kaningemom, koji su odavno predvideli da se TV kamere direktno uključe u baletsku igru na sceni. Međutim, to dosad nisu ostvarili. Otud sam i kod njih primetio uzbuđenje, što i nije čudo, jer nikad jedna 'živa' kamera, koja direktno snima, nije 'šetala' među играчима. [...] Koreografija je fiksirana i svaka balerina i играч znaju šta će raditi, što sa mnom nije slučaj. Doduše, upućen sam u balet *TV progon*, ali samo na osnovu skica. I zato: prvo što me plaši – neće li se neki učesnik sudariti na sceni sa kamerom? [...] Balerine i играчи opremljeni su radio-odašiljačima, čije zvuke, preko centralnog prijemnika, obrađuje Gordon Mama i, zajedno sa svojim saradnicima, emituje u gledalište. Sudeći po ozbiljnosti koju je sinoć pokazala trupa Mersa Kaningema, ni večerašnje treće, i poslednje večere neće ići ka jeftinim i konvencionalnim efektima.⁶³⁷

Ова представа је снимана за југословенску телевизију али снимак, нажалост, није сачуван. Међутим, да ипак постоји неколико кадрова сазнали смо пратећи трагове на које је указао редитељ Слободан Шијан у тексту „Домаћи филмови Вукице Ђилас“, у својој књизи *Филмус*.⁶³⁸

⁶³⁶ Intervju s Arsenijem Jovanovićem, *Šesti Bitez*, Bilten br. 5, 19.09.1972.

⁶³⁷ Ibid. Према сведочењима Арсенија Јовановић, забележен је још један снимак Кејцовог самосталног наступа у Музеју савремене уметности, који је емитован на ТВ Београд септембра 1972. Управо је Јовановић снимао Кејцову импровизацију у којој је као звучне изворе користио предмете и музејске експонате. Имејл преписка са А. Јовановићем.

⁶³⁸ Slobodan Šijan, „Domaći filmovi Vukice Dilas“, у: *Filmus: priče o filmu*, Beograd, Službeni glasnik, 2015, 203–211.



Слике 5–7: Вукица Ђилас, *Home Movies*, фотограм из ролнице #10, (Кејд и чланови Канингемове групе у Музеју савремене уметности, 1972)⁶³⁹

⁶³⁹ Архива Академског филмског центра, Дом културе „Студентски град“, Београд.

Наиме, Вукица Ђилас (1948–2001) је двадесетак година снимала тзв. *home movies*,⁶⁴⁰ „дневничке записе“ који садрже бројне исечке из њеног живота, са путовања, гостовања филмских звезда, фрагменте с битефовских представа, а међу њима се налазе и кратки сегменти са представа Канингемове трупе. Свега неколико секунди трају кадрови у којима из непосредне близине видимо плесаче и Кејџа у цинсу како „свира“ на ролетнама у Музеју савремене уметности, а потом и сегмент с представе *Rain Forest* у Атељеу 212, где се виде сребрни облаци у сценографији Ендија Ворхола (Слике 5–7). И мада „munjevito proleću ispred očiју као ukradeni komadići duše“,⁶⁴¹ ови кратки кадрови врло су интензивни у дочаравању атмосфере тога времена.⁶⁴²

Гостовање Канингемове трупе на Битефу, као и сви пропратни елементи јавног доживљаја овог дешавања (дочек, медијска пажња) показују да је Београд био свестан актуелних уметничких токова. Неколико месеци пре почетка Битефа, Канингем је у листу *Борба* најављиван као „vođa najpopularnije moderne američke baletske trupe“.⁶⁴³ Позоришна и музичка јавност долазак Канингемове трупе ишчекивала је с нестрпљењем и радозналошћу и због његовог музичког директора:

Pred samu ponoć, umesto u 19.30 h, stigao je na beogradski aerodrom slavni američki koreograf Merce Cunningham sa svojom trupom među kojima se nalazio i veliki inovator moderne muzike i bliski Marceov saradnik John Cage. [...] Trupa dolazi iz Venecije gde je na Trgu svetog Marka davala svoju predstavu *Događaj*, pored jedne predstave u pozorištu *La Fenice* u okviru Bijenala.⁶⁴⁴

⁶⁴⁰ Вукица Ђилас је те филмске записе снимала осмомилметарском камером, инспирисана сличним филмовима Џонаса Мекаса (Jonas Mekas), кључне фигуре америчке андерграунд сцене.

⁶⁴¹ Slobodan Šijan, op. cit., 208.

⁶⁴² О вредности ових записа Шијан је записао, између осталог и следеће: Па чак и када nestanu последњи сведоци снимљених догађаја и особа, ове сличице ће можда још постојати као део нечијег живота у будућности, живота њихових гледалаца на које су оставили utisak. Taj veliki zadatak za ovu kulturnu čaršiju obavljala je Vukica Đilas beležeći neumorno svoj život sa umetnošću, montirajući sličice iz života sa slikama umetnosti i događaja oko nje.“ Ibid.

⁶⁴³ R. D., *Borba*, 18. avgust 1972.

⁶⁴⁴ Šesti Bitef, Bilten br. 3, 17.09.1972.

Као и на Бијеналу, реакције су биле веома опречне, од отвореног негодовања и напуштања представа, до одушевљеног пријема.⁶⁴⁵ Поједини критичари писали су да је разговор Кејца с гледаоцима био можда и занимљивији од оног на позорници,⁶⁴⁶ а дугогодишњи хроничар Битефа Владимир Стаменковић истакао је да је Б. Битеф остао „без узбудљивих представа“, те да је то био „Битеф узбудљивих разговора, али пре свега Битеф једне узбудљиве личности: Цона Кејца“.⁶⁴⁷ Хрватски новинар *Вјесника* Давид Форетић дао је можда најбољи приказ онога што је Кејц заправо радио у Музеју.

[...] gledaocima u istočnom djelu velike dvorane mnogo veći spektakl od baletskog pružio je čovjek u farmerskom odijelu bujne, prosijede brade. On je došao pred početak nastupa s malom sklopivom stolicom pod miškom, rasklopio je i rasprosto po njoj arak papira. Gledajući u tu „partituru“, on je neovisno o onome što su plesači izvodili počeo proizvoditi zvukove: prišao je jednoj roletni polako je podigao a zatim je spustio uz zaglušujući tresak, zatim je lagano pristima prelazio po prozorskom staklu, potom je malo pojačao zvuk prelazeći po staklu gumicom, uzeo je svoju stoličicu i njenim metalnim nožicama škripao po kamenom podu, i onda sve iznova. [...] Radio je to s neskrivenim mirom i uživanjem, s vremena na vrijeme zapalio bi cigaretu, zataknutu u plastični čibuk, a poslije svakog proizvedenog zvuka izvlačio bi iz džepa olovčicu i

⁶⁴⁵ Према подацима из билтена, на представама су били и Душан Радић, Зоран Христић, Драгутин Гостушки, Павле Стефановић, Јерко Денегри.

Како бележи Олга Божичковић, „реакције су штавише биле веома опречне: од отворених негодовања и тихог или бучног напуштања представа, до одушевљеног аплаудирања и правог акламирања уметника. Негде у средини између ове две крајности налази се, и то можда најбројнија, она публика коју су ове представе – збуниле.“ Како наводи ауторка, за ужи број стручњака долазак Канингемовог балетског ансамбла ишчекиван је са нестрпљењем и радозналешћу и због његовог музичког директора. „За нашег фестивалског просечног гледаоца учешће овог ансамбла на БИТЕФ-у значило је и прво свестраније обавештење о делу и личности овог музичара.“ О. Вожићковић, „Trka između igre i muzike (Susret sa američkom trupom Mersa Kaningema i kompozitorom Džonom Kejdžom“, *Politika*, 21. septembar 1972.

⁶⁴⁶ Сусрет с Кејцом, Канингемом и члановима његове трупе био је уприличен 19. септемба у 17 часова у Атељеу 212. Занимљиво је поменути да је један разговор с Кејцом одржан у кафани *Ушће* (18. септембра). У Билтену бр. 4 објављен је под називом *Живот као перманентни експеримент*. Између осталог, у њему је говорио и о *433*. „Знате моју композицију *Тишина*, и када не правим музику она је свуда, ево сада када наслоним главу на ово стакло, чујем. Проблем лежи у нашем васпитавању и образовању.“

⁶⁴⁷ Владимир Стаменковић, *НИН*, 8. октобар 1972.

beamterski pedantno 'štrihao' u svojoj partituri ono što je odsvirao. No, to mu nije smetalo da negdje pri kraju partituru raspara nadvoje – proizvedeći i time zvuk. [...] Simpatičan čudak, koji u samoj svojoj pojavi ima one luckaste širine kakva je krasila mnoge genije američkog duha, danas je priznati pionir avangardne glazbe. To je onaj kompozitor o kojem pričaju da razbija klavire i da je skladao kompoziciju bez ijednog zvuka, sazdanu od same tišine. [...] Za razliku od mnogih genija, on je u kontaktu vrlo prislan, ni izdaleka nalik na ono čudovište kakvim ga mnogi smatraju.⁶⁴⁸

У разговору с Форетићем Кејџ је описао и свој доживљај буке у Југославији, варирајући једну од својих „еколошких тема“ о прихватању свих звукова:

Iznenadio sam se kad sam poslije Venecije, u kojoj se zaista samo čuje šum motornih čamaca, razgovor prolaznika i zvonjava zvona, za koje se možemo složiti da su zaista ugodni zvukovi, koliko je buke u Jugoslaviji... (I baš tada jedna sirena s ulice razbije ustajalu rijeku šumova prometa, udari u uši...) Čujete li? Buka me prati ovdje još od dubrovačkog aerodroma, gdje mlažnjake dovode na pet metara od otvorenih vrata kavane. I što onda da radim? Morao sam sjediti tamo, premda sam želio pobjeći, i nije mi preostalo drugo nego da promijenim mišljenje o tim zvukovima, da pažljivo slušam avione. I ne mislim da mi je to povrijedilo uši. I ovdje u Beogradu promet je stalan, čitavu noć, pa sam sebe uvjerio da je to izvanredno zanimljiva glazba, da je ona uspavanka i da samo uz nju mogu zaspati.⁶⁴⁹

Културна јавност била је подељена у проценама и као да није била сасвим спремна да прими и уврсти у свој духовни видокруг експериментализам и колаборацију „на дистанци“ који је ова трупа неговала, јер их је мерила

⁶⁴⁸ Dalibor Foretić, „U svakom trenutku živimo okruženi zvukovima“, *Vjesnik*, 15. oktobar 1972. Форетић наводи и анегдоту с конференције за штампу на којој је Кејџ, кад је сазнао да Музеј тражи од управе Битефа да плати поправку ролетни после његовог наступа, приметио: „Onda bi trebalo da poprave i one na kojima nisam svirao. Već odavno nisam svirao na tako pokvarenim i raštimanim roletnama!“ Ibid.

⁶⁴⁹ Ibid.

„старим“ стандардима. Тако на пример, сарајевски лист *Ослобођење* доноси лошу критику:

Bilo je gledalaca koji su od *Događaja* Mersa Kaningema očekivali da budu događaj Šestog BITEF-a, a bilo je i takvih koji su poslije sinoćne predstave otišli kućama uvjereni da su zaista prisustvovali – događaju. Kako se navodi, ni muzika ni igra nisu bili dovoljno „provokativni“ da bi sve gledaoce zadržali na njihovim sjedištima. Zato su mnogi već poslije pola časa izvođenja napuštali salu uvjereni da se na beogradskim ulicama odvijaju mnogo zanimljiviji događaji od ovog hepeninga.⁶⁵⁰

Посебно су драгоцене сведочанства која је о овом првом сусрету београдске средине с Канинговом концепцијом игре оставио Павле Стефановић. У свом есеју Стефановић је указао на сензибилитет који су ови уметници афирмисали. Аутор тако пише о паралелизму музике и плеса, називајући Канингову трупу посебном школом модерног плеса која „brani i zastupa načelo pune samostalnosti plesa, plesa iz kojeg su elementi narativnog i literarnog karaktera sasvim izbačeni“. Плесни речник представе која је одржана у Музеју савремене уметности Стефановић описује следећим речима:

[...] nije bio osobito bogat [...] ali je zato prizvana jedna mirnoća, blagost, tiha liričnost, fina gracioznost, pokretljivost koja podseća na eleganciju ptičijeg leta, na skokove prašumskog zverinja. Čitav ovaj sistem pastelno neutralnih, bestrasnih, antiemocionalnih telesnih stavova i kretnji odvija se paralelno sa zvučnim kulisama elektro-akustičke provenijencije, jednom prozračnom sonornom draperijom koja klizi po svojoj sopstvenoj putanji uslovljenosti jednih elemenata drugima, ne oduševljavajući nikog, ne ometajući ničiju nervnu i psihičku opuštenost, među mnogobrojnim eksponatima po zidovima i podovima ćutljivog i svojevrsno rečitog muzeja na levoj obali Save u završnici.⁶⁵¹

⁶⁵⁰ M. Vujanić, *Oslobođenje*, 20. septembar 1972.

⁶⁵¹ Pavle Stefanović, „Plesovi besciljne samodovoljnosti“, *Borba*, 23. septembar 1972.

Стефановић такође не занемарује ни Кејцову естетику, истичући да се он „godinama neustrašivo, faustovski sudara sa pitanjima: ima li smisla uopšte komponovati muziku?“. ⁶⁵² Стефановић се у свом тексту осврће на музику која је пратила плес:

[...] она је у Музеју стajала, proticala, postojala, skupa sa slikama i skulpturama, u jednoj prolaznoj, diskretnoj i privremenoj, neusklađenosti sa plesnim zbivanjem, pred vidom i sluhom brojnim posetilaca, odovud-odonud napabirčene inteligencije koja je serklirala, tiho konverzirala, ćućorila, premeštala se s mesta na mesto, a možda bila i za neki stepen pitomija i dobronamernija no obično, budući pod dejstvom nemuštih plesnih arabeski neke sedativne, bestežinske, i neutralističke duhovne klime. ⁶⁵³

Мало је познато да је Кејц током гостовања у Београду, септембра 1972. године, остварио и „улогу“ у документарном филму *Парадокс о шаху* ⁶⁵⁴ редитеља Боре Драшковића (р. 1935). Управо Кејцов глас, поред гласа Бобија Фишера (Robert Bobby Fischer), доминира овим динамичним и вешто монтираним филмом – отпочиње Кејцовом нарацијом, а завршава његовом „музиком на шаховској табли”. Драшковић се с Кејцом састао у *Атељеу 212*, и том приликом га замолио да направи музику тако што ће по шаховској табли озвученој микрофоном померати фигуре последње партије Фишер-Спаски, одигране у Рејкјавику 1972. године. Кејц је

⁶⁵² Ibid.

⁶⁵³ Ibid.

⁶⁵⁴ Документарни филм *Парадокс о шаху*, сценарио и режија Боро Драшковић, 1973. Када се одигравао велики шаховски меч Фишер–Спаски (Fischer–Spassky) у Рејкјавику 1972. године, Боро Драшковић је имао прилику да сусретне многе шаховске прваке света и са њима разговара о симболичним значењима ове игре (да ли је шах спорт, уметност, наука, односно метафора борбе, огледала, лавиринта, мандале, слике космоса...). За време овог „меча столећа” који се сматра и својеврсном победом САД у Хладном рату, будући да је Боби Фишер (Bobby Fischer) победио у спорту у којем су совјетске земље доминирале још од Другог светског рата, Драшковић је интервјуисао и саме актере меча, као и бројне друге шаховске мајсторе. У овом полчасовном документарцу своја тумачења о шаху, поред Кејца, износе и друге важне личности из света уметности: исландски књижевник и нобеловац Халдоур Лаксес (Halldór Laxness), затим српски књижевник Борислав Михајловић Михиз, пољски редитељ Анджеј Вајда (Andrzej Wajda).

предложио да микрофон постављен испод табле прати кретање фигура. Осим што је овим чином демонстрирао да и те тихе, „мале“ звукове, који чине неодвојиви део једне шаховске партије, треба доживети као музику, Кејџ у овом документарцу објашњава да га је управо *чар* комплексности садржане унутар 64 шаховска поља подстакла да се интензивније бави овом древном игром. Поштовање строгих шаховских правила чини противтежу операцијама са случајем које користи у компоновању.⁶⁵⁵ Интересантно је да у овом филму Кејџ није поменуо дело *Chess Pieces* из 1944, у којем је музички запис изместио на шаховску таблу, стварајући на тај начин дело које се може тумачити и као музички и као визуелни рад, али на којем се може одиграти и партија шаха.

5.3 Музички програм Студентског културног центра: од звука до...⁶⁵⁶

Трагајући за ефектима Кејџовог експериментализма у бившој Југославији долазимо до композитора који су деловали при Студентском културном центру у Београду.⁶⁵⁷ Током седамдесетих и осамдесетих година музички програм СКЦ-а постао је једно од средишта београдског музичког живота, промовишући првенствено савремену музику. Сличну улогу је у Загребу имао Музички салон Студентског центра Свеучилишта у Загребу, чији је уредник од 1969. до 1986. године био музиколог Никша

⁶⁵⁵ Кејџ говори и о чувеном перформансу *Reunion*, током којег је са Дишаном неколико сати играо шах, све док их публика није сасвим напустила, затим, открива и неке детаље о пријатељству са овим уметником и страственим шахистом; између осталог, како му је једном приликом Дишан поклатио своју књигу о шаху *О завршецима и пешацима*, уз посвету: „Драги Цоне, још једна отровна печурка, Марсел”.

⁶⁵⁶ Пројекат *Од звука до...* из 1982. заснивао се на различитом третману звука. Композитори су пошли од звука, а ликовни уметници ишли су ка звуку.

⁶⁵⁷ Студентски културни центар основан је 1969. године, а са радом је почео на Дан студената 1971. године (тачније, 3. априла).

Глиго, и у оквиру ког је рецимо одржана манифестација Седамдесет година Цона Кејца (1982).⁶⁵⁸

Делатност СКЦ-а заснивала се на идеји стварања културних програма који подржавају продукцију *друге линије*, чије је порекло, како Јеша Денегри наводи, „u retkim domaćim i ne tako retkim generalnim tekovinama istorijskih avangardi međuratnog i neoavangarde posleratnog perioda“.⁶⁵⁹ У недавном разговору о новим уметничким пракса у Србији седамдесетих година, Дуња Блажевић је истакла да је лондонски Институт за савремену уметност (Institute of Contemporary Art) послужио као угледни модел за заснивање свих уметничких програма на једној програмској платформи.⁶⁶⁰ Уметнички програм СКЦ-а није само пратио и подржавао савремену уметност кроз фестивале,⁶⁶¹ изложбе, концерте, него је као „tolerantna stručna pozornica afirmacije svih relevantnih umetničkih inovacija nezavisno od njihovih jezičkih i medijskih svojstava“⁶⁶² омогућио продукцију низа домаћих стваралаца. У оквиру редакција за

⁶⁵⁸ У доминантној идеологији социјалистичког модернизма постојали су својеврсни центри „савремености“ попут Студентског центра у Загребу, Трибине младих у Новом Саду или Студентском културног центра у Београду. Били су то, према речима Мишка Шуваковића, својеврсни резервати, „заштићена подручја“ у којима је експериментализам био дозвољен, наспрам доминантне умерено модернистичке идеологије. Miško Šuvaković, „SKC ili o beogradskom post/konceptualizmu“, у: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*, Beograd, Orion art, 2010, 446.

⁶⁵⁹ Јеша Денегри, *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2003, 13. Врло брзо је СКЦ превазишао своје почетне циљеве и „umesto skromnog studentskog centra on je postao svetski kulturni centar sposoban da zadovoljni najstrože programske kriterijume“. *Ово је Студентски културни центар. Првих 25 година, 1971–1996*, Славољуб Веселиновић (ур.), Београд, Студентски културни центар, 1996, 7.

⁶⁶⁰ Дуња Блажевић, *Разговори о новим уметничким праксама у Србији 1970-их*, 2017. vimeo.com/149264527

⁶⁶¹ Фестивали су били изузетно функционална форма јер су пружали могућност суочења иностраних и домаћих стваралаца, као и сусрет различитих уметности (филм, позориште, музика, ликовна уметност) реализацијом изложби, пројекција, разговора... Фестивал *Априлски сусрети* (1972–1977) настао је на основу југословенског конкурса на тему Проширених медија који је расписала Галерија СКЦ-а. Физиономија овог фестивала обухватала је појаве на „плану визуелних уметности, истраживања на пољу филма, театра, музике и балета, посебно наглашавајући моменте њиховог међусобног прожимања“. Ова манифестација је изазивала велико интересовање авангардних уметничких кругова, о чему сведочи и учешће великог броја иностраних уметника и критичара. Јеша Денегри, *Studentski kulturni centar*, op. cit., 69.

⁶⁶² Ibid.

сваку појединачну уметничку област били су ангажовани млади уредници и сарадници чија се смелост из данашње перспективе чини неупитном.

У тој афирмацији и стимулисању нових тенденција значајну улогу имали су композитори и музичари окупљени око Музичког програма СКЦ-а, који до сада није систематски истраживан и постоје бројне празнине. Ишчитавањем билтена, програма концерата и фестивала могуће је реконструисати одређену културну политику која је далеко превазилазила иницијални програмски оквир, намењен студентима/младима из домаће средине. Концепција музичког програма током осамдесетих година, као и разграната међународна мрежа уметничких контаката и размена указују на то да су уметници који су стварали музички програм свој идентитет тражили у светским оквирима „univerzalne kulture koja se služila engleskim jezikom [...] radije nego u srednjoevropskom kontekstu“.⁶⁶³

Од 1. јануара 1978, када композитор Мирослав Миша Савић (р. 1954) долази на место уредника Музичке редакције, долази и до својеврсног преокрета у програмској оријентацији. Као своје основне циљеве програма, Редакција је истицала:

- 1) afirmaciju stvaralaštva mladih autora u domenu čisto muzičkog medija;
- 2) kreativni rad na bazi višemedijalnih iskustava (gde je uključena i muzika) treba stimulisati putem izvođenja i pružanja informacija o tome;
- 3) predavanja, organizovanje manifestacija posvećenih određenim problemima;
- 4) otvaranje kreativnog prostora za rad različitih ansambala i pojedinaca čije je umetničko opredeljenje u skladu sa programskim profilom i inicijativnom Muzičkog programa;
- 5) izdavačku delatnost (kasete, ploče, partiture, posebna izdanja).⁶⁶⁴

⁶⁶³ P. Piotrowski, op. cit., 25.

⁶⁶⁴ „Музички програм“, Билтен *Studentski kulturni centar: prvih deset godina i posle*, Београд, Studentski kulturni centar, 1981. Око Музичког програма били су окупљени ансамбли: *Ренесанс*, *Студио за чембало*, *Ансамбл за другу нову музику*, *Interaction*, *Опус 4*.

Неколико композитора, Миодраг Лазаров Пасху (р. 1949), Владимир Тошић (р. 1949), Милимир Драшковић (1952–2014), Милош Раичковић (р. 1956), Милош Петровић (1952–2010) били су међу главним иницијаторима нове програмске оријентације Музичке редакције СКЦ-а. Као врло млади композитори имали су прилику да стварају и да своје радове аутопоетички и критички суочавају са праксама савремене уметности. У непосредној близини ликовних уметника и историчара уметности окупљених око Ликовне редакције, они су тесно сарађивали у стварању програма у коме се препознаје аутентично југословенско/ београдско искуство у бављењу проширеним медијима и рецепцији америчког експериментализма и минимализма.

Београдски композитори кренули су од минимализма да би врло брзо своје деловање проширили и према интермедијалности и перформативном моделу. О томе најбоље сведочи циклус *Проширена музика*, који је имао за циљ „izvođenje акција које су у основи музичке али се реализују у различитим, ванмузичким медијима указујући на другу природу музике“.⁶⁶⁵ Миодраг Лазаров је покушао да изведе естетички дискурс на основу уметничке продукције која је настајала првенствено под окриљем СКЦ-а.⁶⁶⁶ Указујући на „плуралистички вид деловања“ београдских аутора седамдесетих и осамдесетих година, Лазаров издваја две линије аутора. Првој линији, која „fenomenu zvuka prilazi radikalizujući određeno stanje nasleđeno u kontekstu muzičkog medija“, припадају Владан Радовановић, Пол Пињон (р. 1939), Мирослав Савић, Милош Петровић, Милимир Драшковић, Владимир Тошић и Миодраг Лазаров. У другу линију уметника, који звуку прилазе „radikalizujući određene procese

⁶⁶⁵ Ibid. Поред циклуса *Проширена музика*, реализовани су и следећи циклуси: *Млади београдски композитори*, *Нова бечка школа*, *Млади интерпретатори*, *Стара/нова музика*, *Електроакустичка музика* (у сарадњи са Електронским студијом Радио-Београда) и *Музичка модерна* (у сарадњи с Трећим програмом Радио Београда). Ibid.

⁶⁶⁶ Miodrag Lazarov Pashu, *Fenomenalizam*, magistarska teza, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1985.

nasleđene u praksi nove umetnosti sedamdesetih“,⁶⁶⁷ Лазаров сврстава Зорана Белића (р. 1955), Мирослава Мандића (р. 1949), Рашу Тодосијевића (р. 1945), Милана Граовца (р. 1958) и Марину Абрамовић (р. 1946). А као претходнике београдских аутора, Лазаров издваја на првом месту Џона Кејца, а потом и јапанску *Гутаи* групу (具体美術協会 *Gutai Bijutsu Kyōkai*)⁶⁶⁸ и припаднике флуксус покрета.

С обзиром на концепцију музичког програма, његове естетске и тематске преокупације, било је јасно да минимализам од кога се кренуло више није био сасвим одговарајући термин. Будући да су музичку, послератну авангарду посматрали као *прву нову музику*, *друга нова музика* је, како Лазаров истиче, имала за своје полазиште Кејцова и Вебернова дела.⁶⁶⁹ У уводном тексту за прво издање фестивала *Друга нова музика* Миша Савић и Милимир Драшковић указују да се од термина минимална музика одустало због његове недовољне прецизности, те да је термином *друга нова музика* требало да се „obuhvate one aktuelne muzičke tendencije u čijoj osnovi se nalaze određenja kao što su redukcija, repetitivnost, procesualnost i sl. (s obzirom na kompozicioni postupak), zatim medijska proširenost, ambijentalnost, vremensko-prostorna omeđenost i sl. (s obzirom na oblik realizacije) i konceptualnost, meta-pristup i sl. (s obzirom na karakter muzičkog mišljenja i doživljaja)“.⁶⁷⁰

„Вишак вредности“ термина *проширена музика* и *друга нова музика* требало је да обезбеди кохезију у колективној димензији рада аутора окупљених око Музичке редакције СКЦ-а. Аутори су се међусобно разликовали у свом приступу, разрађивали су идеје из музике, преко музике, против музике, од дематеријализације музичког дела до наглашавање физичких процеса, тела као објекта уметничког изражавања. А програмско и естетско заједништво артикулисано је кроз

⁶⁶⁷ Ibid., 5–6.

⁶⁶⁸ Била је ово права неоаванграда група у Јапану, основана 1954. године.

⁶⁶⁹ М. О. „Фестивал минималне музике“, *Политика*, 22.5.1986.

⁶⁷⁰ Festival *Druga nova muzika*, Bilten br. 1, 1984.

сарадњу у колективним наступима, на концертима, у деловању *Ансамбла за другу нову музику*, фестивалу *Друга нова музика*, сарадњи с другим саставима, попут љубљанског експерименталног састава САЕТА,⁶⁷¹ објављивању текстова, итд.

Промена фокуса са *у себи затвореног музичког дела-објекта* на тзв. *театарско извођење* водила је и до ослобађања композитора као извођача.

5.3.1 Ансамбл за другу нову музику

За (нео)авангардне и експерименталне уметничке праксе основни облик рада јесте колектив аутора-експериментатора који кроз међусобну комуникацију долазе до материјализације својих замисли и програма. Идеја за оснивање *Ансамбла за другу нову музику*⁶⁷² потекла је од композитора Милоша Раичковића, који је окупио младе пијанисте, тадашње студенте Факултета музичке уметности у Београду. Ансамбл је наступио први пут јавно 7. децембра 1977. године у СКЦ-у, и том приликом изведено је Раичковићево дело *Пермутације* за три клавира осамнаесторучно. Основан с намером да буде извођачко тело специјализовано за извођење минималистичке музике, Ансамбл је био

⁶⁷¹ Група САЕТА (основана 1977) такође је била под утицајем америчког експериментализма.

⁶⁷² Састав Ансамбла није био фиксан већ се прилагођавао програму. Међу многобројним извођачима на клавирима, клавијатурама и ударалкама, били су: Нада Колунџија, Мирослав Миша Савић, Милош Раичковић, Драган Илић, Слободан Тодоровић, Катарина Миљковић, Бранка Парлић, Лидија Станковић, Ксенија Зечевић, Миодраг Лазаров, Владимир Тошић, Милимир Драшковић, Ненад Јелић, Љубомир Димитријевић, Александар Дамњановић, Невена Поповић, Истра Печвари, Милош Петровић, Анђелка Марјановић Боривоје Павићевић, Небојша Брајовић (Морис Вит), Пол Пињон, Татјана Шурев, Марјан Шијанец, Раде Булатовић, Татјана Тасић, Ксенија Зечевић, Маргита Стефановић. Ансамбл је гостовао у више иностраних градова. Наступао је и на Десетом загребачком бијеналу 1979. године, у оквиру програма *MBZ Minimalia*, заједно са Ансамблом Мајкла Најмана (Michael Nyman Band) из Лондона. Програм Ансамбла заснивао се на делима композитора који су учествовали у раду групе, чланова *Опуса 4*, Милоша Раичковића, Марјана Шијанеца, Милоша Петровића. Године 1981. Ансамбл је издао LP плочу с композицијама Роберта Морана (Robert Moran) (*Spin Again, The Last Station of the Albatross*), Владимира Тошића (*Фузике*) и Милимира Драшковић (*1-12*).

оријентисан на своје „кућне“ ауторе – покретаче и сараднике музичког програма СКЦ-а.

Окупљени око заједничких циљева и идеја композитори су сарађивали у акцијама и пројектима у оквиру Ансамбла, чије су деловање обележили својеврстан уметнички радикализам и десакрализација музичке сцене, коју је још Кејџ инаугурисао признајући ауторство извођачу. Лако се могу повући паралеле с британским *Скреч оркестром* (*Scratch Orchestra*), који је, према речима Кристофера Балантајна, био много више од извођачког ансамбла, изводећи „sociјални, етички и естетички експеримент на нивоу заједнице“.⁶⁷³ Оно што је специфично за оба састава јесте оно на шта Мајкл Најман указује, да је „свакој особи било омогућено да буде она сама у демократском друштвеном микрокосмосу где су индивидуалне разлике могле да опстану сасвим срећно без упадљивог свођења на уобичајени конституционални или организациони именоватељ“.⁶⁷⁴ Као пример, Мајкл Најман наводи то што „Кардју или Тилбери нису имали никакву предност над најмлађим, најновијим и најнеискуснијим чланом“.⁶⁷⁵ То је модел који „помаже заједничку активност, разбија баријеру између приватне и групне активности, између професионалног и аматерског па је то начин заједничког доживљавања искуства“.⁶⁷⁶ За десетак година рада, колико је *Ансамбл за другу нову музику* интензивно деловао, кроз њега је прошло преко стотину личности, од врло познатих извођача до оних којима извођаштво није било професија. *Ансамбл за другу нову музику* изводио је поред минималистичких дела и радове „проширене музике“, који су имали вербалне записе или, ређе, графичке записе. Многе композиције биле су производ колективног рада јер су настајале током заједничких проба, истраживања и избора одређених модела (ритмичких образаца...). Као

⁶⁷³ Christopher Ballantine, „Ka esteticni eksperimentalne muzike“, op. cit., 28–29.

⁶⁷⁴ Michael Nyman, *Experimental Music: Cage and Beyond*, op. cit., 114.

⁶⁷⁵ Ibid.

⁶⁷⁶ Christopher Ballantine, op. cit., 28.

посредник идеја аутора *друге нове музике*, Ансамбл је био једна врста експерименталне заједнице, у којој је широко поље експеримента – истраживање природе уметничког дела, експерименти с медијима, материјалима, технологијом – преобразило и композиторе и извођаче у истраживаче, а извођачку праксу отворило за различите стратегије уметничког понашања. Извођење је од музичара тражило међусобно ослушкивање, а не „послушност“ неком унапред задатом систему, афирмишући анархистички став. У томе се види његова оданост путу на који је Кејџ позвао у књизи *A Year from Monday*: „Волео бих када би наше активности биле друштвеније и анархичније“ (more social and anarchically so).⁶⁷⁷ Као део ширег неоавангардног уметничког круга, чије се деловање означава као „нова уметничка пракса“, ⁶⁷⁸ овај Ансамбл је остварио јединствен естетички и друштвени печат у нашој средини.

5.3.2 Фестивал Друга нова музика

Радна и стваралачка комуникација Музичког програма Студентског културног центра са сродним ствараоцима, ансамблима и институцијама у Европи огледа се у Фестивалу *Друга нова музика*.⁶⁷⁹ Успевши да организује три издања фестивала (1984–1986),⁶⁸⁰ Музичка редакција СКЦ-а омогућила је београдској публици увид у ток постмодерне означен као минимална музика, нова једноставност, процесуално компоновање, метамузика, друга нова музика... На овом фестивалу гостовали су европски композитори минимализма, попут холандских аутора Михаела Фареса ⁶⁸¹ (Michael Fahres; р.1951), директора и оснивача европског

⁶⁷⁷ John Cage, *A Year from Monday...*, op. cit., ix.

⁶⁷⁸ Експерименталну продукцију неоавангардних уметника крајем шездесетих и почетком седамдесетих XX века Јеша Денегри назвао је *нова уметничка пракса*. Cf. Јеша Денегри: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*, Novi Sad, Svetovi, 1996.

⁶⁷⁹ Будући сасвим неистражено поље, Фестивал *Друга нова музика* изискује знатно већу пажњу, и надам се да ће је ускоро и добити у виду засебног рада.

⁶⁸⁰ Програм фестивала дат је у Табелама 5, 6 и 7.

минималистичког музичког пројекта (The European Minimal Music Project), Армена Албертса (Armeno Alberts; p.1959) и Јопа ван Ерфена (Joop van Erven; p.1949), немачких композитора Ханса Ота (Hans Otte; 1926–2007), Клауса Рунцеа (Klaus Runce), Михаела Јулиха (Michael Jullich; p. 1952), Лика Ферарија (Luc Ferrari; 1929–2005) из Француске, совјетског аутора Виктора Јемиковског, затим мађарских композитора Беле Фарага (Bella Farago; p.1958), Ласла Мелиша (Laszlo Melis; 1953–2018), блиских америчком процесуализму, мађарске Групе *180* и др.

Усмерење београдских стваралаца ка повезивању уметничких медија уочава се и у програму фестивала. Како се истиче у приказу другог издања Фестивала, у основи програма била је намера да се „revitalizuje situacija pluralizma iz šezdesetih godina“.⁶⁸² Тако су на првом фестивалу наступили водећи представници минималистичке оријентације, док су југословенски аутори (Милан Граовац, Пол Пињон, Милош Петровић, група САЕТА) тежили ка мултимедијалности. На то је указао и Лазаров у поменутом приказу, где констатује да су радови домаћих аутора „više pogodovali intencijama autora festivala o 'medijskog proširenosti' i 'ambijentnosti' druge nove muzike, no što oni i objektivno pripadaju pokretu usko medijski konstituisanog minimalizma“.⁶⁸³

Други фестивал био је знатно сведенијег програма од првог издања. Гостовали су немачки композитор и перкусиониста Михаел Јулих,

⁶⁸¹ Фарес је на позив Музичке редакције СКЦ-а гостовао 1983. Том приликом, у Културном и информативном центру Савезне републике Немачке у Кнез-Михаиловој улици организована је радионица коју је водио Фарес, као и два концерта (27. априла и 11. маја), који се могу посматрати као претходница фестивала *Друга нова музика*. Чланови *Ансамбла за другу нову музику* том приликом су извели радове Миодрага Лазарова Пасхуа, Милоша Раичковића, Мирослава Савића и Милимира Драшковића. Сусрет с познатим минималистом, шефом Бироа за минималну музику и организатором Међународне изложбе минималних композиција, које су снимљене на преко двеста касета кружиле градовима Европе, задржавајући се и у Београду те, 1983. године, Филмфорум СКЦ-а искористио је да сними филм о минималистичкој музици *Прашина у Београду*. Овај четрдесетоминутни филм уврштен је у програм првог фестивала *Друге нове музике*.

⁶⁸² Miodrag Lazarov Pashu, „Друга нова музика – срећне друге нове уши. Поводом фестивала 'Друга нова музика' одржаног у SKC од 16. до 20. маја 1985“, *Zvuk*, 2, 1985, Сарајево, 86.

⁶⁸³ Ibid.

Михаел Фарес, Виктор Јекимовски, харфисткиња Гиде Камер-Кнебуш (Gyde Kamer-Knebusch), пијаниста Поло де Хас (Polo de Haas), док је *Ансамбл за другу нову музику* извео дела Савића и Лазарова. Треће издање одвијало се без учешћа страних аутора, под насловом *Друга нова музика југословенских аутора*, и имало је знатно ширу концепцију. Изведена су дела Милоша Раичковића, Мирослава Савића, Владимира Тошића, Душана Богдановића (р. 1955), Властимира Трајковића (1947–2017), Марјана Шијанеца (р. 1950), словеначке ауторке Брине Јеж (р. 1957), новосадских музичара Бориса Ковача (р. 1955), Стевана Ковача Тикмајера (р. 1963). Паралелно се одвијао програм у галерији са звучним и мултимедијалним инсталацијама. Милимир Драшковић се представио филмовима заснованим на естетици структуралног филма.

Дела Мирослава Савића и Милимира Драшковића, изведена на првом фестивалу, наишла су на оштре критике. У свом приказу Ивана Тришић запажа:

Обе алеаторичке, са слободном, било каквом импровизацијом ансамбла, и са тезом: подругивања школском систему (у Савићевој композицији *Из врта музичке школе* дириговању, метафорично схваћеном као диктату прописа, формализма, натурених обавеза у композицији Милимира Драшковића под називом *За ХФ и МД*. [...] Без оштрине, гротеске, персифлаже, без иједне нове досетке, ови пројекти су остали на рудиментарном нивоу, указујући на чињеницу да концептуализам и репетитивност не могу бити покриће за недостатак инвенције.⁶⁸⁴

Из штампе сазнајемо да су слушаоци трећег издања Фестивала углавном музичари који се баве минималном музиком, а да је публика бурно поздравила дела Марјана Шијанеца *Остинато III*, за наковањ, металну плочу, металне цеви, хор флаута и синтисајзер, и Савићев *ABC Bolero*, за

⁶⁸⁴ Ивана Тришић, Приказ концерта од четвртка 17. маја, на фестивалу *Друга нова музика*, Хроника Трећег програма Радио Београда, 21. мај 1984.

„хор“ флаута и синтисајзер, дело које се састоји из теме Равеловог *Болера* (синтисајзер) коју треба да „поквари“ хор флаута.⁶⁸⁵

Простор СКЦ-а био је својеврсна оаза у којој су аутори могли несметано да раде, али и резерват из чије се изолације нису ширили утицаји на друге средине. Могло би се чак рећи да се ради о врсти антиканонског активизма, будући да су од средине седамдесетих година, оштро критикујући институцију музике и њену аутономију деловали против педагошког и извођачког канона, те је управо у том периоду на београдској уметничкој/музичкој сцени била најјача поларизација између етаблиране музике и *радикалног другог*. На основу делатности музичке редакције јасно се види да је експериментализам кејцовске провенијенције заправо полимедијалан, да рачуна на мешање различитих уметничких области, на редукцију експресивних функција музике. Прегледом сложеног механизма уметничких веза, размена и дијалога, од индивидуалних контаката до фестивала и гостовања, Музички програм СКЦ-а указује се као важна платформа унутар хетерогене мреже експерименталних пракси која је успостављена у контексту сложених политичких и друштвених околности, а у којој је Кејц имао важну улогу медијатора, копча између америчке експерименталне музике, минимализма, алтернативне уметности и авангарде прве половине века. Док су Кејцово стваралаштво и амерички флуksус уклештени унутар тензије модернизма и постмодернизма, у Југославији и другим источноевропским срединама, неоавангардна, експериментална и минималистичка пракса трајале су напоредо с постмодернизмом. Свакако да би се могло говорити о размени искустава и местимичном приближавању, али заправо је овај симултанizam водио маргинализацији неоавангардних тенденција. Исцрпљивањем, напуштањем експерименталне парадигме дошла је до изражаја она друга

⁶⁸⁵ М. О. „Фестивал минималне музике“, *Политика*, 22.05.1986.

врста кејџовског утицаја у *чистој* музици, која је и до данас присутна у стваралаштву Мирослава Савића и Катарине Миљковић.

Табела 5: Фестивал *Друга нова музика*, 16–20. мај 1984.

датум	композитори и називи дела ⁶⁸⁶	извођачи
16. мај	Лик Ферари: <i>Préface pour piano seul; Presque Rien no. 1, ou le lever du jour au bord de la mer; Cellule 75, force du rythme et cadence forcée</i> , за клавир, ударалјке и магнетофонску траку	Пол Дубуасон (Paul Dubuisson), клавир Пабло Куеко (Pablo Cueco), ударалјке
	Ханс Оге: <i>Das Buch der Klänge</i>	Ханс Оге, клавир
17. мај	Милан Граовац: <i>Звучни траг</i>	реализација у подземном пролазу на Теразијама
	Михаел Фарес: <i>The Functionality of Music</i> (предавање)	
	Армено Албертс: <i>Continuos Music</i> , за флауту и траку; <i>Piano Piece; The Beauty and the Beast</i> , за клавир Јоп ван Ерфен: <i>Three Etudes</i> , за ударалјке Франк Запа: <i>The Black Page</i> , за ударалјке Тона Шершен-Хсиао: <i>YI</i> , за маримбу	Армено Албертс, клавир Андре Гроен (André Groen), ударалјке Ежен Флорен (Eugène Flören), ударалјке, Франс ван Гефен (Frans von Geffen), флаута
	Мирослав Миша Савић: <i>М – Из врта музичке школе</i> Милимир Драшковић: <i>За ХФ и МД</i> Пројекција филма <i>Прашина у Београду</i> (продукција Филмфорум СКЦ-а)	Хор флаута
18. мај	Стив Рајш: <i>Piano Phrase; Music for Piece of Wood; Octet</i> Бела Фараго: <i>The Spiders Death</i> Ласло Мелиш: <i>Etude for Three Mirrors</i>	Група 180 (180-as Csoport), Будимпешта
	Клаус Рунце / Јута Нусбаум: <i>Metaphrasis</i> Перформанс у два дела: <i>Action Playing on the Piano; Percussive Wall-Painting</i>	Клаус Рунце Јута Нусбаум
19. мај	Дидерик Вахенаар (Diderik Wagenaar): <i>Praxis, Symphony for Two Pianos and ad libitum Oboe</i> Луј Адрисен: <i>De Staat (The Republic)</i>	Gerard Bouwhuis, клавир Ceas van Zeeland, клавир
	САЕТА: <i>Kontransdukcija</i> Музика: Боштјан Перовшек	САЕТА, skupina за eksperimentalno glasbo, Ljubljana
20. мај	Пол Пињон: <i>Converging</i>	пројекат се реализује на улицама града и у башти СКЦ-а
	Милимир Драшковић: <i>Други нови оркестар</i> Виктор Јекимовски: <i>Mandala</i> Владимир Тошић: <i>Хромосерије</i> Роберт Моран: <i>Lithuanian Spin</i> Милош Петровић: <i>Мелодија за глас и покрет</i>	Ансамбл за другу нову музику, Хор флаута, САЕТА; БАМГ... Драган Ђаковић

⁶⁸⁶ Легенда

иностранци аутори
српски и југословенски аутори

Табела 6: Други нови фестивал „Друга нова музика“, 10–12. мај 1985.

датум	композитори и називи дела	извођачи
10. мај	Михаел Јулих: <i>Klangboot</i>	Ансамбл за другу нову музику
11. мај	Михаел Фарес: <i>Глас харфе</i> Гиде Камер-Кнебуш: солистички концерт Ханс Оге: <i>Aquarium Music</i> Виктор Јекимовски	Гиде Камер-Кнебуш, харфа Поло де Хас, клавир
12. мај	Мирослав Савић: <i>ABC Bossa Nuova</i> Миодраг Лазаров Пасху: <i>Време 3</i>	Ансамбл за другу нову музику, Хор Музичке школе „Вучковић“

Табела 7: Други нови фестивал: трећи пут, 18–23. мај 1986.

датум	композитори и називи дела	извођачи
18. мај	Марјан Шијанец: <i>Остинато III</i> , за наковањ, металну плочу, металне цеви, хор флаута и синтисајзер Мирослав Савић: <i>ABC Bolero</i> , за хор флаута и синтисајзер Брина Јеж: <i>Effots – Gioia</i> , за клавир, клавијатуре, ударалке и бас-гитару Вељко Николић: <i>Глан</i> Милош Раичковић: <i>Flying trio</i> Галерија – Драгољуб Тодосијевић Раша: <i>Schlafflage</i>	Ансамбл за другу нову музику
19. мај	Милош Раичковић: <i>Огледало</i> , за клавир шесторучно, <i>Мала мирна музика</i> , за две блокфлауте, <i>Канон кристала</i> , за две клавијатуре, <i>Звук беле рупе</i> , за шест инструмената, <i>Водени тонови</i> , за клавијатуре, вибрафон, ксилофон и гlockеншпил Младен Милићевић: <i>Belgrade Waves</i> Пројекција америчког експерименталног филма <i>Koyaanisqatsi: Life Out of Balance</i> , режија: Годфри Ређо (Godfrey Reggio), музика: Филип Глас	Ансамбл за другу нову музику, Ансамбл Ренесанс
20. мај	Миодраг Лазаров Пасху: <i>Време 2, Бр. 9, још један пут</i> Властимир Трајковић: <i>Четврти емпромпти</i> Миша Савић, Владимир Тошић Ансамбл Gretchen: <i>Ла-да-ња</i> (слика, покрет и музика) Милимир Драшковић: <i>Opera</i> , филм, <i>Orgelwerke</i> , филм Талент (Владимир Перић): Инсталација звучних скулптура	Бранка Жиравац, клавир
	Борис Ковач: <i>Вештице и вампири, Сан и трава, Три метафизичке фолклорне теме</i> Стеван Ковач Тикмајер: <i>Упорно досадни прелиди</i>	Ансамбл фронта другачије уметности <i>Balkan Impressions</i>

	Душан Остојић: <i>Олуја</i> , музичко-сценска визија Душан Богдановић: <i>Медитација за гитару – харфу бр. 1</i> , мултимедијална инсталација	
22. мај	Владимир Тошић: <i>4 Не/зависна догађаја</i> Лазаров Миодраг Пасху: <i>Музика за тимпане</i> Беба Цин (Драгана Жаревац): <i>Lamento da hystria</i>	

5.4 Опус 4/Кејц/Југо-Кејц

Примере кејцовског експериментализма проналазимо у делу музичког програма СКЦ-а названом *проширена музика* или *друга нова музика*. Као најактивнији издвајају се чланови *Опуса 4*, који су као неформална група деловали од средине седамдесетих година под институционалним окриљем ове институције.⁶⁸⁷ Поред минималистичких композиција,⁶⁸⁸ ови композитори стварали су и радове на пресецима између музике, перформанс уметности, између теоријског дискурса и концептуализма. Овај сегмент њиховог деловања остао је на маргинама историјских прегледа како музичке тако и визуелне уметности. Тек када се уведе визура експериментализма, која проистиче из Кејцове *тврде* дефиниције експерименталне музике, постаје јаснији њихов смисао.

Према речима Миодрага Лазарова, *Опус 4* је „stvaralačko-izvođačko telo [које] deluje u pravcu afirmacije nove umetničke i estetičke prakse, a to znači i na planu stvaralaštva i na planu socijalno-kulturnog angažmana“.⁶⁸⁹ Будући да се у манифесту групе као кључни постулати наводе „тежња ка

⁶⁸⁷ Свој први јавни наступ под називом *Опус 4* група је имала у Загребу 22. априла 1980. године.

⁶⁸⁸ О минималистичким композицијама видети: Marija Masnikosa, *Muzički minimalizam...*, op. cit; Dragana Stojanović-Novičić, „Musical Minimalism in Serbia: Emergence, Beginnings and its Creative Endeavours“, in: *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn (eds.), Farnham, Surrey, Ashgate, 2013, 357–367.

⁶⁸⁹ Miodrag Lazarov Pashu, „Povodom serije ploča DISKOS – SKC, 1981“, rukopis, 1981.

suprotstavljanju svemu što se može označiti kao dogmatsko i konzervativno“, као и афирмативан став према „ostvarivanju nekonformističkih sistema konstitucije muzičkog dela“, за њихов рад везани су бројни ексцеси и сукоби у београдској средини.⁶⁹⁰ У својим критикама и иступима против институција, академизма и канонизованог статуса композитора ови уметници су се често позивали управо на Кејцове чувене изјаве о ремек-делима као примерима за монархије и диктатуре, те поређења композитора и диригента с краљем и премијером.⁶⁹¹ Према теорији музичке авангарде Мирјане Веселиновић-Хофман, делатност ове групе имао смисао авангарде локалног типа.⁶⁹² Како ауторка истиче, групу *Опус 4* „karakterisali su tipični atributi avangardne organizacije: manifest kao program delovanja protiv svega onoga što se može označiti kao dogmatsko i konzervativno, sopstveno institucionalno okrilje [...] otvoreno buntovno i iznad svega agresivno ponašanje prema muzičkoj sredini, naročito beogradskoj“.⁶⁹³ Како то иначе важи за авангардне групе да „svesno grabe prema svojoj propasti“,⁶⁹⁴ група *Опус 4* распала се након шест-седам година. Званично је престала с радом наступом на Фестивалу савремене музике у Буржу 10. јуна 1982. године.⁶⁹⁵ У тренутку када је њен авангардни потенцијал исцрпљен, односно када група више није имала јасну представу против кога/чега се треба борити, чланови су се суочили с чињеницом да међу њима више нема идеолошког јединства. Међутим, иако је група окончала у погледу своје авангардне „душе“, њени ће чланови и даље сарађивати на заједничким пројектима, концертима, радионицама. За ову групу били

⁶⁹⁰ L. M. Pashu, „Nova generacija“, Muzički program SKC, 1978/1979.

⁶⁹¹ *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980*, katalog izložbe, Beograd, Muzej savremene umetnosti, 1983, 26.

⁶⁹² Cf. Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost...*, op. cit., 33–37.

⁶⁹³ Мирјана Веселиновић-Хофман, „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“, *Музички талас*, 30–31, 2002, 22.

⁶⁹⁴ Umberto Eco, „Skupina 63...“, op. cit., 305.

⁶⁹⁵ Vladimir Tošić, *Opus 4: dokumenti*, Beograd, Studentski kulturni centar, 2001, 7. *Опус 4* имао је бројне наступе у земљи (Музички бијенале у Загребу, Трибина у Опатији) и иностранству.

су карактеристични заједнички наступи, а чини се да нису ни били заинтересовани да њихове радове изводе неки други уметници, попут рецимо Гласа или Кардјуа који су основали сопствене саставе. Они су, дакле, углавном стварали за људе с којима су радили у оквиру СКЦ-а. Група је наставила с колективним пројектима кроз делатност *Ансамбла за другу нову музику*, а Савић, Драшковић и Лазаров били су иницијатори међународног фестивала *Друга нова музика*.

Делујући под окриљем СКЦ-а чланови групе *Опус 4* имали су прилику да дођу у контакт с домаћим и страним концептуалним уметницима, са искуствима флуксуса, вишемедијским истраживањима и америчком минималном музиком. Бавили су се „феноменом проширеног звука и проширених медија, интермедија, мултимедија, *performansa*, акције, видеа, фотографије и филма, *semiosonic*-а и метамузике, теоријског-објекта и интегрисаног-објекта, *happeninga* и преконципираног комада, *sound environmenta* и илустрације, тејпа и слајда“.⁶⁹⁶ Делатност ове групе била је експериментална утолико што је била критичка, истраживачка, аналитичка, технолошки усмерена. Мирјана Веселиновић-Хофман указује да је у раду ове групе Кејцова „delatnost u Novoj školi za socijalna istraživanja u Njujorku, koja je pripremila pojavu happeninga i fluxusa“ имала „lokalnu problematizaciju“.⁶⁹⁷ У тој клими коју је произвео СКЦ разбуђује се, дакле, и позорност према Кејцу. Тако је, на пример, Миша Савић 1976. организовао јавно слушање Кејцових и Јангових дела. За разлику од америчких минималиста, ови композитори су недвосмислено указивали на Кејцов подстицај. За њих је Кејц био важна фигура с којом је почела својеврсна *утопија* звука, који се све више еманциповоа од подразумевајућег средства за преношење музичких идеја. У образложењу поводом издавања серије плоча Миодраг Лазаров наводи да је Кејц „незаменљива фигура музике XX века [...] jer

⁶⁹⁶ Cf. Miodrag Lazarov Pashu, „Opus 4“, *Moment*, 17, 1990, 47.

⁶⁹⁷ Ibid., 24.

je sam pojam istraživanja i eksperimenta doveo u rang estetski relevantnog“. Они посебно истичу Кејцову „inauguraciju Novog i u prvoj i u drugoj prirodni muzike“ и концепт тишине као „konceptiju bez kraja“. ⁶⁹⁸

У књизи *Nova/minimalna muzika*⁶⁹⁹ објављени су текстови Мајкла Најмана „Минимална музика, одређеност и нова тоналност“, Кејцов текст „Будућност музике: кредо“, означен као визионарски, „Музика као поступан процес“ Стива Рајша, као и текстови Милоша Раичковића „Пермутације“ и „Кругови раслојавања“. Такође, у СКЦ-у је 26. априла 1980. пијанисткиња Нада Колунција⁷⁰⁰ (р. 1952) премијерно у Југославији извела *Sonate и интерлудијуме*. Дискографски првенац Кејдове музике за препарирани клавир у Југославији, интегрални снимак *Sonatas and Interludes* и *Music for Marcel Duchamp*, ова пијанисткиња је објавила, такође у копродукцији са СКЦ-ом, наредне 1981. године.⁷⁰¹ Један од важних догађаја те године био је и објављивање превода Кејцових текстова *Džon Kejdž: radovi/tekstovi 1939–1979*, уз аналитичке студије приређивача зборника, Мише Савића и Филипа Филиповића.⁷⁰²

⁶⁹⁸ Miodrag Lazarov, „Povodom serije ploča DISKOS – SKC, 1981“, rukopis, 1981.

⁶⁹⁹ *Nova/minimalna muzika*, Београд, Galerija Studentskog kulturnog centra, novembar/decembar 1977. Концепција изложбе и каталога: Миша Савић, преводи: Рајка Нишавић, Владан Перишић, Богданка Lazarević.

⁷⁰⁰ Тесном сарадњом с генерацијом композитора тзв. друге нове музике (групе *Нова генерација* и *Опус 4*) током седамдесетих и осамдесетих година XX века, Нада Колунција је активно учествовала у профилисању и промоцији музичке праксе проистекле из идејних и поетичких парадигми америчког експериментализма, минимализма и концептуалне уметности.

⁷⁰¹ Плочу је издао Студентски културни центар у Београду са дискографском кућом Дискос из Аранђеловца. Ово је друго LP издање у Европи, после британског пијанисте Џона Тилберија, 1975.

⁷⁰² *John Cage, radovi/tekstovi 1939–1979*, Миша Савић и Филип Филиповић (прив.), превео Филип Филиповић, Београд, Radionica SIC, 1981. Филип Филиповић (1954) дипломирао је филозофију на Београдском универзитету и студирао позоришну режију на Колумбија универзитету у Њујорку. Његово бављење Кејцовим стваралаштвом почело је крајем седамдесетих година. Током Филиповићевог рада на Трећем програму, 26. марта 1983. припремљен је целовечерњи програм под називом 235’40” за Џона Кејца. Обавио је и део раних истраживања за *Europeras 1&2*.

У том сталном дијалогу с минимализмом и Кејдом, на пресеку између флуксуса, минимализма и концептуалне уметности, ови аутори остварили су самосвојну праксу. Као и флуксусовци, чланови *Опуса 4* доносе *микро* поглед на одређену ситуацију, акције заснивају на једноставним али некада и врло ризичним радњама. Намера није била деструктивна, колико се овим радовима хтело да укаже на једно *проширено* разумевање музике. Прекорачење у оно што је изван дела водило је и до потпуног одрицања од материјалног објекта, у прилог језичкој рефлексiji чинова. Дакле, звучање више није једини модалитет постојања без кога нема музике, а концептуализацију музичке замисли проналазимо у Савићевим радовима: *Примарно бављење музиком*, графика, 1976; *Звук 326 880*, *Затворени звук*, 1976; *Само једна линија и бесконачно много линија*, 1976. Треба истаћи да су ови аутори текстуалне описе перформанса дефинисали термином *идеосема*. „Naziv ideosema (od ideja, pojam shvaćen u standardnom, u umetnosti već prihvaćenom smislu reči, i semazija, davanje znakova, nagoveštaj, predznak i sl.) prikladan je za čitav skup dela sa kontekstualnim i imanentnim strukturnim svojstvima“.⁷⁰³ Идеосеме произлазе „iz audio-fenomena i u osnovi nose sobom i u sebi primarno auditivnu elementarnu paradigmu.“⁷⁰⁴ Наводимо пример идеосеме Савићевог перформанса *24 сата/акорд*: „Двадесет четири сата без прекида седим за клавиром и свирам акорд од шест тонова (dis, e, fis, g, gis) у темпу ММ=54.“⁷⁰⁵

Основна новина садржана у већини радова састоји се у редуковању звучног материјала на основне елементе, на укидање развоја и дијалектичке форме. Попут њујоршке школе, аутори су тежили једној врсти елементарног говора и звуку/музици *in statu nascendi*. Милимир Драшковић сужава музику „на концептуалне, најједноставније идеје које

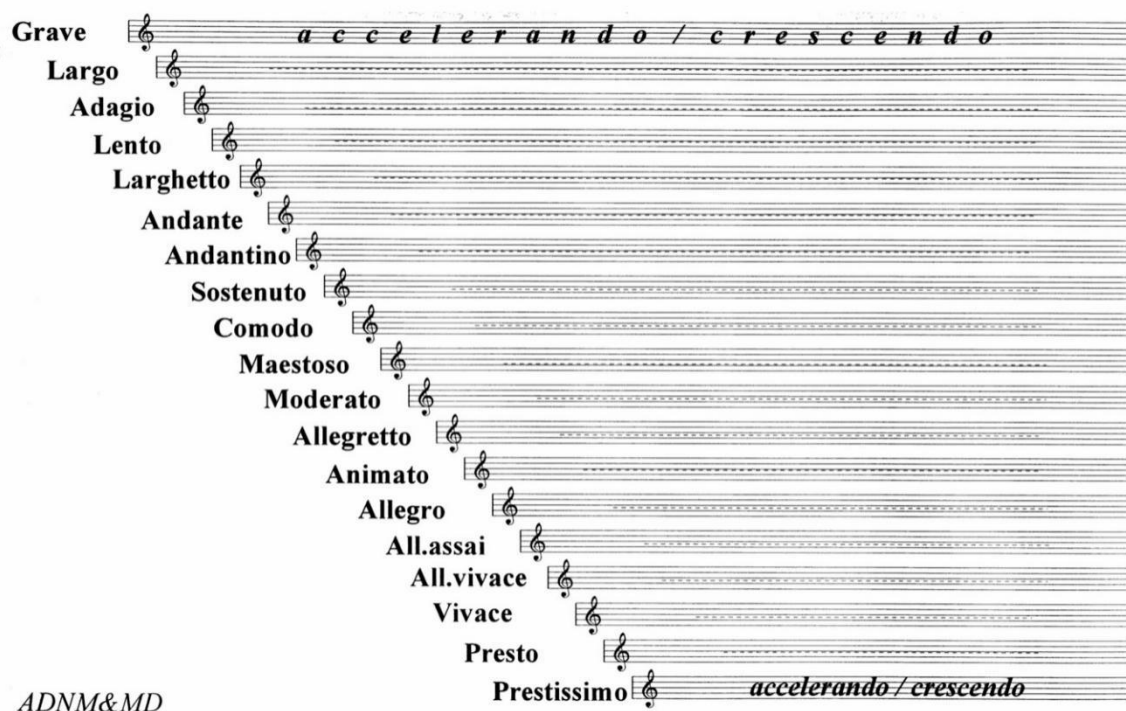
⁷⁰³ Lazarov Miodrag Pashu, Miroslav Miša Savić, Milimir Drašković, *Primeri ideosema / Examples of Ideosemas*, prevod Paul Pignon, Beograd, 1983.

⁷⁰⁴ Ibid.

⁷⁰⁵ Ibid.

реализује најједноставнијим композиционим поступцима (или чак и не користећи ни један од тих поступака)⁷⁰⁶ У делу *АДНМ & МД* за ансамбл и диригента, диригент убрзава темпо од најспоријег до најбржег. Извођачи свирају договорене моделе и прате његове промене темпа, при чему неминовно и поступно долази до скраћења модела (Пример 13). Драшковићев *Аудио-спектар* (1979) заснива се на синтези аудитивних и визуелних елемената; седам тромбона свира седам тонова, док су промене динамике звука усаглашене с паљењем разнобојних светилки.

Пример 13: Милимир Драшковић: *ADNM & MD*, 1982.

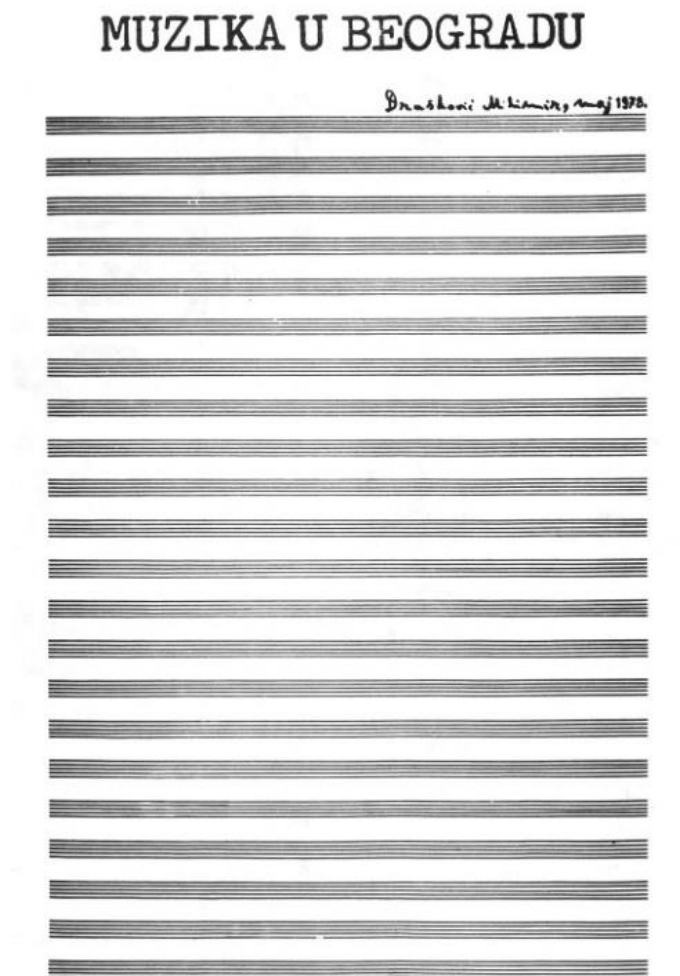


Међу радовима које одликује међудејство звучних, визуелних, тактилних, а некад и гестуалних компонената је и *Галеријски звук* (1982) Владимира Тошића. Рад се састоји из алуминијумских фолија које висе с таванице

⁷⁰⁶ Милош Петровић, „Играчке Милимира Драшковића“, *Интернационални часопис за музику Нови звук*, 17, 2001, 57.

тако да прекривају читав простор галерије, док партиципација гледалаца иницира звучну компоненту. Миша Савић је недвосмислено демонстрирао одсуство границе између музике и живота у пројектима *24 сата/акорд* (1977), *Загрејани кружећи звук клавира* (1978) као и инсталацији кејцовске провинијенције *Да ли је музика музика?* Један од парадигматичних примера рушења институција музике свакако је концептуални рад *Музика у Београду* (1978) Милимира Драшковића који се састоји од празног листа нотне хартије (Пример 14). Поред овог рада, Драшковићеве композиције са заједничким насловом *HPSCHD*, које је стварао од 1987. па до смрти, такође недвосмислено реферирају на Кејца и његово дело *HPSCHD* (1969).

Пример 14: Милимир Драшковић, *Музика у Београду* (50x70 cm), 1978.



M. Drašković: *Muzika u Beogradu /1978./*, serigrafija 50x70 cm

5.4.1 Ремедијације тишине

У *посткејџовском* музичком универзуму сви временски догађаји могу се видети кроз *музичке уши* и *очи* тако да искорак из музике који су начинили чланови *Опуса 4* није значио укидање музичког, већ је афирмисана полицентрична усредиштеност музике у не-звуку, у просторима изван звука. Перформанс, текст, инсталација, фотографија, видео, филм, акција и све форме које допуштају формирање интермедијалних и проширених структура постају тако средства кадра да проговоре о звуку/тишини. Ови уметници су блиски Кејџу у намери да нагласе материјалност и дословност самог медија. Следили су оне принципе које је Кејџ заступао: проширивање граница медијског и саме уметности, и отвореност искуства.

Кејџов концепт тишине⁷⁰⁷ члановима групе *Опус 4* отворио је један нови простор за ширење граница језика и медија музике, као и промену односа према слушаоцу. У њиховим радовима видимо различите аспекте транзиције тишине. Тишина је заправо дијалектички појам. Остављајући у самом средишту празнину, чланови *Опуса 4* окрећу се периферним уметничким просторима и позивају на посебну врсту перцепције, необичајено посматрање и слушање.

Питање звука као музичког сопства, односно одсуства звука коме музика даје значење посебно је заокупљало пажњу Милимира Драшковића. Драшковић се поиграва смислом тишине на филму у раду *Sinfonia (35 mm, 1987)*. Референтна тачка овде су свакако Кејџ и Пајков флукусус рад *Zen for Film (1963)*. Потпуну тишину могуће је произвести техничким средствима у филму, иако она у природи не постоји. Дословна тишина у смислу празног звучног канала јавља се у трајању од двоминутног црног бланка (трећина укупне дужине филма), током ког се

⁷⁰⁷ Кејџ је истицао да *4'33"* „нипошто није концептуалан комад“ већ да тишина означава „могућност да чујемо оно што се може чути“. Richard Kostelanetz, op. cit., 53.

виде само транспарентни филмски материјал, прашина на сочиву и цртице на целулоидуној траци.

Догађај под називом *Рођендан* (1979), са двадесет седам празних касета, један је од видова ремедијације Кејдове тишине (Пример 15). Овај догађај састојао се у томе што је аутор позвао пријатеље на прославу свог 27. рођендана, у галерији „Срећна нова уметност“. Овде је један приватни догађај, транзицијом из приватног у јавни простор, престао да буде само догађај од приватног значаја, и постао је чин који повлачи одређене културалне референце. Веза са уметношћу састојала се у томе што је аутор изложио двадесет седам празних аудио касета, у овом случају *немих* објеката, будући да се звук не извлачи из њих, већ се, метафорички, свака касета користи за похрањивање звука (живота). Једним једноставним гестом Драшковић је одбацио двострукост репрезентативног, направивши рад без звука и стављајући у први план материјал самог медија.

Пример 15: Милимир Драшковић, акција *Рођендан* (снимак: Небојша Чанковић)



Још један од радова у којима је веза с музиком/звуком ослабљена да би се оно што је изостављено тиме заправо јаче призвало јесте и Драшковићев рад *Диригент* (1979), реализован у медију слајда (Пример 16). У сасвим конвенционалном изгледу (смокинг, палица, професионални покрети) Драшковић диригује „нему музику“. Он изводи секвенце концептуализованог звука, произведеног хабитусом диригентовог тела и гестова.⁷⁰⁸ Његови покрети на фотографијама приказују професионално понашање при дириговању „класичног“ дела, а као да су посматрани из угла гледања извођача, с различитих места у оркестру. Звук је, дакле, редукован на иконички план, тј. имплициран је знаковима диригента. Реч је о доживљају музике без конкретног звука, а на основу понашања тела као визуелног полазишта. Године 1981. реализована је „књига“ *Диригент* која се састоји из фотографија преузетих из истоименог рада. На почетку књиге назначено је трајање читања књиге: 22'14", док је и читање сваке странице временски одређено.⁷⁰⁹ Реч је о музичком делу које се не чује, и књижевном делу „које се не заснива на лингвистичким означајелима“.⁷¹⁰ Могли бисмо рећи да се, осим с диригентом, Драшковић у овом раду идентификује и са Кејцом у 0'00".

⁷⁰⁸ Објашњавајући диригентске, мануелне гестове као вид комуникације с музичким текстом, Милош Петровић је дао можда најбољи опис овог рада. „У једном мултимедијалном пројекту (инсталација фотографија) Милимир Драшковић (Галерија срећна нова уметност, СКЦ, 1981) изложио је рад *Диригент*. Презентацију ових фотографија не прати музика. Оне само подстичу гледаоца да замисли *музикални* карактер звука једног музичког догађаја. Фотографије диригента у 'акцији', поређане у низу, следе музички ток: уистину свирају. Чак и музички необразован посматрач, али бар мало маштовит и креативан, може доживети карактер геста: бес, нежност, усплахиреност, замишљеност, све карактеристике људске емотивно. Да ли гест, као најава-предзнак уметничке идеје, може заменити реализацију дела?“ Милош Петровић, „Музикалност и гест“, у: *Дланом о стопало. Прикази цез издања и есеји о музици*, Београд, Службени гласник, 2010, 169.

⁷⁰⁹ Читалац треба да се придржава тог временског предлошка потребног за рецепцију сваке појединачне фотографије. Тако је 0'56" потребно за рецепцију једне секвенце; 0'10" за рецепцију друге секвенце, 0'14" за рецепцију треће секвенце; 1'30" за рецепцију седме секвенце, итд., а наилазимо и на време од 0'07" или чак 0'005" за рецепцију појединих секвенци.

⁷¹⁰ Miodrag Lazarov Pashu, *Fenomenalizam*, op. cit., 80.

У феноменолошком смислу, тишина као знак одсуства, празнине, има већу снагу у односу на звук/присуство, што ови радови и показују. Другим речима, одсуство (интенционалног) звука има већи интензитет, јер „празнина“ не значи само одсутност, већ је и облик говора, знака који реферише на потенцијалност која је отворена сваком могућем звуку. Као што Сузан Зонтаг истиче: „Уметници који стварају тишину морају да произведу нешто дијалектично: пуну празнину, обогаћену празнину, резонантну и речиту тишину. Тишина остаје, неизбежно, форма говора и елемент дијалога.“⁷¹¹

Пример 16: Милимир Драшковић, *Диригент*
(30 колор фотографија, 18x24cm, снимео: Небојша Чанковић)



⁷¹¹ Susan Sontag, „The Aesthetics of Silence“, in: *Styles of Radical Will*, New York, Picador, 1969, 2002, 11.

(страница из каталога *Диригент*)

1' 14"



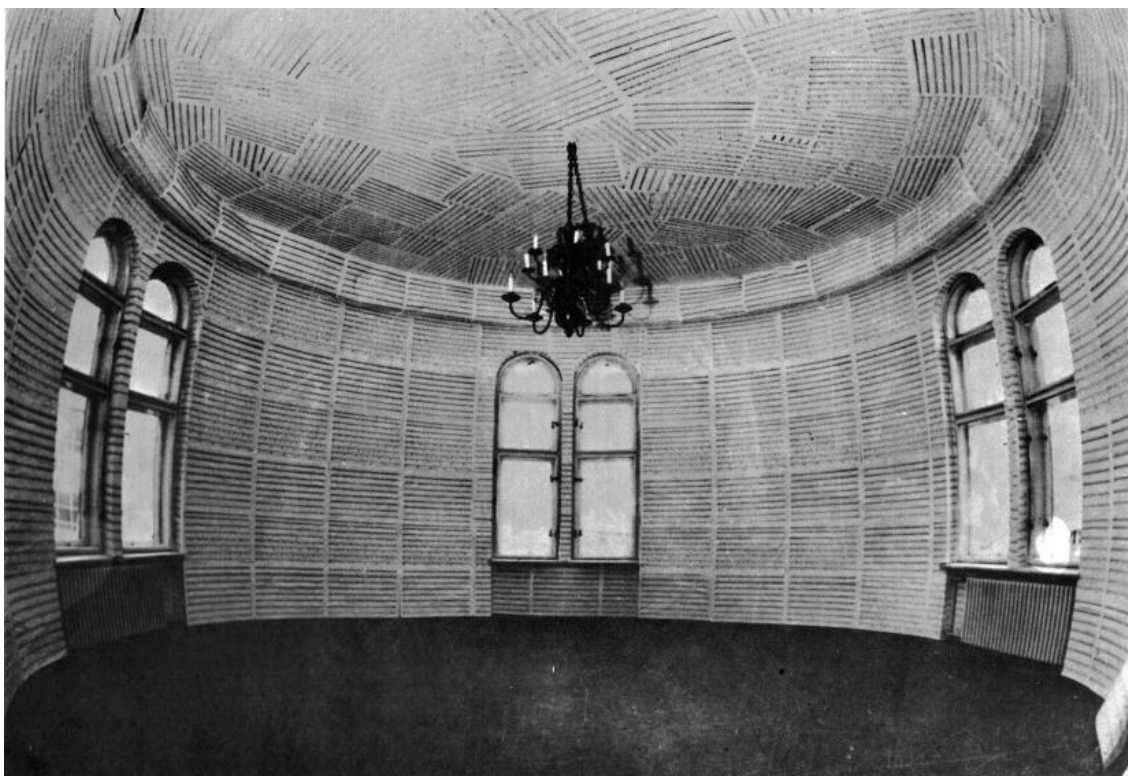
1' 12"



Такође, и Савићев рад *Не.Звук 1.11* (1978) чине празне магнетофонске траке, које визуелно подсећају на Маљевичев бели квадрат на белој подлози. Савићев пројекат *Затворени звук* (31.10.1976. Диванхана СКЦ) један је од оних радова који превазилазе музички медиј и приближавају се концептуалној уметности. Према Савићевим речима, форма овог дела је време и простор, односно унутрашњост простора Диванхане: „Целокупна површина Диванхане СКЦ покрива се умноженом графиком Звук 326 880 (сито штампа, 70 x 100 cm). Просторија се затим затвара за све време трајања акције.“ Звук је визуелно (графички) приказан; дворана облепљена страницама партитуре условно може бити иницијатор неког замишљеног звука. Реч је, дакле, о концептуализацији инсталације која не звучи, већ сугерише идеју звука (звучног континуитета). За разлику од Кејџа, који „подстиче“ публику на слушање звукова амбијента, Савићев рад публику ставља пред немогућ задатак, јер се просторија

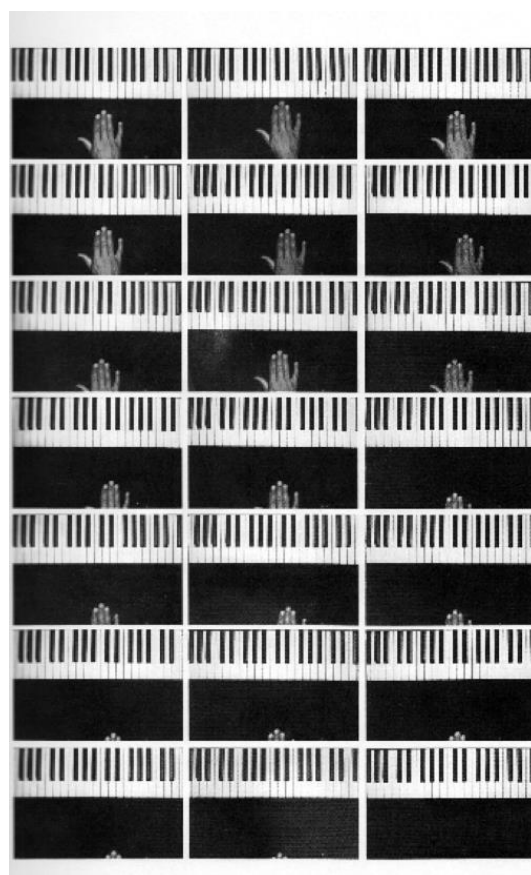
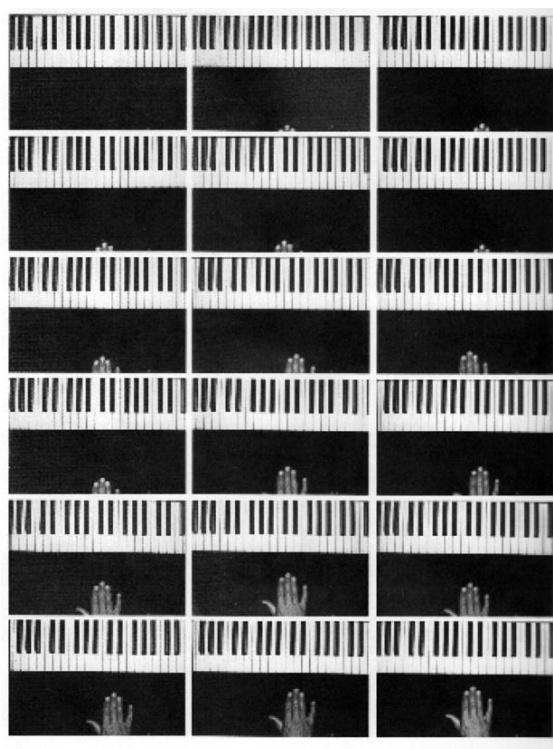
затвара и није доступна публици. Публика као да је изневерена будући да је извођење замишљено изван досега јавности.

Пример 17: Миша Савић, *Затворени звук* (инсталација, снимано: Небојша Чанковић)



У раду Владимира Тошића под називом *Не-могућност* (1981), визуелно се негира реални звук. Изабрани медиј – фотографија – већ унапред осуђује на не-могућност догађаја звука. Низом фотографија, на којима се види како рука прилази клавијатури, а затим се повлачи од ње, визуелно се концептуализује одређена релација у контексту музике.

Пример 18: Владимир Тошић, *Не-могућности* (снимио: Небојша Чанковић)



Овим радовима уметници теже да неутралишу/пониште изражајност уметничког дела, да деконструишу репрезентацију, да укину референцијалну логику (празан лист нотног папира, празне касете, диригент без оркестра/звука, затворени звук). Дакле, звучање више није једини модалитет постојања без кога нема музике. Тишина је овим уметницима послужила да искораче из поља музике, њених конвенција и институција и повежу музику с концептуалном уметношћу, перформансом, видеом. Ипак, звук је полазиште и исходиште свих њихових делатности. Као што је већ поменуто, Кејцова тишина се у литератури разумева и као политичка пракса, као „маневарски простор“ у култури Хладног рата,⁷¹² те би свакако и трансмедијалност тишине као знака и облика говора у радовима групе *Опус 4* било могуће мапирати у повезивању друштвеног и политичког дискурса с променама у музици и другим уметностима.

5.4.2 Омаж Кејцу – три видео рада: 0'00" (1982)

Чланови *Опуса 4* били су ангажовани на промоцији Кејцовог стваралаштва и у медијима. Тако су приликом обележавања композиторовог седамдесетог рођендана, априла 1982. године, Савић, Драшковић и Пасху реализовали три видео рада истог назива *John Cage 0'00" (4'33" бр. 2)*, као ТВ верзије за потребе емисије посвећене Кејцу.⁷¹³ У извођењу Кејдове пропозиције „у стању максимално звучно појачаног амбијента (без повратне спреге) извести дисциплиновану радњу“,⁷¹⁴ сва тројица аутора афирмисала су личан ауторски приступ.

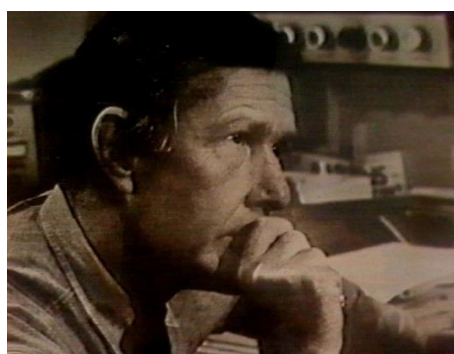
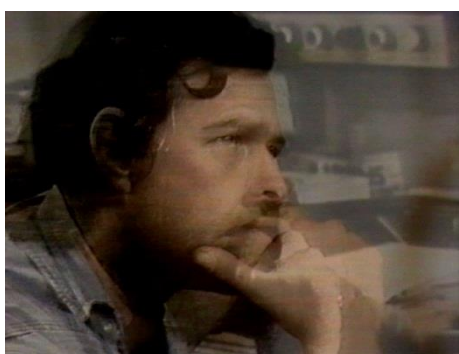
⁷¹² Упореди нпр.: Jonathan D. Katz, op. cit.

⁷¹³ Телевизија Београд, 3. април 1982. Режија: Зоран Соломун; уредник: Слободан Хабић.

⁷¹⁴ John Cage, *0'00" (4'33" No. 2)*, New York, C.F. Peters, 1962 (EP 6796). Ову музичку композицију из 1962. године, коју је премијерно сâм извео, и то пишући инструкцију за њено извођење, Кејц је посветио јапанским уметницима Тошију Ичијанагију (Toshi

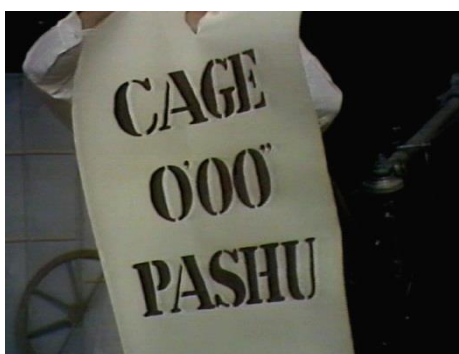
Иако је реч о телевизијском медију у овим радовима се запажа намера да поступак буде што ближи естетици видеа, а што је подразумевало и његово извесно упрошћавање. Милимир Драшковић је у свом извођењу применио принцип дугог и поступног прелаза у дуплој експозицији сопственог лика и фотографије портрета Џона Кејца. Ова врста идентификације представља једну у низу коју је аутор примењивао, као на пример у радовима *Диригент* и *Опера*.

Пример 19: Милимир Драшковић: *0'00"*, 1982.



Рад Миодрага Лазарова Пасху заснива се на негацији, цепању листа хартије (то је иначе чест „мотив“ у његовим радовима) на ком је написан хаику у три стиха (Cage, *0'00"*, Pashu).

Пример 20: Миодраг Лазаров Пасху: *0'00"*, 1982.



Ichiyonagi) и Јоко Оно (Yoko Ono). Извођачка ситуација се заснива на потпуно субјективним основама, није организована ни по једном параметру.

Будући да Кејџ предлаже извођење било које радње, Савић бира флуксус тактику, тј. праксу из свакодневног живота. Након пуцања у огледало указује се други план (одштампан назив рада), чиме се постиже извесна визуелна мистификација јер се у претходном кадру види одраз у огледалу а не реалан приказ.

Пример 21: Миша Савић: "0'00", 1982.



Пример 22: Најава ТВ емисије поводом 70 година од Кејцовог рођења

Музика Џона Кејџа
Емисија је посвећена америчком композитору Џону Кејџу, поводом 70-годишњице његовог рођења. Кејџ је једна од најзначајнијих личности музике 20. века. Емисија представља пресек његовог разноврсног и обимног стваралаштва. Реализатори су београдски композитори Миодраг Лазаров Паску, Мирослав-Миша Савић и Милимир Драшковић.
Уредник: Слободан Хабић. Редитељ: Зоран Соломун.
(Недеља, 3. април, II програм)

5.4.3 Инсталација *Jugo-Cage '82*

Музички салон Студентског центра у Загребу такође је обележио Кејцову годишњицу и то манифестацијом *Седамдесет година Цона Кејца*, септембра 1982. Кејц је овим поводом написао мезостих *Muzicki Salon* (Пример 23). На првом концерту немачки пијаниста Херберт Хенк (Herbert Henck) извео је *Music of Changes*.⁷¹⁵ Неколико сати пре изведбе *Соната и интерлудија*, Нада Колунџија је јавно препарирала клавир. Публика је могла да прати трансформацију клавира у *one-man percussion band* и њене интервенције на самом механизму инструмента, чиме се читав догађај, с нагласком на инклузивности и усредсређености извођачког чина на *овде* и *сада*, још више приближио идеји перформанса.⁷¹⁶ Ситуација у којој се нарушавају симболичка моћ и *чистота* овог инструмента, а слушаоцу (и извођачу) „укида“ очекивани клавирски звук у корист *многоструког искуства* нових и свежих звукова „слободних да буду оно што јесу“, према Кејцовој намери, снажно је пробијала хоризонт очекивања југословенске публике, о чему сведочи и критика Миодрага Лазарова написана поводом LP издања: „[...] Нада Колунџија непосредно *ради* на пробијању [...] *плафона*, на отварању нових видика, на обогаћивању и проширењу перцептивних могућности нашег слуха, музичке свести и уопште – овог нашег скученог, националног музичког духа [...]“.⁷¹⁷

Последњег дана приређен је програм *Седамдесет година Цона Кејца: документација*. Редослед приказивања визуелног и звучног материјала заснованог на Кејцовом опусу одређен је операцијама случаја;

⁷¹⁵ Манифестација је одржана од 17. до 19. маја 1982. у продукцији Музичког салона Студентског центра Свеучилишта у Загребу, према концепцији Никше Глига и Ивана Ладислава Галете.

⁷¹⁶ Јавно препарирање клавира и интегрално извођење *Соната и интерлудија* одиграло се 18. маја 1982. у Музичком салону Студентског центра Свеучилишта у Загребу.

⁷¹⁷ Миодраг Лазаров, „Кејц и Колунџија – испред свих?“, *Студент*, 14. мај 1980. [Из документације Н. Колунџије]

бацањем коцке добијен је вертикални поредак четири групе звучних и визуелних елемената.⁷¹⁸

Пример 23: Џон Кејџ, *Mesostic: Muzicki Salon*, 1982.

i aM
with you
in Zagreb
In spirit your
i remember Climbing in the hills near the town
looking for bracken
and other edible

wild plants
And i remember
the music festivals the life
the intensity Of your people
"soon again 'twill be"

John Cage 1982

i aM
with you
Zagreb
In spirit
i remember Climbing in your hills
looking for bracken
and other edible

wild plants
And i remember
the music festivals the life
the intensity Of your people
"soon again 'twill be"

⁷¹⁸ „За сваку од четири групе елемената за звук и слику baca се коцка да би се одредио њихов редослед у вертикалном смислу.“ *Sedamdeset godina Johna Cagea*, 19. svibanj 1982, program. У току програма емитован је филм *John Cage. A Documentary* (1977) Грега Бартона (Greg Burton) и видео *A Tribute to John Cage* Нам Џун Паика (Nam June Paik).

На овој манифестацији изведен је и пројекат *Преношење звука из простора у простор* Жељка Јермана ⁷¹⁹ (1949–2006), инспирисан Кејцовим делом *Imaginary Landscape No. 1* (1939), у коме је живо извођење замењено емитовањем звука из удаљеног места. Приликом премијерног извођења Кејцовог дела звук се директно из студија емитовао у суседну позоришну салу као музичка пратња једне плесне представе. Јерманов пројекат такође се заснива на преносу звука и успостављању аудио комуникације између два простора. Звук је преношен из кино-дворане Студентског центра у студентску мензу, а према жељи аутора. Како би извођење имало што више слушалаца, реализација је планирана за време матинеа и ручка. Са уласком публике у биоскопску салу укључује се уређај за пренос звука, а истовремено се *уноси* звук из мензе у кино-салу. И један и други пренос звука траје 5–10 минута. По почетку филмске пројекције, звук се поново доводи из биоскопа у мензу.

Почетком 1982. године, Никша Глиго и уметници Владимир Гудац⁷²⁰ (р. 1951) и Ладислав Галета⁷²¹ (1947–2014), који су деловали у области означаваној као Нова уметничка пракса или постмедијска уметност (перформанс, инсталација, експериментални филм), упутили су позив на преко стотину адреса (композитора, књижевника, песника, сликара...) за предлоге пројекта за мултимедијалну инсталацију *Југо-Кејц* '82, с циљем да се том инсталацијом покаже „Кејцов утицај на развој свих уметности у Југославији“.⁷²² Аутори су, чини се, врло амбициозно приступили пројекту. Међутим, у тексту који потписују аутори пројекта наводи се да је од тридесет два пројекта заправо мали број оних који заиста пружају довољно информација о Кејцовом утицају. За обележавање седамдесет година Кејцовог рођења одабране су четири инсталације хрватских аутора, при чему је само један од њих композитор,

⁷¹⁹ Жељко Јерман се бавио фотографијом, сликањем и мултимедијалним концептима, и мултимедијалним изразом.

⁷²⁰ Владимир Гудац бави се фотографијом, видеом, перформансом и инсталацијом.

⁷²¹ Хрватски мултимедијални уметник и филмски редитељ.

⁷²² Опис пројекта, рукопис.

Марко Руждјак (1946–2012), док се остали баве фотографијом, филмом и плесом. Поред Јермановог рада, одабран је пројекат Камерног ансамбла слободног плеса и кореографкиње Милане Брош⁷²³ (1930–2012) под називом *Звук=Покрет=Тишина=Звук=Тишина=Покрет=...*, затим Руждјакова композиција *Ксилофон C A G E* и инсталација Владимира Гудца *У последње вријеме у Загребу већи је утјецај I. Слупеа од Јохна Сгеа*. Као да су овим одабиром иницијатори тежили да укажу на ширину утицаја кејцовског експериментализма.

Аутори пројекта одлучили су да *Југо-Кеји* постаје „перманентна акција“, а за наредну годину биле су планиране реализације радова из Хрватске: концептуалног уметника Горана Трбуљака, редитеља Владимира Петека, Бранка Бурзе, из Србије: композитора Миодрaга Лазарова Пасхуа, Ернеа Кираљија, Зорана Мирковића, Каталин Ладик, љубљанске групе САЕТА... Према досадашњим сазнањима, овај пројекат није заживео, али и ови подаци сведоче о природи рецепције Кејцовог дела, које је за многе од наведених стваралаца било једна врста катализатора промена, главног „параметра“ за одређење оквира експерименталне делатности.

⁷²³ Кореографкиња, бавила се савременим плесом. Водила је Експерименталну групу слободног плеса која је потом прерасла у Коморни ансамбл слободног плеса.

5.5 Кејц у транзицији: Миша Савић и Катарина Миљковић

Миша Савић и Катарина Миљковић (р. 1959) и данас су остали доследни кејцовској замисли деперсонализованог аутора. Савићева клавирска композиција *Валцер за Врбицу* (2006) заснована је на ритмичком пулсирању форме, која је одређена унапред, према предвиђеним пропорцијама делова. Структура је организована по принципу петљи направљених од MIDI нота преузетих са интернета. Тиме је остварен кејцовски циљ: стварање музике без компоновања у традиционалном смислу (изузев теме Св. Лазара која се понавља) и потпуна елиминација „ега“ у процесу компоновања. У појединим делима Савић користи и компјутерске алгоритме који су подједнако ефектни као Кејдове операције са случајем у достизању десубјективације музике.

Савићев рад под називом *ЕуроКејц* (2010) настао је као део мултимедијалног програма *Музички циркус Цона Кејца. Кућа пуна музике*, изведеног на 19. Међународној трибини композитора у Београду. Савић није компоновао нов материјал, већ је целокупан садржај заснован на Кејцовим делима. Насловом се упућује на Кејцов циклус *Europeras*, који је такође настао на начин редимејда. Концепција прати Кејцову форму *циркуса*, где број театарских елемената, подвргнутих операцијама случаја, може створити тренутке веома згуснутих догађања која се истовремено одигравају на сцени. Према Савићевим речима: „ово дело је поприште, арена, циркус, како би Кејц рекао, у којем се подсећамо његове музике, помало измењеног, другачијег звука, у ситуацији у којој она саму себе репродукује захваљујући сопственим идејама“. Сви догађаји су подређени управљању случајним одлукама компјутерског програма. Такође, сви елементи стоје у односу „коегзистентне независности“ (independent but coexistent); дешава се неколико ствари у исто време, у средини се чују извођачи, електронска матрица настала њиховом претходном интерпретацијом, снимци Кејцових дела репродукованих с

грамофона у задњем делу сале. Простор је употпуњен видео пројекцијом Кејцовог хепенинга с Канингемом. Тиме је успостављен кејцовски дуализам између ригорозне структуре и строге дисциплине у извођењу с једне стране, и анархије звукова и сценске радње с друге стране.

Катарина Миљковић⁷²⁴ и данас доследно примењује Кејцов концепт случаја. Ослонац у идеологији америчког музичког експериментализма и Кејцовог индетерминизма огледа се у несубјективизму и композиционом поступку који се заснива на процесу који допушта да компјутерски алгоритми одреде структуру дела. Процес је композициона техника коју Катарина Миљковић користи у многим радовима, а која омогућава баланс између субјективног и објективног аспекта композиције. Бирање и тестирање процеса за одређену композицију подразумева детаљно планирање генералног музичког покрета и облика као и његових компонената, како би потом музика могла да се развија кроз компјутерске процесе чије резултате прихвата као музички материјал, без додатних интервенција. У радовима попут композиције *Шума IV*⁷²⁵ за клавир и електронику пијаниста сâм одлучује о трајањима звучног материјала и периода тишине, док електроника има улогу посматрача и субјективног доживљаја звука. Композиција *Nothing You Say* (2010), посвећена Џону Кејцу, заснована је на микротонским скалама које су филтриране путем ћелијских алгоритама.

⁷²⁴ Катарина Миљковић припада оној врсти стваралаца који показују велико интересовање за науку и на разне начине је уграђују у своју стваралачку праксу. Након што се сусрела, 2004. године, с чувеним британским научником Стивеном Волфрамом (Степхен Волфрам) – познатим по бројним достигнућима у информатици, математици и теоријској физици, а можда највише по систематизацији елементарних правила ћелијских аутомата – а затим и сарађивала с Волфрамовим тимом програмера и математичара на пројекту сонификације ових математичких модела, Катарина Миљковић је упознала ову материју и довољно овладава њом да обогати своју стваралачку матрицу и усмери је у својеврсном сцијентистичком кључу, подржавајући тиме своју давнашњу идеју да су форме и законитости које потичу из природе и науке неисцрпан извор инспирације.

⁷²⁵ *Шума IV* је написана за пијанисткињу Нино Званија (Nino Zhvania) и њен пројекат *Природна трајања (Natural Durations)* 2014. године.

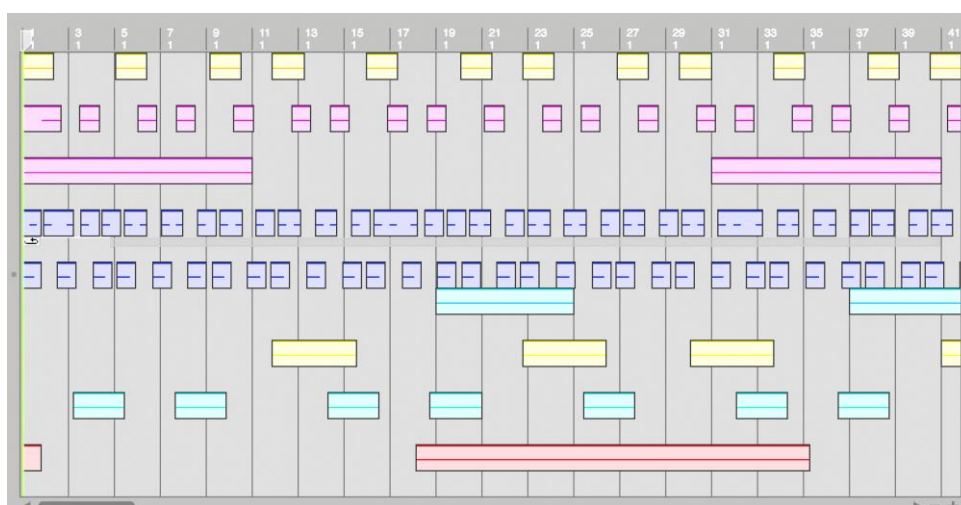
Са искуством минимализма и америчке експерименталне музике, која ју је привукла још у раној младости, с једне стране, а довољно вична да проговори и језиком математике и рачунарске теорије, с друге, Катарина Миљковић од 2004. године гради свој стваралачки поступак на новој парадигми (дигитално информисаној, савременим језиком речено), у којој кораци у компоновању више нису узастопни, тј. засновани на линеарној прогресији узрочно-последичних односа. Будући да почива на аутоматизованим, итеративним процесима, нова парадигма захтева и нову „културу“ стваралачког поступка, који би слушалац могао да доживи и као форму онеобичавања музике, али који се Катарини Миљковић указао као веома моћан и подстицајан у остваривању једне врсте „онтолошке мноштвености“ која, како аустралијски филозоф Ендрју Бенџамин (Andrew Benjamin) запажа, „ne može biti jednostavno poistovećena s višestrukošću u jedinstvu“.⁷²⁶ Наиме, ова врста прогресије ауторку је привукла као средство децентрирања и оспоравања модернистичке линеарне перспективе, али и као начин да се што мање утиче на форму, морфологију звучног континуитета. Електронски медиј се природно наметнуо као најпогодније средство у овој врсти интердисциплинарне поставке, а у којој је композиторка пронашла огроман потенцијал за обликовање микро и макро форме дела, као и поступака *рандомизације* самог материјала.

Композиција *Drop* за фагот и електронику (2017) припада групи камерних дела са учешћем електронике заснованих на новој методологији, на антагонизму објективности, ригорозности аутоматизованог процеса, једног новог типа слободе „празног оквира“ и непосредности интуитивног чина стварања, или је можда боље рећи на њиховој комплементарности, чиме се добија нова врста осећајности и динамизма, ослобођена свих естетичких препрека. Структура одсека, као

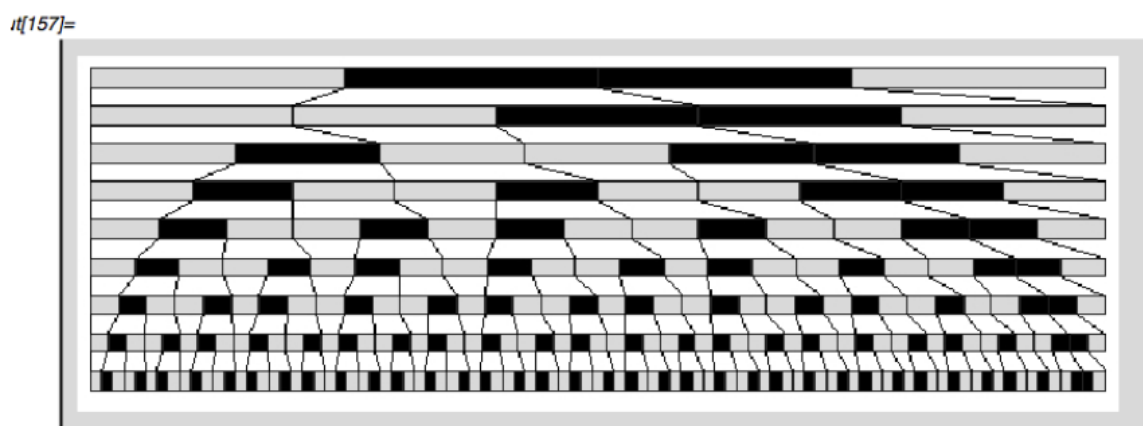
⁷²⁶ Endrju Bendžamin, *Filozofija arhitekture*, preveo s engleskog Živojin Bata Kara-Pešić Beograd, Clio, 2011, 121.

и звучних слојева (који варирају од 1 до 9) организована је по моделу ћелијских аутомата, динамичког система који се примењује у моделирању и симулирању процеса у природи, а који се састоји од мреже ћелија у којој свака ћелија/честица мења своје стање у зависности од стања одређених суседних ћелија, и чији се број понављања у новом реду повећава у складу са вредностима Фибоначијевог низа (Примери 24 и 25).

Пример 24: Графички приказ ћелијског аутомата на коме се заснива структура композиције *Кап* Катарине Миљковић



Пример 25: Распоред музичких „ћелија“



Унутар ове предодређене структуре, у којој су односи међу слојевима аутоматски генерисани, било који звук може да се појави као звучни догађај. Самим тим, објективност на нивоу структуре дела заправо нуди једну нову врсту „игралишта“⁷²⁷ за рад са самим звуком, који је потпуно емпиријски, нематематички. Попут сликара апстрактног експресионизма, који, у тежњи да створе евокативну слику, уместо репрезентацијске, дословно „улазе у платно“ и једном врстом гестуалне акције постижу јединство свог духовног стања и физичког покрета, нова методологија Катарини Миљковић омогућава да *уђе* у структуру дела и да *изнутра* гради некакав варијабилни звучни простор у коме као да не постоји перспектива.

Чињеница да композиција *Kan* има до данас три верзије сведочи о томе да музичком делу Катарина Миљковић не приступа као завршеном артефакту, већ као *процесу* у ком бележи, чува своје *проживљавање* исходног материјала. Њена дела су дакле, својеврсни генератори активности, моменти у бескрајном ланцу развијања одређене идеје и рада са звуком као живим организмом који се поступно мења. Као и друге композиције из ове стваралачке фазе, попут рецимо остварења *For Conni Jane* (2015), које се заснива на снимку музичке кутије с поквареним механизмом, и композиција *Kan* почива на већ постојећем материјалу, црногорској тужбалици. У самом поступку елаборације ове мелодије, извлачења на површину њених праелемената и оних, рекли бисмо најинтимнијих звучних детаља, забележен је и сачуван траг композиторкиног *проживљавања* материјала.

Начин рада с музичким материјалом веома је близак естетици спектралне музике и подсећа на рад са узорцима у акустичкој лабораторији. Уз помоћ специјалног софтвера композиторка редукује исходну грађу и своди је на аликуотне тонове – издваја их, измешта и

⁷²⁷ Према композиторкиним речима, „ограничења објективне структуре стварају игралиште за композициону креативност“. Нада Колунџија – *Удах/издах: Мала антологија музике за клавир (1914–2014)*, Ивана Миладиновић Прица (ур.), Београд, Vertical jazz, 2017, 63.

ревитализује у новом контексту – у електронском слоју и деоници фагота, где задобијају специфичан експресивни набој. Катарина Миљковић заправо започиње стварање „одоздо“, разлаже мелодију тужбалице на појединачне флоскуле, деконструира је и анализира њену дубину како би унутрашњи спектар изнела на површину. Другим речима, своди је на ниво који неопазиво чини опазивим.

У уводном сегменту извођење солисте уживо и снимак деонице фагота симулирају једну врсту хетерофоније, док фон у електроници, који почива на шуму старе траке (дакле, не чак ни на аликвотима мелодије!), има улогу позадине. Поступним прелазима, преливањима и приближавањима звучних слојева током читаве композиције остварује се ефекат непокретности и брзине у исто време. У првом и трећем одсеку, преламањем и разлагањем аликвотних тонова кроз процесоре симулира се хорски звук, или, рецимо, звук звона, у мултифоницима фагота, којима започиње други одсек. Кулминације се дешавају на крајевима два дужа, статична одсека, између којих је краћи, динамичнији одсек, састављен од „лупова“ који се базирају на различитим сегментима тужбалице. У својеврсном постлудијуму, композиторка разоткрива звучни узорак, али у једном ипак латентном виду, дакле и даље само као њен наговештај.

Слобода избора солисте између могућности које су забележене у партитури иде у смеру импровизације и субјективног доживљаја. Како би спречила извесну механичност музичког тока, композиторка примењује Кејцову технику „временских заграда“ (time brackets), односно, у партитури назначава временске интервале у оквиру којих солиста у било ком тренутку може да изведе своју деоницу. Овај поступак допушта и једну врсту флексибилности у уодношавању и временској синхронизацији електронској слоја и деонице фагота. Ауторка као да се свесно игра радозналошћу слушаоца; уместо да му понуди готов звук, она слушаоцу нуди *акт стварања* звука. У овој игри присутности и одсутности, Катарина Миљковић као да нам поручује да је заправо потребно изаћи из мелодије како би се открила њена најскривенија суштина, али и да *Други* увек измиче поседовању.

6 ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Кејџ је често истицао да је промена композиторске улоге, од прављења избора до постављања питања, водила у сусрет непредвидљивости експерименталне акције. Ова позиција учинила ми се врло функционалном као полазиште за бављење експерименталном музиком, а за које се може рећи да је имало одлике експеримента, у смислу истраживања непознатог у које не води неки унапред означен пут. Следећи динамику постављања питања о експериментализму *à la Cage*, то јест на начин који поштује неизвесност будућности, у овом раду нисам имала намеру да дам коначне одговоре већ да укажем на неке нове правце истраживања у студијама експерименталне музике.

Кејџов концепт експеримента био је полазна тачка за шира музиколошка разматрања експериментализма у музици и уметности. Имала сам пред собом два циља: с једне стране, да изведем ширу музиколошку расправу која мапира проблемско поље појма и праксе експериментализма из неколико праваца и перспектива, а с друге да објасним концепт експеримента који као суштинска категорија прожима Кејџово целокупно деловање. Намера ми је била да покажем да институционални апарат уметности није само у функцији наметања канона већ и преношења конвенције експеримента. Експериментализам се тако појављује и као иманентна претпоставка уметничког дела и као самосвојна процедура која има потенцијал да дело и укупну институцију уметности у сваком времену изнова трансформише, одржавајући могућност уметности као „отвореног појма”. Бављење овим темама водило је истраживању читавог скупа нових питања, од историје идеје експеримента до експериментализма у америчкој и европској/југословенској/српској музици и уметности, као и идентификовања веза и релација између науке у уметности. Применом интердисциплинарне

музиколошке методе, користећи увиде из историје филозофије, историје и социологије науке, теорије уметности, студија културе, настојала сам да потцртам плуралистичку природу експериментализма и из једног другачијег угла сагледам и објасним овај концепт. Истраживање се одвијало у виду једног спиралног кретања, повезивањима унапред и уназад, проверавањем полазних хипотеза о експерименту у музици али и корекцијом неких полазишта када су нови извори давали нове увиде, посебно када је реч о појму *експерименталног* у науци и Кејцовој пракси. Тако су се тумачења о експериментализму у музици и уметности продубљивала, при чему предложене теоријске позиције и анализирани примери треба да послуже као основа за даљу интерпретативну надградњу.

Говорећи о теорији израза код Спинозе, Жил Делез је рекао да се „snaga jedne filozofije meri pojmovima koje stvori ili kojima obnovi smisao, i koji nameću novu razdeljenost stvarima i činovima“.⁷²⁸ Овај исказ могао би се применити и на Кејцовој теорију експерименталне музике. Кејц је средином прошлог века извео одлучујући заокрет у схватању појма експеримента. Његов приступ експерименту с позиције композитора-слушаоца, *сведока звука*, одредила сам као *рецепцијску/перцепцијску позицију*, како бих потцртала темељну разлику у односу на све дотадашње продукцијски оријентисане приступе који су били усмерени на дело као довршену структуру. Преокрет који је Кејц извео средином века заснива се на тзв. Великој подели која као претпостављени модернистички метадискурс, ког Латур назива модерним Уставом, диктира одвојеност природног од друштвеног света. Изводећи овај парадигматски обрт Кејц је тежио да музику ослободи људског субјективитета и тиме отвори врата „*трансцеденталном* или *виртуелном* пољу музике“⁷²⁹ и проналажењу начина који звуковима

⁷²⁸ Žil Delez, *Spinoza i problem izraza*, Beograd, Fedon, 2014, 375.

⁷²⁹ Christoph Cox, op. cit., 5.

омогућава да буду оно што јесу. Кејцова двострука позиција – позиција композитора који се применом операција са случајем повлачи у анонимност и позиција слушаоца који постаје део структуре стваралачког процеса – није довела само до прегруписавања компетенција композитора, извођача и слушаоца него и до укидања њиховог традиционалног односа. Ако је бејконовски пут експеримента водио од пуког посматрања ка ангажованом делању, односно субјекту као средишњој тачки око које свет постаје окружење те тачке (разматрано у другом и трећем поглављу), Кејдов концепт експеримента, презициције *експерименталног* предлаже смрт субјекта, *вољу за тишином* и повратак на посматрање/слушање, односно обнову чулне перцепције кроз естетизацију света у дословном звучању/значењу звука. Експеримент опет постаје синоним за искуство (*experimental=experiental*), а овај иманентни *утопизам* који теоретичари називају различитим терминима (радикални емпиризам, прагматика тишине⁷³⁰) остварен је на пресеку западне и источњачке филозофије. Као што је Ролану Барту било потребно да упозна Јапан како би преиспитао западну мисао „у смислу екстериорности ослобођене од суверености мислећег субјекта“, ⁷³¹ тако је и Кејду источњачка филозофија помогла да се отуђи од властите суштине како би се приближио природи и формулисао нов концепт дела као „места одсутности“ трансценденталног значења, повезаног са субјектовим ЈА. Међутим, ако субјектово ЈА нестаје то није случај са телом субјекта. Управо *тело* (извођача/слушаоца) постаје упориште којим се субјект уписује *овде* и *сада*, у друштвено „признато“ време и простор.

Кејдов концепт експерименталног брише разлику између ствараоца и реципијента и дословно допушта да уметност/музика продре

⁷³⁰ William Brooks, „Pragmatics of Silence“, in: *Silence, Music, Silent Music*, Nicky Losseff and Jenny Doctor (eds.), Burlington, Ashgate, 2007, 126; David Scott, „William James and Buddhism: American Pragmatism and the Orient“, *Religion*, 30, 2000, 333–352.

⁷³¹ Darko Suvin, „Duša i smisao: razmišljanja o Barthesovu Japanu“, у: *Šezdesete*, op. cit., 228.

у живот, омогућивши перформативно отварање и витализовање граница музике у смислу мењања у њеној унутрашњости, стварања проточног простора у коме разлике између медија, материјала, уметности и стварности осцилују и губе се. И са овим обртом као да се круг затворио. Након Кејцовог феноменолошког обрта средином прошлог века заиста се чинило да је музика као аутономно и строго медијски одељено подручје „одсањани сан“.⁷³² У том смислу, Кејцов експериментализам могуће је посматрати као једну синусоиду која је довела до тога да је музичка/уметничка пракса данас удаљенија од аутономне уметности, а ближа животу.

С једне стране, Кејцов експериментализам ишао је у правцу дематеријализације музичког дела (концептом дела као процеса, укидањем чина извођења као интенционалног стварања звука, еманципацијом нотације од звучне реализације, концептом тишине као неструктурисаног звука окружења), наговештавајући антима-теријалистички⁷³³ приступ и концептуалну уметност лишену било чега што се чулима може опазити, док с друге стране, у основи његовог концепта експерименталне музике уочавамо сасвим супротну тенденцију коју Џоана Демерс (Joanna Demers) означава термином хиперматеријализам,⁷³⁴ а који је данас заступљенији од антима-теријализма, будући да велики део савремене уметности полаже право на било коју врсту материјала. Хиперматеријализам се заснива на претпоставци, која је уједно и слабост овог приступа, да материјалу можемо приступити *a priori*, без знања о његовом пореклу или о његовим релацијама са светом и нама

⁷³² Хусерл је овим речима описао стање у филозофији тридесетих година XX века (филозофија као строга наука), а слична атмосфера постигнута је и у музици средином пошлог века.

⁷³³ Антима-теријалистички приступ подржава дефинисање уметности на основу контекста, идеолошких и метафизичких тврдњи, док хиперматеријалистички приступ тежи да у материјалу пронађе некакво значење које претходи језику и култури.

⁷³⁴ Joanna Demers, „Materialism, Ontology, and Experimental Music Aesthetics“, in: *Tomorrow Is the Question*, op. cit., 261.

самима. Као што је показано на примерима, Кејџ и Фелдман су укинули означавајућа својства музике, у намери да допусте звуковима да једноставно постоје и да не упућују ни на шта изван себе. Како истиче Демерсова, „грешка“ ове феноменологије, или би можда било боље рећи „парадокс“, лежи управо у идеји да је могуће постојање примарног, универзалног искуства које претходи друштвеном и културалном.⁷³⁵

Ипак, нема сумње да је естетска, па и идеолошка снага Кејџовог експериментализма покретала америчку музику и уметност педесетих и шездесетих година. Као „лабораторија“ радикалних идеја, Кејџово дело и данас је подстицајно и обећавајуће за многе уметнике. Кејџов експериментализам допушта разне прераде, кретање преко различитих подручја, медија и материјала, те и данас покреће бројне „интерпретативне машине“ у поезији, ликовним уметностима, разним праксама рада са звуком и аудитивним режимима који промовишу нови материјализам и слушање звука по себи. Чак и они који не следе његове приступе и сматрају га уметником који од својих „слабости прави дело“, у Кејџу виде лик парадигматичног представника, односно родоначелника многих савремених тенденција. Изводећи нешто другачији закључак, Кајл Ген такође указује на предводнички потенцијал Кејџове личности:

Кејџ је унео јединствену, здраву климу у нову музику. Најзад, његов утицај не долази од музике коју је компоновао или од онога што је рекао, већ од личности каквом је очигледно постао. Стога је његово присуство веома дуго било од помоћи новој музици након што је његова техника престала да је заокупља. Учинио је да свет изгледа као сигурно место за стваралаштво.⁷³⁶

У овом раду посматрала сам експериментализам као променљив склоп, односно мрежу међусобно повезаних али и дивергентних програма/пракси лоцираних око различитих *чворова*, при чему се Кејџ

⁷³⁵ Ibid., 262.

⁷³⁶ Kyle Gann, „No escape from heaven: John Cage as father figure“, op. cit., 260.

успоставља као кључан *конектор* не само у времену у ком је деловао него и у каснијем периоду. Према речима Бенцамина Пиекута, Кејц је био „виртуоз у превођењу [...] преломних потенцијала својих индетерминистичких дела“,⁷³⁷ повлачећи их из неоавангардног *пејзажа* шездесетих у другу моћну мрежу експериментализма високе уметности (*high-art-identified experimentalism*). Оно што Кејцову позицију чини изузетном јесте начин на који је постигао да се његов глас чује далеко (и изван музике) и да његово наслеђе делује живо у бројним савременим уметничким и музичким праксама. Пратећи ефекте Кејцовог концепта на пољу чисте музике, закључила сам да се може исцртати једна генеалогичка музичког тела „без органа“. ⁷³⁸ Надовезујући се на Бузонија, Ајвза и Вареза, Кејц и њујоршка група композитора наставили су процес тзв. *детериторијализације*⁷³⁹ музике који се може пратити све до данас. Од флуксус акција и минимализма до савремене експерименталне електронике и акустичке екологије музика је заиста остала без „субјекта“, форми, наратије, концентрисана на материјалне квалитете звучне грађе, делезовски речено, постала је „тело без органа“. Кејцов експериментализам се и данас чини *непотрошеним* и подстиче нова тумачења и разраде у различитим уметничким и теоријским контекстима и праксама, што се успоставља и као најделотворније оруђе у одржању његове канонске позиције. У том смислу, Кејцову теорију експерименталне музике, као потомка америчког анархизма и прагматизма, источњачке филозофије, историјских авангарди (даде и Дишана) и бејконовског наслеђа, можемо метафорички назвати „кутијом за алат“, како Мишел Фуко назива оне теорије које су функционалне и „корисне“. ⁷⁴⁰

⁷³⁷ Benjamin Piekut, *Experimentalism Otherwise...*, op. cit., 17. У Кејцовом раду раду аутор идентификује модел хегемонијског либерализма (уместо утопијског анархизма).

⁷³⁸ Делезов термин

⁷³⁹ Овде се такође алудира на Делезов термин.

⁷⁴⁰ Cf. Mišel Fuko, *Spisi i razgovori*, op. cit., 92.

Кејцово схватање експеримента, којим је сугерисао да и оно видљиво постаје важно колико и оно чујно, довело је заправо до *неутрализације* медија и укидања разграничења уметничких области и форми. То се јасно види на примеру деловања његових студената из *класе* '58. у Новој школи за друштвена истраживања, који су своје радове именовали као интермедије. У том смислу, Кејцов приступ експерименталном можемо видети као отварање ка неограниченом пространству уметности као „савременом акваријуму који није више мрачни ходник са сваком врстом у осветљеном базену одвојеном од других с именом врсте на латинском“ већ постаје „стаклена кућа са свим рибама које у њој пливају као у океану“.⁷⁴¹ Развој уметничких покрета и пракси шездесетих и седамдесетих година које се означавају као процесуалне, перформативне, а у којима се повезује више медија и при томе се избегава именовање било које уметности која учествује у стапању, може се посматрати као ефекат Кејдове композиторске теорије по којој су сви материјали естетски подједнако „добри“.

У овом раду управо сам настојала да укажем на трајекторије кретања Кејцових замисли кроз различите дисциплине које се остварују ненаметљивим, некада врло тананим везама. Кејц и флуксус покрет били су нека врста чворишта и филтера за радикалне идеје, експерименте и манифестације интермедијалности које су у првој половини шездесетих циркулисале неоавангардним круговима, а које су се профилисале и у специфичним програмима и индивидуалним поетикама у источноевропској уметности и музици. Кореспондентне (експерименталне) афинитете могуће је пронаћи и у новој уметничкој пракси у Југославији. Будући да је неоавангарда изразито интернационалан феномен, модел мреже указао се као подесан јер омогућава праћење циркулисања, расејавања, апсорбовања и размене уметничких искустава

⁷⁴¹ John Cage, *Notations*, op. cit.

и веза између локалних мрежа актера које су негде много шире и снажније повезане, а на другим местима још недовољно видљиве. На примеру музичког програма Студентског културног центра у Београду показала сам у којој су мери концепције Кејџа и америчког флуксуса апсорбоване у различитим видовима тзв. *проширене музике*, којима су домаћи аутори настојали да редефинишу појам музике. Међутим, док се Кејџ на Западу и целом свету слави као део високе уметности, сличне тенденције у Источној Европи нису ушле у дискурс високе уметности нити су у довољној мери обрађене и контекстуализоване. Пратећи трагове експериментализма у земљама комунизма открива се наслеђе које је „pre skupina pukotina, naprslina, heterogenih slojeva koji ga čine nestabilnim i, iznutra i odozdo, prete krhom nasledniku“.⁷⁴² Стога су архивска истраживања у вези с музичким програмом СКЦ-а и Студентског центра у Загребу, Кејџовим боравцима у Источној Европи, као и његови контакти с бројним уметницима, били полазна основа у истраживању географског ширења Кејџовог експериментализма путем гостовања, фестивала и лоцирању пунктова преко којих је алтернативна/експериментална уметност циркулисала. Моја почетна хипотеза о Кејџу као важној личности за разумевање уметности и музике XX века прешла је пут до уверења. У неоавангардним и експерименталним праксама у Источној Европи потребно је пронаћи место и за Кејџа. Будући да су и ова закључна разматрања у виду отворене структуре, чини ми се упутним констатовати на крају да заправо тек предстоји једна *археологија* експериментализма, у распону од архивског истраживања до аналитичког рада на тражењу смисла експеримента/ експерименталног у самој музици.

⁷⁴² Mišel Fuko, *Spisi i razgovori*, op. cit., 67.

ЛИТЕРАТУРА

1. Adcock, Craig: „Marcel Duchamp’s Gap Music: Operations in the Space Between Art and Noise“. In: *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*. Eds.: Douglas Kahn and Gregory Whitehead. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1992, 105–138.
2. Adorno, Teodor: *Filozofija nove muzike*. Preveo Ivan Focht. Beograd: Nolit, 1968.
3. Adorno, Teodor Vizengrund: „Starenje nove muzike“, *Treći program*, I, god. II, zima 1970, 267–285.
4. Adorno, Theodor W.: „Teškoće“. *У: Nova filozofija umjetnosti. Antologija tekstova*. Ur.: Danilo Pejović. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1972.
5. Adorno, Teodor: *Filozofska terminologija: uvod u filozofiju*. Preveo Slobodan Novakov. Sarajevo: Svjetlost, 1986.
6. Altshuler, Bruce: „The Cage Class“. In: *FluxAttitudes*. Eds.: Cornelia Lauf & Susan Hapgood. Gent–Belgium: Imschoot, 1991, 17–23.
7. Anderson, Virginia: „British Experimental Music after Nyman“. In: *Tomorrow is the Question. New Directions in Experimental Music Studies*. Ed.: Benjamin Piekut. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2014, 159–179.
8. Anderson, Virginia: „John White and the Alternative British Experimental Aesthetic“. *New Sound. International Magazine for Music*, 38, II/2011, 40–50.
9. Argan, Giulio Carlo: „Umetnost kao istraživanje“. Preveo Ivan Šišić. *У: Studije o modernoj umetnosti*. Ur.: Ješa Denegri. Beograd: Nolit, 1982, 153–160.
10. Arostotel: *Druga analitika, Organon*. Prevela dr Ksenija Atanasijević. Beograd: Kultura, 1971.
11. Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

12. Ballantine, Christopher: „Ka estetici eksperimentalne muzike“. Prevela Ivanka Anojić. *Zvuk*, 1, 1982, 26–37.
13. Barabási, Albert-László: *Linked: The New Science*. Cambridge: Perseus Publishing, 2002.
14. Barthes, Roland: „The Death of the Author“. In: *Image–Music–Text*, London: Fontana Press, 1977, 142–148.
15. Barthes, Roland: *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*. Berkley–Los Angeles: University of California Press, 1991.
16. Basart, Ann P: „The Curent State of Writings on Serial Music“. *Notes*, Vol. 18, 3, Jun 1961, 397–402.
17. Bašlar, Gaston: *Novi naučni duh*. Prevela s francuskog Mira Vuković. Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1991.
18. Baumeister, Willi: *The Unknown in Art*. Translated by Joann M. Skrypzak and with an essay by Tobias Hoffmann. Stuttgart: Willi Baumeister Stiftung, 2013.
19. Beal, Amy C.: *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*. Berkley: University of California Press, 2006.
20. Bekon, Fransis: *Istinita uputstva za tumačenje prirode*. Preveo Milan Miletić. Beograd: Služeni glasnik, 2009.
21. Bendžamin, Endrju: *Filozofija arhitekture*. Preveo Živojin Bata Kara-Pešić. Beograd: Clio, 2011.
22. Benjamin, Walter: *Kritika umjetnosti u njemačkom romantizmu*. Prevela Suzana Derk. Zagreb: Naklada Jurčić, 2007.
23. Bennett, Jill: „What Is Experimental Art?“. *Studies in Material Thinking*, 8, 2012. <http://www.materialthinking.org>
24. Bense, Max: *Estetika*. Rijeka: Otokar Keršovani, 1978.

25. Bergeron, Katherine, Philip V. Bohlman (eds.): *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 1992.
26. Bippus, Elke: „Artistic Experiments as Research“. In: *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Ed.: Michael Schwab. Leuven: Leuven University Press, 2016, 121–134.
27. Birger, Peter: *Teorija avangarde*. Preveo Zoran Milutinović. Beograd: Narodna knjiga–Alfa, 1998.
28. Биргер, Петер: „Авангарда и неоавангарда: покушај одговора на одређене критике поводом *Теорије авангарде*“. Превео Стеван Брадић. *Златна греда*, 151–152, 2014, 4–12.
29. Блажевић, Дуња: *Разговори о новим уметничким праксама у Србији 1970-их*, 2017. vimeo.com/149264527
30. Borgdorff, Henk: „Artistic Practices and Epistemic Things“. In: *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Ed.: Michael Schwab. Leuven: Leuven University Press, 2016, 112–121.
31. Born, Georgina: *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Avant-Garde*. Berkeley: University of California, 1995.
32. Born, Georgina: „Musical Modernism, Postmodernism, and Others“. In: *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Ed.: Georgina Born and David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 2000, 12–20.
33. Boulez, Pierre: „Alea“. Prevela Daša Bradičić. У: *Novi zvuk: izbor tekstova o suvremenoj glazbi*. Ur.: Peter Selem. Zagreb: Nakladni zavod МН, Zagreb, 1972, 15–23.
34. Божичковић, О.: „Трка између игре и музике (Сусрет са америчком трупом Мерса Канингема и композитором Џоном Кејџом)“. *Политика*, 21. септембар 1972.
35. Brecht, George: *Notebook*. Vols. 1–3. Ed.: Dieter Daniels. Cologne: Walther–König, 1991.

36. Briski Uzelac, Sonja: „Šezdesete: utopija proširene estetičnosti“. U: *Šezdesete*. Prir.: Irena Lukšić. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2000, 11–18.
37. Brook, Donald: „Experimental Art“. *Studies in Material Thinking*, 8, May 2012. <http://www.materialthinking.org>
38. Brook, Donald: „The Flight from the Object“. In: *Concerning Contemporary Art: The Power Lectures 1968–1973*. Ed.: B. Smith. Oxford: Clarendon Press, 1975, 16–34.
39. Brooks, William: „In re: 'Experimental Music'“. *Contemporary Music Review*, Vol. 31, 1, 2012, 37–62.
40. Brooks, William: „Pragmatics of Silence“. In: *Silence, Music, Silent Music*. Eds.: Nicky Losseff and Jenny Doctor. Burlington: Ashgate, 2007, 97–126.
41. Brown, Carolyn: *Chance and Circumstances: Twenty Years with Cage and Cunningham*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
42. Burio, Nikolas: „Relaciona estetika“. *Košava*, 42–43. Vršac: 2003, 7–47.
43. Buzoni, Feručo: *Nacrt za jednu novu estetiku muzike*. Preveo Dragoslav Ilić. Beograd, 2014.
44. Bryars, Gavin: „Notes on Marcel Duchamp's Music“. *Studio International*, 192/984, November–December 1976, 274–279.
45. Cage, John: *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
46. Cage, John: *A Year From Monday. New Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University, 1967.
47. Cage, John and Alison Knowles (eds.): *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.
48. Cage, John: *X: Writings '79–'82*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1990.
49. Cage, John: *Child of Tree: Percussion Solo*. New York: Editon Peters, 1975.

50. Cage, John: *Inlets: For three Players, with Conch Player (using Circular Breathing) and the Sound of Fire*. New York: Henmar Press–Edition Peters, 1977.
51. Cage, John: *Empty Words: Writings '73 –'78*. Middletown: Wesleyan University, 1979.
52. Cage, John: *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles*. Boston–London: Marion Boyars, 1981.
53. Cage, John: „A Collection of Rocks / Introduction: Keith Potter“. *Y: Skladateljske sinteze osamdesetih / Compositional Syntheses of the Eighties*. Ur.: Marija Božić, Eva Sedak. Zagreb: Muzički biennale Zagreb–Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1986, 43–53, 155–165.
54. Cage, John: „Anarchy“. In: *John Cage at Seventy-Five*. Eds.: Richard Fleming & William Duckworth. Lewisburg–London–Toronto: Bucknell University Press–Associated University Presses, 1989.
55. Cage, John: „An Autobiographical Statement (1989)“. In: *John Cage: Writer. Selected Text*. Ed.: Richard Kostelanetz. New York: Cooper Square Press, 2000, 237–247.
56. Cage, John: „Odczyt o Niczym“. *Res Facta*, 1, 1967, 94–113.
57. Cage, John: „Storia dell' Opera“. In: *John Cage: Europeras 1&2. Programmheft*. Frankfurt am Main: Opera House Frankfurt, 1987.
58. Cameron, Catherine M.: *Dialectics in the Arts: The Rise of Experimentalism in American Music*. Westport: Praeger, 1996.
59. Chaitas, Lilian: *Being Different: Strategies of Distinction and Twentieth-Century American Poetic Avant-Gardes*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2017.
60. Charles, Daniel: „Music and Antimetaphor“. In: *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Ed.: Eero Tarasti. Berlin: Mouton de Gruyter, 1995, 27–41.
61. Chen, Ya-Ling: „Erratum Musical, 1913“. *Tout-Fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, Vol. 1, 1, December 1999.
http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html

62. Cope, David: *New Directions in Music*. Dubuque: William, C. Brown Company, 1976.
63. Cox, Christoph and Daniel Warner (eds.): *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.
64. Cox, Christoph; „How Do You Make Music a Body without Organs? Gilles Deleuze and Experimental Electronica“, 2003.
<http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox-Soundcultures.pdf>
65. Craig, Edward (ed.): *Concise Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 2000.
66. Craven, David: „The Latin American Origins of 'Alternative Modernism'“. In: *The Third Text Reader: On Art, Culture and Theory*. Eds.: Rasheed Araeen and Sean Cubitt, Ziauddin Sardar. London: New York, Continuum, 2002, 24–35.
67. Crispin, Darla and Bob Gilmore (eds.): *Artistic Experimentation: An Anthology*. Leuven: Leuven University Press, 2014.
68. Cseres, Jozef: „John Cage in Us“. In: „The Freedom of Sound: John Cage behind the Iron Curtain“. Ed.: Katalin Székely. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2014, 76–83.
69. Cuddon, J. A.: *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford: Wiley–Blackwell, 2013.
70. Cvejić, Bojana: *Otvoreno delo u muzici: Boulez, Stockhausen, Cage*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2004.
71. Cvejić, Bojana: *Izvan muzičkog dela: performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2007.
72. Dalhaus, Karl: *Estetika muzike*. Prevela s nemačkog Vera Ostojić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1992.
73. Damjanović, Milan: *Problem eksperimentalne metode u estetici*. Beograd: Institut društvenih nauka, 1965.
74. Damjanović, Milan: „Tehničko u umetnosti“. *Y: Suština i povest*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1976, 282–294.

75. Damnjanović, Milan: „Umetnost kao eksperiment“. *Treći program*, 1, 1969, 257–262.
76. Debray, Régis: „Tri doba motrenja“. *Čemu: časopis studenata filozofije*, III, 7–8, 1996, 83–110.
77. Делез, Жил и Феликс Гатари: *Шта је филозофија?*. Превела Славица Милетић. Сремски Карловци–Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
78. Deleuze, Gilles and Felix Guattari: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Cambridge: MIT Press, 2003.
79. Delez, Žil: *Spinoza i problem izraza*. Beograd: Fedon, 2014.
80. Deliège, Célestin (ed.): *Revue belge de musicologie. Musique expérimentale*, 13, 1959.
81. DeLio, Thomas: *Circumscribing the Open Universe*. Lanham–London: University Press of America, 1983.
82. Demers, Joanna: „Materialism, Ontology, and Experimental Music Aesthetics“. In: *Tomorrow is the Question. New Directions in Experimental Music Studies*. Ed.: Benjamin Piekut. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2014, 254–274.
83. Denegri, Ješa: „Druga linija – posleratne godine“. *Treći program*, 58, 1983, 53–94.
84. Denegri, Ješa: *Sedamdesete: teme srpske umetnosti (1960–1970)*. Novi Sad: Svetovi, 1996.
85. Denegri, Ješa: *Studentski kulturni centar kao umetnička scena*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2003.
86. Denegri, Ješa: „Marsel Dišan i kutije“. *У: Dišan i redimejd*. Prir.: Miško Šuvaković. Beograd: Službeni glasnik, 2013, 30–34.
87. Detoni, Dubravko: *Ensemble ACEZANTEZ since 1970*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije, 1999.
88. Dickinson, Peter (ed.): *CageTalk: Dialogues with & about John Cage*. Rochester: N.Y, University of Rochester Press, 2006.

89. Diergarten, Felix: „*Omnis ars ex experimentis dependeat*: 'Experiments' in Fourteenth-Century Musical Thought". In: *Experimental Affinities in Music*. Ed.: Paulo de Assis. Leuven: Leuven University Press, 2015, 42–63.
90. Dilberto, John: „Conversations with Cage“. *Electronic Musician*, March 1988. www.emusicians.com
91. Divković, Mirko (prir.): *Latinsko-hrvatski rječnik*, izdanje drugo. Zagreb: Hrvatsko-slavonsko-dalmatinska zemaljska vlada, 1900, reprint 1980.
92. Drever, John: „Soundwalking: Aural Excursion into the Everyday“. In: *The Ashgate Research Companion fo Experimental Music*. Ed.: James Saunders. Farnham–Burlington: Ashgate, 2009, 163–192.
93. Duchamp, Marcel: *Duchamp du Signe: Écrits*. Michel Sanouillet (ed.). Paris: Flammarion, 1994.
94. Dunn, Robert (ed.): *John Cage: [Catalogue of Works]*. Frankfurt–London–New York: Henmar Press–C. F. Peters, 1962.
95. Ebbeke, Klaus: „Experimentelle Music“. In: *Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland, Symposium Leningrad 1990*. Eds.: Rudolf Stephan and Wsewolod Saderatzkij. Kassel: Gustav Bosse Verlag, 1994, 209–211.
96. Eco, Umberto: „Skupina 63, eksperimentalizam i avangarda“. Prevela Morana Čale Knežević. V: *Šezdesete*. Prir.: Irena Lukšić. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2000, 299–309.
97. Eco, Umberto: *Šest šetnji pripovjednim šumama*. Zagreb: Algoritam, 2005.
98. Eko, Umberto: *Otvoreno delo*. Preveo Nika Milićević. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
99. Eko, Umberto: *Kultura, informacija, komunikacija*. Prevela s italijanskog Mirjana Drndarski. Beograd: Nolit, 1977.
100. Ember, Mária: „Happening és antihappening“. *Film Színház Muzsika*. May 13th, 1966.

101. Enzensberger, Hans Magnus: „Die Aporien der Avantgarde (1962)“. In: *Einzelheiten II. Poesie und Politik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, 50–80.
102. Eriksen, Trond Berg: *Šta je istorija ideja?*. Prevela Jelena Loma. Loznica: Karpos, 2013.
103. Feldman, Morton: „H.C.E. (Here Comes Everybody): Morton Feldman in Conversation with Peter Gena“. *TriQuarterly*, 54, Spring 1982. <http://www.petergena.com&hce.html#HCE-lum>
104. Feldman, Morton: *Extensions, Intermissions, and Intersections*. Program notes. <http://www.cnvill.demon.co.uk/mftitles.htm>
105. Feldman, Morton: *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge: Exact Change, 2000.
106. Fetterman, William: *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.
107. Филиповић, Филиш: „Уметност као промена свести. Разговор са Цоном Кејцом“. *Књижевна реча*, 233, 10. мај 1984, 1; 20.
108. Fischer-Lichte, Erika: *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
109. Foretić, Dalibor: „U svakom trenutku živimo okruženi zvukovima“. *Vjesnik*, 15. oktobar 1972.
110. Foster, Hal: „Subversive Signs“. In: *Art in Theory, 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*. Eds.: Charles Harrison and Paul Wood. Oxford–Cambridge: Blackwell Publishers, 1992, 1065–1066.
111. Foster, Hal at al.: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames& Hudson, 2004.
112. Foster, Hal: *Povratak realnog*. Prevela Margita Petrović. Beograd: Orion art, 2012.
113. Foštel, Volf : „Fluksus“. У: *Fluksus, izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986, 35–40.

114. Francese, Joseph: *Socially Symbolic Acts. The Historicizing Fictions of Umberto Eco, Vincenzo Consolo, and Antonio Tabucchi*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2006.
115. Frank X.: „From Experimental Music to Musical Experiment“. *Perspectives of New Music*, Vol. 35, 1, Winter 1997, 187–204.
116. Fridman, Ken: „Fluksus i konceptualna umetnost“. U: *Fluksus, izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986, 46–53.
117. Фуко, Мишел: *Археологија знања*. Предео Младен Козомара. Београд–Нови Сад: Плато–Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
118. Фуко, Мишел: *Spisi i razgovori*. S francuskog preveo Ivan Milenković. Beograd: Fedon, 2010.
119. Gann, Kyle: „No Escape from Heaven: John Cage as Father Figure“. In: *The Cambridge Companion to John Cage*. Ed.: David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 242–260.
120. Gavrić, Zoran i Vladislava Belić (ur.): *Marcel Duchamp. Spisi, tumačenja*. Bogovađa: Izdanje Z. Gavrić, 1995.
121. Gena, Peter and Jonathan Brent (eds.): *A John Cage Reader: In Celebration of his 70th Birthday*. New York: C. F. Peters, 1982.
122. Gilmore, Bob: „Five Maps of the Experimental World“. In: *Artistic Experimentation in Music: An Anthology*. Eds.: Darla Crispin, Bob Gilmore. Leuven: Leuven University Press, 2015, 23–29.
123. Girard, Johan: „Experimenting on Tape: Terry Riley and Steve Reich Respond to the Poetics of Indeterminacy“. *Tacet*, 2, 2012, 95–125.
124. Gligo, Nikša: „Život koji postaje umjetnost (intervju s Johnom Cageom, Bremen, 9.5.1972.)“. *Prolog*, 19–20, 1974, 129–138.
125. Gligo, Nikša: *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1987.
126. Gligo, Nikša: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Muzički informativni centar KDZ, Matica hrvatska, 1996.

127. Gligo, Nikša: *Zvuk – znak – glazba / Rasprava oko glazbene semiografije*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1999.
128. Gligo, Nikša: „Između savremenosti i avangarde. Muzički Biennale Zagreb, Međunarodni festival suvremene glazbe, i profiliranje nove hrvatske glazbe“. U: *Muzički biennale Zagreb (1961–2001)*. Ur.: Erika Krpan. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2000, 20–40.
129. Gligorijević, Ljubomir: „Predmet u Dišanovom redimejdu“. U: *Dišan i redimejd*. Prir.: Miško Šuvaković. Beograd: Službeni glasnik, 2013, 35–65.
130. Goehr, Lydia: „Explosive Experiments and the Fragility of the Experimental“. In: *Experimental Affinities in Music*. Ed.: Paulo de Assis. Leuven: Leuven University Press, 2015, 15–41.
131. Gombrih, E.H.: *Saga o umetnosti. Umetnost i njena istorija*. Prevela Jelena Stakić. Beograd: Laguna, 2011.
132. Гостушки, Драгутин: „Криза лажног прогреса. Естетски и етички профил музичке авангарде на Загребачком бијеналу“. Емитовано на Трећем програму радио Београда, 19. јун 1967.
133. Griffiths, Paul: *A Concise History of Avant-Garde Music*. New York: Oxford University Press, 1978.
134. Griffiths, Paul: *Modern Music: The Avant-Garde Since 1945*. London: J. M. Dent & Sons, 1981.
135. Grojs, Boris: „O novom“. S engleskog prevela Svetlana Rakočević. *Prelom*, 5, 2003, 121–138.
136. Gronemeyer, Gisela and Reinhard Oehlschlägel (eds.): *Christian Wolff: Cues. Writings and Conversations*. Cologne: MusikTexte, 1998.
137. Grüny, Christian: „Music als Experiment“, 2012.
https://www.academia.edu/7966076/Musik_als_Experiment
138. Hackett, Jeremiah: „Experientia, Experimentum, and Perception of Objects in Space: Roger Bacon“. In: *Raum und Raumvorstellungen im Mittelalter*. Eds.: Jan A. Aertsen and Andreas Speer. Walter de Gruyter, 1998, 277–316.

139. Hacking, Ian: *The Social Construction of What?*. Cambridge–Massachusetts–London: Harvard University Press, 1999.
140. Хајдегер, Мартин: *Шумски путеви*. Превео с немачког Божићар Зец. Београд: Плато, 2000.
141. Halleux, Robert: „Theory and Experiment in the Early Writings of Johan Baptist Van Helmont“. In: *Theory and Experiment. Recent Insights and New Perspectives on Their Relation*. Eds.: Diderik Batens and Jean Paul van Bendegem. Dordrecht–Boston–Lancaster–Tokyo: D. Reidel Publishing Company, 1988, 93–102.
142. Halupecki, Jindrih: „Vreme nulto“. У: *Fluksus. Izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986, 19–28.
143. Hamm, Charles: „Privileging the Moment: Cage, Jung, Synchronicity, Postmodernism“. *The Journal of Musicology*, Vol. XV, 2, Spring 1997, 278–289.
144. Hanslik, Eduard: *O muzički lijepom*. Preveo Ivan Foht. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977.
145. Haraway, Donna: *Modest_Witness@Second_Millennium. Femaleman(C)_Meets_Oncomouse*. New York: Routledge, 1997.
146. Heile, Björn: „Darmstadt as Other: British and American Responses to Musical Modernism“. *Twentieth century music*, Vol. 1, 2, 2004, 161–178.
147. Heile, Björn: *The Music of Mauricio Kagel*. Burlington: Ashgate, 2006.
148. Хемпел, Карл: *Филозофија природних наука*. Превела са енглеског Весна Тодоровић. Београд: Плато, 1997.
149. Higgins, Dick: „Statement on Intermedia“, 1966.
<http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/Intermedia2.html>
150. Higgins, Hannah: *Fluxus Experience*. Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 2002.
151. Hiller, Lejaren A. & Leonard M. Isaacson: *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*. New York–Toronto–London: McGraw–Hill Book Company, 1959.

152. Hubert van den i Valter Fenders (prir.): *Leksikon avangarde*. Prevela Spomenka Krajčević. Beograd: Službeni glasnik, 2013.
153. Huyssen, Andreas: „The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s“. *New German Critique*. Special Issue on Modernism, 22, Winter 1981, 23–40.
154. Huyssen, Andreas: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
155. Huyssen, Andreas: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge, 1994.
156. „Intervju s Arsenijem Jovanovićem“. Šesti Bitez, Bilten br. 5, 19.09.1972.
157. Ivashkin, Alexander: „John Cage Remembered“. In: *The Freedom of Sound: John Cage behind the Iron Curtain*. Ed.: Katalin Székely. Budapest, Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2014, 166–175.
158. Jauss, Hans Robert: *Estetika recepcije: izbor studija*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Nolit, 1978.
159. Johns, Jasper: „Thoughts on Duchamp“. *Art in America*, Vol. 57, 4, 1969, 31.
160. Johnson, Steven (ed.): *The New York Schools of Music and Visual Arts. John Cage, Morton Feldman, Edgar Varese, Willem de Kooning, Jasper Johns, Robert Rauschenberg*. New York–London: Routledge, 2002.
161. Jörg Kranzhoff: *Experiment: Eine historische und vergleichende Wortuntersuchung*. Bonn: Phil. Diss, 1965.
162. Joseph, Branden W: „Chance, Indeterminacy, Multiplicity“. In: Ed.: Ana Jiménez Jorquera. *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, 210–238.
163. Joseph, Branden: *Experimentations: John Cage in Music, Arts, and Architecture*. London: Bloomsbury, 2016.

164. Judkin, Džeremi: *Muzika u srednjovekovnoj Evropi*. Prevela Ivana Perković. Beograd: Clio, 2003.
165. Judy, Lochhead. „Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage“. *Performance Practice Review*, Vol. 7, 2, Fall 1994, 233–41.
166. Kant, Imanuel: *Kritika moći sudenja*. Preveo N. Popović. Beograd: BIGZ, 1990.
167. Katalin Székely (ed.): *The Freedom of Sound. John Cage behind the Iron Curtain*. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2013.
168. Katz, Jonathan: „John Cage’s Queer Silence; or, How to Avoid Making Matters Worse“. In: *Writings through John Cage’s Music, Poetry, and Art*. Eds.: David W. Bernstein & Christopher Hatch. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2001, 41–61.
169. Kejdž, Džon: „45’ za govornika“. [Preveo Filip Filipović]. *Treći program*. 56, 1983, 205–252.
170. Kejdž, Džon: „Autobiografsko samopronalaženje u gluvom prostoru“. Prevela Mira Daleore. *Treći program*, 100, 1994, 347–355.
171. Kim, Rebecca: *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage’s Indeterminacy*. PhD dissertation. Columbia University, Department of Music, 2008.
172. Kornhauzer, Julijan: *Signalizam srpska neoavangarda*. Prevela s poljskog Biserka Rajčić. Niš: Prosveta, 1998.
173. Kostelanetz, Richard (ed.): *Conversing with Cage*. New York: Limelight Editions, 1994.
174. Kostelanetz, Richard (ed.): *John Cage: Documentary Monographs in Modern Art*. New York–Washington: Praeger Publisher, 1970.
175. Kostelanetz, Richard (ed.): *Writings about John Cage*. Ann Arbor: University of Michigan, 1996.
176. Kotz, Liz: „Post-Cagean Aesthetics and The Event Score“. *October*, 95, Winter 2001, 54–89.

177. Kožnjak, Boris: *Eksperiment i filozofija. Eksperimentalna metoda između ontologije i tehnologije, epistemologije i ideologije*. Zagreb: Kruzak, 2013.
178. Kramer, Jonathan: „New Temporalities in Music“. In: *Critical Inquiry*, Vol. 7, 3, Spring 1981, 539–556.
179. Kramer, Lawrence: „From Clockwork to Pulsation: Music and Artificial Life in the Eighteen Century“. In: *Experimental Affinities in Music*. Ed.: Paulo de Assis. Leuven: Leuven University Press, 2015, 114–167.
180. Krauss, Rosalind: „Notes on the Index: Seventies Art in America“. *October*, 3, 1977, 68–81.
181. Krauss, Rosalind: *Passages in Modern Sculpture*. London: Thames and Hudson, 1977.
182. Krauss, Rosalind: „The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition“. *October*, Vol. 18, 1981, 47–66.
183. Krauss, Rosalind: „Grids“. *October*, 9, Summer 1979, 50–64.
184. Krauss, Rosalind: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.
185. Krpan, Erika (prir.): *Muzički biennale Zagreb / The Zagreb Music Biennale (1961–1991)*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1991.
186. Krpan, Erika (prir.): *The Music biennale Zagreb. International Festival of Contemporary Music (1961–2001)*. Zagreb: Hrvatsko društvo skladatelja, 2000.
187. Krstić, Dragan: *Psihološki rečnik*. Beograd: Savremena administracija, 1991.
188. Kuhn, Laura (ed.): *The Selected Letters of John Cage*. Middletown–Connecticut: Wesleyan University Press, 2016.
189. Landy, Leigh: „Eksperimentalna muzika“. *Zvuk*, 1, Sarajevo, 1985, 53–58.

190. Latour, Bruno, Steve Woolgar: *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. Princeton–New Jersey: Princeton University Press, 1986.
191. Latour, Bruno: *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
192. Latur, Bruno: *Nikad nismo bili moderni. Esej iz simetrične antropologije*. Prevela Olja Petronić. Novi Sad: Mediteran Publishing, 2010.
193. Lazarov Pashu, Miodrag, Miroslav Miša Savić, Milimir Drašković: *Primeri ideosema / Examples of Ideosemas*. Preveo Paul Pignon. Beograd, 1983.
194. Lazarov Pashu, Miodrag: „Druga nova muzika – srećne druge nove uši. Povodom festivala 'Druga nova muzika' održanog u SKC od 16. do 20. maja 1985“. *Zvuk*, 2, 1985, Sarajevo, 85–87.
195. Lazarov Pashu, Miodrag: „Opus 4“. *Moment*, 17, 1990, 47–52.
196. Leppert, Richard: *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*. Berkley–Los Angeles–London: University of California Press, 1993.
197. Lipovecki, Žil: *Doba praznine: ogledi o savremenom individualizmu*. Prevela Ana Moralić. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1987.
198. Lipsey, Roger (ed.): *Ananda Coomaraswamy: Selected Papers. His Life and Work*. Vol. 3. New Jersey: Princeton University Press, 1986.
199. Lyotard, Jean-Francois. *The Inhuman: Reflections on Time*. Stanford: Stanford University Press, 1991.
200. Марино, Адријан: „Авангарда“. У: *Аванграда. Теорија и историја појма*. Прир.: Гојко Тешић. Београд: Народна књига, 1997, 37–110.
201. *Marcel Duchamp. Izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984.
202. Masnikosa, Marija: *Muzički minimalizam. Američka paradigma i differentia specifica u ostvarenjima grupe beogradskih kompozitora*. Beograd: Clio, 1998.

203. Masnikosa, Marija: *Orfej u repetitivnom društvu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2010.
204. Mauceri, Frank X.: „From Experimental Music to Musical Experiment“. *Perspectives of New Music*, Vol. 35, 1, Winter 1997, 187–204.
205. Mekjunas, Džordž: „Neo-dada u SAD“. *Y: Fluxus, izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986, 32–34.
206. Menna, Filiberto: *Tekstovi o modernoj umetnosti*. Preveli Milana Piletić, Milena Marjanović, Ivan Vejvoda. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984.
207. Mertens, Wim: *American Minimal Music*. London: Kahn & Averill, 1988.
208. Michnik, Antoni: „Forerunners of a Broadened Understanding of Art: John Cage, Cageis and Polish Visual Arts of the '50, '60s and '70“. In: *The Freedom of Sound: John Cage behind the Iron Curtain*. Ed.: Katalin Székely. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2014, 92–109.
209. Middleton, Richard: „Review of Michael Nyman, Experimental Music: Cage and beyond“. *Music & Letters*, Vol. 56, 1, January 1975, 85–86.
210. Mikić, Vesna: *Muzika u tehno-kulturi*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2004.
211. Miladinović Prica, Ivana: „Džon Kejdž – estetika indiferentnosti“. *Y: Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Ur.: Miško Šuvaković i Aleš Erjavec. Beograd: Atoča, 2009, 255–269.
212. Miladinović Prica, Ivana: *Od buke do tišine – Poetika ranog stvaralaštva Džona Kejdža*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011.
213. Miladinović Prica, Ivana: „Cage's utopianism: *How to improve the world...*“. In: *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*. Eds.: Tijana Popović Mladenović and Vesna Mikić. Belgrade: Faculty of Music, 2012, 128–137.
214. Miladinović Prica, Ivana: „Artist in the First Person – The Ashgate Research Companion to Experimental Music (James Saunders, ed.)“. *Tacet. Experimental Music Review*, 3, 2014, 403–414.

215. Miladinović Prica, Ivana: „Yugo-Cage: Cage’s Reception and the *Different New Music* in Serbia and Former Yugoslavia“. In: *The Freedom of Sound. John Cage behind the Iron Curtain*. Ed.: Katalin Székely. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2014, 14–23.
216. Миладиновић Прица, Ивана: Музика као простор за живот – о пијанизму Наде Колунџије / Music as a living space – on Nada Kolundžija’s pianism“. У: *Нада Колунџија – Удах/издах: Мала антологија музике за клавир (1914–2014) / Breathing in/Breathing out: A Little Anthology of Piano Music (1914–2014)*. Ивана Миладиновић Прица (ур.). Београд, Vertical jazz, 2017, 73–83, 179–189.
217. Miller, Larry: „Transcript of the Videotaped Interview with George Maciunas, 24 March 1978“. In: *The Fluxus Reader*. Ed.: Ken Friedman. New York: Academy Editions, 1998, 183–98.
218. Miller, Leta: „Cultural Intersections: John Cage in Seattle (1938–1940)“. In: *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*. Ed.: David Patterson London: Routledge, 2002, 47–82.
219. Miller, Tyrus: *Singular Examples. Artistic Politics and the Neo-Avant-Garde*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
220. Miler, Tajrus: „All along the Watchtower: Estetska revolucija u Sjedinjenim Državama tokom šezdesetih“. У: *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. Preveo Andrija Filipović. Ur.: Aleš Erjavec. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije–Orion Art, 2016, 155–188.
221. Molderings, Herbert: *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*. Translated by John Brogden. New York: Columbia University Press, 2010.
222. Moles, Abraham A.: „Eksperimentalna estetika u novom potrošačkom društvu“. Prevela Nada Meštrović. *Bit international*, 1, 1968, 71–79.
223. Moles, Abraham A.: „Uvodna riječ na kolokviju ‘Kompjuteri i vizualna istraživanja’ Zagreb, 3–4 kolovoz 1968“. Prevela Ingri Šafranek. *Bit international*, 3, 1968, 3–10.
224. М. О. „Фестивал минималне музике“, *Политика*, 22.05.1986.

225. Mugglestone, Erica and Guido Adler: „The Scope, Method, and Aim of Musicology (1885)“. An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1981, 1–21.
226. Mumma, Gordon: „From Where the Circus Went“. In: *Merce Cunningham*. Ed.: James Klosty. New York: Saturday Press Review, E.P. Dutton, 1975, 64–73.
227. Nicholls, David: *American Experimental Music, 1890–1940*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
228. Nicholls, David (ed.): *The Cambridge Companion to John Cage*. New York: Cambridge University, 2002.
229. Nicholls, David: „Avant-garde and Experimental Music“. *Cambridge History of American Music*. Ed.: David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2004 (first published 1998), 517–534.
230. Nicholls, David: „Brave New Worlds: Experimentalism Between The Wars“. In: *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. Eds.: Nicholas Cook and Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 210–223.
231. *Nova/minimalna muzika*. Beograd: Galerija Studentskog kulturnog centra, novembar/decembar 1977.
232. *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1983.
233. Nyman, Michael: *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer Books, 1974.
234. Oliva, Achille Bonito: „Neo Evropa (Istok)“. S engleskom preveo Ivica Buljan, *Quorum*, V/3, 1989, 554–558.
235. Oliva, Achille Bonito, Gabruella De Mila, Claudio Cerritelli (eds.): *Ubi Fluxus ibi Motus, 1990–1962*. Milano: Edizioni abriale Mazzotta, 1990.
236. Papper, Ian: „From the 'Aesthetics of Indifference' to 'Negative Aesthetics': John Cage and Germany 1957–1972“. *October*, 82, Fall 1997, 31–47.

237. Pashu, L. M.: „Nova generacija“. *Muzički program SKC*, 1978/1979.
238. Patterson, David W.: „The Picture That Is Not in the Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India“. In: *John Cage: Music, Philosophy and Intention, 1933–1950*. Ed.: David W. Petterson. New York: Routledge, 2002, 177–215.
239. Павковић, Бранко: *Филозофија науке*. Београд: Плато, 2007.
240. Pejović, Danilo (ur.): *Nova filozofija umjenosti. Antologija tekstova*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1972.
241. Perloff, Nancy: „The Right to Be Myself, as Long as I Live! As if I Were a Sound’: Postmodernism and the Music of John Cage“. In: *Postmodernism: The Key Figures*. Eds.: H. Bertens & J. Natoli. Oxford: Blackwell, 2002, 62–69.
242. Перниола, Марио: *Естетика двадесетог века*. Превели Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић. Нови Сад: Светови, 2005.
243. Петровић, Милош: „Играчке Милимира Драшковића“. *Нови звук. Интернационални часопис за музику*, 17, 2001, 55–59.
244. Piekut, Benjamin: *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Berkeley: University of California Press, 2011.
245. Piekut, Benjamin. „Sound’s Modest Witness: Notes on Cage and Modernism“. *Contemporary Music Review*, Vol. 31, 1, 2012, 3–18.
246. Piekut, Benjamin. „Chance and Certainty: John Cage’s Politics of Nature“. *Cultural Critique*, 84, Spring 2013, 134–163.
247. Piotrowski, Piotr: *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. Transl. by Anna Brzyski. London: Reaktion Books, 2009.
248. Piotrowski, Piotr: *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. Transl. by Anna Brzyski. London: Reaktion Books, 2012.
249. Pirjevec, Dušan: „Svet u svetlosti kraja humanizma“. *Treći program*, 1, 1969, 151–177.

250. Platon: *Država*. Preveli dr Albin Vilhar i dr Branko Pavlović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, peto izdanje, 2002.
251. Pođoli, Renato: *Teorija avangardne umetnosti*. Prevela Jasna Janićijević. Beograd: Nolit, 1975.
252. Popper, Karl: *Logika naučnog otkrića*. Beograd: Nolit, 1973.
253. Popović Mladenović, Tijana: *Muzičko pismo. Muzičko pismo i svest o muzičkom jeziku sa posebnim osvrtom na avangardnu muziku druge polovine XX veka*. Beograd: Clio, 1996.
254. Поповић Млађеновић, Тијана: „Differentia specifica – из композиторске праксе у Београду, Prolegomena (1); Genus proximum. Intentio (2); Differentia specifica. Музички језик (3)“, *Музички талас*, II, 4–6, 1995, 28–40; III, 1–3, 1996, 36–52; III, 4, 1996, 18–49.
255. Popović Mladenović, Tijana: *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu, 2006.
256. Popović, Tanja: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art, 2010.
257. Pritchett, James: *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
258. „Prvi muzički Bijenale u Zagrebu. Pogledi i utisci“. *Zvuk*, 49–50, 1961, 480–510.
259. R. D., *Borba*, 18. avgust 1972.
260. Rajchman, John: *The Deleuze Connections*. Cambridge–London: Massachusetts Institute of Technology Press, 2000.
261. Регенбоген, Арним и Уве Мајер (ур.): *Речник филозофских појмова*, Предео Александар Гордић. Београд: Bigz Publishing, 2004.
262. Retallack, Joan (ed.): *Musicage. Cage Muses on Words, Arts, Music*. Hanover: University Press of New England, 1995.
263. Retallack, Joan: „What is Experimental Poetry & Why Do We Need It?“. *Jacket*, 32, April 2007. <http://jacketmagazine.com/32/p-retallack.shtml>
264. Revill, David: *The Roaring Silence. John Cage: A Life*. New York: Arcade Publishing, 1992.

265. Rheinberger, Hans-Jörg: „Experiment, Difference and Writing I: Tracing Protein Synthesis“. *Studies in History and Philosophy of Science*, 1991, 305–331.
266. Rheinberger, Hans-Jörg: „Experimental Systems: Entry Encyclopedia for the History of the Life Sciences“. *The Virtual Laboratory: Essays and Resources on the Experimentalization of Life*. Berlin: Max Planck Institute for the History of Science, 2004.
<http://vlp.mpiwgberlin.mpg.de/references?id=enc19>
267. Rheinberger, Hans-Jörg: *Iterationen*. Berlin: Merve Verla, 2005.
268. Rheinberger, Hans-Jörg: „Experimental Systems: Difference, Graphematicity, Conjuncture“. In: *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*. Eds.: Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, and Michael Schwab. London: Koenig Books, 2012, 89–99.
269. Robinson, Julia: „John Cage and Investiture: Unmanning the System“. In: *The Anarchy of Silence. John Cage and Experimental Art*. Ed.: Ana Jiménez Jorquera. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, 210–238.
270. Rockwell, John: „Experimental music“. In: *The New Grove Dictionary of American Music*, Vol. 2. Stanlie Sadie (ed.). London: Macmillan Press Limited, 1986, 91–95.
271. Rockwell, John: *All-American Music: Composition in the Late Twentieth Century*. New York: Alfred A. Knopf, 1983.
272. Roszak, Theodore: *The Making of a Counter Culture*. New York: Anchor Books, 1969.
273. Roth, Moira: „The Aesthetics of indifference“. In: *Difference/Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*. Eds.: Moira Roth, Jonathan D. Katz. Amsterdam: G + B Arts International, 1998, 33–47.
274. Sabbe, Herman: „Feldman Paradoxes“. In: *The Music of Morton Feldman*. Ed.: Thomas DeLio. London: Greenwood Press, 1996, 9–15.
275. Саболчи, Миклош: *Авангарда & неоавангарда*. Превела с мађарског Марија Циндори-Шинковић. Београд: Народна књига, 1997.

276. Saladin, Matthieu (ed.): *Tacet. Experimental Music Review: Who is John Cage? (Qui est John Cage?)*, 1, 2012.
277. Saunders, James (ed.): *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate, 2009.
278. Саундерс, Франсис Сонор: *Хладни рат у култури. ЦИА у свету уметности и књижевности*. Превод са енглеског Невена Мрђеновић. Београд: Досије студио, 2013.
279. Savić, Miša i Filip Filipović (prir.): *John Cage, radovi/tekstovi 1939 – 1979, izbor*. Preveo Filip Filipović. Beograd: Radionica SIC, 1981.
280. Saxer, Marion: „Nichts als Bluff? Das Experiment in Musik und Klangkunst des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“. *Musik und Ästhetik*, 43, 2007, 53–67.
281. Schnebel, Dieter, Heinz-Klaus Metzger: „Eksperimentalna glazba danas“. У: *Skladateljske sinteze osamdesetih godina*. Ur.: Marija Božić, Eva Sedak. Zagreb: Muzički biennale Zagreb–Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1986, 99–104.
282. Schröder, Julia and Volker Straebel (eds.): *Cage & Consequences*. Hofheim am Taunus: Wolke Verlag, 2012.
283. Schwab, Michael (ed.): *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research*. Leuven: Leuven University Press, 2016.
284. Scott, David: „William James and Buddhism: American Pragmatism and the Orient“. *Religion*, 30, 2000, 333–352.
285. Shaffer, Elinor S. (ed.): A Tradition of 'Active Empiricistumam". In: *The Third Culture: Literature and Science*. Berlin–New York: Walter de Gruyter, 1998.
286. Shapin, Steven & Simon Shaffer: *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. Princeton–New Jersey: Princeton University Press, 1985.
287. Shultis, Christopher: *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*. Boston: Northeastern University Press, 1998.

288. Silverman, Kenneth: *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, Ill.: Northwestern University, 2012.
289. Slobodan Mijušković (prir.): *Dokumenti za razumevanje ruske avangarde. Antologija tekstova umetnika*. Preveo s ruskog Slobodan Ćurić. Beograd: Geopoetika, 2003.
290. Smith, Terry: „Experimentality: Theories and Practices Opening Remarks to NIEA Experimental Arts Conference, University of New South Wales, August 17–9“. *Studies in Material Thinking*, 8, 2012. <http://www.materialthinking.org>
291. Solomon, Larry J: *The Sounds of Silences. John Cage and 4'33"*, 1998. http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Solomon-John-Cage-the_sounds_of_silence.pdf
292. Sontag, Susan: „Against Interpretation“. In: *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, 2001, 3–14.
293. Sontag, Susan: „The Aesthetics of Silence“. In: *Styles of Radical Will*. New York: Picador, 2002, 3–34.
294. Srećković, Biljana: *Modernistički projekat Pjera Šefera. Od ispitivanja radiofonije do muzičkih istraživanja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011.
295. Sretenović, Dejan (ur.): *Fluksus u Beogradu*, katalog izložbe. Beograd: Muzej Savremene umetnosti, 2014.
296. Stefanović, Pavle: „Plesovi besciljne samodovoljnosti“, *Borba*, 23. septembar 1972.
297. Stévance, Sophie: „Les opérations musicales mentales de Duchamp. De la 'musique en creux'“. *Images Re-vues*, 7, 2009. <http://imagesrevues.revues.org/375>
298. Стојановић-Новичић, др Драгана: *Облаци и звуци савремене музике*. Београд: Факултет музичке уметности, 2007.
299. Стојановић-Новичић, др Драгана: *Винко Глобокар: музичка одисеја једног емигранта*. Београд: Факултет музичке уметности, 2013.

300. Stojanović-Novičić, Dragana: „Work of Edgar Varèse and 'Futurist Music': Affinities (and Differences)“. *New Sound. International Magazine for Music*, 34, 2009, 50–61.
301. Stojanović-Novičić, Dragana: „Musical Minimalism in Serbia: Emergence, Beginnings and its Creative Endeavours“. In: *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Eds.: Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. Farnham–Surrey: Ashgate, 2013, 357–367.
302. Stojanović-Novičić, Dragana: „Short Correspondence between Edgard Varese and John Cage: Around, about and above 'organized sound'“. In: Ivana Perković, Franco Fabbri (eds.): *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary Approach (Eastern European Studies in Musicology)*. Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2017, 187–201.
303. *Studentski kulturni centar: prvih deset godina i posle*, bilten. Beograd: Studentski kulturni centar, 1981.
304. Supičić, Ivan: *Estetika evropske glazbe. Povijesno-tematski aspekti*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1978.
305. Suvin, Darko: „Duša i smisao: razmišljanja o Barthesovom Japanu“. Prevele Tihomira Mršić i Sanja Matešić. V: *Šezdesete*. Prir.: Irena Lukšić. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 2000, 211–245.
306. Šijan, Slobodan: *Filmus: priče o filmu*. Beograd: Službeni glasnik, 2015.
307. Šnel, Ralf (prir.): *Leksikon savremene kulture. Teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*. Beograd: Plato, 2012.
308. Šťastný, Jaroslav: „You don't need government, you need intelligence...! John Cage in Czechoslovakia (1964–1992)“. In: *The Freedom of Sound: John Cage behind the Iron Curtain*. Ed.: Katalin Székely. Budapest: Ludwig Museum – Museum of Contemporary Art, 2014, 60–70.
309. Šuvaković, Miško: *Prolegomena za analitičku estetiku*. Novi Sad: Četvrti talas, 1995.
310. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne teorije i umetnosti posle 1950*. Beograd–Novi Sad: SANU–Prometej, 1999.

311. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb–Ghent: Horetzky–Vlees & Beton, 2005.
312. Šuvaković, Miško: *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umjetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beograd, 2006.
313. Šuvaković, Miško: „SKC ili o beogradskom post/konceptualizmu“. U: *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek*. Ur.: Miško Šuvaković. Beograd: Orion art, 2010, 445–462.
314. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion art, 2011.
315. Tarasti, Eero: „Music History Revisited (by a Semiotician)“. In: *Musical Semiotics in Growth*. Ed.: Eero Tarasti. Imatra–Bloomington: Indiana University Press, International Semiotics Institute, 1996, 3–36.
316. Taruskin, Richard. „No Ear for Music: The Scary Purity of John Cage“. *The New Republic*, Vol. 208, 11, March 15, 1993, 26–35.
317. Tomkins, Calvin: *The World of Marcel Duchamp 1887–1968*. New York: Time Incorporated, 1966.
318. Tomkins, Calvin: *The Bride and the Bachelors: Five Masters of the Avant-Garde. Duchamp, Tinguely, Cage, Rauschenberg, Cunningham*. Middlesex– NewYork: Penguin Books, 1976.
319. Toop, Richard: „John Cage defended against his Appropriators“. *Sydney Journal of Literature and Aesthetics*, 3, 1993, 96–97.
320. Treitler, Leo: „The Present as History“. *Perspectives of New Music*. Vol. 7, 2, Spring-Summer 1969, 1–58.
321. Trbuljak, Goran i Hrvoje Turković: „Intervju s Tomislavom Gotovcem“. *Film*, 10–11, [Zagreb], 1977, 39–66.
322. Тришић, Ивана: „Приказ концерта од четвртка, 17. маја, на Фестивалу Друга нова музика“. Емитовано на Трећем програму Радио Београда, 21. мај 1984.

323. Unguru, Sabetai: „Experiment in Medieval Optics“. In: *Physics, Cosmology and Astronomy 1300–1700*. Ed.: Sabetai Unguru. Dordrecht–Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1991.
324. Uzelac, Milan: *Istorija filozofije I-II*. Vršac: Visoka strukovna škola za obrazovanje vaspitača, 2003.
325. Veselinović, Mirjana: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
326. Veselinović, Mirjana: „Novine u srpskoj muzici šezdesetih godina“. *Zvuk*, 4, 1983, 12–16.
327. Veselinović, Mirjana: „Postavangarda u srpskoj muzici“. *Zvuk*, 3, 1984, 5–10.
328. Veselinović, Mirjana: *Umetnost i izvan nje. Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*. Novi Sad: Matica srpska, 1991.
329. Veselinović-Hofman, Mirjana: „Funkcija tehnološkog napretka u muzici XX veka“. *V: Umetnost – priroda – tehnika*, zbornik radova. Ur.: Mirko Zurovac i Mihailo Vidaković. Beograd: Estetičko društvo Srbije, 1996, 133–139.
330. Веселинови-Хофман, Мирјана: „Тезе за реинтерпретацију југословенске музичке авангарде“. *Музички талас*, 30–31, 2002, 18–32.
331. Veselinović-Hofman, Mirjana: „Problems and Paradoxes of Yugoslav Avant-garde Music (Outlines for a Reinterpretation)“. In: *Impossible Histories (Historical Avant-Gardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-Avant-Gardes in Yugoslavia, 1918–1991)*. Eds.: Dubravka Đurić and Miško Šuvaković. Cambridge: MIT Press, 2003, 404–441.
332. Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
333. Veselinović-Hofman, Mirjana: „The Facets of the Decline of Avant-Garde Exclusivity as the Cause of Specific Stylistic Connotations of the Musical Avant-Garde Today“. Ivana Perković, Franco Fabbri (eds.): *Musical Identities and European Perspective. An Interdisciplinary*

- Approach (Eastern Europea Studies in Musicology)*. Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2017, 203–220.
334. Веселиновић, Славољуб (ур.): *Ово је Студентски културни центар. Првих 25 година, 1971–1996*. Београд: Студентски културни центар, 1996.
335. Votije, Ben: „Šta je fluksus“. У: *Fluksus, izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986, 41–44.
336. Vučetić, Radina: *Koka-kola socijalizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
337. Walker, John A.: *Glossary of Art, Architecture and Design since 1945*. London: Library Association Publishing, 1992.
338. Weitz, Morris: „The Role of Theory in Aesthetics“. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15, 1, 1956, 27–35.
339. Westerkamp, Hildegard: „Soundwalking“. *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Angus Carlyle (ed.). Paris: Double Entendre, 2007, 49–54.
340. Williams, Alastair: „Cage and Postmodernism“. In: *The Cambridge Companion to John Cage*. Ed.: David Nicholls. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 227–241.
341. Williams, Alastair: *Constructing Musicology*. Aldershot: Ashgate, 2006.
342. Wolff, Christian: „New and Electronic Music (1957)“. *Audience* 5, 3, 1958, 122–31; reprint in: Richard Kostelanetz (ed.): *Writings about John Cage*. Ann Arbor: University of Michigan, 1996, 85–92.
343. Wuorinen, Charles: „The Outlook for Young Composers“, *Perspectives of New Music*, Vol. 1, 2, Spring 1963, 54–61.
344. Zimmermann, Walter (ed.): *Morton Feldman Essays*. Kerpen: Beginner Press, 1985.
345. Zola, Emil: „Eksperimentalni roman“. У: *Povijest književnih teorija. Od antike do kraja devetnaestog stoljeća*. Ur.: Miroslav Beker. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979, 383–391.

Интернет извори:

1. Black Mountain Research <https://black-mountain-research.com/>
2. David Tudor Papers, Getty Research Institute, Los Angeles, CA
http://primo.getty.edu/primo_library/libweb/action/dlDisplay.do?vid=GRI&afterPDS=true&institution=GETTY&docId=GETTY_ALMA21120687080001551
3. Digital Public Library of America. New School Archives and Special Collections Digital Archive <https://dp.la/>
 - *New School Bulletin*, Vol. 14, 32, 8 Aprile 1957, 29.
http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS050101_ns1957su
 - Announcements of courses by John Cage, Otto Deri. Erich Katz, Gilman Collier for the Summer 1958 term. 21 Mar – 17 Jun 1958. New School press release collection.
http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS030107_000288
 - *New School Catalog*, Vol. 16, 1 1958; Vol. 16, 19, Jan. 5, 1959.
<http://johncagetrust.blogspot.rs/search?q=New+School+for+social+research>
 - Announcement of course on *Composition* by John Cage for the Spring 1958 term. 11 Dec 1957. New School press release collection.
http://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/objects/NS030107_000239
4. Experimentality. Annual Research Programme of the Institute for Advanced Studies, Lancaster University
<https://www.lancaster.ac.uk/experimentality/index.html>
5. John Cage Trust, Bard College <http://johncage.org/about.html>
6. John Cage Papers, Olin Library, Wesleyan University, Middletown, CT
<http://www.wesleyan.edu/libr/schome/>
7. *Membra Disjecta* for John Cage: Wanting to Say Something about John
http://johncage.tonspur.at/?page_id=1769
8. Merce Cunningham Trust, New York, NY
<https://www.mercecunningham.org/archives/>

Архивске збирке:

1. Архива Студентског културног центра, Београд
2. Архива Академског филмског центра, Дом културе „Студентски град“, Београд
3. Архива Битефа, Историјски архив Београда

Биографија

Ивана Миладиновић Прица рођена је 29. јула 1979. године у Пријепољу. Завршила је Музичку школу „Станковић“ и дипломирала 2007. године на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду. Добитница је студентске награде из фонда „Властимир Перичић“. Од 2010. године ради као асистент за ужу научну област Музикологија на Факултету музичке уметности у Београду. Учесник је научног пројекта Катедре за музикологију *Идентитети српске музике у светском културном контексту*, а суделује и у научном пројекту *Прилози за музичку културу Црне Горе XIX–XXI вијек*, чији је носилац Црногорска академија наука и умјетности. Била је члан међународног пројекта *The Freedom of Sound. John Cage behind the Iron Curtain* (Ludwig Museum of Contemporary Art, Будимпешта, 2012–2013). Поред учешћа на музиколошким конференцијама у земљи и региону, одржала је низ јавних предавања и излагала на трибинама у оквиру фестивала 49. Мокрањчеви дани (2014), 25. Међународна трибина композитора (2016), као и на трибини *Нови звучни простори – нова дела српских композитора* Центра за музичку акцију (2017). Била је стручни консултант при реализацији изложбе и каталога *Музика у Краљевини Југославији* у Историјском архиву Београда (2017) и сарадник на изради *Српске енциклопедије* (2012). У периоду од октобра 2006. до марта 2010. године хонорарно је радила као уредник и аутор емисија у Музичкој редакцији Трећег програма Радио Београда. Сарађивала је са Музичком омладином Србије и Музичким центром Црне Горе. Објавила је књигу *Од буке до тишине: поетика раног стваралаштва Џона Кејџа* (ФМУ, 2011). Уредник је пратеће књиге ауторских текстова и разговора са композиторима уз троструки ЦД Наде Колунције *Удах/издах: мала антологија музике за клавир (1914–2014)* (Vertical jazz, 2018). Члан је Музиколошког друштва Србије, Интернационалног музиколошког друштва, европске асоцијације *Forum Klanglandschaft* и секретар Интернационалног часописа за музику *Нови звук*.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ивана Миладиновић Прица

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације 29/2008

Изјављујем

да је докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација под насловом:

Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије

резултат сопственог истраживачког рада, да предложени докторски уметнички пројекат односно докторска дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа, да су резултати коректно наведени и да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Име и презиме аутора Ивана Миладиновић Прица

Број индекса или пријаве докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације
29/2008

Студијски програм Музикологија

Наслов докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације

Ефекти америчке експерименталне музике у пољу савремене уметности и теорије

Ментор др Мирјана Веселиновић-Хофман, редовни професор ФМУ, у пензији

Потписани/а _____

Изјављујем да је штампана верзија мог писаног дела докторског уметничког пројекта односно докторске дисертације истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду. Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности односно научног звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада. Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____
